

11 - 29 març 2003



William Wyler

Fortuna i infortuni crítics de William Wyler

André Gide, en el seu admirable i últim escrit autobiogràfic *Ainsi soit-il* se sublevava contra la llei segons la qual els autors han de passar, després de morir, un període de purgatori. La veritable qüestió, afegia Gide, i que mai no es plantejava, era la del valor de l'obra. En determinats casos, conclouia, seria millor confessar: "Malgrat tots els nostres articles i els elogis intempestius, l'obra del senyor X no val res; ens vam equivocar pel que fa a la seva qualitat." La ironia és que, uns quants mesos després, Gide va morir, i els seus escrits van haver de patir una autèntica pèrdua de valoració abans de conèixer, al cap d'un decenni, una intensa renovació de l'interès per part del públic i la crítica. Les fluctuacions del gust i la influència de la moda que sotmeten les obres a baixades i pujades tan espectaculars com les de les accions de borsa no són els aspectes menys fascinants de la història de l'art. Pel que fa a això, un dels millors exemples és la manera com s'ha vist al llarg d'aquest últim mig segle el cinema de William Wyler. La important retrospectiva que el festival de Berlín li va dedicar l'any 1996 i l'homenatge que se li va retre l'any passat al festival de La Rochelle van permetre a noves generacions d'espectadors poder jutjar amb coneixement de causa un corpus ric i complex, i als historiadors, mirar-lo amb serenitat i perspectiva. El descrèdit que patia Wyler per part de la crítica més cinèfila es remuntava fins a força abans de la seva mort —fa vint anys—, de fet, fins cap a la meitat dels anys 50.

La seva glòria, entre 1936 i 1946 (amb films tots produïts per Goldwyn, amb l'excepció de tres, que van de THESE THREE a THE BEST YEARS OF OUR LIVES), no havia deixat d'augmentar. L'any 1939, en el seu clàssic *The Rise of the American Film*, Lewis Jacobs remarca que "el contingut d'aquests films esdevé més profund; la seva execució, més madura, i els seus problemes, més vitals i s'allun-

yen cada vegada més d'allò ordinari". Pierre Artis, a la seva *Histoire du cinéma américain*, el primer llibre d'aquest gènere publicat a França, assenyala el 1947 que "el mestre del film dramàtic potser encara continua essent, avui dia, William Wyler", mentre que James Agee, el més respectat dels crítics americans del seu temps, remarca, després de l'estrena de THE BEST YEARS OF OUR LIVES: "Sempre he considerat Wyler com un director excepcionalment bo i sincer, però actualment em sembla que forma part dels grans." Atès que crítics com ara Manny Farber o Parker Tyler, poc inclinats habitualment a apreciar directors de prestigi com Wyler, elogiaven també el film, només troba hostilitat entre els representants de l'esquerra radical americana que en fan una crítica ideològica, com ara el guionista i futur director Abraham Polonsky a *Hollywood Quarterly* (abril de 1947) i Robert Warshaw a *Partisan Review* (maig-juny de 1947), amb un assaig inclòs al seu recull *The Immediate Experience*.

Però, a França, és el crit de guerra llançat per Roger Leenhardt a *L'Ecran français* del 13 d'abril de 1948: "Fora Ford, visca Wyler!", que recollirà Alexandre Astruc i que succeeix a un estudi aprofundit d'André Bazin, "William Wyler o el jansenista de la direcció" (*La Revue du cinéma*, núm. 10 i 11, febrer i març de 1948), el que estableix definitivament la situació del director de THE LITTLE FOXES. El prestigi d'aquests defensors i la qualitat de les seves anàlisis el van convertir en un dels mestres de la modernitat i en un representant de la tendència més nova del cinema americà. Leenhardt va justificar la provocació de la seva paradoxa dient que era "preferir l'escena en lloc de la imatge; la planificació, en lloc del muntatge; la narració, en lloc del drama; l'equilibri, en lloc del ritme; el caràcter, en lloc del símbol, i la modulació, en lloc de l'efecte". Després del xoc de CITIZEN KANE, l'obra de Wyler determina, al seu torn, la superació del cinema clàssic enfront de la de Ford, que pro-

longava el cinema mut. En el seu estudi, Bazin anirà més lluny partint de dues idees centrals: la neutralitat de l'estil i la utilització del pla-seqüència. "L'esforç de la posada en escena tendeix a suprimir-se tot sol, i com que la proposta positiva corresponent és a l'extrem límit d'aquest despullament, les estructures dramàtiques i l'actor apareixen llavors amb els màxims poder i claredat possibles". I afegeix: "La profunditat de camp de William Wyler vol ser liberal i democràtica, a l'igual de la consciència de l'espectador americà i els protagonistes del film" (sic). Aquestes dues propostes són eminentment discutibles i seran discutides dos anys després, en un article gairebé oblidat del futur cineasta Karel Reisz, "The Late Films of William Wyler" (a la revista britànica *Sequence* núm. 13, New Year, 1951). No sense humor, Reisz aprofita un comentari de Bazin sobre els pressupòsits mantinguts per Wyler a la revista *Screenwriter* de febrer de 1947: "Sempre he intentat dirigir els meus films sense tenir en compte els meus sentiments i la meua concepció de l'existència." Per Bazin (en el seu assaig ja esmentat), "Wyler és, sens dubte, l'únic gran director que es pot vantar,

sense fer el ridícul, del que es podria considerar com una manca de personalitat i, per tant, d'estil". El problema, observa Reisz maliciosament, és que Wyler havia dit exactament el contrari: "I have always tried to direct my pictures out of (par tint de) my own feelings and out of my own approach to life." Aquesta confessió d'una absència de compromís personal en la seva obra, fruit d'una traducció errònia, serà el que se li adjudicarà al director per part dels seus turiferaris, abans que més tard li ho retornin en contra els seus detractors! En aquest assaig, Reisz, favorable, per bé que no sense reserves, als films de Wyler, critica també els pressupòsits estètics de Bazin, especialment la seva preferència per la profunditat de camp, que se suposa més democràtica que el muntatge. Aquest darrer, segons Reisz (i ell n'era un expert, com es pot veure a la seva obra *The Technique of Film Editing*), no impedeix un *continuum* lleuger de la narració ni la fluïdesa de les escenes. "Dir, com fa Bazin, que la profunditat de camp permet composicions més interessants i dir, al mateix temps, que dona a l'espectador la llibertat d'escollir el que vol és contradictori. L'objectiu d'una

The Little Foxes de William Wyler





The Children's Hour de William Wyler

composició és precisament dirigir la mirada de l'espectador i expressar un concepte emocional per mitjà d'imatges plàstiques." Aquests comentaris de Reisz es van avançar deu anys al llarg estudi de Gérard Gozlan (*Positif*, núm. 45 i 46, maig i juny de 1962) on l'autor va desmuntar magistralment el sistema crític idealista de Bazin ("Les delícies de l'ambigüitat. Elogi d'André Bazin"). Contemporani del de Reisz, l'assaig de Gilles Jacob "Els dos Wyler" (*Racords*, núm. 8, estiu de 1951), admiratiu però matisat, oposava Wyler el tirà i Wyler el poeta. Per al jove crític, "la posada en escena d'aquest, duta fins al límit, s'enfonsa en un romanticisme intempestiu, mentre que la brutal i inoportuna franquesa d'aquell constitueix el principal atractiu del jansenisme que André Bazin cantava fa poc". Jacob, com els seus contemporanis, està fascinat per la càmera de Wyler: "Convertida en ciclop, indiscreta i cruel, (ella) escorcolla els visatges i les ànimes com el pinzell lluminós d'una llanterna elèctrica." Més que no els punts de vista equilibrats de Reisz i Jacob, expressats en revistes minoritàries, els joves turcs de la crítica recordaran els elogis ditiràmics de Leenhardt i Bazin, i la seva voluntat de veure, en els films de Wyler, un tall epistemològic en la història del cinema americà. Per afirmar-se, res no podia anar millor que oposar-s'hi. Davant un director cobert de recompenses (38 premis Oscar i 127 nominacions a la fi de la seva carrera, un rècord absolut), admirat per tota la professió i afalagat per la crítica, s'imposava el rebuig. Truffaut i els seus amics faran patir a Wyler, a l'igual de Stevens i Zinnemann, que també són valors establerts, la sort reservada a França a Clouzot, Clé-

ment i Autant-Lara. Res més exemplar que les dues notes breus sobre Wyler, en dos números especials de *Cahiers du Cinéma* i amb vuit anys de distància. La primera (anònima) disminuí ja l'admiració anterior: "En la immediata postguerra es va convertir en la gran esperança del cinema americà. Ara falta que ens demostrí que és el gran director que nosaltres vam posar pels núvols fa deu anys" (núm. 54, Nadal de 1955). La segona, signada per Claude Chabrol, deia: "S'ha de ser ben ingenu, ben poc coneixedor i ben taujà, per confiar en Wyler" (núm. 150-151, desembre de 1963). Això era natural, ja que la jove crítica, des de *Cahiers du Cinéma* fins a *Positif*, a la meitat dels anys 50 s'havia d'interessar més pels nous talents de l'altra banda de l'Atlàntic, com ara



Dodsworth de William Wyler

Aldrich, Brooks, Tashlin, Mann i Ray, que renovaven els gèneres i els estils. Wyler, com René Clair, Carol Reed i G.W. Pabst, tan lloats pels crítics dels anys 30 i 40, havien de patir l'oprobri d'una generació ascendent que els trobava massa ben instal·lats en un sistema de producció obsolet. Com a reflex de l'aire del temps, el *Dictionnaire du cinéma* (Éditions universitaires, 1966), sota la ploma de Patrick Bureau, només salvava els films més recents del cineasta, THE CHILDREN'S HOUR i THE COLLECTOR, i concloua: "L'error de Wyler és considerar cadascun dels seus films com una mercaderia i no com una obra d'art." Andrew Sarris, epígon dels *Cahiers* a l'escena crítica novaiorquesa, també l'executa en el seu *American Cinema* (1968): "La carrera de Wyler és nul·la pel que fa a la posada en escena; els seus admiradors s'han confós en creure que la seva absència d'emoció és emoció continguda."

Llavors sembla que Wyler ha estat abaixat definitivament del seu pedestal i, a més, la seva evolució contribueix a perjudicar-lo. Després d'una sèrie de films d'una gran homogeneïtat, fins a THE HEIRESS (1949) —realisme psicològic sobre un fons social, treball amb el director de fotografia Gregg Toland sobre la profunditat de camp i una atmosfera claustrofòbica unida amb uns materials sovint d'origen teatral—, el cineasta es llança, en el decurs dels anys 50, a projectes que mostren un gran eclecticisme, des de la comèdia (ROMAN HOLIDAY) al film històric (BEN-HUR), i del drama de consciència (FRIENDLY PERSUASION) al western (THE BIG COUNTRY), fins al punt d'enterbolir la seva imatge en una època en què, més que mai, la crítica buscava una signatura personal. D'altra banda, com que els premis no deixaven d'afuir (la Palma d'Or per a FRIENDLY PERSUASION el 1957 i onze premis Oscar per a BEN-HUR el 1959), ja no calia res més per situar definitivament Wyler en el terreny de l'academicisme.

De mica en mica apareixen senyals que donen testimoni d'una nova perspectiva pel que fa al seu cinema. Avançant-se molt a la rehabilitació posterior, i mentre el nou cinema triomfa a les pantalles, Henri Langlois, que, com a dandi que era, no menyspreava la provocació, el novembre de 1965 organitza una retrospectiva a la Cinemateca de Chaillot i, en presència del cineasta, els dos últims films del qual, THE CHILDREN'S

HOUR, i sobretot THE COLLECTOR, havien, de tota manera, atret l'atenció de la crítica, encantada de veure'l tornar als seus temes preferits, Langlois lloa públicament l'home que va crear un nou estil a la fi dels anys 30, fustiga els crítics de postguerra que es van equivocar en atribuir aquest estil a Orson Welles i lloa l'analista dels sentiments humans més delicats i el qui, més enllà del naturalisme, ha retrobat la intensitat del cinema mut alemany sense recórrer als seus artificis ni el seu simbolisme. Deu anys després, el 1976, arran del bicentenari dels Estats Units, la Cinemateca Reial de Bèlgica organitza una enquesta adreçada a uns quants centenars de crítics, historiadors i personalitats del cinema, sobre "els films més importants i també els més subvalorats". Wyler hi obté 91 vots (47 provinents dels votants americans i 44, dels no americans; un equilibri significatiu) i arriba a la posició número vint-i-vuit, davant Curtiz, Ray, Borzage, Penn, Mankiewicz, DeMille, Fuller, Stevens, Mamoulian, Peckinpah i King. THE BEST YEARS OF OUR LIVES, a la posició número quaranta-cinc, obté 30 vots, seguit de DODSWORTH (12), THE LITTLE FOXES (8), BEN-HUR, THE COLLECTOR, DEAD END i JEZEBEL (4), CARRIE i THE HEIRESS (3).

Llavors feia cinc anys que Wyler ja no rodava, però el retrocés de la seva reputació semblava que s'havia aturat. Això no obstant, hi havia la sensació que s'havia oblidat la seva obra antiga, aquells films dels anys 30 i 40 que Sam Goldwyn Jr., l'hereu, es negava a mostrar al públic o que només llogava a les cadenes de televisió per a un nombre de projeccions limitat. La mort del director, l'any 1981, amb el seguici habitual d'homenatges concedits, no va comportar una autèntica reavaluació, però es van obrir pas algunes revisions, com és el cas de l'entrada dedicada a Wyler per Christian Viviani a *Larousse du cinéma*, molt més benevolent que les de David Thomson al seu *Dictionary of Cinema* o Jean-Pierre Coursodon i Bertrand Tavernier al seu *50 Ans de cinéma américain*. De tota manera, els judicis van tendir a esdevenir menys categòrics, i els anys 90 van determinar, fins i tot, un relatiu retorn a Wyler. En el seu nou llibre sobre el cinema americà publicat el 1998 (*You Ain't Heard Nothing Yet*), Andrew Sarris, que parlava d'ell com d'un ídol caigut el 1963, rectifica el seu judici i evoca "l'exemple clàssic d'un director destronat pel canvi de gust". "S'ha confós", afegeix, "el seu bon gust amb la suficiència; la seva serietat, amb un estil pompós; la seva discreció, amb la fredor i la seva claredat, amb l'avoriment". "Ha demostrat més d'una vegada", conclou, "que els films d'un bon art són infinitament preferibles als d'un mal artista." Jacques Lourcelles, al seu *Dictionnaire du cinéma. Les films* (col. "Bouquins", 1992), assenyala, parlant de THE BEST YEARS OF OUR LIVES: "Quaranta anys després de la seva estrena es constata que aquest film cobert de premis Oscar, de recompenses diverses i d'elogis ditiràmics, els mereix tots. De vegades convé separar la política dels autors. William Wyler, un autor de segon ordre, signa amb aquest film una mena d'obra mestra. Aquí l'ofici s'ha metamorfosat en talent, i fins i tot en geni." Des de Welles i el seu elogi ambigu, "el gran productor entre els directors", a Melville, que considerava THE CHILDREN'S HOUR com una obra



William Wyler i Bette Davis durant el rodatge de *The Little Foxes*



Mrs. Miniver de William Wyler



Detective Story de William Wyler

mestra; des de Godard, que ens manifestava recentment la seva admiració per *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (Positif, núm. 456), a Resnais, l'altre gran estilista del cinema francès conegut per la seva posada en escena (oi que MÉLO és a l'obra de Bernstein el mateix que *THE LITTLE FOXES* a la de Lillian Hellman?), els seus col·legues (sense comptar-hi Wilder ni Huston) no li han regatejat l'estima. Avui dia ningú no repetiria l'eslògan de Leenhardt. Wyler no és Ford ni Welles, ni Hawks. Però, tal com s'ha demostrat gràcies als festivals de Berlín i La Rochelle, és molt més del que durant massa temps ens han volgut fer creure.

Michel Ciment (Positif, núm. 484, juny de 2001)

Més americà que els americans mateixos

Havent estudiat comerç a Lausana i violat a París, i havent adquirit pràctica en nombrosos oficis cinematogràfics a Nova York, Wyler, nascut a l'Alsàcia alemanya, va esdevenir un home complet en la seva professió. La producció cinematogràfica que va dur a terme a Hollywood (guardonada amb cinc premis Oscar, l'Irving G. Thalberg Memorial Award el 1965 i el Life Achievement Award de l'American Film Institute el 1976) es va desenvolupar al llarg de quaranta anys i va gaudir d'un gran prestigi. La seva associació amb Goldwyn i amb la Warner, l'aportació del director de fotografia Gregg Toland i de compositors americans i europeus, com ara Copland, Newman, Steiner i Auric, la facilitat amb què aborda una miriada de gèneres que van del documental de propaganda a l'adaptació literària, i l'elecció d'uns guionis que van beneficiar les seves habilitats de narrador van contribuir al seu èxit. Sota la seva direcció, les estrelles del sistema van donar el millor d'elles mateixes: il·lustrat pel domini de la profunditat de camp, el seu estil va ser el *ne plus ultra* del classicisme filmic. Essent una contribució de qualitat al setè art, aquesta obra té dues facetes: ofereix un panorama de la societat i alhora en reflecteix la filosofia conformista. A primera vista, aquest paisatge sembla tan diversificat com la fama dels seus films és matisada. L'encant de la "trilogia" Davis, dirigida entre 1938 i 1941, conserva la brillantor: *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (1946), la força emotiva. De la mateixa manera, l'enfocament de *THE COLLECTOR* (1964), rodat gairebé vint anys després, pot semblar més personal que el de realitzacions anteriors. Tot i així, si l'observem de prop, hi distingim constants, tant pel que fa a la forma com al fons. Essent "tan vast com la mar" (*THE BIG COUNTRY*, 1959), aquest continent, gràcies a una tonalitat múltiple, permet descobrir tota la terra. Potser és que, al continent europeu, Amèrica atreia amb l'esquer de la llibertat?

D'entrada, l'univers de Wyler és el món civilitzat, i el seu representant, l'home del carrer, que, ple de virtuts, és patriota i demostra una excel·lència moral (*THE BEST YEARS OF OUR LIVES* i *MRS. MINIVER*, 1942). Aquest tret es presenta sota dos aspectes: l'un, social, i l'altre, íntim. Una investigació típica de l'obra se situaria entre paràmetres oposats. Al començament hi hauria una visió del món, "més americana que la dels americans mateixos", que equival al somni de la integració aconseguida. Al mateix temps, el director preferia els films d'acció i l'estil dramàtic. La interrogació següent tracta del camí recorregut pels protagonistes: de quina naturalesa és, el conflicte que travessen? En l'àmbit de la posada en escena, hi romanen empremtes dels paranyos que se'ls paren? Si des de l'ordre tan encomiat, la seva contrapartida —la confusió— es revela present al cor de l'assumpte, la relació entre allò universal i allò individual s'haurà aclarit: si més no, d'una manera preliminar. I el misteri de l'europeu que es difumina pot haver estat, potser, a causa del pudor corol·lari de la seva pràctica artística?

El *western* és mut, vivaç (*THE FIRE BARRIER*, 1926) i eloqüent en la idolatria divertida de Lily Langtry (*THE WESTERNER*, 1940); la comèdia del regador regat té decorats de Trauner (*HOW TO STEAL A MILLION*, 1966) i és nostàlgica (*ROMAN HOLIDAY*, 1953) i musical (*FUNNY GIRL*, 1968). A la manera de les investigacions policiaques (*DETECTIVE STORY*, 1951; *THE LIBERATION OF L. B. JONES*, 1970), els retrats psicològics com ara *THE COLLECTOR* i *THESE THREE*, 1936, basat en una obra de Lillian Hellman, i el seu *remake* *THE CHILDREN'S HOUR* (1962) són ombrívols. Es domen cavalls de pura sang en plans generals gegantescos (*THE BIG COUNTRY*) i a Zenith, la indústria automobilística floreix (*DODSWORTH*, 1936). Els rierols miserables de *DEAD END* (1937) no prefiguren gaire el palau del cònsol Quintus Arrius, com tampoc l'educació d'una aristocrata europea la prepara per a la seva trobada amb un periodista democrata.

Des de l'alba de l'era cristiana fins a l'última part del segle XX, la separació entre els rics i els pobres, la gent com cal i els fora de la llei, i a més, per a tots, la juxtaposició dels anys millors i els pitjors semblen estables. En la seva obra es troben la ciutat de "small-time America" (*THESE THREE*), el barri senyorial (*THE DESPERATE HOURS*, 1955), tendes de campanya (*THE BEST YEARS OF OUR LIVES*) i les mansions rurals amb esperit de casta a la Nova Orleans de 1845 i 1900 (*JEZEBEL*, 1938; *THE LITTLE FOXES*, 1941); l'equilibri nació/estat federal es manté (*THE DESPERATE HOURS*). Essent filla d'un noble arruïnat de Yorkshire, Cathy es casa amb un terratinent (*WUTHERING HEIGHTS*, 1939). Al vell Sud,

l'accent de Lavinia ressona al palauet de Sloper (*THE HEIRESS*, 1949). Transportada a una colònia asiàtica, una esposa tolera malament els constrenyiments del seu rol (*THE LETTER*, 1940). Es construeixen imperis per part dels romans, els anglesos i els Dodsworth. Dues amigues funden una escola per a noies (*THESE THREE*) i el cristianisme s'estén (*BEN-HUR*, 1959). De fermes, aquests eixos estructuradors només en són aparentment. Els representants de la llei abunden. Un advocat és expulsat de la professió (*COUNSELLOR AT LAW*, 1933), un altre frega el perjuri (*THE LETTER*) i el detectiu és sospitós (*THE LIBERATION OF L. B. JONES*). Els agents també neixen pobres (*DEAD END*) i a la banca hi entren persones honestes i estafadors (*THE BEST YEARS OF OUR LIVES*, *THE LITTLE FOXES*, *THE DESPERATE HOURS*), però quin valor iguala el de la família (*MRS. MINIVER*, *THE BEST YEARS OF OUR LIVES*, *THE DESPERATE HOURS*, *THE CHILDREN'S HOUR*)? Potser l'atracció de cultures exòtiques? Les de París (*HOW TO STEAL A MILLION*), el Mediterrani, una visita a la Ciutat Eterna (*ROMAN HOLIDAY*) o l'Orient de Mautham (*THE LETTER*)? Llegiu el títol sencer de l'adaptació de la novel·la de Sinclair Lewis: *Dodsworth. The Education of an American*. L'exotisme és moral; de l'antagonisme entre els ianquis, defensors de la raó, i el vell Sud, amb "its moss, magnolias and mocking-birds", emblemes lírics de la temptació, en dona testimoni *JEZEBEL*. La discordança és sorneguera. "Mind your manners" esdevé una lleteria. De tota manera, es poden esbossar gestos cortesos i escampar la pesta (*JEZEBEL*, *THE CHILDREN'S HOUR*, *THE HEIRESS*). Es pot ser alcohòlica, adúltera en el fur intern i assassina, i, això no obstant, obeir el marit (*THE LITTLE FOXES*, *THE LETTER*, *WUTHERING HEIGHTS*). Des d'aquest punt de vista, el vestit és transparent. Un parell de guants blancs

traeixen una afecció pel luxe inadeguada en un pretendent (*THE HEIRESS*). Abans del *Blitzkrieg*, la senyora Miniver es compra un bonic barret. El vestit vermell de Jezebel li ocasionarà la ruïna. El barret del "Dude" (*THE BIG COUNTRY*), la seva caiguda. Vulgars i cares, les toaletes de Fran Dodsworth en proclamen la neurosi. Un lladre és oficial militar, i el *pater familias* de bona posició té por (*THE DESPERATE HOURS*).

La guerra, la pau i la postguerra es confonen. Homer, un ciutadà mutilat, sofreix més que el soldat condecorat. La lluita pel poder s'allarga: el poder sexual (*JEZEBEL*, *THE COLLECTOR*, *THE HEIRESS*, *THE CHILDREN'S HOUR*), el material (*THE LITTLE FOXES*) o el religiós (*BEN-HUR*). La fidelitat, l'honestat, la fraternitat i el dinamisme caracteritzen aquests éssers. O potser més aviat es tracta de la intransigència? Perquè, essent necessària per a la supervivència, la seva temeritat física i moral serveix per a finalitats ambigües... De la mateixa manera, essent un senyal de puresa, la blancor de llet del Midway (*THE BEST YEARS OF OUR LIVES*, *THE DESPERATE HOURS*), el vestit del potentat (*DEAD END*), el baldaquí kitsch (*THE BEST YEARS OF OUR LIVES*) i les puntes (*JEZEBEL*, *THE LETTER*, *DODSWORTH*, *WUTHERING HEIGHTS*) és també la d'una herència maleïda. Amb l'ajuda de la sátira, caminem per la corda fluixa. Percebut com a arbitrari, el regne de la cultura depèn de virtuts precàries.

El fil del discurs s'emboïca i s'aventura, malgrat (o a causa de) el bon gust, en allò híbrid. Així, *DEAD END*, amb el seu decorat simultani, barreja el film social i el film de gàngsters; els àngels de cara bruta i la lluita contra els clandestins cohabituen. La ironia i l'humor s'expressen en el llenguatge de Bogart, que, essent una mena de Scarface instruit, morirà assetjat (*THE DESPERATE HOURS*). Al mig del carrer es desenvolupa la valentia d'uns adolescents que no han tingut mai infantesa. Com reconciliar aquest retrat i la desmitificació dels gàngsters? Doncs bé, la barreja, o l'amplificació, de discursos i gèneres constitueix una via per a Wyler. *BEN-HUR* és un popuri d'espectacle i composició a porta tancada (*JEZEBEL*, *WUTHERING HEIGHTS*). En relats dramàtics, les múltiples formes de la injustícia són vectors de l'heroisme. És una extensió del contrast, *oxymoron* o contradicció, indispensable per al cineasta.

Les calmes són rares. Uns quants *happy ends* i alguns vestigis del re-



The Westerner de William Wyler

cord, com ara el tema de la *flash-back* sobre els turons temps enrere asolellats de WUTHERING HEIGHTS. Com la sirena de Hans Christian Andersen, caminem amb els peus descalços damunt ganivets esmolats i vivim a la vora de l'abisme. Les exigències de l'imperialisme prevalen sobre l'amistat (BEN-HUR). L'ordre proporciona l'estructura de l'existència, fins i tot al tribunal salvatge de Roy Bean. De retorn d'Europa, Sloper constata que l'anarquia ha reemplaçat el seu terror: "Has he made my house his club?". L'humor i la dignitat del sentiment humanitzen el discurs: "Ningú no li ha ensenyat a posar el braç al voltant de la seva promesa" (THE BEST YEARS OF OUR LIVES). L'antífrasi és ferotge. *Plaisir d'amour*, executada al piano per un Cliff vel·leïtos, resumeix la diferència entre THE HEIRESS de Wyler i la de James, o la d'Agnieszka Holland. És inútil que les passions facin acostar la raó i els sentiments: si són sentides, seran durament rebutjades; si sorgeixen, durament castigades. El nostre planeta és funest? Això no obstant, allò tràgic és contornejat i romanem a la banda d'aquí del melodrama, tant pel que fa a les seves convulsions com a la innocència. Abandonaments, renunciació, suïcidis, morts prematures i execucions posen fi a la prova caòtica de l'existència, però la nostra condició no hi tindrà l'última paraula; ella mateixa, per l'art de la posada en escena, serà continguda i elucidada. Construïda d'acord amb les exigències de la claredat narrativa i la transparència del comportament, la tècnica eficaç de Wyler poua la seva complexitat en la profunditat de camp, la precisió de l'enquadrament i la bellesa dels primers plans. Els picats i les panoràmiques escandeixen els interiors i els exteriors (JEZEBEL, THE BIG COUNTRY). Els personatges emergeixen del segon pla i les ombres projectades sobre les parets fan avançar la silueta. "Hi ha un rebuig del procediment del trossejament... al qual substitueix una imatge uniformement llegible"... Així, doncs, la posada en escena podria tenir, aquí, a causa de la seva "ilegibilitat" mateixa, diversos sentits?

Essent el producte d'una civilització lliure, l'home n'és, també, l'ostatge. Hi ha un punt mort, al qual s'ha d'afegir el tema de la vacuitat de la violència, realçat per la dialèctica entre la civilització i el primitivisme, emboniquit (THE BIG COUNTRY) o acerb (THE DESPERATE HOURS). El leitmotiv topogràfic és el de l'empresonament. Literal (THE BORDER CAVALIER, THE LETTER, DETECTIVE STORY, FUNNY GIRL); de galera, torrassa i catacumbes a BEN-HUR, o metonímic: la residència luxosa, el soterrani de l'empleat de banca i el ranxo es transformen en presó (THE DESPERATE HOURS, THE COLLECTOR, THE FIRE BARRIER). La seva conseqüència, la temptativa d'evasió, troba una elaboració contínua (ROMAN HOLIDAY, THE DESPERATE HOURS, BEN-HUR, THE CHILDREN'S HOUR, THE HEIRESS, THE LETTER, THE BEST YEARS OF OUR LIVES, THE BORDER CAVALIER, DEAD END i THE LITTLE FOXES). A l'entorn de la representació de l'autoritat paterna s'articula el lligam entre la regla universal i el destí particular.

Orfe de mare i dominada pel més cruel dels pares ("Why weren't you a little more clever?"), que retreu a la filla la mort de l'esposa, Miss Sloper només coneixerà l'autonomia renunciant a la felicitat: els seus brodats



The Best Years of Our Lives de William Wyler



William Wyler

l'acompanyen (THE HEIRESS). És el cas contrari del d'Alexandra, el pare adorat de la qual, dòcil, ha de morir perquè ella es pugui lliurar del domini de la seva mare/escurçó. Intempestiva, la noia dels "grans espais" ha estat consentida pel seu pare i n'ha heretat la tendència colèrica. El destí de Heathcliff seguirà essent el de l'infant trobat. Els pares fan falta a Jezebel, els nens de DEAD END i les joves professores de THE CHILDREN'S HOUR. Ben-Hur esdevé el fill adoptiu del seu antic amo de galera. Els nens d'Al Stephenson han crescut sense el seu pare (THE BEST YEARS OF OUR LIVES) i Nicole es fa lladre per ajudar el Papa-Falsari (HOW TO STEAL A MILLION). Tant per al bé com per al mal, l'infant és l'adult (THE DESPERATE HOURS). El fill esdevé "el pare de l'home" i ensenya al seu pare a adaptar-se al terror (THE DESPERATE HOURS). En la dificultat, l'espontaneïtat infantil s'aferma. Els qui fan criatures prop de les clavegueres de DEAD END són uns brèfols. Essent riques, les alumnes destrueixen doblement la il·lusió: esdevenen traïdores contra el seu propi sexe. Pot ser que la infantesa, fugaç i fràgil, només sigui present quan escriu, amb grans lletres i a través de la pantalla, "Halcyon Days" (dies de felicitat)?

Als marginats de la societat, tant és que sigui a causa de la sexualitat, la situació material o la ideologia, no se'ls concedeix gràcia. Especialment si són dones. Vestida de color vermell, teatral, mostrada sobre un fons monocrom, criminal o sotmesa, disciplinada o excessiva, la dona és la víctima per excel·lència. Com que li agrada el "vermell cirera", l'hereva balla sola. El penediment i la salvació estan exclosos. Així, a THE CHILDREN'S HOUR, la càmera encercla la mirada de Martha, que fa un examen de consciència, es condemna i es penja. La justícia és poètica: el primer pla sobre el punyal és molt expressiu. Novament, la falla a la pantalla pretesament lliusa. El seu sacrifici serveix per restablir l'ordre.

Perdonem-nos. Pel que fa a la posada en escena, l'homenatge més bonic es ret a la imatge femenina. És el de l'empremta indeleble. Més enllà de la

confrontació entre Orient i Occident, el contracamp de THE LETTER crea una rivalitat a la manera de Schiller. Els estigmes a les galtes enrogides de Jezebel, instal·lada al carro de la mort, damunt la foguera fúnebre, segueixen obsedint l'espectador. En les tenebres, l'ombra de les leproses, bandejades i avergonyides, ens persegueix. Són la germana i la mare de Ben-Hur. L'enigma a la manera de Wyler és a l'origen de tot això.

Eithne O'Neill (Positif, núm. 484, juny de 2001)

BIBLIOGRAFIA: WILLIAM WYLER

Selecció de documents consultables a la biblioteca:

Monografies

- Aresté, José María. *Pero... ¿dónde está Willy?: en busca de William Wyler*. Madrid: Rialp, 1998.
- Comas, Angel. *Los intocables de Eliot Ness: Ben-Hur*. Barcelona: Dirigido, 1997.
- Cormack, Mike. *Ideology and cinematography in Hollywood, 1930-39*. London: MacMillan, 1994.
- Fink, Guido. *William Wyler*. Firenze: La Nuova Italia, 1989.
- Garnett, Tay. *Un siècle de cinéma: portraits de cinéastes: raconté par 42 metteurs en scène du monde entier*. Rennes: 5 Continents: Hatier, 1981.
- Herman, Jan. *A talent for trouble: the life of Hollywood's most acclaimed director, William Wyler*. New York: Da Capo, 1997.
- Simon, Jacqueline. *La "félure" dans le cinéma romanesque américain des années 40 et 50*. Paris [etc.]: Masson, 1989.
- Tavernier, Bertrand; Coursodon, Jean-Pierre. *50 años de cine norteamericano*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1997.
- Waldman, Harry. *Beyond Hollywood's grasp: american filmmakers abroad, 1914-1945*. Metuchen, N.J.: London: Scarecrow, 1994.
- *William Wyler*. Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob (ed.). Berlin: Argon, 1996.
- Wyler, William. "No magic wand". *Hollywood directors 1941-1976*. Richard Koszarski (ed.). Oxford [etc.]: Oxford University Press, 1977, p. 102-116.

Articles de revista

- Bazin, André. *William Wyler ou le janséniste de la mise en scène*. "Revue du cinéma", II, no 10 (février

1948), p. 38-47; II, no 11 (mars 1948) p. 53-63. Article recollit a: Bazin, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1966.

- Bermejo, Alberto. *William Wyler: la puesta en escena democratizadora*. "Cinerama", n.º 44 (febrero 1996), p. 100-105.
- Bosch, Ignasi. *In memoriam: William Wyler*. "Contracampo", año III, n.º 24 (octubre 1981), p. 11-12.
- Cleutat, Michel. *Ben-Hur, une bible américaine*. "Positif", no 468 (février 2000), p. 91-96.
- Doeckel, Ken. *William Wyler: a great director has been reduced to exploiting his virtuosity*. "Films in review", vol. XXII, no. 8 (October 1971), p. 468-484.
- *Dossier William Wyler*. "Positif", no 484 (jun 2001), p. 69-102.
- Fernández Valentí, Tomás. *Wyler y Cukor, en la frontera del cine negro*. "Dirigido", n.º 269 (junio 1998), p. 64-67.
- *Les Hauts de Hurlevent (Wuthering Heights)*. "Avant-scène cinéma", no 168 (avril 1976), p. 62-65.
- Herman, Jan. *William Wyler: early days at Universal*. "Griffithiana", n.º 51/52 (octobre 1994), p. 212-249.
- Heston, Charlton. *The questions no one asks about Willy*. "Films and filming", vol. 4, no. 11 (August 1958), p. 9, 32.
- Manrique, Javier. *William Wyler: la perfecta fusión del director y el productor*. "Interfilms", n.º 53 (febrero 1993), p. 48-51.
- Marias, Miguel. *Falso prestigio, talento verdadero*. "Casablanca", n.º 9 (septiembre 1981), p. 18-21.
- Monterde, José Enrique. *Estudio William Wyler: al estilo de Hollywood*. "Dirigido por...", n.º 171 (julio-agosto 1989), p. 35-50; n.º 172 (septiembre 1989), p. 16-31; n.º 173 (octubre 1989), p. 38-58.
- Parrish, Robert. *University of Southern California Film School*. "Positif", no 400 (jun 1994), p. 95-98.
- Phillips, Gene D. *William Wyler*. "Focus on film", no. 24 (Spring 1976), p. 5-10.
- Reid, John Howard. *A little larger than life*. "Films and filming", vol. 6, no. 5 (February 1960), 9-10, 32.
- Ripoll, Joan. *William Wyler, o el cine americano*. "Otro cine", año VI, n.º 33 (1958), p. 5-8.
- Tournès, Andrée. *William Wyler retrouvé*. "Jeune cinéma", 244 (été 1997), p. 4-11.
- Zapiola, Guillermo. *Wyler, o el talento de un artesano creativo*. "Cinemateca revista", n.º 26 (agosto 1981), p. 15-20.



Roman Holiday de William Wyler