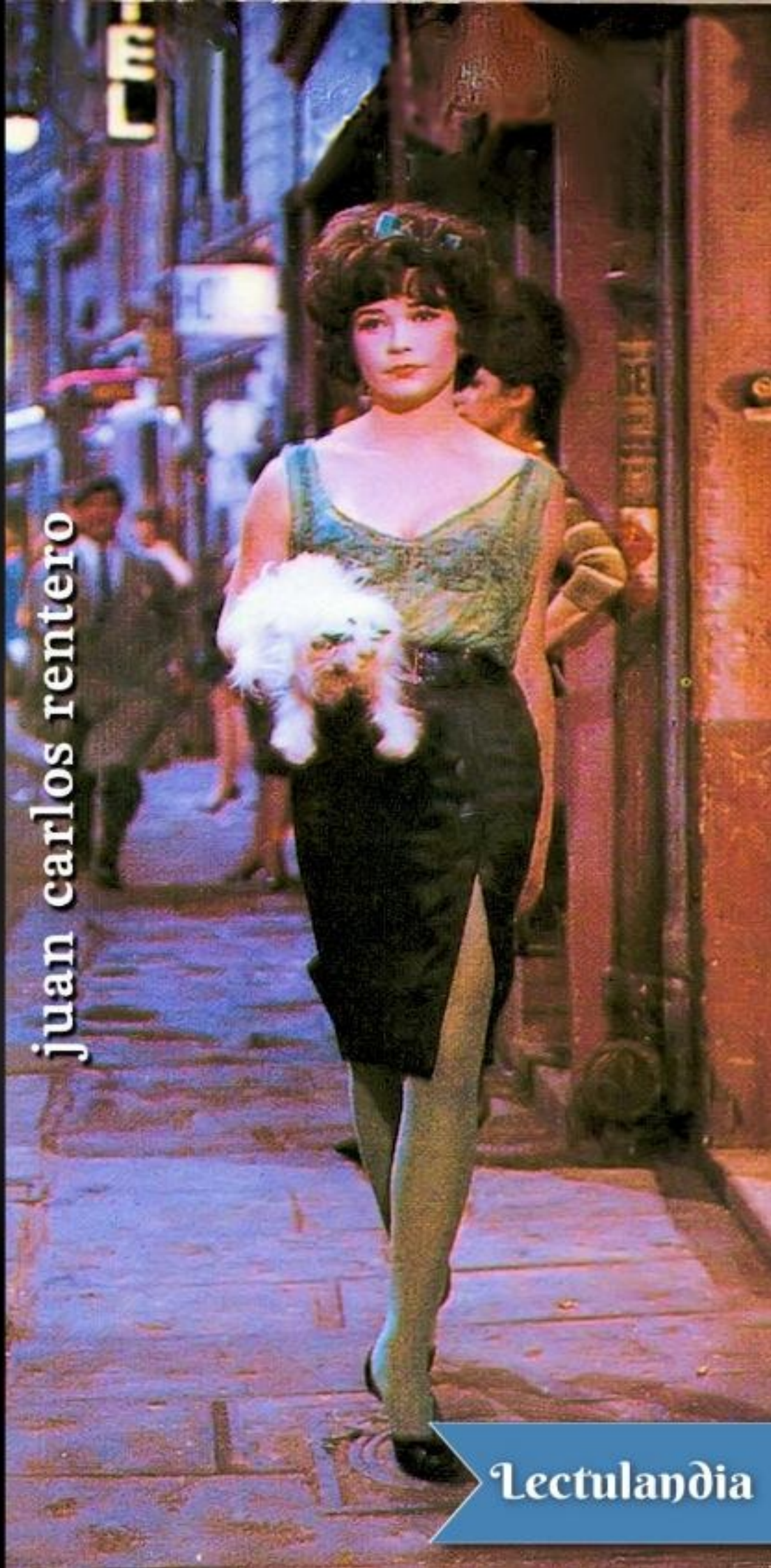


BILLY WILDER

La romántica amargura de un cínico

juan carlos rentero



Lectulandia

Con el tiempo, Billy Wilder se ha convertido en un clásico de la historia del cine. Tras unos comienzos como guionista, sus comedias ácidas y malintencionadas, y sus duros dramas no exentos de ironía le han otorgado el prestigio y respeto que se merecía. Sus películas evocan un periodo de esplendor del cine americano que ya parece irrepetible.

Lectulandia

Juan Carlos Rentero

Billy Wilder

La romántica amargura de un cínico

ePub r1.0

Titivilus 13.03.15

Título original: *Billy Wilder. La romántica amargura de un cínico*

Juan Carlos Rentero, 1988

Bibliografía y Filmografía: Juan Carlos Polo

Diseño de cubierta: Recesvinto

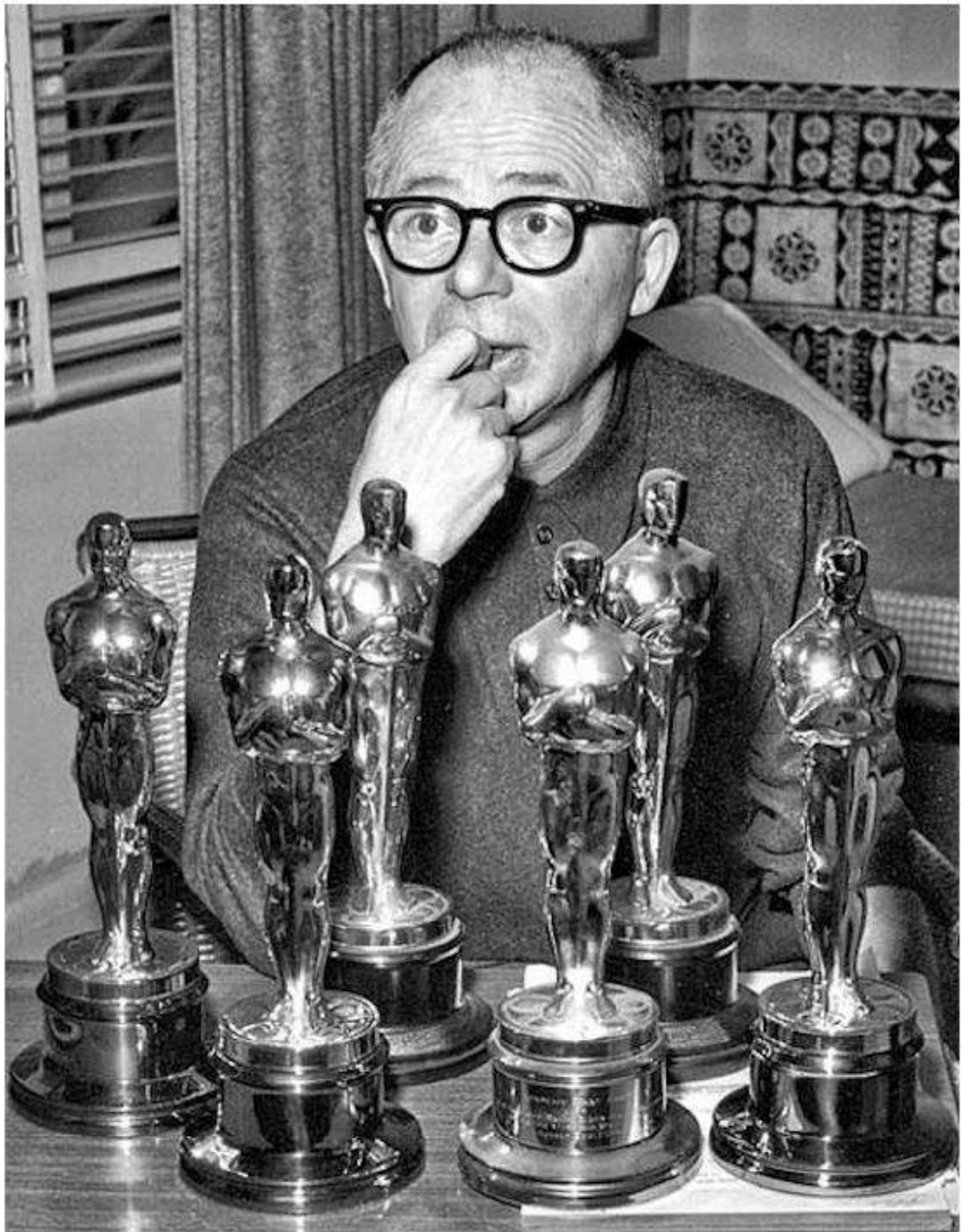
Imagen de cubierta: Shirley MacLaine en *Irma, la dulce*

Editor digital: Titivilus

Digitalización: Recesvinto y Recaredo

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



PRÓLOGO

Por Manolo Marinero

La exposición de asuntos, clasificados por proximidades entre sí, de los films de Samuel —Billie, Billy— Wilder, en este estudio de Juan Carlos Rentero, inicia la cobertura de un hueco, y facilita los recuerdos (gratos recuerdos) acerca de la obra de un superviviente de la época dorada del Cine. Pues el libro es considerablemente descriptivo.

Su autor destaca de cada film el sentido de las relaciones entre sus protagonistas, y avanza comentarios críticos sobre las del guionista-director con éstos. En alguna ocasión incluye fragmentos de diálogos, que resumen una situación sustancial. Ese «difícil forma de llevar una vida fácil», que pertenece a Irma, la dulce, desborda a esta película, al alcanzar a las tentativas de numerosos personajes de Wilder, en thrillers, tragedias y comedias. Abarca al Fred MacMurray de Perdición, a William Holden en El crepúsculo de los dioses, a Lemmon en El apartamento y En bandeja de plata (y en Con faldas y a lo loco, sería «difícil forma de conservar la vida»). Los tunantes, serios o cómicos, y, en distintos grados, patéticos, han gozado de las preferencias del director. Determinados tunantes, en la narrativa sobre la picaresca que urdió y desarrolló Samuel Wilder. Lleva ésta a un marco de campo de concentración alemán (comandado por el judío Preminger) en Traidor en el infierno. Wilder tiene el anverso de picaro de siete suelas. Las miserias humanas son contadas sonrientemente por él, como apunta Rentero, respecto a Primera plana, y aquél ejerce, en muchos de sus films, la doble función de fiscal y abogado de elementos que van a cometer o cometen vergonzosas acciones, o mezquinas o siniestras, aunque vestidas por el aliento comprensivo-ácido que desprenden la máquina de escribir y la de describir (la cámara) del autor.

Por todo eso, el que Wilder se ocupe —como se indica en este libro— de «los vicios de sus personajes favoritos», da que pensar en que, al menos como observador, Wilder tiene unos vicios favoritos. Es su estilo el que sirve como portador de atenuantes para las infames empresas de sus personajes más sórdidos, tratando a éstos con el calor que podrían otros realizadores en sus héroes preferidos, mientras que los guiones de Wilder y de su compinche rumano Itec Dominici («I.A.L. Diamond») no se detienen a la hora de llegar, no pocas veces, a los extremos agravantes. Claro está que estos guiones ya prevén el tono del film. Tono resultante del conocimiento de cómo y cuándo es cruel el público, cómo y cuándo es compasivo. Por ello, paradójicamente, el último sabotaje de Matthau a la felicidad amorosa y conyugal de Lemmon (y Susan Sarandon) en Primera plana, realizado con magnífica parsimonia, es un atípico final feliz: se recibe festivamente por los espectadores. Se

ha acabado la película, pero éstos saben que todavía Lemmon y Susan van a dar una grandísima «pisada de plátano». Este final es definitivo sobre el sistema del astuto austríaco: deja fuera a la pareja, y pone con Matthau a la cámara y al público. Al dejar la cámara con un personaje, de alguna manera se deja al público con él.

Y, una vez Holden en el agua (lleva mucho tiempo hablando desde la piscina; se ha hecho notar siempre que *El crepúsculo de los dioses* es una película contada por un muerto, «dead men tell tales», pero la circunstancia de lugar, la piscina, es distintiva, es fundamental: un film contado en la cálida noche, desde una pileta, con hora y media por delante como merece un guionista), el final, para Norma Desmond y Max, y para parte del público, no es desgraciado, sino triunfal. Lo patético es todo lo anterior: las diferentes modalidades de frustración e impotencia que sienten Norma, el guionista y Max. Ahora. Norma y Max reviven por instantes, y es durante esos instantes felices cuando Wilder, maestro de ceremonias, establece la oportuna despedida entre ambos y el público de las salas. En el momento crucial. En cine, todo es cuestión de modos. Fort Apache, donde muere un antipático villano, tiene un lóbrego desenlace, pero, sobre el mismo asunto (la batalla de junio de 1876 en Little Big Horn), Murieron con las botas puestas, donde muere un héroe simpático, tiene un final «triumfal», desde la perspectiva (seguida) de George A. Custer, como el de *El crepúsculo de los dioses*, ya que las notas altas —en sentido musical—, el tono, se imponen por encima del texto de los libretos. Mucha música europea y estadounidense, que habla de amores plenos y compartidos, y de cuán feliz es el compositor, el letrista y el vocalista, por tener y admirar a su amada, es lánguida y melancólica, mientras que muchas canciones mexicanas de situaciones de derrota, desesperadas y de amores imposibles, son animadas, rechulas y animosas (tienen una melancolía vibrante). Si la admiración de Walsh por su Custer nunca ha sido negada —más bien condenada—, la de Wilder hacia Norma Desmond y Max —invictos en la derrota, como los confederados de Faulkner (banderas en vitrinas) que, al igual que Wilder, sabía de «universos» destruidos y de restos de grandezame parece también palpable. Ya su cámara se ha detenido, no fugazmente, en la cara de Cecil Blount de Mille, recordando la gloria pasada de (Gloria Swanson) Norma. Y está claro que el tétrico museo-casa de Norma, con su lacónico mayordomo, es mucho más atractivo, para los espectadores, que los flirteos extramuros de Holden con la magnífica Nancy Olson.

A Norma y a Max se les compensa, respectivamente, de años de impaciencia e histeria y de años de humillación y pasividad. Y si es el instinto de ella lo que se pone en marcha y pone en marcha el farewell —bajo el pretexto de *rentrée*—, es la lucidez de Max la que, casi instantáneamente, transforma lo agónico en sublime. La lucidez, porque ésta, y no el escapismo o el autoengaño, ni siquiera el consuelo, es la que hace, en ocasiones, optar por lo irreal, lo imaginario, lo ideal, lo fantástico. Excepciones que confirman las reglas y que Wilder, fuera de su moral individual y creativa, fuera —relativamente— de su posición —que plasma la imposición de la

realidad sobre los empecinamientos en llevar vidas ficticias, tema de Tennessee Williams— y de su mensaje (permitiéndome acudir a un término del que no he abusado), supo grabar dando, como tengo entendido que hicieron algunos autores de algunas óperas, plenitud a un final trágico.

Si he relativizado la opción de Wilder por lo real y su autopsia de lo quimérico ^[1] es porque el mismo cuentista que desplaza el interés en Sabrina desde lo ideal, William Holden esta vez, para ella, a lo real, un cascado Humphrey Bogart, es el que luego mantendrá, básicamente (prescindamos de detalles irrelevantes), el ideal en Gary Cooper ^[2] para Ariane.

¿Acaso se contradicen Sabrina y Ariane? ¿O acaso quien lo piense olvida que la vida tiene muchas caras, muchas «contradicciones»? Desde luego, gentes que como Jean Renoir, Minnelli y Wilder abarcan, o de alguna manera participan de, esas contradicciones, tienen una amplitud, capacidad, sagacidad, anchura de mirada mayor que la de otros muchos autores cuya autoría, cuya «coherencia», cuya «personalidad-tras-la-cámara», cuya perspectiva, de límites continuos (reiterativa como la del charlatán que sabe de memoria un discurso, propio, y lo repite a diario en una concurrida acera, para vender baratijas) ha servido para recompensas de la opinión pública y de los círculos de influencias, para poder ser identificados hasta por los párvulos (aunque desfavorablemente por unos cuantos movie-goers), para beneficiarles «votos» de gente de a pie y de gente portavoz (que pasa por tener opinión propia y difusora) y de medios de comunicación, y establecerles una reputación sólida como un sofá caro y estar, unas décadas, o algo menos, reverenciados por gentes a la page. Pero esa perspectiva inequívoca y escasa más bien semeja a la mirada fija, incapaz, de los idiotas.

Wilder (cuya coherencia queda en el pozo y no en los carteles de la mina) es, simultáneamente, cínico en los dos sentidos, distantes entre sí, antiguo y moderno. Al igual que es, de una sola tirada y por turnos, cáustico, emotivo, sentimental, suave, insuave y salvaje. El sentido de ¡Avanti! es (en la acepción original, griega) cínico. El de otros films del autor lo es en la actual y popular. Pese a contagiar apetito por el alcohol. Días sin huella (en la que Ray Milland ve champagne, copas y copas de champagne, como en La tentación vive arriba, Tom Ewell ve deseables mujeres deseosas) es moral. Y El gran carnaval también lo es (tal vez no se esperaba el cuarto poder, la prensa, que sería objeto de denuncia de un quinto poder). Mientras que, posiblemente, otros relatos humorísticos de Wilder lo son unos peldaños menos.

Wilder ridiculiza historias de amor (Uno, dos, tres) o las respeta y sublima (Ariane), y hace despedirse de su amada al flemático Sherlock Holmes en forma más educada y menos digna que la terminante del general nazi admirador de la cantante, Marlene Dietrich, en el club abigarrado y humoso de Berlín occidente. En Perdición, da igual trato al delincuente arrastrado por la pasión y al frío policía, y en Testigo de cargo se complace —obviamente— en las figurerías del abogado y —secretamente— en la estridencia de la falsa testigo, sir Wilfrid Roberts y la prostituta

cockney, Laughton y Dietrich, aparte de añadir a la faena adornos con la puntillosa miss Plimsoll, la maravillosa Elsa Lanchester, esposa de Laughton y dueña de su hogar, en la vida real, desde veintiocho años antes del rodaje ^[3], y poner a prueba, satisfactoriamente, la (muy discutida) capacidad dramática de Tyrone Power. En Uno, dos, tres, de algún modo, admira el dinamismo del ejecutivo, mientras que la dinámica de los ejecutivos parece horrorizarle en ¡Avanti! ¿Se podría tachar a Wilder, pues, de doblez? Evidentemente. Al igual que Renoir simpatiza con el impulso amoroso de Niní y con la querencia a la independencia y a la frivolidad de Danglard —contrapuestos—, simultáneamente (French Can Can). Como éste, Wilder puede retratar la complejidad, la ambigüedad o, sencillamente, a veces, simpatizar con personajes de intereses encontrados y simpatizar con sus diferencias. Wilder puede simplificar, tal vez, dentro de un relato, pero no a través de su filmografía. Es ajeno al raquitismo que mal llaman coherencia, y, a lo largo de décadas de rodar, no tiene por qué dirigirse siempre a la misma parte del alma del público. Este sí hace «doble juego», y puede ver, en programa doble, a John Ford y a Simenon, y sus concepciones opuestas de la vida. «Duke» Wayne y Maureen O'Hara, Gabin y Simone Kaminker («Simone Signoret»), mostrando, con o sin descanso que invita sin elocuencia a visitar bar, la plenitud incondicional y, o más, las miserias de la pareja (El hombre tranquilo/El gato). Como la multiforme vida misma, Wilder hace múltiple juego: Holden se queda sin Sabrina (por joven y frívolo) y (demasiado joven y realista) escapa de Norma (demasiado infantil y utópica) y Cooper (por viejo) se quedará con Ariane, mientras que el viejo Osgood Fielding (Joe E. Brown) se quedará con Jerry (Jack Lemmon) en Con faldas y a lo loco. Como la ascensorista de El apartamento se quedará, antes de aceptar a Lemmon, y descubrirle, sin un MacMurray al que en realidad no ha tenido jamás. ¿Es el Príncipe Encantador el elegido en principio, o el que impone el destino? No hay Príncipes Encantadores, pero la chica tendrá a veces un sustituto equivalente y más comprensivo, a veces un sustituto superior, y a veces —todo es posible en este terreno para Wilder ¡al Príncipe Encantador!

Despiadado pero amigo de satisfacer, como anota Juan Carlos Rentero, Wilder ha dejado más variantes aún que constantes. Como en los juegos chinos de previsión por el azar y en los más que escuetos poemas japoneses que sedujeron al mexicano José Juan Tablada, un punto de partida no lleva todos los días y todas las películas por el mismo sendero y hacia el mismo final.

Este libro recuerda que «lo importante no es lo que va a pasar, sino cómo va a pasar» ^[4]. La estructura de Perdición es gemela a la de El crepúsculo de los dioses, y en ninguno de los casos resta curiosidad. Sam Rolfe y Harold Jack Bloom expusieron esto en el sentido clave y decisivo y en la forma más categórica, en diálogos de su guión Colorado Jim (The Naked Spur). Tienen, en una sierra muy accidentada, alado al bandido Ben Vandergroat (Robert Ryan), un tipo sin escrúpulos del que no se espera mucha filosofía, tres cazadores de recompensas. Le llevan en camino al

pueblo donde será ahorcado por las muertes que debe. Y uno de los dueños de la situación, curioso, le pregunta si no teme ir a morir de una manera tan horrible como la horca. Vandergroat, encogiéndose de hombros, indiferente, contesta:

—«La forma en que uno muere no tiene demasiada importancia. Vivir de una manera u otra, eso sí que importa» [5].

Y Wilder puede imaginar mucho desde la carta china, y bien sabe distinguir entre nostalgia, desesperación, tristeza, rencor, decepción, abatimiento, desfallecimiento, extenuación, melancolía, que anidan en un solo trazo, el trazo, también, de la amargura. Wilder no podría rodar meses y montar 141 minutos, para contar, como toda consecuencia, una sola cosa y filmar el más grande submarino y pasar a la Historia, al adjudicársele una idea que tomó prestada Arthur C. Clarke. Pero que cuarenta y siete años antes había tenido y dado al público Karel Capek, checo, inventor de la palabra internacional «robot» (en su libro R.U.R.) y visionario y narrador de la rebeldía del robot. Wilder es un tanto agudo, y no se le habría escapado que la idea central de una historia, la muerte de un caballo de carreras en acción, tiroteado, que facilitaría un hold-up a las cajas del hipódromo, quedaba inconexa totalmente, u olvidada, de la trama, y no influía para nada en el curso del atraco, y (aunque la ausencia de la menor explicación plausible de esto, en Atraco perfecto, le da cierta dimensión de insolencia al error) no servía para distraer a la policía, sino solamente al público distraído. Defectuosas películas prestigiosas, y somníferas películas ejemplares (ejemplares para el criterio consolidado actualmente) conservan devoción entre sus devotos. Pero no una devoción que mueva a repetirlos. La afición despertada por relatos de Wilder, menos fatuo, y en consecuencia considerado algo menor, empuja a redisfrutarlos. Kubrick admira a su pedante luchador de lucha libre —ajedrecista-víctima de la sociedad-amigo fiel—, y le da oportunidad de echar grandes frases, pero no de las de los modestos Rolfe y Bloom (que se molestaron en buscar una circunstancia lógica para dejar de pasada las suyas), sino de las de D. P. [6], sobre abominar a la necia sociedad y a sus instituciones, en voz más alta y enfática y con convicción más gestera que las del sobrio Robert Ryan. Es decir, en altavoz de Kubrick, sabiduría de tarima, guiño para cofrades. Wilder, que sin duda pondría una bala en el entrecejo del sabio Vandergroat, le respetaría (en el citado western, éste da motivo para ambas cosas). También apreciaría al solemne personaje bienamado de Kubrick en su justo valor. Es decir, sin aceptar cambiar testarazos, le despreciase. Más ambiciosos en un terreno práctico y menos leídos, los personajes de thriller y comedia, también explícitos, pero de forma mucho más humilde, de Wilder, llevan a cabo, o intentan llevar a cabo, un reto a la sociedad jerarquizada más interesante que el de asesinar caballos (aunque sean caballos de élite) inútilmente. Un Peter Sellers de payaso listo (todos mis respetos para el payaso tonto de Sellers con Blake Edwards), tan grotesco como el

que más, pero menos que en su siguiente «trabajo» con quien ha sido situado, con Bergman y Fellini, en la cúspide de los profesionales por muchos críticos. Kubrick, jamás le quitaría, ni durante cinco largos segundos, la chica a un personaje, en la mayor decadencia, interpretado por James Mason, en un film de Wilder. Ni de otros muchos directores con menos talento y mejor vista que Kubrick. Pero lo exige el guión. No lo exige, en la pantalla, Nabokov, sino el elector y director de actores [7].

Si Lemmon le va a quitar la ascensorista a MacMurray, no es porque el guión, abusivamente, nos exija que lo creamos, sino que, al revés que en Lolita-film, es la elocuencia de lo que pasa por pantalla la que nos convence. Aunque Kubrick nos exige aún más obediencia —se la exige a quienes no le valgan los chistes sólo por ser de la cofradía—, en Teléfono rojo [8], los guiones, que deben pasar por muchas exigencias, sólo exigen a sus realizadores. Es el público quien «exige» que Lemmon logre a Shirley MacLaine, y que ésta se sobreponga del affaire con el no todopoderoso personaje perfectamente trabajado por MacMurray, y es el público quien tiene derecho a rechazar o a aceptar o a tolerar la conducta, verosímil de cualquier personaje. Wilder nunca exigió credulidad porque «lo exigiera el guión»: Samuel Wilder era un verdadero guionista. Y se hacía justicia con la cámara. Y la hacía a Charles Brackett y a Diamond.

Marlene Dietrich es precisa al definir a Wilder:

«Un maestro de obras que conoce sus herramientas y las usa expertamente para levantar la construcción en que cuelga las guirnaldas de su ingenio y su sabiduría» [9].

* * *

Samuel Wilder, que había visto en primera fila, profesionalmente, al californiano Eddie Polo (el primer hombre que saltó, en paracaídas, de lo alto de la Torre Eiffel) probar fortuna en el pujante cine alemán de los veinte [10], hizo el movimiento contrario. Acertó. En realidad, al margen de probar suerte, Samuel Wilder tuvo que huir, como miles de judíos alemanes, austríacos y de países limítrofes. Fue a París, el de Chevalier (en el caso de que Chevalier no fuera calumniado de colaboracionista, Wilder no se lo tomó en cuenta en Ariane), de Giovanna Gassion (Edith Piaf), de la missouriana Josephine Baker, del gitano Jean-Baptiste «Django» Reinhardt, de la alemana Greta Kornstadt («Dita Parlo»), Careo, Montherlant, el jugador y apostador Jules Berry, Des Touches («Céline»), Utrillo, Dufy, Tsuguharu Fujita, Kees Van Dongen, Strawinsky, Stroheim, del «mediterráneo» Trenet, Philippe Cohen («Pierre Chenal»), Israel Blauschildt («Marcel Dalio») y Jean-Pierre Salomons («Jean-Pierre Aumont»), que huirían con la ocupación, Harry Baur, que, para su desgracia, y la de los aficionados a sus creaciones, no se fugó también, de Chatarra y

El amor loco, cuando se estrena Lulú, la ópera de Alban Berg. Wilder trabaja de taxi-boy (o sea, pareja de baile en alquiler, en la atmósfera de las salas de dancing). Pero debe escapar de París, aunque la gente que pudo encontrar para hablar en alemán en el colosal país de Douglas Ullmann, alias the American, alias Douglas Fairbanks, no debió ser poca.

Fue a parar a aquella distante y extraña tierra de Dorothea Hermannse («June Collyer»), de Frederick Austerlitz («Fred Astaire»), de Wilhelm Fried («William Fox»), de Melvyn Hesselberg («Melvyn Douglas»), Edward Laemmle, Samuel Goldfish («Samuel Goldwyn»), Eleazar Mayer («Louis B. Mayer»), Lewis Zeleznik («Lewis S. Selznick»), Marcus Loew, Irving Thalberg, Leila Koerber («Marie Dressier»), Violet Krauth («Marion Marsh»), Theodosia Goodmann («Theda Bara»), Elsa Bierbauer («Elsie Janis»), Louise Dantzler («Mary Brian»), Marie Koenig («Mae Murray»), Marie Ostermann («Raquel Torres»), Gretchen («Loretta») Young, Leatrice Zeidler («Leatrice Joy»), Louise Kerlin («Louise Dresser»), Mary Klotz («Mae Clarke»), de la baronesa chicogoan Fern Andra von Weichs, la condesa Elisabeth Christine von Kuehnelt («Elissa Landi»), Harry Cohn, Darryl Zannuck, Jesse L. Lasky, Alice Leppert («Alice Faye»), Janet Meysenburg («Jane Beecher»), Ethel Zimmermann («Ethel Merman»), Claire Wemlinger («Claire Trevor»), Ruth Stein («Lillian Roth»), Irene Luther («Irene Rich»), Alice Taafe («Alice Terry»), Otto Linkenheldt («Elmo Lincoln»), Hermann Brix («Bruce Bennett»), Johnny Weissmüller, Oscar Hammerstein, Israel Gerhvin («Ira Gershwin»), Jacob Gershwin («George Gershwin»), Israel Balin («Irving Berlin»), Asa Yoelson («Al Jolson»), Pauline Levy («Paulette Goddard»), Dorothy Rothschild («Dorothy Parker»), Signe Auer («Seena Owen»), Mary Kaumeyer («Dorothy Lamour»), Chartes Loehner («Jon Hall»), Fredric Bickel («Fredric March»), Anthony Bundmann («Anthony Mann»), Carl Vogt («Louis Calhern»), los hijos del alsaciano Samuel Marx y de la alemana Minnie Schoenberg: Harpo, Chico y Groucho Marx, Louella Oettinger («Louella Parsons»), Jacob Frantz («Ricardo Cortez»), Frank von Taeschlin («F. Tashlin»), Walter Feuchtwanger («W. Wanger»), Sydney Boehm, B. P. Schulberg, Fanny Borach («F. Brice»), Harold Schuster, Lillian Heilman, Bernard Herrmann. Stuart Heisler, Bix Beiderbecke. Hugo Friedhoffer, Philip Karstein («Phil Karlsson»), George B. Seitz y John F. Seitz, Ernst Brimmer (el caballista «Richard Dix»), Charles Gebhardt (el caballista «Buck Jones»), Vincent Markowski (el caballista «Tom Tyler»), Jeremiah Schwartz («Andy Devine»), Benjamin Kubelski («Jack Benny»), Milton Berlinger («Milton Berle»), Israel Iskowitz («Eddie Cantor»), Sol C. Siegel, Hilda Keler («Ruby Keeler»), Joseph Sauers («Joe Sawyer»), Adolph Greenberg («Gilbert Adrian»), Edward Ludwig, Joseph Ruttenberg, Ralph Reichenstahl («R. Rainger»), John M. Stahl, Hans «John» Brahm, Francis Wuppermann («Frank Morgan»), Warren Krech («W. William»), Benjamin Bernstein («Ben Blue»), Fred F. Finklehoffe, Julius «Jules» Furthmann, Luther Adler, Johann Wilhelm Bitzer («Billy Bitzer»), Günther Schneider («Edward Arnold»), Julius J. Epstein, Waher J. Ruben, Paul Levy

(«Paul Bern»), Raphael Wuppertal («Ralph Morgan»), Charles Riesner, Mikhail Mazurswki («Mike Mazurki»), Irving Lahrheim («Bert Lahr»), Ernest Haller. Howard Koch y Howard W. Koch, Waher Lanlz, Isadore «Fritz» Freeleng, Sam Jaffe, Lewis Milstein («Lewis Milesione»), Constance Halverstadt («Constance Cummings»), Iris Hofstadler («Iris Adrian»), Karl Struss, Luise Zelinnska («Jean Parker»), George Letz («George Montgomery»), Jens Bosen («James Cruze»), Mitchell Leisen, Morris Nussbaum («Morris Ankrum»), Helen Jürgens («Helen Twelvetrees»), Nicholas y Joseph Schenck, Nalhan Birnbaum («George Burns»), Arthur Schmidt, Conrad Nagel, Mary Wickenhauser («Mary Wickes»), Minerva Holzer («Minerva Urecal»), Irving Pichel, Alberl (van) Dekker, Clark Gable, Hermann Mankiewicz, por donde se podía ver a Leslie Howard Steiner y a Moshe «Mauritz» Siller.

Allí, después de hacerse una reputación como guionista, y otra como director, encontraría luego ^[11] a John Uhler Lemmon y a Walter Matuschanskavansky, que formarían su muy particular dúo de clowns.

* * *

Se ha dicho y escrito que «Billy», ex «Billie», Wilder es vienés, lo cual no es cierto. Al menos, no es exacto. Aún sin él, Viena, famosa por los valeses y el Práter y la gran noria del Práter, y sus palacios de Starenberg y Schwarzenberg y Hofburg y los Belvederes y la belleza de sus nativas, supera a Berlín, con diferencia, en cuanto al número de sus hijos puestos en contribución para el Séptimo Arte. Aunque Berlín pueda presumir de Marlene Dietrich, Conrad Veidt, Ernst Lubitsch, Lotte Reiniger, Fritz Feld y Brigitte Helm —y poner sobre la mesa a Eichberg, Lothar Mendes, Leni Riefenstahl, Hermann Kosterlitz («Henry Koster»), André Previn, Elke Sommer, Prochnow, Margarethe von Trotta y Nasstassja Kinski, una de las más atractivas chicas de hoy, y por mucho tiempo—, la pantalla, y su pareja, la banda sonora, han consagrado a muchísimos vieneses.

Es indiscutible que, después de los Estados Unidos (que, por cierto, tienen ventaja con sus oriundos), Austria, en sus fronteras de principios de siglo, y Alemania han sido las naciones que han aportado más figuras y profesionales de relieve al cine mundial.

Cuando Wilder, en el documental preneorrealista *Gente en domingo*, que le reunió con los Siodmak (Robert y Kurt), Eugen Schüfftan, Ulmer y Zinnemann, contribuyó al rodaje con una pequeña y solitaria idea, actuó, tal vez, como un amateur, pero también puso en práctica la ley económica del máximo rendimiento con el mínimo esfuerzo.

La idea fue la de que una de las bonitas chicas, Annie, no acompañaría a los demás a pasar el día en el parque del Nickolas See. Se quedaría dormida todo aquel domingo (en elipsis y en pantalla). Cuando su amigo regresara al piso común, ya de noche, esa chica perezosa despertaría, creyendo que todavía era por la mañana

temprano, y que aún estaba a tiempo de participar en la excursión, preguntándole, con ademán somnolento, a aquél, cuánto rato llevaba levantado.

Con ello, aparte del encanto de la excursionista rubia, Brigitte Borchert. Samuel insertó la única nota de verdadero humor y de malicia del ingenuo film (se sospecha que Annie se hubiera aburrido en compañía de Erwin y de sus amigos, como había debido aburrirse otras veces, y hurtó el bulto, exagerando un procedimiento que no descubrió ella, por cierto). Wilder también evitó esforzarse. Seguramente, con 23 años y padre propietario, la adversidad no le había obligado aún a ingeniárselas verdaderamente. Y aunque *Menschen am sonntag* sea bastante más amena que muchas obras sagradas, Wilder sabía, o supo, que poco pinta un guionista en un documental, aunque sea un documental mediatizado. Wilder no fue el primero del equipo en levantar el vuelo, y Ulmer rodaría en los Estados Unidos una serie de películas en yiddish, con Isidore Cashier, Vladimír Heifhitz, Helen Beverly, el músico Leo Erdody, Michael Goldstein y David Opatoshu, antes de que le encargaran una de las 18 películas que —por lo menos— se han filmado —hasta la fecha— sobre o inspiradas por la figura del conde de Montecristo.

Aunque jamás haya contado un film remotamente autobiográfico, en sus películas, con una mirada progresivamente irónica hacia los americanos y sus modos de vida, a Wilder le gusta ironizar sobre los alemanes. En realidad, un sitio muy aceptable, para él (en cuanto creador de ficciones) es sólo aquel lugar donde se es forastero con recursos suficientes (Austria para el vendedor de fonógrafos americanos Bing Crosby, en *El vals del Emperador*, Francia para Gary Cooper en *La octava mujer de Barba Azul*, París (finalmente) para la soviética Ninotchka, también París para Gary Cooper en *Ariane*, incluso el derruido Berlín para el cortito Lund en *Berlín Occidente*, Italia para el ejecutivo Ambruster Jr, en ¡Avanti!). Quizás esto exima de los veinte lazos que sofocan a un ciudadano (Ewell en *Nueva York*, en *La tentación vive arriba*).

En *Der Mann, der Seinen Morder Sucht*, la agilidad de giros en las situaciones, prácticamente en continuidad de tiempo —rebasando un dinamismo mecánico— descubre ya, en ciernes, al guionista Wilder, favorecido por las dotes para la comedia de Robert Siodmak ^[12] (poco divulgadas, y confirmadas en pequeñas producciones de muy bajo presupuesto) y por el estimable trabajo de uno de los más grandes actores alemanes, Heinz Rühmann, como petimetre. El film ha resultado mucho más tarde, la dentadura de un pez que se muerde la cola, en la obra del autor. Porque se ve que Wilder se fijó en cómo Neubach, para la obra de teatro en que se basaría el guión del film, arrancaba de una premisa ajena (Stevenson) que sin duda atrajo su atención, y procedió no a alterar o modificar, sino a inventar desde ella. «Der Mann, der Seinen Morder Sucht acabaría provocando *Buddy, Buddy*, cincuenta años después». Que *Buddy, Buddy* sea mediocre, en relación a films anteriores de Lemmon-Matthau-Wilder, no le resta significado a la cuestión. Hay derecho a sospechar que el origen directo de ¡Avanti! (1972), está en *Le déjeuner sur l'herbe*

(1959), de Jean Renoir: siendo el político, el profesor detenido en la campaña durante su campaña, para descubrir la Naturaleza, la «sensualidad» y la vida despaciosa, cerca de Cagnes-sur-Mer (Paul Meurisse), el verdadero padre del ejecutivo con stress Wendell Ambruster Jr. (Jack Lemmon), y el descubrimiento rural de aquél, Nénette (Catherine Rouvel), la auténtica madre de Pamela Piggott (Juliet Mills). El asunto de por Cagnes vuelve a suceder en Ischia.

Posiblemente, Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (1922), derivado de la famosa novela de Bram Stoker, Drácula, y un film de presupuesto medio, sin pretensiones, con la figura de un agente novelada en serie por Peter Chevney, Cita con la muerte («La Môme-vert de gris». 1952), que contiene todos y cada uno de los elementos, generales y en detalle, del personaje y la intriga de los libros de Ian Fleming, y que supuso, mediante James Bond, una reacción en cadena, sean las dos películas con más descendencia de la Historia del Cine. La cría del mismísimo conde de Montecristo es diminuta respecto a la proliferación de vampiros cinematográficos (habrá que creer en la leyenda del contagio) originados por el otro conde, y por los nietos que dio a Lemmy Caution (Eddie Constantine) Bond. El genial film de Murnau fue pazguata y costosamente plagiado por Werner Herzog, que se atrevería, sin embargo, a alterar, imbécilmente por otra parte, uno de los más grandes desenlaces de los relatos filmados. Después de llevar su copia hasta el fin, Wilder hizo algo mejor, con ocasión de copiar el esquema de un film alemán que pasó, fuera de Alemania, inadvertido. Ellas somos nosotros (Fanfaren der Liebe, 1951), de un hijo del operador Carl Hoffmann, Kurt Hoffmann, en Con faldas y a lo loco. En el film se dice que la historia es de Thoeren y M. Logan, y Wilder, conocedor, indudablemente, de que hubo bandas de gánsters judíos, irlandeses e italianos en los rugientes veintes, no sólo sigue una tradición que ha omitido, prácticamente, a las primeras, sino que coloca a sus peones sin recurrir a italianos para los personajes italianos. Schwartz (Curtis), que no tuvo que hacer de gánster italiano sino de liebre, le traicionaría quince años más tarde, interpretando a Lepke Buchalter, dirigido por Menahém Golan antes de que éste, con Yoram Globus, acaparase un tercio de la distribución y la cuarta parte de la producción de Hollywood.

A su vez, Lean tomó al Holden insolidario y cínico de Traidor en el infierno para un papel inicialmente similar, sólo cuatro años después, como enterrador de cadáveres y falso oficial en lugar de pequeño mercader, en uno de los mejores films del sonoro, El puente sobre el río Kwai. Wilder tardó más en recobrar el pequeño favor prestado, y sus especulaciones sobre los sentimientos de un hombre que presta su vivienda a otro, para que éste tenga toda la intimidad posible con una chica, y debe llegar a su dormitorio y notar la cama aún caliente, que se le ocurrió a raíz de las citas clandestinas de los casados (no entre sí) enamorados (mutuamente) de Breve encuentro (1946), acabó en El apartamento (1960). Esto lo ha revelado Wilder. Pero tal vez fue la tardía respuesta a la venganza de Lean, cogiéndole el tipo de Holden. Lean habría actuado así, por encontrar molesta la coincidencia entre la

querencia a Sergei Rachmaninoff, una vez que Richard Sherman (Ewell) está a solas con la rubia vecina en *La tentación vive arriba* (1955), con la música de acompañamiento, de Rachmaninoff, a la historia de amor de *Breve encuentro*. Uno no puede creerse que Wilder (que, como austríaco, bien podía apreciar menos que otros a un músico ruso del siglo xx, popular en el refugio común, los EE. UU.) aceptara la sanción, y tal vez dio muchas vueltas hasta sacarle provecho a *Breve encuentro*.

Y al final, Wilder se inspiró en su propio archivo mental. Cogió el comienzo de la historia de *Der Mann, der Seinen Morder Sucht* (1931). Un hombre desesperado (teóricamente) y pusilánime no consigue suicidarse. No es capaz. Wilder cambió al ladrón que entra en casa de aquél y recibe su inverosímil proposición (que le dé muerte) por un gángster en la habitación de al lado de un hotel más bien aislado. Matuschanskavasky toma el relevo de Raimund Janitschek, el ladrón de un film que debió dejar en Wilder mejor recuerdo musical (música de Friedrich Hollander, dirección de Franz Wachsmann («Franz Waxman»), canciones «Wenn ich mir was wünschen dürfte» y «Die Herren von der Weissen Weste») que *Breve encuentro*. La continuación fue inventar de nuevo, consiguiendo para el enredo variantes y variantes.

Aunque parece ser que nunca atrajeron mucho la atención de Wilder los vampiros de la otra vertiente de los montes que le «vieron nacer», la Transilvania tras los Cárpatos, parece que Wilder sabía también digerir una humillación (encajó bien lo de Freud o coincidía con él). Da la impresión de que Wilder tiene una opinión diametralmente diferente a la de su colega Richard Brooks, Wilder, Lesser Samuels y Walter Newman cuenta en el 51 un trabajo del reportero vampiro Charles Tatum (Kirk Douglas), con igual falta de escrúpulos que la masa que se acerca a husmear una agonía, por un accidente sucedido en el campo de Nuevo México. Brooks rueda al año siguiente una apología de la prensa, con un periodista heroico. Hutchinson (Bogart), desenmascador y denunciante de gángsters, en *Deadline USA*. Emilio Fernández trató el tema, haciendo la apología y la crítica, simultáneamente, en *Reportaje*. Muchos años después, Wilder pondrá en pie de nuevo a los periodistas vampiros creados por Charles McArthur y Ben Hecht en su obra *Front Page*. Rodada anteriormente por *Milestone* (1931) y *Hawks* (1940).

En cuanto a vampirismo, Ewell, en vez de ceder complaciente y negligentemente, cerrando párpados al avance enemigo, como las acamisonadas del género *draculescu*, acaba imponiéndose, por estricto sentido del deber, en el duro lecho imaginario al asalto de la enfermera soñada, girando enérgicamente la rosca que sube y baja su cama, ya a salvo, luego de hacer detener y sacar a aquélla, con memorable expresión de autocontrol y suficiencia, mediante timbre de alarma. Quizás demuestran los delirios de Ewell-Sherman, por comparación con los de Ray Milland en *Días sin huella*, que el tabaco —el vicio del primero— es un narcótico más saludable que el alcohol (a no ser que la preferencia del segundo por una

determinada marca de whisky anduviera muy errada).

MANOLO MARINERO
20 de octubre de 1987



JACK LEMMON  **SHIRLEY MacLaine**

EN LA PRODUCCION DE **BILLY WILDER**

IRMA^{LA} DULCE

Technicolor Panavision

PRODUCIDO Y
DIRIGIDO POR

BILLY WILDER

GUION DE

BILLY WILDER y I.A.L. DIAMOND

DIRECTOR ARTISTICO

ALEXANDER TRAUER

MUSICA DE

ANDRE PREVIN

INTRODUCCIÓN

«Son las películas las que
han empequeñecido».

Gloria Swanson en
El crepúsculo de los dioses.

Billy Wilder manifestó, tras asistir personalmente al rodaje de *Bola de fuego* (*Ball of fire*, 1941, Howard Hawks), de la que era coguionista, que la mejor «puesta en escena» es aquella que no se nota. Se trata de lo que ha venido denominándose el estilo transparente. O sea, no articular ningún elemento cinematográfico con el fin de que el espectador se sienta *desplazado* por el virtuosismo de lo que se plasma en la pantalla, haciendo acopio de una limitación técnica, pretendiendo en todo momento que la cámara no se perciba. Estaríamos, para entendernos, en las antípodas del barroquismo de Orson Welles, del espectacular juego de planos de Alfred Hitchcock o en la polémica que se suscitó en los años sesenta entre Eric Rohmer y Pier Paolo Pasolini sobre el cine de poesía y el cine de prosa. Se contraponía un *estilo* que daba prioridad a la imagen (Pasolini) sobre el texto (Rohmer), o dicho de otra forma, la base argumental. Hoy en día puede resultar grotesco afirmar que el cine de Pasolini es un cine poético. Entre otras cosas, puede suceder que el cine de Pasolini haya resultado obsoleto. Y deberíamos convenir que el cine que envejece es sólo el cine malo. Las mejores películas de la historia del cine son aquellas que se mantienen vivas en el recuerdo para siempre, que poseen una estructura narrativa compleja y riquísima, de manera que cada vez que son interrogadas (vistas) nos aportan más vías de entendimiento, nuevas sensaciones y hasta diferentes puntos de comprensión. Son películas, en la mayoría de los casos, inabarcables, profundas, hermosas, que rozan lo sublime y, en ocasiones, lo desbordan. Son films que han hecho justicia al milagro de las veinticuatro imágenes por segundo. Con ellos, el cine parece dignificarse y entrar por méritos propios como una manifestación artística más.

El estilo ha provocado, en determinados momentos, disquisiciones entre conceptos tan aleatorios como la sencillez y la superficialidad, cuando conviene seriamente separarlos, con el fin de no caer en la tentación de otorgar rango de categoría a ciertas películas que pretenden defender una concepción del cine amparada durante años con la zafiedad y la impotencia. La superficialidad es la limitación de la inteligencia. La incapacidad para narrar, mostrar, unos comportamientos humanos, unos sentimientos o una actitud ante la vida. Ahí se esconde —con toda una gama de técnica irreprochable— casi toda la filosofía del cine más reciente, el que se ha venido realizando desde principios de los años setenta.

En efecto, muertos o semirretirados —en ocasiones no por propia voluntad— la mayoría de los grandes maestros, la llamada «generación clásica», el cine *moderno* —llamémosle mejor *actual*, porque la modernidad puede resultar una apreciación admirativa hacia un cine que me resulta, salvo excepciones, que las hay, aunque en escaso número, despreciable— ha buscado nuevas formas de expresión. Lo más interesante es una voluntad innata de encontrar vías paralelas y de llegar lo más lejos posible en la concepción de los temas y en la forma de abordarlos. El resultado ha sido desigual, pero decididamente negativo. Se ha dado un importante avance técnico, que no ha hecho más que esconder un deficiente o nulo sentido de dar personalidad propia a las historias. Los ejemplos de lo que digo son tantos como películas se realizan actualmente, pero vamos a ceñirnos en lo concreto, lo que nos conduce a un análisis del cine americano —el europeo cada día parece más muerto, aunque por razones bien distintas, de las que no son ajenas la censura industrial— y, dentro del mismo, cojamos como modelo más representativo a un hombre como Francis Coppola. Dos de sus películas son paradigmáticas. *Apocalypse now* (1979) tiene un ritmo en proyección sencillamente genial. Uno puede *vivir* intensamente la tragedia de la guerra y sentir la selva vietnamita como algo real, tangible. La primera parte de la película es brillante, directa, creíble. Luego, Coppola pretende llegar más lejos. El film abandona la grandiosidad para zambullirse en la degradación humana. Y Coppola es víctima de su arrogancia, de su ambición. Parece claro que se le han agotado las ideas —o quizá nunca las tuvo porque resulta obvio que no sabe rematar la película. Para mostrar el horror, Coppola necesita sacar a Marión Brando durante casi una hora hablando sin cesar... del horror. Lo que no se puede expresar cinematográficamente, Coppola lo expone con su protagonista, pero utilizando el diálogo, un diálogo farragoso para el público, donde el ritmo de la película cae por su propio peso, terminando por conseguir el desinterés del espectador más predispuesto. El caso de *Cotton Club* (1984) es todavía más grave. Mucha acción, mucho baile de «claque», muchas historias paralelas, mucha violencia soterrada, mucha escenografía, pero detrás de todo ello no queda nada, sólo el vacío. Esta película no resiste un análisis crítico mínimamente consistente, serio, riguroso. *Cotton Club* es como un libro con pastas doradas y páginas en blanco. La representación más fehaciente de lo que venimos denominando la superficialidad.

En el polo opuesto está la sencillez. La idea básica sería que existen una serie de películas que se pueden seguir con absoluto placer sin tener que plantearse más disquisiciones que el disfrute, pero con la salvedad de que, en caso de profundizar, se encuentre una obra llena de atractivos, madura, seria y que plantee tantas problemáticas al espectador como una película intelectual. Hay directores en el mundo —convendría decir mejor *había*— que han sido capaces de alcanzar por medio de la diversión y el espectáculo films tan hermosos y entrañablemente revulsivos como los más famosos melodramas de la historia del cine. Lo que sucede, frecuentemente, es que existe una cierta retracción «a priori» hacia un determinado

género de películas que parecen ser destinadas al consumo, ya que a primera vista no ofrecen un nivel de segunda lectura. Esto podría introducirnos en algo tan espinoso como mantener que todo aquello que es popular no debe ser valorable artísticamente. Chaplin fue un personaje universal, y se le consideró desde siempre como un genio. Porque una cosa es el arte popular y otra bien distinta sería el arte populista. Como afirmaba acertadamente Robin Wood, «no debemos despreciar el cine de Howard Hawks simplemente porque disfrutamos con él». Parece que todo lo que nos entretiene tiene un valor cultural mucho menor que aquello que nos obliga a un esfuerzo intelectual de comprensión. Michelangelo Antonioni declaró en cierta ocasión: «Hago películas aburridas para expresar el aburrimiento». A la pregunta de: «¿Cómo ve usted su relación con el público?», Billy Wilder contestó categóricamente: «No hay más que una ley, yo no conozco otra: prohibido aburrir. Interesar a los espectadores, atraer su atención. Hacer un film es presentarse ante la pantalla y decir: “He inventado un juego nuevo; éstas son las reglas; vamos a jugar juntos”. Nunca se sabe si algo va a funcionar o no. Por una razón u otra se puede perder al público durante una parte de la película». Esta rotundidad en los conceptos del cine y del público obliga a pensar que toda obra de arte, todo producto cuyo consumidor último sea un espectador en potencia, tiene que guardar un interés innato. Al menos cuando hablamos de un vehículo de expresión, de una forma de comunicación de masas. Cuando un escritor o un pintor están dando cuerpo a su creación, pueden olvidarse por completo de que lo que ellos hagan puede interesar a alguien. Me temo que eso no pasa con el cine. Todo lo que hacemos está expresándonos a nosotros mismos. Pero muchas veces no tiene por qué interesar más que al que lo ha creado. Para hacer una película es fundamental no traicionarse a sí mismo —en realidad, cuando haces cualquier cosa—, pero sería un error cerrarse en banda y prescindir de lo que uno aspira que vean lo que tú has creado.

Si Howard Hawks colocaba siempre la cámara a la altura de la mirada del hombre y John Ford la introducía en las entrañas de sus personajes y la convertía en radiografías del ser humano, Billy Wilder ha sido el cineasta que más y mejor ha sabido medir el tiempo de un plano y el ritmo de todas y cada una de sus películas. No hay dos films de estos directores que sean iguales, pero basta ver un par de planos de cualquiera de sus películas para saber de quién es. Creo que la diferencia, entre otras cosas, radica en que no se puede mostrar amor por aquello que no se quiere. Y Ford, como Hawks, como Wilder, amaban la vida, única forma posible de hacer amarnosla desde el rectángulo de una pantalla. Sus historias transgredían las normas convencionales o se supeditaban a ellas, no diferían en lo esencial del resto del cine que se filmaba. Pero el tratamiento era diametralmente opuesto. En ocasiones, los personajes *fordianos*, *hawksianos* o *wilderianos* se apartaban de una concepción existencial que nosotros defendíamos como válida, pero hasta en esos momentos nos podían resultar entrañables, porque eran coherentes en el error. Ese apasionamiento vivencial estaba basado en una experiencia riquísima, en un sentido de la

contemplación y de la admiración que obliga a sentir respeto por unas imágenes imborrables que testimonian el sentido del deber, del amor, de la historia y de la veneración por los buenos sentimientos. Y me veo en la necesidad de aclarar al lector que he escogido tres ejemplos de cineastas que no tuvieron mucho que ver entre sí, aunque el trasfondo de sus películas balbuceara muchas concomitancias. La emoción, muchas veces indescriptible, de los mejores momentos de Ford, no procede compararla con las historias de grupo y el gran sentido de la amistad de Hawks, y éste, por otra parte, al igual que aquél, no comparte con Wilder el sentido desmitificador y decididamente sarcástico de sus películas. Ford no sólo fue fiel a la leyenda, sino que, como en *Fort Apache* (1948), *Cuna de héroes* (*The long gray Line*, 1955) y *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man who shot Liberty Valance*, 1962), si era necesario elegir entre la realidad y la leyenda, se quedaba con ésta última. Hawks recreó un universo de confortabilidad donde manifestó su confianza en el hombre y su bondad. Wilder dejó de creer en las personas para hacerlo en los sentimientos. Su escepticismo nos ha deparado una obra menos vitalista, pero en muchos aspectos más cercana a la realidad.

Sobre la escuela vienesa

Billy Wilder nació en Sucha (Galitzia) en 1906. Abandonó pronto sus estudios para dedicarse al periodismo y, posteriormente, fue guionista de la UFA. Durante una etapa de su vida tuvo que sobrevivir con trabajos ocasionales. Algunos fueron tan pintorescos como el de «gigoló», personaje que luego recrearía en *El crepúsculo de los dioses* y *Testigo de cargo*. Su etapa de guionista abarca veinte años y veintisiete películas, esbozando momentos memorables que pertenecen más a quien los escribió que a quien los dirigió. Convendría en este punto establecer la importancia del guión en una película, hasta el extremo de que muchos directores lo consideran el 50 por 100 del film. Luego viene la sensibilidad, la pasión, la sabiduría o, en algunos casos, la ineptitud. Pero las bases de las historias ya estaban reflejadas sobre el papel. De hecho, adornar un buen guión es casi ganar la obra maestra.

De las veintisiete películas en las que Wilder trabajó como guionista para otros directores, ya fuera en solitario, ya fuera con otros compañeros, destaca decididamente su última etapa, en la que solía compartir el trabajo con el excelente Charles Brackett. Y, sobre todo, su aportación a dos films de Ernst Lubitsch (*La octava mujer de Barba Azul* y *Ninotchka*, en 1938 y 1939, respectivamente) y otros tantos de Howard Hawks (*Bola de fuego* y *Nace una canción*, de 1941 y 1948, respectivamente; el segundo, por cierto, es un «remake» del primero, pero en musical). Precisamente su etapa de guionista para directores importantes ha provocado que sean muchos los que consideren a Wilder como un buen aprendiz de

grandes maestros. Sin pretender entrar en polémicas sobre estas afirmaciones, o sobre si su cine ha sido, parcial o totalmente, superior al de gente como Hawks o Lubitsch, incluso evitando las semejanzas de estilo, convendría señalar que Wilder posee un toque personalísimo, del que no deben ser ajenos los momentos más notables de estos maestros. Quizás allí se pueda encontrar la explicación de que Wilder no haya sido excesivamente considerado por la crítica, pese al fervor que su cine ha despertado entre el público. En efecto, los cinéfilos siempre han visto a Wilder con un aire de desconfianza, a veces por el éxito de sus películas —como si fuera un problema o estuviera mal visto que un film desbordara las previsiones económicas con que nació—, en otras ocasiones por la distinción entre sus dramas y sus comedias. En este punto la controversia ha sido todavía más grave. Hay gente que ha criticado sus dramas o películas serias, ahondando en la hipótesis de que en sus comedias estaba todo Wilder o, en el peor de los casos, el tono decididamente conciliador y evasivo de las mismas justificaba cualquier exageración. Por supuesto, se han confrontado opiniones: los que alaban el dramón de *Días sin huella* y encuentran sus comedias demasiados frágiles y superficiales. De cualquier manera, Wilder ha sido más atacado por la crítica anglosajona que por la del resto de Europa. Robin Wood, por ejemplo, no le ha prestado apenas atención, y Andrew Sarris ha llegado a despreciarle como un falso valor. Charles Higham llegó a compararle con Hitchcock, aunque esa relación se fundamentase sólo en el cinismo de Wilder. En nuestro país, Wilder ha gozado de un respeto por parte de la crítica bastante destacable. Sin embargo, no se han realizado apenas estudios ni se han publicado libros sobre su obra. De lo más reciente, cabe citar un trabajo de Román Gubern en 1975 en «Dirigido por...» y un «Especial Billy Wilder» en la «Cartelera Turia» —publicación semanal que se edita en Valencia en abril de 1987, que contenía diversos artículos y una larga entrevista reproducida de la revista francesa *Positif* que se ha distinguido, precisamente, por su apoyo al cineasta vienés. Poca cosa, como se podrá comprobar.

En lo que sí han coincidido no sólo la crítica española, sino también parte de la foránea, es en incluir a Wilder dentro de lo que se denomina «la escuela vienesa», adscripción que presupone, en la práctica, una forma de entender el cine o un estilo particular de narración, pero cuya única base sólida es que todos nacieron en Viena. Pero a veces ni siquiera eso. Al hablar de la «escuela vienesa» se han citado muchos nombres de cineastas que no eran ni austríacos. En cualquier caso, sería arriesgado encontrar demasiadas similitudes entre Pabst, Stroheim, Stenberg, Zinemann, Siodmak, Lang, Sirk, Ulmer, Ophuls, o el hoy en día olvidado Preminger, y Wilder. Estas teorías generacionales o de idiosincrasia pueden llevar a pensar que Wilder, como otros cineastas, estuviera etiquetado por una «marca de fábrica». Para empezar, las razones por las que llegaron a Hollywood son muchas, diversas y hasta contradictorias. En segundo lugar, unos comenzaron prácticamente su obra en Estados Unidos y otros llegaron ya consagrados. Y, en tercer lugar, no existe parangón —ni de calidad, ni de cantidad, ni de estilismo— entre casi ninguno de los

nombrados. Wilder es, sin ir más lejos, un cineasta típicamente americano que nació en Viena. Y Lang y Preminger, por ejemplo, no sólo tienen una forma de narrar muy similar al cine clásico americano, sino que los temas tratados (la preocupación por la justicia, el azar y el destino) tienen poco que ver con el cine europeo y hasta, en el caso de Lang, con las películas que realizaron en el Viejo Continente. Un caso muy representativo de lo que vengo diciendo podría encontrarse en el cineasta alemán Wim Wenders. *El amigo americano* (*Der Amerikanische freund*, 1976-77) pudo dar una imagen de que podría triunfar en Estados Unidos, porque su estilo parecía cercano al de los grandes narradores. Así lo entendió el hombre que ha cometido más errores en la reciente historia del cine de su país: Francis Coppola, que automáticamente le contrató para que rodase *Hammett* (*El hombre de Chinatown/Hammett*, 1978-82) para su productora, la ruinosa Zoetrope. Una vez allí, se pudo comprobar que Wenders era el «más americano de los directores alemanes y el más alemán de los directores americanos», y el fracaso de la película y los roces continuos entre Wenders y Coppola dejaron muy claro el papel que jugaban ambos dentro de la industria.

La personalidad y el estilo

Siempre he pensado que era muy difícil escribir sobre cine. Trasladar al papel aquello que se ha visto sobre una pantalla puede conducir, irremisiblemente, a confusión.

Influye el estado de ánimo, el tema que se aborda y la forma en que percibimos el mensaje que nos arrojan desde la pantalla. Significativamente, uno puede coincidir en alguna ocasión en cuál es la obra maestra de un director, pero quizás esa coincidencia no se produciría si cogemos cinco o diez directores. El cine, como otras manifestaciones artísticas, demuestra que los gustos son, de suyo, subjetivos, y te puede parecer espantosa *Vértigo* o *Johnny Guitar* y ensimismarte con *2001 una odisea del espacio* o *Muerte en Venecia*. Entiendo que en este punto el sentido de la crítica de cine estriba en tratar de llegar con tu visión más lejos de la que puede tener un espectador normal. Si un crítico hace reflexionar con su trabajo a cualquier persona que ha visto una película con prisas o sin fijarse detenidamente en lo que estaba viendo, ya ha cumplido con su deber. Lo que ocurre, desgraciadamente, es que cada vez dicen menos las críticas que se leen; y, desde luego, cada día nos enseñan menos a leer cine o, simplemente, a entenderlo.

Sin querer autojustificarme —cada uno escoge libremente sus riesgos—, siempre he tenido la sensación de que Billy Wilder es uno de los directores sobre el que resulta más difícil escribir de todos aquellos que me gustan. Probablemente, me influye mucho que veo sus películas —no todas, pero sí la mayoríademasiado obvias, tanto para el que las ve como para el que escribe sobre ellas. Esto, que en principio

podría suponer una ventaja, no lo es en absoluto, pues no sólo obliga a mirar con mayor atención, sino que fuerza a trabajar con más tino, evitando contar o bien lo que se percibe a simple vista o lo que ya han contado otros.

Todo el cine de Wilder se puede sintetizar en un excelente toque de guión, en una gran dirección de actores y en un transparente sentido de la «puesta en escena», aunado a una narración sutilmente firme, donde el ritmo en proyección juega un papel preponderante. Esto permite que se pase de un frenético impacto visual en *Uno, dos, tres, Con faldas y a lo loco* y *Primera plana* a un reposado y contenido ritmo en *¡Avanti!*, *La vida privada de Sherlock Holmes* o *Fedora*. El cine de Wilder, además, se ve inesperadamente enriquecido por otros elementos ajenos a las cuestiones estilísticas. El cinismo como representación de una sociedad excesivamente sometida por presiones y puritanismos —que muchas veces se confunde con el sarcasmo y la ironía—, el escepticismo ante una realidad tan dura como la vida misma —lo que supone, en la práctica, un alejamiento de los convencionalismos al usoy la crueldad —no precisamente al estilo de Buñuel—, ejemplarizada en un sentido «americanizado» del vitalismo, a través de entrañables perdedores, que estaban en la llamada «generación perdida» y fueron el vértice del éxito de cineastas como Huston o Peckinpah, aunque para ellos los personajes se confundían con sus vivencias personales y con sus principios intachables. Para Peckinpah y Huston —directores exageradamente considerados y sobrevalorados— el sentido del deber es un principio inapelable, y sus protagonistas son conscientes de su derrota. En el film de Peckinpah *Traedme la cabeza de Alfredo García* (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974), Warren Oates dice: «Nadie pierde eternamente». Se equivoca. Él sí. Está marcado desde un principio y asume su desgracia con elegancia, por lo que, después de sembrar el pánico, dejando tras de sí multitud de cadáveres —como en *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969)—, se autosuicida de desesperación, una vez que ha perdido a la mujer que ama y se cansa de la maldita cabeza de García. En un par de películas soberbias del mitificado, mimado y tramposo Huston, *Fat City* (1972) y *El hombre que pudo reinar* (*The Man Who Would Be King*, 1975), la sensación de fracaso va inevitablemente unida a los personajes, que la hacen suya y la enriquecen, como principio existencial. En Wilder los personajes no lloran bobaliconamente su tristeza. Son perdedores realistas —lo que no impide que ocasionalmente se comporten románticamente, como es constante en Huston y Peckinpah— y tienen una dignidad mucho más sospechosa, pero indiscutiblemente más creíble y menos quejica: Joe Gillis (William Holden en *El crepúsculo de los dioses*) no tiene dónde ir ni qué hacer en la vida cuando llega a la mansión de Norma Desmond; Richard Sherman (Tom Ewell en *La tentación vive arriba*) es un desgraciado que espera la ausencia de su mujer para huir imaginando una aventura sexual —imposible, por cierto—; Leonard Vole (Tyrone Power en *Testigo de cargo*) se esconde de un crimen bochornoso, para quedarse con la herencia de una rica a la que ha cortejado; C. C. Baxter (Jack Lemmon en *El apartamento*) presta su piso a sus jefes con el fin de conseguir un

ascenso, aparentando favores desinteresados, entre la bondad y la ingenuidad, etc.

La gran diferencia entre Wilder y muchos otros cineastas —sean o no americanos— radica más en la forma de contar las historias que en el fondo de las mismas. Wilder ha poseído siempre una aguda ironía, un sentido amable de lo trágico, una acusada tendencia hacia el «happy end» americano, aunque sea un final tan falso como una torre de naipes. Y con ese carácter conciliador, que une la más despiadada crítica hacia los personajes y las instituciones con el buen sabor de una agradable despedida, Wilder amortigua el golpe tanto de cara a la industria, a las buenas costumbres y al propio espectador. No es ésta, sin embargo, una forma impersonal de terminar las historias. Las concesiones de Wilder están presentes detrás de una aventura turbadora y siniestra, donde casi nadie queda al margen de la crítica.



El apartamento, 1960

EL CINE DENTRO DEL CINE

(*El crepúsculo de los dioses*, 1950, y *Fedora*, 1978)

Ha sido una tentación demasiado fuerte para los cineastas hablar de Hollywood. Además de una visión, alegato o crítica al funcionamiento de la industria, permitía muchas veces autoparodiarse con la tranquilidad de que el discurso siempre era leído entre líneas y quedaba la duda de saber si el film era o no autobiográfico. Las historias de los guionistas frustrados, incluso de grandes escritores como Dashiell Hammett o William Faulkner, eran siempre el vértice de acceso más sencillo para un argumento que diese un repaso a los ejecutivos de la Meca del cine. No es extraño que Wilder sintiese debilidad por un tema que conocía muy bien y que había vivido personalmente en sus entrañas. Sus comienzos en Estados Unidos fueron muy difíciles, hasta el extremo de que hubo de simultanear su trabajo de guionista con otros empleos o con diferentes maneras de buscarse la vida.

Las dos incursiones de Wilder en el mundo del cine suponen sendos techos en su obra, aunque la distancia en tiempo entre una y otra pueda suponer también momentos especialmente críticos de su carrera. *El crepúsculo de los dioses* en 1950, instante de mayor esplendor y fulgor creativo de la obra de Wilder, y *Fedora* en 1978, verdadero «canto de cisne» para Wilder, al borde de la retirada, experimentan un cierto regusto fatalista y el final de una época. La primera es la muerte del cine mudo y de los mitos que configuraron magistralmente los primeros pasos del cine; la segunda es ya una reflexión más profunda sobre el «estado de las cosas», dentro de una industria manejada por intrusos e incompetentes. Ambas son sendos homenajes a la mujer, apoyado por la asombrosa fuerza vital de las protagonistas, aunque en *Fedora* quede algo diluido por la discutible actuación de Marthe Keller.

El crepúsculo de los dioses es una de las experiencias máximas del cine de Wilder, y también uno de los «tour de forcé» más despiadados que se hayan filmado jamás. Wilder mostró el desmoronamiento físico y psíquico de una actriz carismática del cine mudo, Norma Desmond (Gloria Swanson) que vive retirada del cine y de la vida en compañía de su criado y primer esposo, Max (Erich von Stroheim), en toda una paradoja sobre la dificultad de adaptarse a las nuevas épocas y costumbres. Inesperadamente, entra en su vida Joe (William Holden), un guionista frustrado que viene huyendo de dos hombres que intentan arrebatarse el coche que no puede pagar. Joe, sin nada que le una a la vida exterior, acepta el trabajo de reescribir un penoso guión de Norma que pretende dirija Cecil B. De Mille. Pero Joe entabla contacto con la novia de un amigo suyo, con la que escribe por las noches un argumento y de la que termina enamorándose, hasta que ella descubre su vida, le abandona, Joe deja a Norma y ésta le dispara por la espalda.

El crepúsculo de los dioses se abre y se cierra con un plano de Joe muerto en una piscina mientras escuchamos su voz en «off». Este tratamiento narrativo tiene su originalidad en una doble vertiente: por una parte sabemos qué va a pasar —Joe morirá— y, de otra, asistiremos al relato que el muerto nos prepara sobre la siniestrabilidad de la historia.

Semejante exposición no puede por menos que resultarnos grotesca, pero todo el hilo conductor del film está supeditado —y pende— de una base argumental que incide profundamente en el film: la muerte de Joe es la venganza del cine mudo contra la destrucción de la imagen y el triunfo incontestable del sonoro. Así, la secuencia en que Gloria Swanson, Anna Q. Nielsson, H. B. Warren y Buster Keaton juegan una partida de *bridge*, con la sombra omnipresente de Eric von Stroheim, uno de los directores más representativos del cine mudo, se convierte en un funeral, donde se pretende resurgir de las tinieblas y demostrarse a sí mismos que están vivos. Como musita Joe, es un grupo de calaveras, rumiando en silencio su destino.

El personaje de Joe no es peor que el protagonista de muchos otros films de Wilder, aunque su concepción moral de la existencia le lleve a aceptar el papel de «gigoló» de forma eventual. Como C. C. Baxter en *El apartamento*, Joe toma conciencia de sí mismo y su precario estado cuando comprende que ha perdido a la mujer que ama. Sólo en ese instante se hace auténtico, y rechaza categóricamente a su protectora. Joe encuentra en Norma Desmond la vía de escape con la sociedad. Con graves problemas económicos que le impiden mantener el apartamento y conservar su coche, el *último rincón de la tierra* le ofrece protección y aislamiento. Incapaz de sobrevivir por sus propios medios, Joe se hipoteca en la seguridad de que la situación le conducirá a momentos mejores. Su posterior contacto con la chica que había despreciado sus guiones le reaviva las ilusiones perdidas. Y el acercamiento hacia lo que quiere le devolverá parte de su propia personalidad.

El personaje encarnado por Erich von Stroheim, Max von Mayerling, es probablemente el más demencial de todos los personajes que ha creado Wilder. Su pasión por Norma Desmond, con la que estuvo casado aunque ella da la seguridad de no recordarlo, le conduce a situaciones humillantes y bochornosas; escribe cartas de admiradores, con el fin de que Norma no desfallezca en sus grandezas de actriz; inventa llamadas de De Mille, que en realidad apenas si la recuerda, y la sirve como criado, guardián, chófer y protector. El supremo acto de amor de Max, que parece estar purgando una condena, es también el precio que impone vivir junto a Norma. Cuando Joe asiste atónito al descubrimiento de la superchería, instintivamente se hace cómplice de Max, guardando su secreto y, en cierta manera, sosteniendo el mito. Max parece feliz asumiendo su papel. De hecho, es fiel a Norma hasta el final, cuando desciende por las escaleras de su casa imaginando que está en el rodaje de una película. El sacrificio no cuenta para él, porque todo hace pensar que su vida no tendría ningún sentido lejos de Norma. Todo ello explica que llegue a creerse su *papel*, sumándose al engaño con un grado tal de credibilidad que no sabe a ciencia

cierta dónde empieza y dónde acaba la ficción. Verdaderamente, todo indica que él vive otra película paralela a Norma. Y que su existencia se limita a la felicidad que ella pueda manifestar. Por eso no le importa que Joe pueda asumir el papel de amante de Norma. Sólo existe para Max la satisfacción de su amada. Ni siquiera tiene complejo de perdedor. Cuando Norma desciende hacia el ocaso al final de la película, Max sólo experimenta la nostalgia de vivir el sueño imposible. No tiene constancia de lo que será su futuro, porque él no entiende el mundo alejado de ella, de ahí que no experimente ningún estado de desesperación. Es probable que en esos momentos se haya vuelto tan loco como Norma Desmond.

Norma Desmond no es un personaje de su época. Se ha obstinado en mantener la llama de la esperanza —ayudada por su insustituible criado Max— y en pensar que continúa siendo una diosa del Olimpo. Wilder no ha tenido piedad con ella. Su papel en la película pudo tener mucho que ver con su estado de ánimo en la vida real. Gloria Swanson fue una estrella del cine mudo, capaz de llenar una pantalla con su sola presencia. Ahora, tanto en la ficción como en la realidad, se ha negado a envejecer, a reconocer el inexorable paso del tiempo, que todo lo puede y que termina con cualquier ilusión. La secuencia en que se proyectan fragmentos de *La reina Kelly* (*Queen Kelly*, 1928) —uno de los más grandes films de la historia del cine mudo—, dirigida por Eric von Stroheim y protagonizada y producida por Gloria Swanson, es el acto de sadismo más angustioso que haya filmado jamás Wilder. La historia y el presente se funden. El pasado se hace protagonista de los actores en esta obra, ante la atónita mirada de William Holden, incapaz de comprender en ese instante lo que Wilder está poniendo delante de su retina. No es extraño que Norma Desmond haya terminado perdiendo la noción de lo que la rodea. Su esfuerzo para caracterizarse y volver de nuevo delante de las cámaras, lejos de convertirse en una tortura, es el placer del renacimiento, de una mujer que todavía se considera deudora de sus admiradores. Pero el tiempo corre más deprisa para la gente que para los astros. Hoy puedes ser una musa y mañana caer en el olvido. Constatar esa realidad es peor que morir.

Una de las cimas de la historia del cine, y uno de los relatos más incisivos sobre el mundo de los mitos y las cenizas de un cine que inventó sus ídolos, *El crepúsculo de los dioses* supone también el final de la unión —a nivel de guión— de Wilder con Charles Brackett, que había producido igualmente cinco de sus siete primeras películas. Hasta la llegada de I. A. L. Diamond en 1957, concretamente con *Ariane*, no lograría Wilder una colaboración tan fructífera. De hecho, las películas realizadas entre esos años evidencian pequeños o grandes errores de construcción en la base argumental.

Fedora está basada en un relato de Thomas Tyron, que ya había servido al cine con otro texto adaptado por Robert Mulligan en 1972, *El otro*. Sobre el pequeño «cuento» de Tyron, Wilder ha entresacado aquello que favorecía a sus intereses, haciendo especial hincapié en el personaje de Fedora, interpretado por la ambigua

Marthe Keller, que se transforma en la protagonista máxima de la historia. El film se abre y se cierra de la misma manera que *El crepúsculo de los dioses*, lo que hace inevitable la comparación: una mujer de negro se arroja a las vías del tren en un suicidio tan premeditado como justificable. Estamos, de nuevo, ante la muerte como final obvio de la decadencia. También aquí se podrían buscar semejanzas entre este arranque y el final con otros mitos literarios y cinematográficos. Greta Garbo —cuya imagen *flota* materialmente en la película, como también Marlene Dietrich, que protagonizó dos films con Wilder— interpretó a Anna Karenina, en la película de Clarence Brown, y el final de esta mujer es idéntico al de Fedora. Por otra parte, la muerte del mito en *Fedora* se contrapone a la del trepa Joe en *El crepúsculo de los dioses*. Para hacer todavía más complejas las relaciones de las películas, Wilder ha situado de nuevo a William Holden como protagonista de *Fedora*, aunque en este caso, aun guardando el papel de guionista de su anterior película, las intenciones de Holden están lejos del arribismo, y se circunscriben más a la investigación policíaca de la historia, lo que obligaría a pensar en ese monumento necrofílico que fue *Laura*, una de las obras maestras de Otto Preminger. La testarudez de Holden le llevará, finalmente, a descubrir que Fedora ha muerto y que se ha intentado *mantener* la leyenda con su hija. En este punto estaríamos también muy cerca de otra de las cumbres del cine moderno: el inextricable, sublime y misterioso *Vértigo*, de Alfred Hitchcock, donde Madeleine (Kim Novak) nunca deja de ser ella misma. Tantas relaciones cinéfilas apartan en buena medida esta película de otros retratos hollywoodenses: *Cautivos del mal* y *Dos semanas en otra ciudad*, de Minnelli; *The Big Knike* y *La leyenda de Lylah Clare*, de Robert Aldrich, o *La condesa descalza*, de Mankiewicz. Películas todas ellas sobre el mundo de la mujer dentro del cine de Hollywood, pero menos homenaje quizás hacia los mitos que el film de Wilder.

Fedora podría considerarse el testamento cinematográfico de Billy Wilder. Sobran motivos para pensar de esta manera: está realizada en un tono especialmente lúgubre, con actores que se interpretan a sí mismos y que parecen sacados de sus refugios, rodada en escenarios oscuros, con una «puesta en escena» tenebrosa y algo siniestra, con una iluminación y un color que recuerdan más las viejas películas de los años cuarenta y cincuenta que la época en que se hizo. Guarda una cierta semejanza con los últimos films de otros grandes maestros, aunque no tenga nada que ver a nivel narrativo o argumental. Pero tiene el mismo temple, igual sensación de cansancio, experiencia acumulada y carga de sabiduría que, por ejemplo, *Siete mujeres* (John Ford), *Una trompeta lejana* (Raoul Walsh) o *Río Lobo* (Howard Hawks).

Wilder ha pretendido en *Fedora* mostrar la decadencia por medio de una narración férrea y contenida, con ausencia de humor y guiño al espectador, lo que explicaría su fracaso y su incompreensión ante la crítica. El film se divide en dos gigantestos «flashback». Uno recoge los recuerdos de Barry (William Holden), su llegada a «Villa Calypso» en busca de Fedora para que protagonice su película. Barry fue ayudante en una película de Fedora, con la que mantuvo una pequeña aventura en

la playa, y además de admiración siente un lógico morbo por reencontrarse con el gran mito apartado del cine.

El segundo «flashback» de la película coincide con el descubrimiento de toda la verdad. Cuando la condesa cuenta que ella misma es Fedora, que su hija usurpó su lugar, el romance con Michael York —que alcanza los mismos trazos épicos que la relación de Norma Desmond con Cecil B. De Mille y sus admiradores, y en la que no están ausentes las cartas—, el escándalo y el suicidio. En una hermosa secuencia, donde ya no cabe la superchería, la auténtica Fedora cuenta a Barry que su hija ocultaba las manos no para que no se notase que era vieja, sino para que no se notase que era joven. Barry le inquiera que toda esta historia necrofílica habría dado lugar a una gran película: «Es un guión mucho mejor que el que yo traía», exclama. Pero Fedora, que recuerda perfectamente su aventura con Barry, consigue arrancarle una muda promesa de silencio. La lucha por mantener el mito ha llegado demasiado lejos, aunque el fin sea tan estimulante que necesite el apoyo de todos los que conocen la tragedia. La hija de Fedora ha sido sacrificada con el aislamiento, la soledad y las drogas, para soportar la fuerza de una «star» que no se resigna a pasar inadvertida, reencarnándose en vida en su más directa heredera. A Wilder le hubiera resultado imposible anular la fuerza de Fedora, la forma de supeditarse a ser ella misma, aunque reflejada en el espejo de su hija. La realidad se nos antoja caprichosa, por lo que preferimos vivir la leyenda con Fedora, pese a que el método llegue al onirismo y nos confunda con el deseo. Barry vuelve a ser testigo de excepción del drama — como Joe lo era en *El crepúsculo de los dioses*—, y con una actitud parecida, pese a los distintos intereses, ayuda con el silencio a que se materialice el sueño imposible. Otra forma de encarar la situación habría dicho muy poco de su inmortalización del recuerdo.

Aunque inferior a las otras tres obras maestras que filmó a lo largo de la década de los setenta —*La vida privada de Sherlock Holmes*, *¡Avanti!* y *Primera plana*—, *Fedora* es una maravilla de ritmo, de virtuosismo enigmático y misterioso, un film sereno, fluido y armonioso, tan triste como una despedida a través de la muerte. Porque el plano inicial de la película es, sencillamente, la muerte del cine, o al menos de una *forma* muy determinada de *amar* y *sentir* el cine, aquélla que antepone la sinceridad de los sentimientos a las buenas intenciones, la falta de pretensiones a la problemática gratuita. *Fedora* se convierte, de esta manera, en el ocaso de los mitos —como *El crepúsculo de los dioses*— y el inexorable paso del tiempo, que tiende a transformar todo, a cambiar las costumbres, las formas de entender a las personas y llegar a comprenderlas, y que, en su crueldad, no siente nunca condescendencia con todos los que fueron algo en el pasado. Por eso el film se remite tanto a la cinefilia como a la tragedias griegas, aunque tenga menos que ver con el destino o el azar, pese a que en parte son los motivos del reencuentro entre Barry y la falsa y la real Fedora. También puede entenderse como el final de una etapa creativa y, en consecuencia, un cierto adiós a los sueños en las salas oscuras. Llegan detrás nuevas

generaciones de cineastas, que se han forjado —y no a su pesar— del cómic, el tebeo y la Coca-Cola. Naturalmente, nos hablarán de otro tipo de vivencias. Con nuestro propio silencio les diremos que ya no nos interesan para nada.

Es fácil deducir, por todo lo dicho hasta aquí, que *Fedora* se podría resumir en tres encuadres, dos planos y una secuencia, y ésta sería sin duda la mejor de la película: «Ya no quedan mujeres como usted», dice Henry Fonda, uno de los más geniales actores que ha dado el cine, en un papel estelar de presidente de la Academia cuando le lleva personalmente el Oscar. Y dice bien, mientras Fedora contesta por boca de su madre de la única forma que lo podría hacer: «Es que ya no se hacen películas como las de antes». Esa respuesta justifica en sí misma toda la película, porque es el fondo de toda la cuestión que plantea el film. Como en *Vértigo*, tal y como apuntaba antes, Fedora sacrifica su vida en la miseria por el nombre de su madre, hasta que Barry, obsesionado por llegar a la *verdad* —la verdad es sólo la realidad, por mucho que nos duela—, como Scottie (James Stewart en el film de Hitchcock), mata un amor y destruye el mito. ¿Existe algún cineasta en la historia que haya rodado un final más antológico para cerrar su carrera y una vida de, por y para el cine? Probablemente, sólo John Ford, cuando condena a muerte a la doctora Cartwright (Anne Bancroft) en *Siete mujeres* (*Seven women*, 1965), en la visión más progresista que he captado en un anciano ciego, que rinde un sereno homenaje al valor y al sentido del deber en su película más perfecta —que no tiene que ser, como en este caso, la mejor.



El crepúsculo de los dioses, 1950



Fedora, 1978

LA MAGNIFICACIÓN DEL MITO

(*La tentación vive arriba*, 1955, y *Con faldas y a lo loco*, 1959)

Las dos películas en que Marilyn Monroe trabajó para Wilder suponen sendos techos en la desigual carrera del mito, antes de concluir su obra y su vida en la pretenciosidad insoportable de *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1961), de John Huston, y la técnica del famoso y deformante «Actor Studio». Marilyn demostró que era una actriz muy dotada para la comedia, tal y como apuntó Wilder en alguna entrevista. El tono *provocador* con que fue *utilizada* fue el triunfo de su presencia, que ya de por sí llenaba una pantalla. Es discutible pensar si fue o no una buena actriz; es más, a la mayoría de la gente parecía importarle poco. Pero no es menos cierto que Wilder supo aprovechar sus posibilidades como pocos directores. Sin embargo, las dotes de Wilder no impidieron que el rodaje de *Con faldas y a lo loco* pasara por innumerables vicisitudes. Marilyn estaba visitando a un psicoanalista, su matrimonio con Arthur Miller la conducía a un callejón sin salida y su vida cada vez resultaba más angustiada y tenía menos sentido. Vista con el paso del tiempo, la película no se resiente en absoluto de las dificultades de rodaje. Es tan divertida y alocada como cuando se filmó, y Marilyn está sencillamente estupenda en su papel.

La tentación vive arriba es la primera película de Marilyn Monroe con Billy Wilder. Está realizada en el momento de mayor esplendor de la Monroe y coincide con su matrimonio con Joe di Maggio. El film se centra en las aventuras de Richard Sherman (Tom Ewell), un mediocre individuo que trabaja en una editorial de libros baratos, «esos que se compran en los quioscos y se leen en el *metro*», que espera ansioso la marcha de su mujer a pasar unas vacaciones para tener una aventura, pues su matrimonio de siete años no parece funcionar. Richard sueña con la posibilidad de ser un galán, imaginando relaciones utópicas, hasta que de repente aparece —como parte de su onirismo—, espectacularmente, la vecina del segundo piso: Marilyn Monroe. A partir de ese instante, asistiremos a excelentes monólogos de Richard, reflexiones sobre lo que pasa a su alrededor, donde deja entrever sus contradicciones, entre el rechazo y la aceptación. La situación llega a angustiarse, así que, pese a la fantasía que ha creado en torno a su vecina, decide echarla de su casa y pedirle un permiso a su jefe para reunirse con su esposa. El posterior fracaso con Marilyn le destroza mentalmente y le conduce a la esquizofrenia. Será tratado por el doctor Brubaker (Oscar Homolka), que nos recordará mucho al psicólogo de *Primera plana*, el doctor Max Eggelhofer (Martin Gabel), lo que da una idea muy aproximada de la opinión negativa de Wilder sobre el particular, aunque también podría tener relación con la frustrada entrevista que Wilder intentó realizar al doctor Freud, en su etapa de periodista, y que se saldó con un «Aquí está la puerta», por parte del entrevistado. Al

final, Richard consigue salvar la tentación —sin necesidad de caer en ella y vuelve a su penosa situación acompañado de su esposa.

Marilyn Monroe parece resumir todo el sentido de la película cuando dice a Richard casi al final: «No lamente nada», toda vez que éste le indica que no se puede quedar a desayunar. La película está estructurada como un pasatiempo, un film de verano, que pasa en el verano y que concluye con el verano. Puede interpretarse como una broma estúpida, pero también como un intento de especificar que la imaginación es capaz de crear sueños que, en el fondo, uno no desea vivir. Es curioso que Richard quiera unirse con su mujer a pasar las vacaciones cuando ha estado todo el año esperando a que se fuera. Y no resulta menos sorprendente que se obsesione con la idea de experimentar un engaño y disfrutar de su soledad, y luego rechace ambas cosas.

La tentación vive arriba se puede seguir como un ñoño ejercicio de estilo, una comedia barata hecha a imagen y semejanza de Marilyn. Pero también una visión que no se quede en lo meramente superficial, podría ayudar a encontrar las contradicciones obvias de una sociedad que prefiere *imaginar* la aventura a vivirla, ya sea por miedo a lo desconocido, ya sea por una patológica aversión a la realidad. Mucho de todo esto se percibe en la excelente *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, 1944), de Fritz Lang. El amor platónico se destruye cuando se domestica; la imaginación es superior, en los deseos, a la propia conquista. Todo lo que queremos se revaloriza si es inalcanzable.

Parece demasiado evidente que la corrosividad de Wilder ha estado más aplacada en este film, donde no ha profundizado en la crítica social, conformándose con exponer un entorno ridículo. El film se articula más como una contribución al mito de Marilyn que como un análisis mínimamente serio del americano medio que se queda a pasar el verano en la ciudad mientras su familia disfruta de vacaciones. No es de extrañar que Richard alardee de imaginación, y que la monumental vecina se limite a contestarle: «Yo tengo muchas otras cosas, pero no tengo imaginación». Todo justifica la presencia de Marilyn Monroe, hasta su tendencia a la ingenuidad, su falta de reparo al acercarse a Richard o su nula noción de que realmente tiene un cuerpo que es puro deseo para el que lo observa. La película se transforma de esta manera en una broma por parte de Wilder, que fuerza a Marilyn a comportarse de una manera natural, cuando si algo tiene ella es precisamente que no se parece a ninguna mujer y no puede manifestarse como si fuera una más.

Con faldas y a lo loco es una de las películas de Wilder que mejor reputación crítica tiene, pese al tono decididamente provocador, equívoco y nulamente contenido. La mayoría de la gente habla de ella como una de las cumbres de su autor. Curiosamente, no he encontrado ningún estudio, ni trabajo, ni tan siquiera una crítica, que explicase detenidamente tanto elogio y admiración. Sospecho que una parte importante de este silencio tenga mucho que ver con el carácter acríptico del film, aunque existen muchos puntos por donde *entrar* a la película, pese a que ninguno de

ellos derive la intencionalidad de Wilder. La obviedad de las imágenes y la vorágine de excesos que tiene *Con faldas y a lo loco* podría dar lugar a mayor rigurosidad analítica que el simple concepto de gran comedia con que permanece en los anales de la historia.

Joe (Tony Curtis) y Jerry (Jack Lemmon) son dos músicos de poca monta que se ven obligados a huir al ser testigos de un ajuste de cuentas en un garaje en los tiempos de la ley seca. Arruinados y sin perspectivas profesionales, deciden hacerse pasar por chicas para tocar en una orquesta. Allí, Joe se hará pasar por un magnate para conquistar a Sugar Kane (Marilyn Monroe) y Jerry será perseguido por un millonario, Osgood Fielding (Joe E. Brown), que le propondrá matrimonio, en la creencia de que es una mujer. Al final, la llegada de «Botines» y todos los gánsters de Chicago producirá una precipitada huida, donde se descubrirá la verdad, aunque eso no constituya problemas para Sugar ni para Osgood, cegados por el amor hacia su pareja.

Wilder ha situado *Con faldas y a lo loco* en los años veinte, y ha matizado la época con una ambientación a medio camino entre el sarcasmo y la realidad. El arranque de la película coincide con la persecución de la policía a un coche fúnebre que transporta alcohol, una sala de fiestas —donde tocan nuestros protagonistas— que será víctima de una redada y una matanza espectacular de la que serán testigos —para su desgracia— tanto Joe como Jerry. Esta frenética irrupción quedará parcialmente trastocada con la llegada al tren de los dos travestidos y la aparición de Sugar. En el transcurso del viaje a Florida, los dos hombres se sienten solidariamente mujeres, y son víctimas de los primeros abusos masculinos —la ayuda que reciben para subir al vagón—. Posteriormente, Jerry salvará a Sugar, al aparentar como suya una botella de whisky, lo que permitirá un acercamiento progresivo entre ellos. Jerry sólo notará su «masculinidad» cuando Sugar le *roce* en su cama. El universo machista usurpará el terreno de la mujer hasta que el engaño llegue a sus últimas consecuencias.

Joe y Jerry, o Tony Curtis y Jack Lemmon, forman parte de las clásicas parejas de hombres que tanto se han repetido en los films de Wilder: *En bandeja de plata*. *La vida privada de Sherlock Holmes* y *Primera plana*. En todas ellas existen unos componentes de amistad y respeto —si exceptuamos *En bandeja de plata*—, y no es ajeno el tema de la homosexualidad y la pareja. En *Con faldas y a lo loco*, Wilder ha llegado más lejos. Jerry tiene un carácter femenino, que se manifiesta en su comportamiento. Está más necesitado de protección y accede continuamente a todos los requerimientos de Joe —apuestas de caballos, empeñar los instrumentos, entretener a Osgood para que Joe utilice su yate, etc.—. Además, desde que se viste de mujer no cambia en ningún momento su indumentaria. Sus relaciones con las demás chicas siempre dan una sensación de comprensión hacia el sexo opuesto y, finalmente, es el único por el que se siente atraído un hombre. Cuando flirtea con Osgood, Jerry no parece sentirse en un estado de desesperación, ni siquiera le rechaza

con rotundidad. Acepta sus regalos y siente nostalgia por compartir una vida a su lado, que en esos instantes ve como algo utópico. Es también objeto de burla —en su condición de mujer por parte del botones, que le propone una aventura. Jerry, que sin duda es un fracasado con las mujeres, no cabe de gozo en su nueva situación. Ha encontrado un papel que le permite relacionarse; se siente deseado, probablemente como nunca en su vida, y es aceptado con cariño por sus compañeras. Su vida ha dado un giro de ciento ochenta grados. Su amistad con Joe sólo ha sido un interesado intercambio de *roles*, basado en la necesidad de Jerry por apoyarse en alguien o serle útil a una persona.

En el polo opuesto, Joe es un egoísta que se sirve de Jerry para conseguir dinero o evadirse de la persecución de que es objeto por parte de «Botines». Su masculinidad es siempre heterodoxa. No hay vacilaciones en su conducta. No ha dudado de su virilidad. Por ello, su acercamiento hacia las demás muchachas es sólo circunstancial. No asume su papel de mujer en ningún momento, y está deseando quitarse esa ropa ridícula que puede confundirle. En la primera oportunidad que tiene en la playa, logra seducir a Sugar. Y entabla una relación con ella que le llevará a conquistarla incluso hasta el instante en que confiesa su verdadera personalidad. Joe es un vividor que conoce bien a las mujeres y sabe lo que puede obtener de ellas. Cuando se disfraza de mujer no pierde la noción de sí mismo, y elude inteligentemente el contacto con sus compañeras, que probablemente encuentra despreciables, vacías y nulamente interesantes. La conquista de Sugar le reporta la tranquilidad de saber que no ha perdido sus dotes de galán. Inquebrantablemente fiel a sí mismo, aprovecha de nuevo a Jerry para hacerse con el regalo de Osgood y para convencerle de que entretenga a éste para pasarse por un multimillonario del petróleo y utilizar el yate de Osgood para invitar a Sugar a una cena en la intimidad.

Sugar Kane es la típica chica americana a la caza de marido rico, tan ingenuamente provocativa como sólo Marilyn Monroe hubiera recreado el personaje. Su sensualidad es la baza de su ignorancia y la contrapartida que atrae a Joe. El morbo de la secuencia en que trata de curar de su frigidez a Tony Curtis, alcanza unos grados de intensidad erótica por medio de los besos, que es irreplicable en otra película —aunque Hitchcock lo bordase en la relación entre Cary Grant e Ingrid Bergman en *Encadenados* (*Notorious*, 1946).

Con faldas y a lo loco es una versión cómica de *Scarface*, una de las obras maestras de Howard Hawks. Al menos esa podía entenderse como una de las intenciones de Wilder, si no fuera porque Robin Wood ya apuntaba que *Scarface* era una de las más grandes comedias de su autor. Permite a Wilder todo tipo de exageraciones y distorsiones, sin que ello se convierta en un reproche. Es una típica irresponsabilidad, un enloquecido «más difícil todavía», que alcanza su máxima expresión en la última escena de la película, cuando Joe confiesa a Sugar que no es más que un embustero, pero, sobre todo, cuando Jerry trata de evitar a Osgood —no sin cierto temor al fracaso— asegurándole que no le gustará a su madre, que fuma y

que no es la persona más recomendable para compartir una vida. Osgood, a quien no parece importarle nada los defectos de Jerry, continuamente asiente y persiste en su interés. Jerry, desolado, incide por enésima vez en que su relación es imposible. Osgood inquiera: «¿Por qué?». «Porque soy un hombre», afirma Jerry, ya desesperado, mientras se quita la peluca. «Nadie es perfecto», es la respuesta que recibe.

Dentro del contexto de película descontrolada, repleta de persecuciones y encuentros, el «happy end» resultaba inevitable en *Con faldas y a lo loco*. Más todavía si tenemos en cuenta que es la película que más relación guarda en común con Lubitsch y Hawks, además de homenajes al cine cómico y a Mack Sennett. En ese tono hubiera sido demencial cualquier tragedia en la resolución. Wilder se pliega de nuevo a los convencionalismos. Después de asistir a la truculencia no había posibilidad de trastocar el evento.

Con faldas y a lo loco supone también el primer trabajo en común entre Wilder y Jack Lemmon. La fructífera colaboración entre ambos en el futuro llevará a Lemmon a convertirse en el actor fetiche de Wilder, con todo y que para una gran mayoría de la crítica siempre se relacionará al director vienes con los personajes y los gestos de Walter Matthau, que no intervendrá ni en la mitad de películas que Lemmon. Este dará vida en la pantalla a diversos protagonistas, muchos de ellos antihéroes, pero siempre siendo fiel a las ideas de Wilder, con el que se mueve excelentemente, con un grado de complicidad que hace difícil discernir si es Wilder el que crea el personaje que luego recreará Lemmon o será Lemmon el que dote de personalidad la invención de Wilder. De cualquier manera, todo hace pensar que Wilder ya tenía en su mente a Lemmon a la hora de escribir un argumento. No se entendería, en caso contrario, lo bien que encaja en las películas que interpretó para Wilder.



La tentación vive arriba, 1955



Con faldas y a lo loco, 1959

EL CINE NEGRO Y EL MELODRAMA

(*Perdición*, 1944, y *Días sin huella*, 1945)

La tercera y cuarta películas de Billy Wilder —*Perdición* y *Días sin huella*— no sólo están separadas por un año entre sí, sino que, lo que es más importante, coinciden en una época muy concreta del realizador. Para empezar, convendría recordar que su primer film —en realidad realizó otro antes, en codirección con Alexandre Esway, *Curvas peligrosas*, en Francia— era una comedia (*El mayor y la menor*); el segundo, *Cinco tumbas al Cairo*, sobre la segunda guerra mundial, igual que el sexto, *Berlín occidente*, y el noveno, *Traidor en el infierno*. El séptimo también era un melodrama, *El crepúsculo de los dioses*, y hasta que filmase *Sobrino*, en 1954, no comenzaría realmente su etapa de comedias —si exceptuamos la ya citada *El mayor y la menor*.

Me parece interesante destacar estos datos en la obra de Wilder porque ello nos podría llevar perfectamente a la idea de que existen dos grandes bloques en su filmografía: una primera parte de películas de guerra y films dramáticos, y una segunda dedicada plenamente a la comedia. Luego podemos encontrar entre sus películas rarezas como *El héroe solitario* o *El vals del emperador*, pero conviene tener muy presente la coherencia de su filmografía, pese a que muchas de sus primeras películas contenían secuencias de comedia y muchas de sus comedias tenían un trasfondo trágico. Analizadas en el contexto en que nacieron, las primeras películas de Wilder ya dibujaban una semblanza muy próxima de lo que sería su futuro. Hasta en los melodramas más sombríos hay cabida para el sarcasmo.

El arranque de *Perdición* nos presenta un automóvil que se zarandea por las calles. A bordo del mismo va Walter Neff (Fred MacMurray), que ha recibido un tiro, y que va camino de su lugar de trabajo con el fin de grabar en un dictáfono su confesión de culpabilidad de un asesinato, para conseguir a una mujer y cobrar la póliza de seguros de su marido. A partir de ese instante, asistiremos a un gigantesco «flashback», con pequeñas irrupciones de la voz en «off» de Walter, donde descubriremos todo el argumento de la película. Esto hace que *Perdición* se abra de igual forma que *El crepúsculo de los dioses*, con la que tiene muchas cosas en común, con la diferencia de que Joe estaba muerto y Walter está moribundo.

Walter Neff es un apuesto agente de seguros, con gran facilidad para relacionarse con las mujeres. Un día llega a la casa de un cliente, el señor Dietrichson (Tom Powers), con la intención de renovar una póliza del seguro del automóvil. El señor Dietrichson no está, pero le recibe su mujer, Phyllis (Barbara Stanwyck), de la que automáticamente queda prendado. Phyllis, que desciende por las escaleras en un excelente travelling —como Norma Desmond en *El crepúsculo de los dioses*—, no parece soportar con buen grado el tono insinuante de Walter, así que le da una cita

para cuando vuelva su esposo. Una vez en el trabajo, recibe una nota de Phyllis con un cambio de planes. Cuando Walter acude a la cita, Phyllis está sola, y entonces indaga sobre la posibilidad de conseguir un seguro para su marido. Walter sospecha desde un principio que Phyllis quiere acabar con su cónyuge para cobrar la póliza, y huye de la mansión. Phyllis insiste y se presenta en casa de Walter, le convence y deciden el asesinato, planeando Walter un crimen perfecto en un tren, lo que les daría una doble indemnización —de ahí el título original de la novela y de la película: *Double Indemnity*—. Aunque todo sale bien, poco a poco se van complicando las cosas: primero se sospecha que fue un suicidio, pero la base de esta hipótesis es destrozada por el astuto Barton Keyes (Edward G. Robinson), quien, estadística en mano, demuestra que nadie se suicida desde un tren a 20 kilómetros por hora. Barton conoce la verdad —fue otra persona la que se montó en el tren, y el crimen se cometió antes—, pero se equivoca de asesino, creyendo culpable a Nino Zachette (Byron Barr), el novio de la hija de Dietrichson, que también mantiene relaciones con Phyllis. Al final, Walter, que se siente utilizado —Phyllis asesinó, igualmente, a la mujer de Dietrichson para casarse con él—, irrumpe en casa de Phyllis, recibe un disparo y acaba con la vida de ella.

Perdición es la única incursión de Wilder dentro del cine negro. Sorprende que no repitiera en este género, después del éxito obtenido por la película, pero quizá la clave estaba más en los elementos externos de la narración que en la misma historia que le sirvió magistralmente James M. Cain. No es probable que Wilder sintiese deseos de abordar géneros con la idea de abarcar todos los temas, ni tampoco que deseara hacer probaturas —de hecho, por ejemplo, no rodó jamás un western—. Las razones que le llevaron a la realización de *Perdición* tienen mucho más que ver con dos films posteriores del mismo Wilder —*Testigo de cargo* y *La vida privada de Sherlock Holmes*— y con uno de los principios más inapelables de su autor: la desmitificación de los personajes más inteligentes, coherentes y honrados que creó en su vida. Es por ello que el momento *cumbre* de *Perdición* se puede resumir —como en gran medida toda la película— en dos secuencias: 1.^a Barton Keyes deja grabado un mensaje donde afirma su seguridad de que Walter Neff es inocente: «Yo respondo personalmente por él». Y 2.^a Barton Keyes admite su error al final de la película, confesando a Walter: «Uno no puede saberlo todo». En muy parecidos términos se van a manifestar Sir Wilfrid Robarts (Charles Laughton) y Sherlock Holmes (Robert Stephens) en *Testigo de cargo* y *La vida privada...*, respectivamente. Las películas son más duras con ellos en la medida en que no tenían derecho a equivocarse. Ya hemos visto que Wilder no trata con igual fiereza a sus personajes. Es capaz de destrozarse a Norma Desmond, presentándola como una esquizofrénica al borde del *delirium*, y respeta conciliadoramente, aunque sin apenas cariño, a Marilyn Monroe. El tema favorito de Wilder, sin duda el más importante de toda su obra, la desmitificación, es más irrespetuosa con sus héroes más preparados y poderosos, y menos rigurosa con los más desprotegidos. Todo el cinismo de que hace gala en sus

films se vuelve contra él mismo. La adulación se rompe —aunque Sherlock Holmes intente permanecer mudo cuando le dicen que sabía lo que nunca supoy los mitos se caen por su propio peso. No puede resultar extraño que en la última secuencia de *Perdición*, Barton encienda una cerilla a Walter para que éste fume un cigarrillo; él, precisamente, que se ha pasado toda la vida recibiendo fuego de Walter y que nunca lleva fósforos en el bolsillo —«Porque se me prenden en los pantalones»—. Es un homenaje de Wilder a Walter y es la aceptación, por parte de Barton, de que Walter —ocurra lo que ocurra—, en alguna medida, va a ocupar su sitio en la historia. Barton, que lo sabe todo, que ha triturado los casos más difíciles, que ha sido el alma de la empresa de seguros, es la víctima de su propia ignorancia. Walter le dice: «¿Sabes por qué no has descubierto al asesino? Porque le tenías muy cerca, en la mesa de al lado». «No», responde Barton, «estaba mucho más cerca». Y se despiden con un: «Yo también te quiero».

Es posible que el escaso interés de Wilder por la trama argumental de *Perdición* —excelente, por cierto— condujese a situaciones sorprendentemente premeditadas: toda la secuencia inicial está *rompiendo* el suspense de la película. Sabemos lo que va a pasar —como en *El crepúsculo de los dioses*— y sólo nos falta conocer *el cómo*. El acercamiento entre Phyllis y Walter se antoja poco menos que dudoso. La pasión que existe entre ellos nunca es expresada en términos cinematográficos, sólo imaginarios. Walter únicamente *desea* a Phyllis, y posteriormente sólo querrá abandonar el caso y renunciar al dinero. Phyllis no parece enamorada de Walter en ningún momento de la película, si exceptuamos la escena de la casa hacia el final, cuando dispara su arma una vez pero se ve impotente para hacerlo de nuevo, según dice porque ha sentido internamente su cariño hacia Walter. Este, mucho más seguro de lo que quiere, no se deja impresionar y termina con ella. Las sensaciones y los sentimientos se van sucediendo paulatinamente, pero dentro de un grado de confusión que hace difícil el entendimiento. Por ejemplo, Phyllis siempre da la seguridad de querer desprenderse de su marido, pero le importa menos quién le dé la llave para hacerlo. Sin ir más lejos, la cita con Walter en su casa desierta, donde viene a contarle sus planes de coseguir un seguro para su marido sin que pase por las manos de él —proposición inviable «a priori»—, parece más una encerrona que una declaración de amor. Por eso la atormentada secuencia en que dispara sobre Walter parece estar escasamente estructurada a nivel de guión, y no encaja con el resto del film.

Todo ello es más significativo en tanto en cuanto la película está basada en la novela de James M. Cain, escrita en 1936 —dos años después de *El cartero llama dos veces*, con la que tiene en común el asesinato de un marido, aunque, al parecer, *Double Indemnity* está basada en hechos reales ocurridos en Nueva York en 1927—. Pero, sobre todo, es todavía más relevante que el coguionista de la película fuera Raymond Chandler, y que él mismo reconociese después que el trabajo con Wilder había sido agotador hasta límites de desfallecimiento. De hecho, escribir la película llevó el doble de tiempo que rodarla, cuando ya se partía de un texto preexistente. No

cabe, pues, pensar que Wilder descuidase el guión, ni tampoco que los personajes no estuviesen estudiados meticulosamente. Es probable que las razones sean diferentes y tengan que ver más con un hecho insólito: a pesar de que estamos ante una de las más grandes películas de cine negro y una de las obras maestras de Billy Wilder, *Perdición* es uno de los films más impersonales de su autor. Sólo Barton Kayes nos resulta próximo al universo de entrañables personajes wilderianos. El resto de la película es más deudora de Raymond Chandler que del propio James M. Cain, aunque ambos triunfaron dentro del género negro.

La sucesión constante de diálogos ágiles y ritmo frenético en proyección, recuerda sobre todo los relatos de Chandler, hasta el extremo de que no sería exagerado considerar a *Perdición* una película de Chandler con dirección de Wilder. Y no parece probable que Chandler hubiera decidido hacer su película, ya que tiene innumerables versiones de sus novelas, algunas de las cuales hacen justicia al texto original. Siempre ha sido un misterio para mí la enorme cantidad de adaptaciones cinematográficas de que ha sido objeto Raymond Chandler y las escasas —por no decir mínimas, al menos conocidas o constatables de su existenciade Dashiell Hammett, el autor de *Cosecha roja*, *El hombre delgado*, *La llave de cristal* o *El halcón maltés* —precisamente de esta última hizo Huston una fiel y excelente versión, cambiando el final—. En contraste con ello, el famosísimo Philip Marlowe de los relatos de Chandler ha sido encarnado en la pantalla por algunos de los mejores actores que hubo en cada época: Dick Powell (*Historia de un detective*), Bogart (*El sueño eterno*), Robert Montgomery (*Lade in the Lake*), James Gardner (*Philip Marlowe, detective muy privado*), Elliot Gould (*Un largo adiós*) y Robert Mitchum (*Adiós, muñeca y Detective privado*). Sin ningún género de dudas, la mejor de todas esas películas es *The big sleep* (*El sueño eterno* o *El gran sueño*), de Howard Hawks, quien hizo posible que se conociesen y se enamorasen Humphrey Bogart y Lauren Bacall —ésta fue contratada gracias a la mujer de Hawks, que la descubrió en una revista, cuando su marido iba a rodar *Tener y no tener*—. En el guión de *The big sleep* colaboró además William Faulkner, el más grande de los narradores americanos junto a Hemingway y Scott Fitzgerald. La inteligencia de los diálogos y la rapidez con que se suceden ha sido siempre una norma de Chandler —en mi opinión, inferior a Hammett como escritor—, lo que hace inevitable pensar que la novela de Cain le ha servido para hacer su película, ya que el estilo que desprende la misma tiene menos que ver con Wilder y con el Cain de *El cartero llama dos veces*.

Lo más lógico es que tanto Wilder como Chandler se *repartieran* —por así decirlo— la historia. Ignoro hasta qué punto se manipuló en el original el personaje de Barton Keyes, pero es indudable qué resulta lo más importante para Wilder dentro del contexto de la película. Wilder no volvió a realizar ninguna película de serie negra, como ya se ha dicho antes, a pesar de que parecía un cineasta muy dotado para el género. Y hay momentos en *Perdición* en que muestra menos interés por la trama que por aspectos marginales del film.

Barton Keyes, excelentemente interpretado por un sobrio Edward G. Robinson, es el prototipo más claro de un gran profesional que domina su trabajo, que vive para él y que le sirve de refugio de otras ausencias. Sus concomitancias con el Walter Burns (Walter Matthau) de *Primera plana* son múltiples, excepto en la corrupción del director del «Chicago Examiner». Su forma de actuar, de gesticular, le aproximan mucho al C. R. MacNamara (James Cagney) de *Uno, dos, tres*. Su relación con Walter está a medio camino entre la admiración, la indulgencia y el paternalismo. Walter es al que más miedo tiene cuando cometen el asesinato. Posteriormente, cuando Barton destroza la teoría del suicidio y admite la derrota de la empresa —«Hemos perdido y tendremos que pagar»—, Walter respira tranquilo y susurra en «off»: «Le teníamos un pánico tremendo, pero ahora parece como si estuviera de nuestra parte». Desea tener a Walter como ayudante —«porque es el menos tonto de toda la empresa», aunque luego termine siendo probablemente el que más basa todas sus teorías en el «enanito» que lleva dentro (referencia inequívoca a Friedrich Nietzsche). Visita a Walter porque tiene la sensación de que algo no va bien dentro del caso Dietrichson. Sus sospechas van en aumento, hasta que detecta que el hombre que iba en el tren no era la víctima y que el crimen se cometió antes. El terror que Barton crea en Walter le obliga a éste a renunciar a todo lo que ha imaginado y mitificado, pero sólo la testarudez de Phyllis, que juega siempre dos cartas al mismo tiempo, le conducirán a lo que Barton denomina «el viaje en tranvía», mezcla entre el crimen y la muerte. Walter inspira menos seguridad en sí mismo que Barton. Pero ha logrado burlarle. Todo el final de la película es un cúmulo de insensateces coherentes. Wilder había imaginado que Walter muriera en la horca, pero la censura no le permitió semejante audacia. Sin duda, habría sido un final mucho peor. El plano de Barton y Walter dialogando sobre ellos mismos, está en la mejor tradición de los films más hermosos que concluyen con una despedida. Barton viene a insinuar que no se percató de que Walter era un criminal, no porque le tuviera muy cerca, sino porque estaba dentro de él. Admiración y respeto. Honradez y claudicación. Sinceridad e impotencia. Es seguro que si Walter se lo hubiera pedido, y justificase sus heridas, Barton se hubiera hecho responsable del asesinato. Su vida, a partir de ese momento, está completamente vacía y no tiene más sentido que la de Walter.

Que después de rodar una película como *Perdición*, Billy Wilder se embarcara en la historia de un alcohólico en *Días sin huella* —estúpido título español de *The lost weekend*, que resume mejor el sentido de la película—, sólo se entiende en la medida en que Wilder parece apasionarse con los escenarios más lúgubres y con los argumentos más feroces. Cabe imaginar que tenía sobradas razones: la Academia de Hollywood le recompensaría con cuatro Oscar, lo que siempre es motivo de alta sospecha y de discreto favor; su aportación al problema está más cerca de la redención y el rechazo que de la desesperación y la impotencia que produce un enfermo incurable. Sea como fuere, lo cierto es que Wilder se retaba a sí mismo a llegar más lejos.

Interesado por las situaciones límites, Wilder rodó *Días sin huella* como un ejercicio de estilo. La película se centra en la progresiva agonía de Don Birnam (Ray Milland), un alcohólico crónico, y en su ruina social. No debemos olvidar que doce años más tarde, Wilder filmó *El héroe solitario*, también sobre una experiencia límite: las treinta y tres horas de soledad de un piloto. Pero Don Birnam no está solo. Siempre tiene una botella al lado. Y cuando le falta el alcohol tiene también un compañero en el camarero del bar de la esquina. Nat (Howard da Silva), con el que comparte una curiosa angustia existencial. Don está tan abochornado de su condición que se esconde como un delincuente. Rehúye a su novia, Helen (Jane Wyman), y a su hermano, Wick (Philip Terry), aislándose de todo lo que le rodea, para vivir su desgracia en silencio.

Días sin huella está basada en la novela de igual título de Charles Jackson, cuyo guión definitivo fue escrito por Charles Brackett y Wilder. Los cambios entre el libro y la película son notables. No sólo afectan a personajes concretos que se adhieren al film, sino también en lo que podría ser la estructura narrativa: en el relato de Jackson, Don es homosexual, lo que varía sustancialmente su relación en la película con su novia. Por otra parte, el final es distinto. En el film, da la sensación de que Don puede regenerarse. En cualquier caso, es un final abierto. El plano de la habitación y luego el de la ciudad —de nuevo como al principio, al igual que en muchas otras películas de Wilder— pueden deparar ilusiones y seguridad, templanza, de que algo puede cambiar. En la novela de Jackson el final es trágico: Don compra bebida, bebe un vaso y espera la llegada de su hermano. Nada permite abrigar esperanzas de que Don se rehabilite. De hecho, Charles Jackson ni tan siquiera cuestiona esta hipótesis. En lo que sí coinciden, tanto Jackson como Wilder, es en el poder de la bebida, en lo que transforma a los seres humanos y en la dificultad —o imposibilidad— de abandonarlo, aunque la voluntad haga un esfuerzo supremo por alejarse de la droga. La visión moralista es, en este punto, decididamente marginal. No hay un planteamiento redentorista, tampoco interesa opinar si estamos ante un enfermo o un vicioso. Cada uno puede sacar sus propias consecuencias. Todo hace pensar que todas ellas serán válidas.

Días sin huella se articula, prácticamente, en tres escenarios. El apartamento de Don, donde sufre su dependencia del alcohol, que le llevará a un ataque de “deliriums tremens”; el bar de Nat, donde pretende huir, a través de sueños y fracasos, olvidando una realidad imposible de compartir y purgando su soledad como un animal desplazado de la sociedad, donde mantiene —además— una relación equívoca con una prostituta a la que luego recurrirá para solicitarle dinero; finalmente, el hospital de rehabilitación de alcohólicos de donde consigue fugarse cuando trasladan a un enfermo que tiene alucinaciones.

Todos los escenarios de la película dibujan el mismo perfil. Sólo la cómica escena en que Don conoce en un concierto a la que luego será su novia permite un cierto respiro al espectador. Pero ni siquiera en esos momentos Wilder deja

condescendientemente el drama de Don: justo en la puerta del local, una botella de whisky resbala del abrigo de Don. Helen podía haber optado entonces por librarse de un compañero incómodo. A partir de aquí tendrá la obligación de comportarse como una enfermera-amante. La ausencia de motivaciones en su vida, igual que le pasa al hermano, les hará aparecer en el film como seres inconsistentes, con menos vida que Don. Respecto a este punto habría que fijarse muy detenidamente en la escena en que Helen descubre una botella en casa de Don y Wick se responsabiliza de ella. Don, que está escondido en una habitación, sale para contarle toda la verdad a Helen, incluso a riesgo de perderla, y habla del primer vaso que tomó, de su impotencia para escribir y ser persona. Siendo un momento de lucidez de Don, la conclusión que se saca es que tanto Helen como Wick van a sacrificar su existencia por redimir al enfermo, pensando que la solución está más cerca evitando que beba que profundizando en por qué lo hace. Don es un desgraciado, pero nadie es capaz de tratarle como un ser humano frustrado. Sólo Nat parece más próximo a su tragedia, animándole para que valore lo poco que tiene.

En el bar de Nat, Don se siente más comprendido. Puede expresarse con libertad, contar sus historias, imaginar sus novelas. Entre vaso y vaso, dibuja los redondeles que van dejando las manchas y que permiten contabilizar los whiskys que toma. Nat le fuerza a tomar conciencia. Y Don sólo es capaz de ofrecer promesas. La sucesión de planos se hace intermitente, permitiendo una delimitación temporal sobre el espacio que estrangula a Don, quien siempre está pidiendo respuestas y sólo obtiene redención.

Wilder muestra la miseria de Don con una crueldad exasperante, hasta que la angustia supera su propia vergüenza y, sin escapatoria ni futuro, cambia el abrigo de su novia por una pistola para suicidarse. Don intenta poner fin a lo que considera su doble vida, acabando con el alcohólico, toda vez que ha asesinado al escritor. Wilder no muestra ninguna compasión por su protagonista, así que después de que Nat le lleve la máquina de escribir al apartamento y oiga los consejos de su novia —que en un intento desesperado por salvar su vida le empuja a beber, con el rechazo de Don—, mira un vaso de whisky y tira un cigarrillo dentro, gesto que se puede interpretar como una negativa provisional. Wilder cierra ahí la película, sumiendo al espectador en un mar de dudas, pero que sirve en principio para que Don permanezca vivo.

Hay que agradecer a Wilder la capacidad autocrítica que muestra en todo momento, ya que, si bien no condena irremisiblemente a Don, evita lo que hubiera sido un bochornoso final feliz, al que es tan dado el director vienés. Los planos de la ciudad, la voz en “off” que nos habla de los múltiples casos parecidos que pueden albergarse entre los fríos muros de las casas, conceden un margen de esperanza, un pequeño resquicio. Todo no está perdido.



Perdición, 1944



Días sin huella, 1945

LA COMEDIA EN ESTADO PURO

(*Uno, dos, tres*, 1961; *Bésame, tonto*, 1964, y *En bandeja de plata*, 1966)

No existe ninguna comedia de Billy Wilder que sea superficial. Hasta cuando filmó *La tentación vive arriba* o *Con faldas y a lo loco* se dejaba entrever una inquietud por mostrar costumbres sociales que el frenesí o la adaptación al mito no rebajaban su propio valor. Wilder es un cineasta capaz siempre de decir cosas, pero nunca de aburrir. Su género es la comedia, por excelencia, pero ya hemos visto que se puede desenvolver perfectamente en otros temas, sin renunciar a su estilo y sin cuestionar su honradez.

A diferencia de, por ejemplo, *El apartamento* o *Irma, la dulce*, *Uno, dos, tres*, *Bésame tonto* y *En bandeja de plata* son films más enraizados en la crítica a la sociedad y con un entorno sentimental menos pronunciado. En estas películas, Wilder ha buscado más la confrontación y —si exceptuamos en parte *Bésame, tonto*— su frialdad en la exposición de las relaciones se ha hecho más patente. No son, en absoluto, menos personales que otros films de su autor. El sello característico de Wilder es casi una norma tanto cuando aborda una comedia como un drama.

Billy Wilder fue periodista en Berlín durante una época, lo que le permitió tener un conocimiento mucho más profundo de las divisiones territoriales y del advenimiento del nazismo. Eso explica, en buena medida, el excelente guión que tanto Wilder como I. A. L. Diamond escribieron sobre la obra de Ferenc Molnar para *Uno, dos, tres*. La acción se sitúa en Berlín Oeste. Allí vive y trabaja C. R. MacNamara (James Cagney), máximo representante de la Coca-Cola en la zona, admirador del gran sentido del trabajo de los alemanes, pero deseoso de volver a Estados Unidos. Un día recibe la noticia de que la hija de su jefe llegará de pasar unas vacaciones. Scarlet (Pamela Tiffin) se enamora de un comunista, por lo que MacNamara tendrá que usar toda su influencia para conseguir que Otto (Horst Bucholz) sea acusado de traidor al otro lado del muro y pueda apartarse definitivamente de Scarlet. Todo se complicará gravemente cuando se compruebe que Scarlet está embarazada de Otto y que su padre viene a Berlín a recogerla. MacNamara recupera a Otto, le lava el cerebro, consigue casarlos y le presenta ante el padre de la chica como un rico heredero.

Si a veces es complicado tratar de explicar una película, aunque sólo sea su base argumental, se dan casos en que el esfuerzo puede terminar en el más angustioso ridículo. Sin duda alguna, en *Uno, dos, tres* estamos ante una de esas atípicas situaciones. Es una película que resulta imposible entender si uno no la ha visto. Se la podrá imaginar, pero no logrará comprenderla. Voy a intentar abordarla atendiendo tanto a los personajes que pasan por la pantalla como a la estructura en que se

sustenta el film.

Lo primero que cabe decir respecto a los protagonistas de *Uno, dos, tres* es que cada uno de ellos podría haber dado lugar a una película parecida. Nos encontramos al principio con Fritz (Karl Lieffen), que recibe todos los días a MacNamara, coge su carpeta, le pulsa el botón del ascensor, sube corriendo las escaleras y llega a tiempo de abrirle las puertas a su jefe. Luego está Schlemmer (Hanns Lothar), el ayudante/criado/confidente de MacNamara, un ex nazi que golpea duramente su pie contra el suelo cada vez que recibe una orden o se apresta a cumplirla. Su sentido del deber y la servidumbre y el celo para con su trabajo alcanzan trazos épicos, que le conducen al sacrificio —se disfraza de mujer para ser intercambiado por Otto a los rusos—. No menos dedicación parece tener la secretaria de MacNamara, que hace las veces de amante, y que en horas libres entretiene al trio de rusos para beneficio de su director. También pululan Scarlet, una caprichosa niña de papá, que se enamora de todo lo que le han enseñado que debe odiar; Otto, un comunista convencido de los valores de igualdad, que terminará siendo *víctima* de las *tentaciones e inconvenientes* del capitalismo; la mujer de MacNamara, Philys (Arlene Francis), harta de las aventuras amorosas de su marido, al que descubre que se pone zancos en los zapatos cuando cambia de secretaria para parecer más alto, que está decidida a dejarlo todo y volver con sus hijos a Estados Unidos, pero que se llena de felicidad cuando comprueba en el mismo aeropuerto que su marido también va con ellos. El último «gag» de la película será un alarido de MacNamara, cuando al introducir unas monedas para comprar una bebida le sale una... Pepsi-Cola.

Uno, dos, tres es una versión muy libre de *Ninotchka*, la película que realizó en 1939 Ernst Lubitsch sobre un guión de Charles Brackett, Walter Reisch y el mismo Wilder. Lo que sin duda separa un film de otro es el ritmo trepidante y enloquecido con que está narrada *Uno, dos, tres*. La histeria colectiva, sobre todo en el tramo final, es enfermiza. Siguiendo la máxima de Hitchcock, “una película debe empezar por un terremoto y luego ir hacia arriba”, Wilder ha dotado a *Uno, dos, tres* —precisamente desde el título, que ya está parafraseando el comienzo de una carrera— de una fuerza que no tendrá parangón con el resto de su filmografía —a su lado, *Con faldas y a lo loco* es un film tenue y sumiso—. Realizada en plena “guerra fría”, Wilder parece reírse de los comportamientos políticos, y en la demencia absoluta no salva a nadie de la debacle, haciendo gala de una ironía atroz, de la que es buena muestra la excelente aparición de los rusos que quieren comprar la fórmula mágica de la Coca-Cola. Mézclese esto con el tentador trasero de la secretaria de MacNamara, el turbio pasado de su subalterno, los pases a un lado y otro del muro de Berlín y las aventuras amorosas y desleales del protagonista, échese humor y ritmo a raudales —más que en ningún otro Wilder— y el resultado es un film alocado, divertido, desquiciado y sin tregua como se recuerdan pocos.

En *Uno, dos, tres* los momentos de relajación se han terminado, dando paso a una severa crítica y a un repaso de las instituciones donde nadie queda marginado.

Después de haber dejado estupefacto al espectador con un más difícil todavía, llega la reflexión. La película tiene una amargura tremenda en la claudicación del militante comunista, en la vuelta de la mujer de MacNamara, en la sensación nada sosegada de que todo vuelve al orden establecido, de que aquí no ha pasado gran cosa, y en la teoría nada progresista de que todo se puede comprar —probablemente porque también está en venta—. Empezando por los sentimientos y la ideología y terminando por la corrupción y la codicia.

Diametralmente opuesta a *Uno, dos, tres, Bésame, tonto* es la comedia más contenida de Wilder, la que se adecúa a un ritmo más reposado y la que resulta, en definitiva, menos comprendida de todas, pese a gozar de una gran reputación crítica. Sin duda, se vio seriamente perjudicada por el código Hays, que desaparecería poco después, y levantó un pequeño escándalo por la infidelidad conyugal que expone la película, pero que, en realidad, es sólo la culminación de un deseo reprimido. Sea como fuere, el caso concreto es que Wilder fracasó al no conectar con el público, sin sentirse beneficiado por la polémica de la película, que al menos en el momento de su estreno pareció no interesar más que a la “Hays Office”.

Bésame, tonto es la historia de dos amigos que trabajan en una gasolinera y componen canciones. Un día pasa por allí un famoso cantante, Dino (Dean Martin), y tanto Orville (Ray Walston) como Barney (Cliff Osmond) simulan que su coche tiene una avería para que se quede con ellos y poder enseñarle las letras que han compuesto. Sucede que Dino se siente atraído por la mujer de Orville, Zelda (Felicia Farr), y esto provoca que Orville busque desesperadamente la manera de alejar a ambos. Contrata con ese fin a una prostituta, Polly (Kim Novak), pero es él quien se queda encantado con Polly. Tras una sucesión de equívocos —a los que no son ajenos los celos—, Orville termina en la cama con Polly y Dino con Zelda.

Bésame, tonto transgrede claramente la frontera de lo prohibido en 1964. El film es un intercambio de parejas donde la necesidad de reencontrarse a sí mismo y valorar al matrimonio se cuestiona como imprescindible. Wilder nos habla de nuevo de la provocación —como en *La tentación vive arriba*—, de las situaciones conflictivas y de la fragilidad de los sentimientos. Orville desea a Polly no porque sea una prostituta, sino porque está representando el papel de una ama de casa. Dino, que probablemente debe estar harto de eventuales conquistas con mujeres frívolas y fáciles, descubre en Zelda la naturalidad y la ternura que nunca había poseído. Por tanto, estamos ante la domesticación del amor. Pero también ante la sinceridad y la ingenuidad. Los personajes de la película no se aman, ni se desean, por lo que pueden llegar a ser, sino por lo que son en cada instante. No se valora más que la sencillez, la espontaneidad. Para un artista como Dino, la relación con una mujer casada como Zelda es la materialización del deseo de vivir una aventura diferente. Para Orville, que en realidad ha intentado “atrapar” a Dino en parte a costa de su esposa, la noche con Polly le hace sentirse mejor aunque tenga que replantearse su propio papel de *marido*. También Polly, acostumbrada a ser objeto de placer para los hombres, se

siente revitalizada cuando descubre que hay alguien que la trata como un ser humano. Para ella, la situación se hace más patética debido a que vive un momento irrepetible, pero que piensa, en buena lógica, que tiene tanto derecho como la que más a experimentarlo.

Lo más irreverente de *Bésame, tonto* es la dualidad esposa-prostituta, lo que lleva a condenar el film por parte del puritanismo más trasnochado. Esta aludida confrontación va ganando más fuerza en cuanto se nos aparece más real. No se trata sólo de que Zelda sea una prostituta una noche y Polly una perfecta ama de casa. Lo más complejo de *Bésame, tonto* es que las dos mujeres se sienten identificadas con su papel, lo asimilan y lo sienten como suyo. La corrosividad de Wilder lleva a múltiples conclusiones donde no es ajeno el hecho de que una mujer es una prostituta en potencia y que puede imaginar cómo se sentiría en una posición de este tipo. Tampoco parece bien visto, al menos de cara a la sociedad, que una prostituta —es decir, un ser marginado— pueda transformarse, aunque sea de forma eventual, en una mujer corriente.

Todo esto hace que *Bésame, tonto* sea una película sobre la dificultad de aceptar como naturales las tendencias a la liberación. Wilder deja claro que vivimos en un medio represor, donde unas reglas periclitadas y amorfas destruyen los instintos y la comunicación espontánea. Siempre visto desde una óptica cómica —aunque mucho menos que en la mayoría de sus films— y con la constante del transformismo. La radicalización de la película se ve atenuada por el tímido “happy end” con que Wilder cierra el film. Zelda volverá con su marido y Polly a su club. El sueño sólo ha durado una noche; la aventura no cambiará los códigos de conducta.

El fracaso económico de *Bésame, tonto* tiene mucho que ver con la escasez de fuerza que Wilder imprimió a la historia, los quiebros continuos para no caer en excesos que pudieran chocar con los censores —por ejemplo, Polly lleva tapado el ombligo porque estaba prohibido mostrar esa parte de la anatomía de una mujer— y la falta de comicidad. Y, a pesar de la reputación crítica de la película, *Bésame, tonto* es un film fallido, porque Wilder se queda a medio camino entre lo que quería decir y lo que muestra, porque no termina de clarificar su propia posición, dentro de una ambigüedad que se dejará sentir también en otras películas, y que han hecho de Wilder un cineasta al que mucha gente mira con desconfianza.

Dos años después de *Bésame, tonto*, Wilder rodó *En bandeja de plata*, que sería la primera de las tres colaboraciones con el tándem Walter Matthau-Jack Lemmon, con los que Wilder alcanzaría un grado de adaptación y complicidad excelentes. En el transcurso de estos films, Walter Matthau hará siempre papeles negativos, en tanto Jack Lemmon irá de ingenuo servicial, personaje constante en todos los films de Wilder —si exceptuamos *¡Avanti!*, donde comienza haciendo el papel de ejecutivo cortante y termina como dócil enamorado.

Harry Hinckle (Jack Lemmon) es un periodista deportivo que, cubriendo la información de un partido de rugby, tiene la desgracia de chocar con «Boom Boom»

Jackson, cuando éste se disponía a interceptar un balón. Harry queda tendido en el suelo, sin conocimiento, y sufre una grave lesión que le impedirá moverse en el futuro. En realidad, el cuñado de Harry, Willie Gringrich (Walter Matthau), que es abogado, es el que le convence para que Harry finja su inmovilidad, ya que médicamente es imposible detectarla. Willie se hace cargo del caso y exige una fuerte indemnización a la compañía de seguros. Paralelamente, la mujer de Harry, que le había abandonado, regresa al hogar, ante la viabilidad de que Harry cobre una importante cantidad de dinero. «Boom, Boom» Jackson, por su parte, cae en una grave depresión, al sentirse culpable de todo lo ocurrido; visita a Harry periódicamente, y termina dándose a la bebida y perdiendo el papel de estrella del fútbol americano. Finalmente, la compañía de seguros logra descubrir la verdad. Willie, entonces, les amenaza con demandarles por haber penetrado en la intimidad de Harry, toda vez que han instalado micrófonos en su casa y le controlaban con una cámara de filmación.

Como ocurre en tantas películas de Wilder, nos encontramos con un entorno de corrupción que alcanza a todos los personajes de la película. Excepcionalmente, siempre hay uno que se escapa de caer en la basura. En este caso, «Boom, Boom» Jackson es la víctima circunstancial de los intereses de Harry y Willie. Su seguridad de que ha destrozado la vida de Harry le llevará, inexorablemente, a hundir la suya. Durante la convalecencia de Harry, «Boom, Boom» hará de criado, cocinero, amigo y confidente. Al final, su perplejidad ante la mala pasada que le han jugado, queda mitigada por el estado de salud de Harry, «Boom, Boom» tiene tan mala conciencia de sí mismo, está tan roto interiormente, que no parece importarle que todos se hayan reído de él, porque ni siquiera el hecho de que fuera un accidente le consolaba.

Willie Gringrich es un típico personaje de Wilder. Walter Matthau le da vida con su característica personalidad: enjuto, cínico, egoísta y solitario. Marginado entre sus compañeros de profesión, Willie entrevé en el accidente de su cuñado la posibilidad de ganar dinero a costa de otros no menos promiscuos individuos. Cuando Willie es llamado por los abogados de la empresa de seguros con el fin de tener una cita, coge su agenda para encontrar un día y una hora, pero está vacía. Willie trata de dar una impresión equivocada: así se hace inasequible al desaliento de los que también pretenden aprovecharse de él. Va citando reuniones inexistentes para entorpecer el caso y para impresionar a sus inquisidores. En realidad, Wilder está situándonos en el justo punto que separa tanto la corrupción como la estorsión, pero siempre utilizando la vía del humor. Las apariciones de Walter Matthau son lo mejor de la película, hasta el extremo de que su ausencia provoca los bajones de ritmo y los baches más acusados de la larga duración del film.

Harry Hinckle no es un personaje menos clásico para Wilder que Willie. Para ser sinceros habría que convenir en que es el mismo papel que Lemmon ha repetido para Wilder a lo largo de su carrera. Sin embargo, en esta película logra lo que antes parecía más difícil de alcanzar: ser el cínico más despiadado aparentando ser el más

desprotegido de los hipócritas. Accediendo primero a los intereses de su cuñado — que no dejan de ser los suyos propios— y siendo un mudo testigo de la tragedia de «Boom, Boom», Harry oculta estoicamente el engaño de las consecuencias de su accidente. No sólo se siente respetado y querido, sino que logra la vuelta de su mujer —avispada por el dinero que Harry puede conseguir— advierte un hipotético cambio en su vida. Harry siempre está renegando de su estado. Intenta convencer a Willie de que todo lo que planean no va a salir bien, pero en el fondo no es capaz de enfrentarse abiertamente con el problema. Permite que «Boom, Boom» se deteriore poco a poco, mientras él se mantiene impasible. Cuando se descubre que ha estado fingiendo durante tanto tiempo, Harry se siente liberado, pero añora sus momentos de invalidez. Sin duda, es consciente de que ahora se tendrá que enfrentar con una realidad tan dura como la vida misma. Y este símil se le antoja imposible de afrontar en las condiciones en que se ha desenvuelto durante un largo período de tiempo. Su encuentro con «Boom, Boom», y la broma de un posible nuevo accidente, no ponen de manifiesto más que la elegancia de Wilder para rebajar los grados destructivos que ha puesto en la película.

En bandeja de plata incide por enésima vez en la visión esperpéntica de Wilder. El recuerdo de los hermosos momentos en que nos habla de la muerte del cine, de la grandiosidad del mito de Marilyn Monroe o de la pasión amorosa de Jack Lemmon en *Irma, la dulce*, parecen meros accidentes en su carrera. Dentro de esas películas, Wilder tritura en parte el orden establecido. Sin ir más lejos, en *Irma, la dulce*, Jack Lemmon es un gendarme que es expulsado del cuerpo por cumplir con su deber: hacer una redada entre las prostitutas del barrio. La perversión de Wilder por medio del sarcasmo no encuentra ni límites ni comparaciones en toda la historia del cine. A este respecto, en el número especial de Billy Wilder que editó *Cartelera Turia* hay dos preguntas básicas de José María Latorre, la primera referente a *Uno, dos, tres*: «Lubitsch se burlaba de los rusos pero creía en la historia de amor; Wilder se burla de rusos y de americanos, pero también de los enamorados. ¿Cómo sonreír en una comedia si no existe ningún personaje simpático? ¿Cómo sonreír en *Primera plana*, cuyos personajes están todos corrompidos?». Parece obvio que la cuestión habría que plantearla en otros términos. En efecto, resulta delirante que los personajes tengan gancho en sí mismos, pero resulta difícil no sonreír ante ellos, aunque luego quede la sensación de que maldita la gracia que tienen.

Cualquier aproximación a *En bandeja de plata* pasa necesariamente por ser consciente de que Wilder es un pesimista incorregible. Su escepticismo, su adversión a las normas y su dureza en la exposición —suavizada con finales amañados— no hace más que urdir una contemplación catastrófica de la sociedad.



Uno, dos, tres, 1961



Bésame, tonto, 1964



En bandeja de plata, 1966

EL PODER DE LA PRENSA

(*El gran carnaval*, 1951, y *Primera plana*, 1974)

Billy Wilder empezó a trabajar como periodista en 1924 en Viena. Posteriormente se trasladó a Berlín, en 1926, donde siguió ejerciendo la misma profesión hasta 1933, en que llegó a París y rodó, en codirección, *Curvas peligrosas*. Durante su última etapa en Berlín alternó su trabajo de periodista con el de guionista de la UFA, para quien llegó a escribir más de cien historias. Como periodista, trabajó, entre otros, para los diarios *Berliner Zeitung am Mittag* y *Die Nachtausgabe*, donde llevaba la sección deportiva —la referencia a *En bandeja de piala* parece inevitable—, alternándola con entrevistas, crítica de cine o sucesos.

Las dos películas de Wilder que ahondan en el periodismo, *El gran carnaval* y *Primera plana*, muestran indistintamente tanto la crueldad como la corrupción de una profesión caracterizada, en múltiples ocasiones, por cierta proclividad al sensacionalismo y a la manipulación de la noticia. En estas dos películas, Wilder deja bien patente la falta de escrúpulos de los periodistas, su ausencia de sensibilidad ante las desgracias y la rutina que preside un trabajo hipotéticamente fascinante. Como veremos a continuación, se trata de dos films no muy distintos, tanto en la estructura como en el resultado. Ambos hablan de periodistas, aunque se podría dar otra circunstancia, ya que la mirada perversa de Wilder nos ofrece una visión nada redentorista, que cabe imaginar en buena parte como autobiográfica.

Hay varios puntos de contacto entre *El gran carnaval* y *Primera plana*. Cuando va en el coche, Chuck Tatum (Kirk Douglas) dice irónicamente: «Vamos a visitar a los caballeros de la prensa», frase muy similar a la pronunciada por Mollie Malloy en *Primera plana*. Al igual que cuando Earl Williams se escapa en *Primera plana*, todos los periodistas se apresuran a dar la noticia cuando muere Leo Miñosa (Richard Benedict). También Chuck será objeto de la presión y mofa de todos los periodistas cuando fracasa en su exclusiva. La tienda de campaña que sirve como base de operaciones para los periodistas, guarda una similitud de siniestralidad con la sala de prensa de la cárcel en *Primera plana*. Por otro lado, son las dos únicas películas de Wilder donde —junto a *Irma, la dulce*, aunque en ésta de forma liviana— se hace una severa crítica hacia la corrupción policial. Pero lo más importante es que, básicamente, en ambos films se busca denodadamente el impacto de una noticia en «primera página», sea a costa del sufrimiento humano o de la deformación de la realidad.

El gran carnaval se abre con la llegada del en otro tiempo afamado periodista Chuck Tatum a un diario local, donde ofrece sus servicios con el fin de tener una oportunidad para volver a ser quien fue en el periodismo, una carrera rota por culpa

del alcohol y una mujer. Cuando Leo Minosa queda atrapado entre unas rocas, Chuck comprende que ha llegado su gran momento. Soborna al policía de la ciudad, convence a la mujer de Leo y logra la exclusiva del caso, que podrá vender a aquellos que le echaron de su trabajo. Sin embargo, Leo muere tras una larga agonía, y su mujer le clava a Chuck unas tijeras cuando éste pretendía ahogarla. Al final, Chuck consigue comunicar la noticia de la muerte de Leo a todos los que se han desplazado hasta allí y llega hasta su periódico. Pero muere poco después.

La filmografía de Billy Wilder está repleta de personajes impresentables. No obstante, sería muy difícil encontrar, no sólo en su obra, sino incluso en la historia del cine, un protagonista tan siniestro como Chuck Tatum. Probablemente esto acerque *El gran carnaval* a la película más perversamente característica de Wilder: *Perdición*, que comienza con Walter Neff malherido por una mujer y conduciendo su coche en condiciones deplorables. Wilder cierra *El gran carnaval* con un plano de Chuck moribundo llegando al periódico —ambos se dirigen, pues, a su lugar de trabajo, con el fin de visitar a sus jefes—. Chuck enciende las cerillas al principio sobre la máquina de escribir, lo que le sirve a Wilder para mostrar el desprecio del periodista por la herramienta de trabajo, pero luego lo hará con los dedos, al igual que Walter Neff. Por otra parte, tanto *Perdición* como *El gran carnaval* narran un crimen, cometido por el protagonista, pero admitido —o provocado por la mujer de la víctima. De hecho, cuando en *El gran carnaval*, Chuck decide que hay que barrenar, con lo cual se prolonga la acción de salvamento durante siete días —tiempo que necesita para explotar la noticia y conseguir popularidad—, ante la mirada del jefe de operaciones y del «sheriff», Lorraine (Jan Sterling), la mujer de Leo, mira cautelosamente desde lejos, aceptando tácitamente la situación. Naturalmente, en *El gran carnaval*, no son sólo Chuck y Lorraine los que acaban con la vida de Leo. Hay todo un entorno de intereses alrededor del caso, del que, como es habitual en Wilder, surge la excepción: el padre de Leo (John Berkes), que ingenuamente ha pensado al principio que Chuck ha llegado allí para ayudarles y está dispuesto a devolver el favor: «No les voy a cobrar la gasolina», dice, «después de lo que están haciendo por mi hijo». Posteriormente, dirá a Lorraine, viendo el gigantesco negocio que se ha creado alrededor de su hijo: «Yo lo único que quiero es que Leo se salve pronto». Al final de la película, Wilder le dedica un plano memorable que inmortaliza el recuerdo: cogido de espaldas y a cierta distancia de la cámara, se le ve perderse solo en la lejanía rumiando su desesperación con entereza. Chuck y su ayudante le observan con tristeza y respeto. Podría haber sido un final espléndido, pero Wilder quiere acabar la película matando su propio demonio. El plano del padre de Chuck es muy similar, salvando las distancias, a la majestuosa despedida que John Ford dio a su héroe, Ethan Edwards (John Wayne), en *Centauros del desierto* (*The searchers*, 1956), el último aventurero romántico, que cabalga su soledad por las montañas rocosas en busca de identidad, de una especie en vías de extinción.

Chuck Tatum llega a un periódico que irónicamente tiene prendido un cartel en la

redacción: «Diga siempre la verdad». No será casual. Leo le dice a Chuck: «Usted no miente, jamás miente». Pero no es cierto. Chuck, que trabaja en un diario que intenta pregonar la verdad, engaña a Leo desde un principio: primero, no se acerca con la intención de ayudarlo; luego prolongará su agonía interminablemente, cuando todo se podía realizar en dieciséis horas, y finalmente se aprovechará de Lorraine, que se le ofrece reiteradamente, mientras Leo pregunta por ella, se preocupa de ella y sufre por no tenerla a su lado. También en una de las visitas de Chuck, Leo mantiene una conversación patética, que Chuck soporta con un cinismo indignante: «Y pensar que antes no le conocía y ahora es mi amigo. Mi mejor amigo». Estas palabras, dichas por alguien que soporta una tortura ante los ojos impasibles de su verdugo, son probablemente los instantes de mayor crueldad de Wilder. Cuando al final se confirma que Leo no podrá soportar tanto tiempo atrapado, Chuck intenta desesperadamente salvar su vida, volviendo a los procedimientos que al principio se insinuaron como válidos para sacarlo de allí; pero es demasiado tarde. Las rocas están erosionadas y provocarían la caída sobre Leo. En esos momentos, se podría tener la sensación de que Chuck ha reaccionado, y viendo de cerca la tragedia se ampara de Leo. Son puras ilusiones. Chuck quiere que Leo viva porque una noticia dramática necesita un final feliz y de otra forma perdería el interés del público.

Chuck es consciente de lo negativo que sería no rescatar a Leo. Su concepto del periodismo y de la noticia son fácilmente deducibles de algunas conversaciones del film. «Las malas noticias son mejores; porque las buenas no son nunca noticia». «Un caso es más interesante que cien casos. A la gente le interesa los casos individuales». Por todo ello, Chuck se llena de odio y de rabia. En realidad, su vida empieza a carecer de sentido, ha fracasado de nuevo y pretende —en un acto de autodestrucción— comunicar a su ex jefe de Nueva York la verdad, insinuando que detrás de ella está la verdadera noticia de todo el suceso, pero al otro lado del teléfono ya no le escucha nadie. «Esta es mi noticia y no voy a compartirla», le decía Chuck al policía cuando planeaban alargar el rescate. Y era cierto. Pero Chuck es un perdedor que ha arriesgado demasiado. Al igual que la gente que está acostumbrada a no decir nunca la verdad, en el momento lúcido de su vida, Chuck no tiene a nadie que le crea. Todo esto hace más agravante el final de la película, donde, como es habitual en Wilder, se retoman las imágenes del comienzo. Chuck llega al periódico al que se había ofrecido a trabajar y le dice a su director: «Soy un periodista de mil dólares diarios. Puede tenerme gratis». Y son sus últimas palabras y la última imagen del film. Significativamente, Chuck había manifestado en la película: «Voy a triunfar», como los personajes de la vieja estirpe que no se resignan a su suerte. A Chuck le traiciona su ambición desmesurada, su necesidad de reivindicarse, su falta de escrúpulos. Le separa del Walter Burns (Walter Matthau en *Primera plana*) el humor que Wilder dibuja en cada escena en que aparece. Pero Kirk Douglas ha recreado un personaje duro sin contraprestaciones, que premedita cada paso con la sangre fría del que está seguro de sus actos y de que éstos le conducirán de nuevo a la gloria perdida.

Wilder ya había declarado que en el mundo existen una serie de personas que serían capaces de hacer cualquier cosa por dinero. Muchos de sus personajes son fieles a este principio: Joe Gillis en *El crepúsculo de los dioses*, Walter Neff en *Perdición*, Leonard Vole en *Testigo de cargo*, C. C. Baxter, hasta su concienciación por amor, en *El apartamento*, Willie Gringrinch en *En bandeja de plata*, Walter Burns en *Primera plana* y todos los que aparecen en *Uno, dos, tres*, donde se desarrolla una divertida secuencia entre Otto, comunista *vencido por amor al capitalismo*, y uno de los rusos que pretendían la fórmula de la Coca-Cola, que ha desertado, *vendido a la tentación del capitalismo*. Otto le dice: «¿Es que todo el mundo se corrompe?». A lo que el ruso responde: «No conozco a todo el mundo». Obviamente, Wilder hace suyas esas palabras —valen por la mayoría de las imágenes de sus películas— y las expone en *El gran carnaval*, donde no sólo Chuck es capaz de utilizar la tragedia de un hombre atrapado para servir a sus intereses. Lorraine prepara su maleta para irse del lugar, Chuck la convence del gran negocio que se avecina y Wilder funde una elegante elipsis: vemos acercarse el autobús de Lorraine, la llegada de éste llena la pantalla y no distinguimos nada con la vista, el autobús arranca y observamos a Lorraine, de espaldas a la cámara, caminar de nuevo a su casa. Lorraine aprovechaba la circunstancia para irse porque, al igual que la Phyllis de *Perdición*, le repugna su marido. Posteriormente no sentirá escrúpulos en aprovecharse de su situación y no dará la sensación de misericordia cuando muere, a pesar de que, por consejo de Chuck, fingirá el papel de esposa afligida a lo largo de la película.

En el fondo del drama de Leo, Wilder construirá su mirada esperpéntica con toda la gente que se acerca al lugar del suceso, como si de un espectáculo se tratara, para el que se montan trenes especiales y filas enteras de coches. Wilder desproporciona el suceso, cargando vilmente su furia contra el mismo espectador, testigo mudo de lo que ocurre, como si fuera uno más de los curiosos que acude a ver cómo se muere una persona. Este ataque directo no fue bien asimilado, constituyéndose la película en un fracaso de taquilla. Hasta Leo parece preocupado con la imagen que pueda dar a todos los que le aguardan fuera. En un momento de la película le dice a Chuck: «En la guerra todo el mundo tiene miedo. No quiero que la gente piense que tengo miedo». Al final, cuando Chuck comunica a todos los presentes que Leo ha muerto, la gente se retira en manada. En escasos minutos se vacía la zona, dejando la misma llena de basura. No parecen apesadumbrados por la muerte de Leo, sino con el fin de la diversión. Poco después, serán los espectadores *reales* de la película los que se incorporen de su asiento, con la desagradable impresión de haberse visto reflejados en el espejo de la pantalla. Pocos films tan incómodos les han hecho sentirse tan bajos.

Primera plana (*The front page*) es la tercera versión de la comedia de Ben Hecht y Charles McArthur, escrita en 1928, después de las realizadas por Lewis Milestone en 1931 (*The front page*) y Howard Hawks en 1940 (*His Gilí Friday - Luna nueva*).

La versión que realizó Milestone es, con toda probabilidad, la más floja de las tres, aunque en esencia sea —con la de Wilder— la más respetuosa con el texto de Hecht y McArthur. Hawks se permitió algunas variaciones, como luego veremos, pero además simplificó el original. Wilder también introdujo algunos elementos adicionales, que se resumen en momentos aislados de la película, pero que no condicionaban el normal desenvolvimiento de la narración.

La mejor de las tres versiones es, sin duda, la de Howard Hawks, que por otra parte era la más libre. Hawks cambió de sexo el papel de Hildy Johnson (Jack Lemmon en el film de Wilder), el reportero estrella del «Chicago Examiner», en la versión de Hawks el «Morning Post», que pasó a llamarse Hildegard, excelentemente interpretado por Rosalind Russell (Pat O'Brien había compuesto ese mismo papel, con mucha menos convicción, en la película de Milestone). Por su parte, Cary Grant y Walter Matthau interpretaron al director del periódico, Walter Burns. Rosalind Russell da un doble encanto a su personaje: por una parte es completamente femenina, a pesar de realizar un trabajo de hombres y de estar siempre rodeada de hombres; de otro lado, su carisma y su independencia no tienen comparación alguna con la de Pat O'Brien y Jack Lemmon.

Al hacer que el personaje de Hildy Johnson fuera interpretado por una mujer, Hawks está reelaborando la pieza de Hecht y McArthur. De momento, cuando se presenta a Walter lo hace con su novio, mientras que Lemmon lo hace en solitario. Rosalind Russell, que había estado casada con Walter Burns, demuestra una mayor seguridad en sí misma, pese a que teme los ataques de su ex marido, que comienza ridiculizando al prometido de Hildy. Tanto en la versión de Hawks como en la de Wilder, la pareja de Hildy es todo lo contrario de lo que ha constituido su vida hasta el momento. Sin llegar a minimizarlos, se presentan ante el espectador como seres tranquilos, mediocres y honrados. Vivir con ellos sería tan aburrido como destructivo puede ser trabajar para el periódico. En este contexto, tanto Wilder como Hawks están haciendo una parodia entre el mundo civilizado y el desquiciamiento de la aventura. Hawks siempre buscó enfrentar la cultura tradicional con la dinámica del hombre moderno. Wilder subraya un mundo de fantasías vulgares con la degradación de un trabajo que permite a Hildy identificarse consigo mismo. Todo indica que Hildy sería un desgraciado si abandonase el periodismo, pero no hay nada que haga pensar que será feliz ejerciéndolo.

En *Luna nueva*, el arranque coincide con la llegada de Hildy al periódico; en *Primera plana* las primeras imágenes muestran a los periodistas en su sala de prensa jugando una partida de póquer y pidiendo silencio, toda vez que están probando la horca, con un lamentable comentario: «¡Así no se puede trabajar!». No es casual este principio. Por una parte, demuestra que Wilder va a intensificar su caricaturesca visión de los periodistas, y que sus críticas van a llegar a todos los estamentos del penal. De otro lado, tenemos que Hawks va a centrar su película más en los personajes que en lo que les rodea. Hawks siempre fue más conciso que Wilder, y

siempre manifestó más interés por los seres humanos que por sus defectos.

Cuando Walter Burns es consciente de que va a perder a su mejor reportero, intenta todo tipo de triquiñuelas para alejarle de su prometido/a y conseguir que cubra la información del ahorcamiento del desgraciado Earl Williams, un anarquista acusado de matar a un policía de color. En la versión de Hawks se desarrolla una bella secuencia, cuando Hildy va a entrevistar a Earl. Este da claramente la sensación de ser una víctima del sistema, que reduce todo al consumo. Como indica magistralmente Robin Wood, «El momento más importante es la frase: “Adiós Early; buena suerte”, dicha por Hildy cuando se marcha. La cámara está a cierta distancia de ambos personajes. Vemos a Early encorvado en su miserable jaula, mientras Hildy marcha hacia la libertad; la esencia de este momento la dan las actitudes precisas en que los vemos y la forma completamente antisentimental y a la vez gentil y llena de afecto con que Rosalind Russell se manifiesta».

Wilder ha querido hacer una bufada sobre la obsesión comunista de los americanos, que ven en todas partes el peligro bolchevique. Wilder ha puesto más énfasis cuando presenta a Earl Williams (Austin Pendleton), un pobre hombre que inspira más ternura que temor. Cuando Williams se escapa y es encontrado por Hildy, que le esconde en el escritorio de Besinger, cansado y herido, Wilder (al igual que Hawks) está incidiendo en que es un ser inofensivo. Por eso, cuando es otra vez atrapado entre multitud de armas que le apuntan, la ironía se hace más clarividente: el peligro está más cerca en la ley que en el desgraciado Williams, que ha servido durante la película a los intereses electoralistas, sensacionalistas y periodísticos. Como ocurre frecuentemente en Wilder, sólo un personaje aparece al margen de todo el estiércol que se sirve en la pantalla: paradójicamente, en *Primera plana* será la prostituta Mollie Malloy (Carol Burnett), que recogió a Earl en su casa porque no tenía donde dormir, y los periodistas la han bautizado como la novia del asesino. El plano en que Mollie aparece en el umbral de la sala de prensa de la penitenciaría, escupiendo a todos los presentes con un saludo de rabia: «¡... Señores de la prensa!», es un acto de justicia de Wilder, que viene a colocar un poco las cosas en su sitio. Los periodistas son más carroña que Mollie, aunque la insulten e intenten humillarla. Todo lo que han escrito sobre ella ha sido pura invención, lo que justifica sobradamente el enfado de Mollie.

Será precisamente Mollie la única persona que intente ayudar desinteresadamente a Earl Williams. Mientras Hildy y Walter le ocultan con la intención de sacarlo de allí para llevarle al periódico y dar una exclusiva en primera página de todo el *affaire* —«El “Chicago Examiner” captura a Earl Williams y lo entrega a la justicia», sueña ya Walter Burns, mientras espera el camión con las poleas para sacar el escritorio por la ventana—, Mollie Malloy se lanza al vacío con el fin de que nadie pueda forzarla a decir dónde se esconde Williams. Al mismo tiempo que Wilder se centra en Mollie como la única persona que repara en el preso como un ser humano, muestra la fiereza de todos los periodistas atosigando a Mollie y precipitando su caída, ante la mirada

indiferente de Walter y Hildy.

Por otra parte, las relaciones de pareja entre hombres —*Con faldas y a lo loco*, *La vida privada de Sherlock Holmes*— dentro del cine de Wilder, alcanzan en *Primera plana* un desarrollo más profundo. Cuando Hildy Johnson llega a la redacción del periódico diciendo que no podrá cubrir la noticia de la ejecución de Williams, Walter Burns se lo toma con calma. Sin embargo, cuando Hildy le dice que va a casarse y a vivir a Filadelfia, Burns reacciona violentamente: levanta el tono de su voz, le reprocha todo lo que ha hecho por él, le insulta y termina lanzándole objetos. Desde una perspectiva racional, Burns se comporta como un amante engañado. En *Luna nueva*, Cary Grant hace acopio de serenidad cuando Rosalind Russell le comunica que le abandona profesionalmente. Se puede pensar que Cary Grant está urdiendo ya el plan para evitar la boda, pero no sería descabellado imaginar que él no tiene fuerza para sujetar a Hildy a su lado, ya que están divorciados.

En *Primera plana* hay dos secuencias muy significativas de los celos de Walter Burns por la infidelidad de Hildy Johnson: 1.^a Walter visita a la novia de Hildy, Peggy Grant (Susan Sarandon), en su lugar de trabajo, haciéndose pasar por un policía, para confesarle que Hildy es un exhibicionista. Paralelamente, Hildy telefona a Peggy para comunicarle que tiene todo en regla. Pero Peggy ha dudado de Hildy y le ha considerado culpable. Si Walter abandona un poco abochornado el camerino de Peggy, no puede disimular su satisfacción, porque tiene la seguridad de que no conoce suficientemente a Hildy y le queda la esperanza de poderlos separar. Su frase de despedida, insinuando que hay otros casos que resolver, es más antológica que divertida, especificando que no va a perder fácilmente a Hildy. 2.^a Durante la despedida de Hildy de sus compañeros de trabajo en la sala de prensa, Earl Williams logra fugarse. Hildy, al comprobar que el enviado especial del «Chicago Examiner» se ha meado de miedo, toma la responsabilidad del caso. Una vez que encuentra a Earl y le esconde, Hildy se dispone para escribir el artículo de su vida. En esos instantes llegan Walter y Peggy, que comprueba con furia e impotencia la pasión de Hildy por el periodismo. El momento en que Walter pone su mano en el hombro nervioso de Hildy, ante la atenta mirada de Peggy, Wilder está mostrando el triunfo de Walter, que no puede ocultar una pícaro sonrisa mientras observa de reojo a Peggy. Segundos después, Walter despedirá a Peggy en la puerta de la sala de prensa. Peggy le dice adiós a Hildy, pero éste no parece oírla.

Al igual que en *Con faldas y a lo loco* y *La vida privada de Sherlock Holmes*, en *Primera plana* las relaciones entre hombres están analizadas con meticulosidad y transparencia. Siempre existe uno que domina y otro que es dominado. Esto implica una sumisión del más débil hacia el más poderoso. No sería muy arriesgado afirmar que Walter Burns hace de hombre y Hildy Johnson de mujer. Incluso se podría dar la circunstancia de que para no hacer más tangible esa dualidad, Wilder se haya desmarcado con un final «sorpresa» que deja abierta la interpretación de la película —las imágenes y los textos que al final nos van indicando el futuro de los personajes

del film, son una pura servidumbre a la carcajada—. Hawks, treinta y cuatro años antes, había concluido uniendo a Walter con Hildy. Ese final era lo peor de la película, pero Hawks debió entender que, puesto que no serían felices por separado, lo más lógico era juntarlos de nuevo. Robin Wood apuntaba con acierto: «La elección que se le ofrece a Hildy es demasiado estrecha para ser aceptada, la rendición a la irresponsabilidad se hace demasiado fácilmente, la alternativa se presenta arbitrariamente ridícula (dadas las posibilidades que la película ofrece, el único final moralmente aceptable sería hacer que Hildy abandonase a los dos hombres; o presentar su rendición a Walter como algo trágico)». No hay duda de que Wood llevaba razón, incluso hasta es posible que Hawks cambiara de sexo a uno de los protagonistas para permitirse un exceso tan injustificable. Wilder lo tenía mucho más fácil. Cerrar *Primera plana* viendo a Hildy rendirse a los brazos de Walter hubiera sido demencial. El principio de vergüenza ajena y el choque con la mentalidad del público, provocarían el escándalo o el silencio, pero rompería la armonía del film. Hemos ido viendo cómo Wilder sabe dar al espectador lo que desea recibir. El final de sus películas pretende dejar una huella de satisfacción que eleva, automáticamente, el juicio que uno se puede forjar del espectáculo.

Primera plana es tan obvia que se deja ver sin plantear ante esa visión afrenta alguna. Es un film delirante, donde el protagonismo va de las relaciones entre los personajes y de las diferentes historias que confluyen en varios argumentos. Por una parte tenemos a Hildy, un hombre que cambia de profesión y huye de su propia realidad (o al menos lo intenta), su futura mujer supone (como en la película de Hawks) todo lo contrario de lo que ama y odia a un tiempo, pero es tan *normal*, tan discreta y tan poco seducible, que entendemos las dudas de Hildy, que no ponen de manifiesto más que la falta de seguridad en sí mismo. Por su parte, Walter Burns, en las dos versiones, es un hombre sin escrúpulos, acostumbrado a conseguir todo lo que se propone, con una vida dedicada por entero a su trabajo —Hildy le dice al principio que se pasa la mitad de las noches durmiendo en su despacho— y que sería capaz de matar a su padre, si ello fuera preciso, para lograr una exclusiva en primera página. Detrás quedan el policía, el alcaide, los periodistas rastrosos e ineptos, la prostituta entrañable Mollie, el grotesco psiquiatra vienés —que tendría que ver con un ajuste de cuentas de Wilder y su frustrada entrevista con Freudy toda la pléyade del submundo que gira en esta sátira cruel y divertida.

Primera plana tiene un ritmo en proyección sencillamente genial —aunque inferior a la versión de Hawksy— relata con minuciosidad el desmantelamiento de la institución periodística, sin rechazar en absoluto otras críticas despiadadas hacia la pena de muerte, el arribismo, la policía, los políticos, el estamento judicial, etc.—. Con su característica aversión a las instituciones menos contestadas, y haciendo acopio de todo su cinismo e ironía, Wilder remonta el vuelo y conduce con mano maestra este complicado «puzzle», que le sirve admirablemente para denostar, con su clásica fiereza, todo lo que se pone por delante.

Wilder, casi a los setenta años, evoca un mundo de miserias con la sonrisa por estandarte. Su elegancia al narrar evita la chabacanería a que podría dar lugar tanta basura en la sala de prensa de una penitenciaría. A veces el buen gusto es capaz de hacer hermosa la historia más desquiciada y amarga. Con humor y con sorpresa, como el último «gag» de la película, cuya virtud parece radicar más en lo previsible que resulta que en lo demencial que hubiera supuesto su no existencia.



El gran carnaval, 1951



Primera plana, 1974

EL DISCRETO ENCANTO DE AUDREY HEPBURN

(*Sabrina*, 1954, y *Ariane*, 1957)

Las relaciones de Wilder con los actores están basadas tanto en la complicidad como en la sujeción al papel que desarrollaban. Son muchos los que han repetido actuación con Wilder: Jack Lemmon en siete ocasiones; William Holden en cuatro; Walter Matthau en tres, y Marilyn Monroe, Ray Walston, Ray Milland, Erich von Stroheim, Fred MacMurray, Marlene Dietrich, Shirley MacLaine y Audrey Hepburn en dos. De hecho, un posible planteamiento de libro sobre Wilder podría pasar por analizar sus películas hablando de los actores que trabajaban en ellas, en vez de hacerlo por géneros o constantes.

Dentro de la pléyade de actores que fueron dirigidos por Wilder hay ausencias destacadas. Sin duda, la más importante sería la de Cary Grant, el mejor actor de comedia del cine americano, y también James Stewart, que interpretó para Wilder ese extraño, cansino y aburridísimo film que se llamaba *El héroe solitario*, y que, naturalmente, podría tener otra cosa —realmente pocas— pero gracia no tenía ninguna. Precisamente el papel de Humphrey Bogart en *Sabrina* iba a ser interpretado en principio por Cary Grant. Es curioso que lo menos convincente de esta película sea precisamente las interpretaciones masculinas de William Holden y Humphrey Bogart. El primero no parece dar el tipo como *playboy* y el segundo no da quizá su verdadera medida como actor de comedia. Es más sorprendente esta constatación, que ignoro si comparte el lector, en la medida en que Wilder es un excelente director de actores y que ha sacado el máximo registro a algunas figuras de Hollywood que no estaban en su papel: Edward G. Robinson siempre hizo de gángster y en *Perdición* va de *descubridor* de denuncias en una compañía de seguros, Gary Cooper hace de un galán vividor en *Ariane* o James Cagney borda su trabajo cómico en *Uno, dos, tres*, cuando es un típico actor de cine negro.

Si pocos actores estuvieron mejor que dirigidos por Wilder, Audrey Hepburn poco menos que se consagró en las dos interpretaciones que hizo para el cineasta vienés: *Sabrina* y *Ariane*, en la línea de comedia suave, agradable y divertida que sólo tiene parangón en *El mayor y la menor* y *La tentación vive arriba*. Son dos películas muy sensibles, que Wilder redujo a sendas historias de amor entre una jovencita y un hombre maduro. Aunque cortadas por el mismo patrón, existen muchas diferencias entre ellas, pese al aire intrascendente y el final feliz que las cerraban.

Audrey Hepburn nació en 1929 en Bélgica, trabajando como modelo y corista

antes de llegar al cine. Su película más importante al principio fue *Vacaciones en Roma (Roman Holiday)*, dirigida por William Wyler en 1953, y que le valió un Oscar a la mejor interpretación femenina. En realidad se trataba —como en *Sabrina* y *Ariane*— de una versión del cuento de Cenicienta. Una condesa que vive de incógnito una aventura pasional con un periodista (Gregory Peck). La siguiente película que rodó fue precisamente *Sabrina*. Pero sería Stanley Donen en *Dos en la carretera (Two for the Road, 1966)*, quien sacaría también un extraordinario provecho de sus dotes de actriz. El film se constituiría en un manifiesto sobre la pareja en la década de los sesenta. Al contraer matrimonio por segunda vez, Audrey Hepburn abandonó el cine, retornando con la obra maestra de Richard Lester, *Robin y Marian (Robin and Marian, 1976)*, en un bellissimo papel de atormentada amante de Robin (Sean Connery), con el que se quita la vida al final para permanecer a su lado.

Sabrina narra la pasión amorosa de Sabrina (Audrey Hepburn) por David Larrabee (William Holden), el hermano menor de una rica familia, a la que el padre de Sabrina, Thomas Fairchild (John Williams), sirve como chófer. Sabrina viaja a París con el fin de aprender el oficio de cocinera, y a la vuelta sorprende a todo el mundo con su cambio de imagen y su tremendo atractivo. David entonces quiere conquistarla, pese a estar comprometido, pero debido a un accidente que sufre al sentarse encima de unas copas de champán, será su hermano mayor, Linus Larrabee (Humphrey Bogart), quien la sacará de paseo e intentará enamorarla con el fin de separarla de David y enviarla de nuevo a París. Pero al final serán tanto Linus como Sabrina los que irán a París, ya que David acepta su matrimonio con Elisabeth (Martha Hyer) al comprobar que su hermano está enamorado de Sabrina.

Sabrina es, probablemente con *El apartamento* y *¡Avanti!*, la película más *bonita* de Wilder. Los elementos que en sus comedias servían como base para *destruir* todo lo que se ponía por delante, se reducen en *Sabrina* a una bella historia romántica, hecho que no es insólito en Wilder. El placer que se siente en el transcurso del film estaría en consonancia con el admirable «toque» que Wilder da a sus películas: ritmo adecuado, situaciones elegantemente resueltas y personajes entrañables.

El amor platónico de Sabrina por David es presentado por Wilder con gran crudeza. Sabrina observa a David a través de un árbol en una fiesta, David pasa casualmente por allí y, al encontrarla, dice: «¡Ah! ¿Eres tú, Sabrina? Pensé que habría alguien por aquí». Al regresar de París, Sabrina vuelve completamente cambiada y, ocasionalmente, coincide con David, que no la reconoce, y la propone acompañarla a casa en su coche. Inmediatamente, el espectador es consciente del cambio de Sabrina, que no sólo se reduce a su forma de vestir: aprovecha la situación equívoca para reírse de David y no se siente en absoluto indignada porque éste no la reconociese. Durante esos momentos, Sabrina está *viviendo* el sueño de su vida, y no cabe de gozo, sobre todo cuando David la invita personalmente a la fiesta de esa misma noche.

Será precisamente allí donde Sabrina entre en contacto con Linus, toda vez que

David está indispuerto, que la besar porque «todo queda entre hermanos». Linus ya había salvado a Sabrina, antes de su marcha a París, de un intento de suicidio, cuando pone en marcha todos los coches y se encierra en el garaje. Esta postura de intentar quitarse la vida por amor la pondrían en práctica, dentro de la filmografía de Wilder, Gloria Swanson en *El crepúsculo de los dioses*, Shirley MacLaine en *El apartamento*, Carol Burnett en *Primera plana* y Jack Lemmon en *Aquí, un amigo*, aunque sin éxito. En las escenas de la fiesta hay momentos donde la dicotomía entre el poder de la jerarquía y la servidumbre se unen. David baila con Sabrina, y todo el personal de servicio los mira desde lejos. Entonces Sabrina les saluda. Instintivamente, tenemos la sensación de que hay dos mundos contrapuestos que se dan la mano. La secuencia, algo posterior, en que Linus va a tener una cita nocturna con Sabrina y le pide al padre que pase a recoger a su hija, es de un realismo atroz. Linus no se percata de que está pidiendo a Thomas Fairchild que sea el chófer de su hija. Thomas dice entonces: «Señor, viajamos en el mismo coche, pero entre el asiento delantero y el de atrás hay un cristal invisible que nos separa». Linus pide disculpas a Thomas y le llama puntilloso, pero la verdad es que éste sólo ha tratado de colocar las cosas en su sitio, mostrando el abismo existente dentro de las clases sociales.

Linus ha pretendido enamorar a Sabrina con la intención de que ella abandone a su hermano, con el fin de que David se case con Elisabeth y lograr un importante negocio de plásticos. Sin embargo, Linus cada vez va sintiendo más cerca la presencia de Sabrina. Durante un viaje en barca, Linus se sincera con Sabrina, que le pregunta por qué está solo. «Ningún hombre está solo por su propia voluntad». Wilder est mostrando que Linus ha encontrado en su trabajo un refugio como sustitutivo de la relación de pareja. Contrariamente a muchos de los personajes *wilderianos*, Linus confiesa que su pasión por el trabajo no est basada en el dinero ni el poder. Luego se escudar en sus múltiples ocupaciones para justificar su soltería. No obstante, Sabrina le invitar a que visite París, le aconsejar que cambie de imagen y que aproveche un día lluvioso para conseguir una bella mujer.

La mitificación de París en la película como el santuario del amor es reiterativa, a pesar de que las secuencias iniciales de la estancia de Sabrina en la capital francesa terminen resultando un poco grotescas, en buena parte por culpa del profesor de cocina. En un momento determinado, Sabrina le pregunta a Linus si ha estado en París. Este contestar que hizo sólo una escala de treinta y cinco minutos. Entonces Sabrina le reprochará que no haya conocido la ciudad. «París es para enamorados», dirá Linus, «quizá por esa razón sólo estuve treinta y cinco minutos». Luego Sabrina le amoldar el sombrero para que Linus est a la altura de las circunstancias cuando llegue a París.

Al regresar de la cena, Linus y Sabrina se encuentran con David, que ya est recuperado de su accidente. Linus detiene el coche y deja a Sabrina con David. Este le preguntará qué ha pasado con su sombrero, y Linus rápidamente le dará la forma normal que tenía. Wilder en ese momento est situando la película en sus

coordenadas habituales: Linus se desprende de Sabrina y regresa a su monotonía. Sin embargo, Sabrina ha empezado a descubrir sus sentimientos hacia Linus, así que le pide a David que la bese y luego le comunica que no volverá a ver a Linus.

La atracción es mutua. Así que Linus compra dos billetes de barco para París con el fin de confundir a Sabrina, porque lo que piensa es dejar que se vaya ella sola. Llega un momento en que Sabrina se da cuenta. Pero será Linus el que se revista de cinismo y le aclare que todo es una «transacción comercial». La dificultad de Linus por aceptar las cosas tal y como son le llevará a situaciones que no tienen precedentes: David le visita y le dice que Sabrina está enamorada de él. Después le dará un puñetazo, por haberle robado el amor de la chica que quiere. David no sabe nada de negocios, pero es un experto con las mujeres. Cuando abandona el despacho de Linus, David le dice que está enamorado de Sabrina pero que se niega a admitirlo, intentando evadir sus sentimientos. Linus entonces aprieta un botón para cerrar la puerta, pero en realidad lo que pretende es aislar la realidad, quitársela de encima.

Sabrina es la película más sentimental de Wilder. Está realizada con pulcritud y tiene un *charme* especial. La sutileza con que Wilder resuelve las situaciones de la película no tienen precedentes en su filmografía. Cuando al final Linus aparece en el barco, le pide a alguien que le lleve su sombrero a Sabrina para que ésta le dé la forma adecuada para conquistar París. Sabrina se incorpora y busca con la mirada dónde está Linus, pero éste llega por detrás, la abraza y cuelga su paraguas sobre el abrigo de una persona que pasa por allí.

El juego de elipsis en la película tiene la fuerza habitual en Wilder. Cuando Sabrina, a su regreso de París, se prepara para la fiesta, su padre la aconseja: «Hija, no pretendas alcanzar la luna». «No, padre», dice ella, «es la luna la que intenta alcanzarme a mí». Rápidamente, Wilder funde sobre un plano de la luna y, posteriormente, estaremos ya en la fiesta, donde Sabrina es materialmente asediada por admiradores, baila con David y ve cumplido su sueño cuando éste la invita a ir a la pista de tenis, el lugar donde siempre acaba con sus conquistas y donde Sabrina sufría con masoquismo al contemplarlas desde un árbol.

La excelente inventiva de Wilder, su enorme capacidad para conducir las historias y su vena esencialmente creativa, hacen de *Sabrina* una película inteligentísima, sin duda la que más de su filmografía con *La vida privada de Sherlock Holmes*. Lo que podría haber dado como resultado una fría aventura al servicio de una escuálida muchacha que se había visto favorecida por el éxito, termina siendo una de las más hermosas películas románticas, sin que el sentimentalismo que desprende la haga caer en defectos tan acusados en otros films blandos y llorones.

Ariane (Love in the afternoon) es la segunda experiencia de Audrey Hepburn con Billy Wilder. La película se inscribe claramente en la línea de comedia dulce, en oposición a la acidez clásica de su autor, con que Wilder recreó la imagen de la dúctil Audrey. Sin embargo, en esta ocasión, intensificó su mirada pérfida en el personaje de Frank Flannagan (Gary Cooper), a quien muestra con muchos de los defectos de

algunos de sus héroes favoritos. En efecto, Frank es un *playboy* que vive sus aventuras como ocasionales encuentros fortuitos, pero cuyos sentimientos parecen lejos de la sinceridad y el romanticismo.

Ariane Chavasse (Audrey Hepburn) es la hija de un detective privado, Claude Chavasse (Maurice Chevalier), que queda fascinada de la personalidad de Frank, un bohemio que descubre entre los papeles de su padre. Ariane sabe que Frank se encuentra en peligro. Frank, sin embargo, va a consultar a Claude Chavasse todo el asunto y descubre con sorpresa que es el padre de Ariane. Frank huye precipitadamente, pero Ariane le sigue y termina yéndose con él.

Ariane es, antes que nada, la historia de amor entre un hombre maduro y cínico y una joven ingenua y traviesa. El tema había sido tratado ya por Wilder en *El mayor y la menor* y la misma *Sabrina*. Ariane, para conseguir a Frank, intentará todos los trucos a su alcance, empezando por cambiar su personalidad y querer aparentar una vida llena de experiencias y relaciones. Frank, como el Dino de *Bésame, tonto*, no desea a Ariane por lo que ella le dice que es, sino más bien por lo que él había imaginado que era. Frank admira su juventud, su desparpajo, su sencillez. Y Ariane se le ofrece como una experta en el mundo de los hombres. La idealización de la pareja vuelve a ocupar un lugar destacado en la filmografía de Wilder. Como en *El crepúsculo de los dioses*, *Testigo de cargo*, *Sabrina*, *Perdición*, *El apartamento* o incluso *Primera plana*, existen serias dudas para el espectador entre las uniones que propone Wilder y las situaciones concretas que se viven en la película. En *Ariane*, la visión se antoja más compleja en la medida en que todo el desarrollo argumental tiende reiteradamente a mostrar que nos encontramos en una tierna comedia costumbrista donde los elementos ha sido hábilmente situados para que participemos en ella como si de un cuento de hadas se tratara, pero sin exigir ningún esfuerzo intelectual por adentrarnos en la historia.

Con el fin de conseguir una predisposición «a priori», Wilder ha rodeado la película con una tenue trama policíaca, lo que hace que el suspense del film vaya entrecortando el acercamiento de Frank y Ariane, que viven su romance con el acecho constante del peligro. Así, las escenas en que Frank se siente más presionado y acorralado —«Mr. X» quiere acabar con él por las relaciones que mantuvo con su esposa; el detective privado, el padre de Ariane, parece insinuarle más de lo que sabe — están resueltas por Wilder con sobriedad, dando a la película un toque de misteriosa espiral que induce a pensar que terminará violentamente.

Wilder rodó *Ariane* en París, con el fin de que la fastuosidad de la historia tuviera un marco adecuado. La puesta en escena es brillante. La suntuosidad se enmarca también como un dato más dentro de la personalidad de Frank. Una de las secuencias más hermosas de la película corresponden a la fiesta privada que Frank ofrece a Ariane, con toda la pléyade de músicos pendientes de la pareja, y que terminará en una pequeña huida. Posteriormente, Wilder recobrará un momento igual de memorable en *¡Avanti!*, cuando la pareja protagonista se pasa toda la noche bailando.

(Compárese estos instantes de gran intensidad romántica con la misma escena de *Con faldas y a lo loco*, cuando Jack Lemmon intenta distraer al millonario que se ha enamorado de él, pensando que es una mujer, mientras Tony Curtis seduce a Marilyn Monroe).

Como es frecuente en Wilder, el final supone una inevitable vuelta sobre el triunfo del amor. No obstante, cuando Ariane corre desesperadamente para coger el tren donde Frank huye de todo lo que le rodea —podría dar la impresión de que ahí entra ella misma—, no produce la misma sensación de alegría ni de comprensión que cuando Shirley MacLaine va en busca de Jack Lemmon en *El apartamento*. Hay algo en esta película que no termina de encajar el justo deseo de un final de comedia dulce con la realidad de los protagonistas. Posiblemente, el error, puestos a especular, esté en los personajes del film y un hecho desacostumbrado en Wilder: su falta de autenticidad.

En otro orden de cosas, *Ariane* supone el principio de la fructífera colaboración entre Billy Wilder e I. A. L. Diamond en la elaboración de los guiones, colaboración que se ampliaría al resto de su filmografía, si exceptuamos *Testigo de cargo*, actuando también Diamond en algunos films como productor asociado.



Sabrina, 1954



Ariane, 1957

SOBRE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

(*Cinco tumbas al Cairo*, 1943; *Berlín occidente*, 1948, y *Traidor en el infierno*, 1953)

El poder propagandístico del cine fue utilizado durante una época como apoyo en la contienda mundial. Así, serían muchos los cineastas que hicieron su aportación a la causa desde diferentes —y, en ocasiones, opuestos— puntos de vista, pero coincidían básicamente en lo esencial: la mitificación del héroe, el catastrofismo de la ideología nazi o la valentía de los soldados aliados. La guerra se libraba en frentes distintos, pero la Meca del cine no era necesariamente marginada en la batalla.

La llamada «aportación a la guerra» por parte de Wilder se podría circunscribir a tres películas —*Cinco tumbas al Cairo*, *Berlín occidente* y *Traidor en el infierno*—, si no fuera porque las diferencias entre ellas son numerosas y sólo una de las citadas —*Cinco tumbas al Cairo*— está realizada precisamente en medio del conflicto bélico, en 1943. Sin embargo, Wilder muestra en este film su descarada contribución a la moral de la tropa. *Berlín occidente* es más una visión *a posteriori* de los resultados trágicos de la conflagración y *Traidor en el infierno* se sitúa en un campo de concentración nazi.

Cinco tumbas al Cairo presenta al cabo inglés J. J. Bramble (Franchot Tone) accidentalmente infiltrado en el ejército enemigo en medio de la campaña de Africa. Los alemanes piensan que es un espía al servicio del III Reich, por lo que Bramble entra en contacto con el mariscal de campo, el zorro del desierto, Erwin Rommel (soberbiamente interpretado por Erich von Stroheim), y posteriormente será destinado a El Cairo para preparar la llegada de Rommel. Sin embargo, Bramble logrará hacerse con documentos secretos gracias a la ayuda de la camarera del hotel, Mouche (Anne Baxter), que se suponen decisivos para la derrota alemana en Africa.

Lo primero que llama poderosamente la atención en esta película es el grado impersonal con que está concebida y lo extrañamente que queda resuelta. El arranque del film ya da una idea muy precisa del posterior desarrollo dramático: por una parte, somos testigos de la caída de un tanque del cabo Bramble en pleno desierto, la fuerza que imprime para salvarse, la llegada al hotel, etc. Estas escenas están realizadas en un tono muy angustioso, con destellos expresionistas nada comunes al cine de Wilder (Los momentos de desesperación ante una situación límite, siempre son mostrados por Wilder con una serenidad encomiable. Recuérdese, por ejemplo, la tranquilidad del desgraciado protagonista de *El gran carnaval*, atrapado en una cueva sin posibilidad de moverse). El principio de *Cinco tumbas al Cairo* podía dar una idea de que el film se desarrollaría en la misma línea que *La patrulla perdida* (*The lost*

Patrol, 1934), de John Ford, pero sólo es una impresión óptica. Wilder cambia bruscamente la dimensión de la película cuando el cabo logra entrar en el hotel. Allí pasaremos a un tono más distendido: un fino humor se desprende de la presencia del hotelero, Farid (Akim Tamiroff), quien hace de su miedo la muestra de reconciliación de Wilder con la estructura de la película.

Será más adelante el general italiano Sebastiano (Fortunio Bonanova) la *víctima* del sarcasmo de Wilder. Su ridiculización de los italianos en la guerra no tiene piedad. Cuando el cabo británico le roba la pistola, el general italiano dirá: «Es posible que haya perdido alguna batalla, pero nunca he perdido una pistola». Más tarde, el mariscal Rommel mantendrá una larga conversación con sus prisioneros ingleses. Hablando de las tropas que posee en esos momentos, es interrumpido por Sebastiano, que le espeta si ha contado ya con los italianos. Rommel contesta categóricamente: «Nadie cuenta los italianos ni con los italianos». Será también en esos instantes de relajación, cuando los prisioneros tengan la oportunidad de hacerle veinte preguntas a Rommel. Cuando llegan al momento cumbre, el mariscal les recuerda que ésa es la pregunta veintiuna, y que, en consecuencia, no está dispuesto a contestarla. «Encantados le cambiaríamos a Rudolf Hess por esa respuesta», dice uno de los ingleses. Rommel frunce el rostro con una tímida sonrisa y dice: «Pueden quedárselo». La distensión en que se mueve la película ofrece una visión agradable y llena de confortabilidad. No da la impresión de que estemos en la guerra. Al menos, ésta parece lejana, fuera del entorno de los personajes. Será tras el bombardeo cuando seamos conscientes de la realidad. Wilder aprovecha para descubrir que el cabo es un farsante. El teniente Schwegler (Peter van Eyck) encuentra el cadáver del verdadero espía alemán entre los escombros. Se desarrollará una pequeña pelea entre ambos, que Wilder nos muestra a contraluz, para finalizar en una bella secuencia: suenan disparos, se ve caer una linterna, Bramble la coge y enfoca al oficial alemán tendido en el suelo, muerto. Cabe destacar este momento como una de las escasas muestras de alarde técnico por parte de Wilder, que filma la película con un convencionalismo y una obviedad semejante a *El mayor y la menor*, intentando en toda la narración que ésta no se le escape de las manos, probablemente en una palpable modestia de inseguridad.

En medio de un mundo de hombres, de una guerra de hombres y de una película de hombres, se encuentra la empleada del hotel, Mouche, preocupada por la suerte de su hermano, que está encerrado en un campo de concentración en Berlín. Mouche se arma de valor y visita personalmente al mariscal Rommel, con la excusa de llevarle el desayuno a la habitación, y le pide que medie ante las grandes instancias para que liberen a su hermano. Rommel le dice que se acoja a las vías normales que llevan estos casos: peticiones por triplicado —en Alemania hace falta mucho papel— o recurrir a la Cruz Roja. Será, no obstante, el teniente Schwegler quien se ofrezca a prestar ayuda a Mouche a cambio de favores de alcoba. Schwegler le dice a la muchacha que no se pueden pedir pequeños favores a grandes hombres. Más adelante

le enseñará telegramas de Berlín, para poner de manifiesto su interés en el asunto. Sin embargo, cuando el cabo Bramble termine con su vida, Rommel comunicará a Mouche que el teniente nunca envió telegramas a Berlín ni, lógicamente, los recibió. Todo ha sido un engaño para aprovecharse de ella. Wilder está mostrando el cinismo del ejército alemán a través de un oficial brillante en su trabajo. Paralelamente, también evidenciará la honestidad de Rommel y su duro carácter. Sin embargo, en la hora de establecer un balance sobre la película, siempre nos queda un poco de indignación por la postura degradante de Schwegler. Podríamos imaginar que en la guerra todo tiene sentido cuando el enfrentamiento es entre hombres, pero nos produce vergüenza cómo alguien es capaz de montar una sarta de engaños sólo para aprovecharse sexualmente de una mujer. Sin duda, junto al heroísmo del cabo inglés, ésta es la mayor aportación de Wilder hacia la causa. La imparcialidad de que se habían revestido las imágenes del film no vaticinaban un decantamiento tan sutil y, al mismo tiempo, eficaz.

A pesar de encontrarnos en una típica película de guerra, Wilder ha dotado la trama argumental de un suspense policíaco que podía desembocar en un film de espías o una vaga incursión en el cine negro. El azar y el destino jugarán diferentes papeles dentro del film. Es por todo esto que *Cinco tumbas al Cairo* produce sensación de estar ante una película policíaca, donde los elementos casan tan inusitadamente bien como en un rompecabezas. Wilder juega con un entramado complejo que hace que Bramble se convierta en espía y que, en el momento en que es descubierto, tenga a su alcance una coartada perfecta. Es sintomático que nunca levante sospechas y que engañe por completo a Rommel, que hace una visible ostentación de su talento.

Será la mujer, que desprecia a los ingleses y que pretende únicamente sacar a su hermano del campo de concentración, la que permita que Bramble se salve, confesándose autora del crimen del teniente alemán. Sólo una mirada entre ellos es lo poco que Wilder esboza del contenido de la relación que se ha establecido. Bramble le comprará una sombrilla y volverá de nuevo al hotel cuando los ingleses están en vías de ganar la guerra de Africa —como es frecuente en Wilder, la película finalizará justo donde ha empezado—, pero en esta ocasión Wilder terminará con un final trágico y patético. Mouche ha muerto, no por asesinar al teniente —cosa que no había hecho—, sino por traición. La interpretación es oscura: se podría pensar que no había relación suficiente para concluir juntándolos, pero también que Wilder, al menos al principio de su carrera, intentaba huir de las concesiones. Vaga pretensión, empero, pues todo el final, con los aliados celebrando la victoria, da una imagen de heroísmo y triunfo de la causa que no mantiene más razón de ser que la época en que se filmó la película.

Berlín occidente está realizada en 1948, es decir, tres años después de que finalizase la contienda mundial. Sin embargo, es claramente una película de guerra, sobre la guerra y marcada por el recuerdo de la guerra. El film comienza con la

llegada a Berlín de un grupo de congresistas que van a informar de la moralidad de los soldados americanos a su país. Wilder ya se encarga en las primeras imágenes de ridiculizar a los congresistas y de ofrecer una visión triste de Berlín, donde todo se compra y se vende en el mercado negro. Phoebe Frost (Jean Arthur), la única mujer de la comitiva, empieza a investigar a Erika von Schluetow (Marlene Dietrich), una cabaretera que mantuvo estrechas relaciones con los nazis. Pero resulta que Erika es la amante del capitán John Pringle (John Lund), que tratará de enamorar a Phoebe para que desista de controlarla. Llega un momento en que Erika le cuente todo a Phoebe, ésta se deprime hasta extremos de desolación, entonces John hará de blanco para el antiguo amante de Erika, que muere en un tiroteo, Erika será arrestada y John y Phoebe terminarán juntos.

En realidad, *Berlín occidente* es un *remake* de *Bola de fuego*, la película dirigida por Howard Hawks en 1941 en cuyo guión trabajó Billy Wilder. Hawks mostraba un grupo cuyo nexo de unión era la elaboración de una enciclopedia. Un día entra en sus vidas Sugarpuss (Barbara Stanwyck), que viene huyendo de la policía, y trastocará todos los principios de los profesores. Conquistará el corazón de Bertram Potts (Gary Cooper), con el fin de que la protejan, hasta que comprende que se ha enamorado de él, por lo que abandona al hombre con quien iba a casarse, Koe Lilac (Dana Andrews), y finaliza con Bertram.

Berlín occidente va a enseñarnos otro grupo: los congresistas americanos que llegan a Berlín. Naturalmente, es un grupo muy diferente al que muestra Hawks: ni tiene la capacidad de unión de *Bola de fuego*, ni tampoco la ausencia y contraste con el mundo exterior. No obstante, es obvia la relación entre Bertram Potts y Phoebe Frost. De hecho, ambos reaccionan idénticamente al ser abordados por sus respectivas parejas. Y ninguno puede resistirse al placer de besar. Instintivamente, aman y se sienten amados, lo que conducirá a la embarazosa situación de pedir el compromiso de matrimonio. La diferencia más importante entre *Berlín occidente* y *Bola de fuego* está descansando en dos de los temas más queridos por Hawks: la amistad y el grupo. Sugarpuss sólo es la mujer de Bertram en la medida en que, se supone, será sólo él quien se acueste con ella, pero es obvio que Sugarpuss es un poco la novia de todos los profesores. La irrupción de Sugarpuss en el lugar de trabajo y en las vidas de estos genios supone la ruptura de ellos con el pasado y el descubrimiento de que, allá fuera, existe un mundo que avanza y se transforma de continuo sin que nadie lo perciba en los fríos muros de la casa.

Wilder prescinde de exquisiteces. Su concepto de la amistad no es bueno ni malo, simplemente no existe. El grupo es un anónimo personal que deambula por la película casualmente. Cuando el capitán John Pringle va a visitar a Phoebe, con la intención de llevarla a cenar, coincide con el resto de la comitiva, ya en el umbral de la casa, y se saludan con educación e indiferencia. La frialdad de estas relaciones contrasta con la pasión que todos los personajes de *Bola de fuego* ponen en el idilio entre Bertram y Sugarpuss.

Si Sugarpuss se refugia para burlar a la justicia, John pretende que Phoebe no descubra a su amante, Erika, por lo que no siente remordimientos en conquistarla. Phoebe no está lejos de Bertram, aunque Wilder la haya mostrado convencionalmente anticuada y puritana. Cuando da un repentino cambio de imagen para seducir a John percibimos su inocencia e ingenuidad. Posteriormente, cuando llegan al bar Lorelei, donde trabaja Erika, Wilder agudizará su crueldad al enfrentar a las dos mujeres. Phoebe caerá en el ridículo total al tratar de convertirse en mujer y rivalizar con Erika. Su inferioridad sensual con respecto a Erika es tremenda, pero su falta de sentido común al perder las inhibiciones por el alcohol, alcanzarán un grado desproporcionado cuando se ponga a cantar y bailar. Más tarde, la redada de la policía unirá a las dos mujeres. Erika salva a Phoebe de la humillación de ser reconocida, pero luego la conducirá a su casa y la someterá a una humillación peor cuando le cuente toda la verdad. Hay un plano en penumbra de Phoebe, coincidiendo con la llegada de John, donde ella asume su propia miseria. John hará una aparición espectacular, abrazará a Erika y comentará que Phoebe se ha vuelto chiflada. La amargura de Phoebe es, probablemente, uno de los retratos más duros que ha filmado Wilder sobre la desolación, el silencio y el cinismo. Los planos de Phoebe, a través de sombras y espejos, sitúan convenientemente el drama. John se acerca a Phoebe para pedirle un baile, pero ella abandona la casa de Erika con la amargura de la traición.

Phoebe ha sido presentada por Wilder como un personaje disciplente, enérgico y asexual. Su propio sentido del deber y de la lealtad la conducen a rechazar la posibilidad de amar. Detrás de ello sólo se esconde un acusado complejo de inferioridad, el miedo al fracaso y la experiencia nefasta de una aventura que en el pasado la hizo llorar «hasta quedarme casi sin ojos». El hombre que quería intentaba presionarla para que ella cambiase su voto. El hombre que ahora ama desea que no investigue a su amante. No cabe mayor desgracia para Phoebe, que se ha refugiado en normas periclitadas y en una concepción moral de la existencia que recuerda los tiempos cavernícolas. Al ser abordada por dos soldados americanos que la llevan en su bicicleta, Phoebe siente que es deseada, y su estupefacción da paso inmediato a su voluntad de rechazo. Su idealismo existencial le conducirá igualmente al fracaso. Primero se sorprende al comprobar la corrupción que asóla Berlín, luego dirá que «confío en los hombres que llevan el uniforme de los Estados Unidos». Pero la vida es muy diferente de lo que piensan tanto Phoebe como Bertram. Así, uno de los hombres que lleva el uniforme de los Estados Unidos la engañará, y la mayoría de los soldados americanos destinados en Berlín evidenciarán una amoralidad constante.

En *Bola de fuego*, la sensación de que Sugarpuss se ha reído de todos en beneficio propio da una imagen de imbecilidad a todo el grupo. En *Berlín occidente*, será únicamente Phoebe la que sienta en sus entrañas el revés sufrido. Como ocurre frecuentemente en Wilder, Phoebe está sola, y no precisamente por propia voluntad. En *Hawks* hay un claro proceso de aproximación entre Bertram y Sugarpuss. El anillo que ella le devuelve es, como matiza uno de los profesores, la constatación de

que el subconsciente —referencia explícita a Freud— ha funcionado. Hawks intenta que su «tentación a la irresponsabilidad» tenga elementos medianamente lógicos. Antes fue capaz de unir a los protagonistas de *La fiera de mi niña* o *Luna nueva*, pero en *Bola de fuego* intenta justificar su insensatez en dos bellas secuencias: Bertram se confunde de habitación y confiesa su amor irresistible por Sugarpuss, que le está escuchando; Sugarpuss abandona a los presentes cuando asume plenamente la inocencia de unos seres que le ofrecen todo su amor. La única muestra de credibilidad de John es cuando le dice: «No me idealices». Escaso complejo de culpa.

Wilder no es más esquemático que Hawks. De hecho, resulta más recargado, más explícito —sobre todo cuando resuelve con la cámara, no con el gesto o la mirada—, por eso es más impactante que concluya su película juntando a John con Phoebe. No ha habido en toda la narración una sola muestra de cariño del capitán, ni tan siquiera una actitud conciliadora. En casa de Erika ha sido gratuitamente salvaje con su inocencia, algo que Sugarpuss jamás había hecho con Bertram. Pudo burlarse de él, pero no arrastrarle por el estiércol. Wilder frivoliza en los últimos planos del film como si estuviera divirtiéndose a costa de la desgracia ajena. Los soldados se llevan a Erika, dos más vigilan y otro controlará a todos. Hay dudas de que Erika no pueda con ellos. En la trastienda del bar, Phoebe retoma la secuencia de la seducción de John; éste, con los cajones de los archivos; ésta, con las sillas del garito. Siempre hay que buscar un final. Unir a Phoebe con John es la mayor barbaridad que Wilder se ha atrevido a filmar. Sospecho que hasta a Howard Hawks le daría vergüenza ajena.

No es, sin embargo, el final de la película donde se evidencian las debilidades de *Berlín occidente*. Todo el comienzo del film se debate entre una narración paralela entre los miembros del Congreso y el personaje de Erika, cuyo nexo es el capitán John. La aparición de Marlene Dietrich recuerda mucho a *Testigo de cargo*, donde hace un papel similar. El desconcierto es casi una norma en estos primeros compases, a lo que ayuda una narración que no se decanta definitivamente hacia un tema concreto. Wilder se muestra torpe en la exposición, salvo en los breves instantes en que da paso a un fino humor, cargado de una acidez notable, que permite sobrellevar situaciones confusas y equívocas. Será cuando John conquiste a Phoebe aprisionándola —secuencia que recuerda mucho a *Ariane*— cuando la película se enderece: Phoebe se transforma y su aventura la abstrae de la realidad y la fuerza a vivir en un estado eufórico. Wilder se decanta hacia una película de pasiones y de amores entrecruzados, dejando al margen la triste visión de Berlín que nos había mostrado en los primeros balbuceos del film. Parece claro que Wilder no quiso hacer algo semejante a lo que filmó Roberto Rossellini en 1947, *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*), una película serena, sin ningún plano de violencia física, en un paisaje desnudo por la destrucción y la hecatombe, donde conviven la ruina y el desasosiego, la estrechez de vida y el olor a muerte. Rossellini era un poeta, pero sobre todo un cineasta. Por eso centró su mirada en la inocencia de Edmund, un muchacho que vive el espanto del recuerdo imborrable. En el transcurso del film

encontrará chicos de su edad que se dedican al bandidaje; homosexuales que ahogan su otrora cruzada viviendo falsamente una prolongación del nacional socialismo; escuchará la voz de Hitler, que retumba como una pesadilla en un pueblo que quiere olvidar su pasado como sea; asesinará a su padre, un estorbo para la familia y para el futuro, y se suicida en un final trágico, revestido de un fatalismo irreversible.

No hay nada de esto en *Berlín occidente*. Como veremos luego, tampoco *Traidor en el infierno*, por ejemplo, tiene nada que ver con *Roma, ciudad abierta* (*Roma, citta apella*, 1945). La verdad es que Wilder no tiene mucho que ver con Rossellini. *Alemania, año cero*, sin ir más lejos, es una película tan seca y tan concisa como un bisturí que se clava en la piel, desangrando el esqueleto humano. Hasta en la forma en que queda resuelta, *Berlín occidente* se aparta también de *Bola de fuego*. Las muchas concomitancias entre Wilder y Hawks se truncan cuando sus películas son cotejadas. Wilder le sirvió guiones a Hawks. Pero lo que no debe caer nunca en el olvido es que fue Hawks el que los dirigió.

Traidor en el infierno, en 1953, cierra el pequeño ciclo de películas de Wilder que tiene relación con la segunda guerra mundial. El film está basado en la comedia de Donald Bevan y Edmund Trzcinski *Stalag 17* —título original del film: «Stalag» es la denominación de campo de concentración en alemán y el número 17 es el barracón donde se desarrollará la acción.

La película se centra en un grupo de prisioneros que cohabitan en un campo de concentración alemán. Pronto destacará Sefton (William Holden), que vive en condiciones especiales. A cambio de tabaco y bebida, logra de los alemanes todo tipo de ventajas con respecto a sus compañeros de cautiverio. Se detecta que dentro de los prisioneros existe un traidor, dado que todas las acciones que se llevan a cabo son siempre descubiertas por los alemanes. Lógicamente, todo el mundo sospecha de Sefton, que en un momento del film recibe una brutal paliza. A partir de ese instante, será el propio Sefton el encargado de estrechar el cerco sobre el traidor, corriendo con sus propios riesgos. Al final lo descubrirá: se trata de Price (Peter Graves), un espía alemán que se hacía pasar por un prisionero. Posteriormente, Sefton también ayudará a escapar al teniente que tenían detenido los alemanes y que poseía información confidencial.

Son muchos los temas a abordar en *Traidor en el infierno*, película sugerente aunque escasamente atractiva. Lo primero es el tono distendido con que está concebida, que no resuelta, y el grado de fraternidad que se vive entre los prisioneros. Wilder muestra un trato humano y condescendiente, de manera que por unos instantes tenemos dudas de que estemos en un campo de concentración alemán, con prisioneros americanos, o que todo sea una broma pesada de Wilder y un juego con el espectador. Hasta los instantes en que hace presencia la tragedia —al principio de la película dos hombres intentan escapar y son muertos a tiros por los alemanes— el humor es una constante. Lógicamente, cabe interpretar que a Wilder le interesaba bastante poco enseñar a la gente cómo se vivía en cautiverio con los nazis. Y es

evidente que cuando a Wilder no le interesa algo se desmarca de lo que expone en la pantalla. Por otra parte, toda esta exposición está muy en la línea de *Cinco tumbas al Cairo*.

El segundo tema de la película es el grupo. A diferencia de las películas de Hawks, los soldados no se juntan por amistad, sino por camaradería, por juntar sus fuerzas. En Hawks, los grupos tienen una homogeneidad, y no es fácil ser, o convertirse, en un personaje *hawksiano*. Recuérdese, en este extremo, *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only angel shave wings*, 1939), *Tener y no tener* (*To have and have not*, 1944), *Río Rojo* (*Red River*, 1948), *Río de sangre* (*The big Sky*, 1952), *Río Bravo* (1959), *¡Hatari!* (1962), *Eldorado* (1967) y *Río Lobo* (1970). Estas películas están basadas en personajes que se admiran mutuamente, que tienen cantidad de afinidades y que respetan y quieren y son queridos a la vez. Pocas de estas sensaciones se pueden adivinar en los films de Wilder que tratan del «grupo». En *Traidor en el infierno*, Wilder no hizo excepciones. Los personajes permanecen juntos en la medida en que se necesitan, pero el cariño entre ellos es sólo el producto del afán de supervivencia que todos llevamos dentro. Todo esto no impide que se desarrollen intensos momentos de solidaridad: hay un baile entre prisioneros, uno de ellos cree que está con Betty Gable, con la que está seriamente obsesionado, y cuando comprueba que no es así queda sumido en la tristeza. El soldado con el que bailaba, con el que se siente más cercano de todos sus compañeros, se queda desolado ante la angustia de su amigo.

El tercer elemento más significativo de *Traidor en el infierno* es el personaje de Sefton. Visto desde un punto de vista vagamente objetivo, habría que convenir en que no se aparta en exceso de otros protagonistas de Wilder. ¿Por qué, entonces, causa tanta incomodidad en el espectador? Sin lugar a dudas, por la forma en que Wilder le presenta y le despide. De entrada, Sefton es un egoísta vividor, un ser amoral y detestable, capaz de apostar a que «un camión mataría a su madre», como dice uno de los soldados. Su instinto para los negocios le harán organizar carreras de ratas, montar una destilería y alquilar un telescopio para que sus compañeros, previo pago de una cantidad de cigarrillos, puedan observar a las prisioneras rusas. El individualismo de Sefton le hará poco a poco ganarse la enemistad de todos los prisioneros. Tampoco será atractivo para el espectador, incapaz de sentir la más íntima simpatía para este frío y cerebral negociante. Sin embargo, Wilder al final le convierte en héroe, por descubrir al traidor —algo que parece realizar más por necesidad que por solidaridad y poner en peligro su vida al sacar al teniente del campo de concentración— en parte porque tiene la esperanza de ser recompensado, ya que la familia del oficial es muy rica—. Muchas conexiones se debieron producir entre Wilder y la Academia de Hollywood, que decidió premiar a William Holden con el «Oscar» al mejor actor del año 1953.

Es más sintomático este final en la medida en que *Traidor en el infierno* puede considerarse, circunstancialmente, una película muy personal de Wilder. Y queda

evidenciado que Wilder se decanta por el más despreciable de los prisioneros. No sé si se puede interpretar la película como una redención, una burla o una penosa constatación de que hay que estar bien despierto para buscarse la vida en cualquier situación. Hacia la mitad de la película hay un cambio de la acción narrativa que podía explicar más plausiblemente el final. Después de la paliza que sus compañeros le dan a Sefton, el tono del film difiere claramente. No es necesariamente un cambio brusco, diametralmente opuesto, pero ya la comedia pasa a un segundo plano. Paralelamente, Sefton muestra otra actitud, más próxima a todos los que conviven a su alrededor. Regala tabaco, botellas y todo aquello que antes vendía. Se puede entender que ha reaccionado cuando ha visto una agresividad ante su persona, pero no deja de tener un cierto grado de ambigüedad entre el interés de descubrir al traidor y mejorar sus relaciones con los presos. Wilder, que es transparente cuando le interesa, no da excesivas pistas. Se percibe un clima de tensión y un sombrío panorama, pero explícitamente no acertamos a captar los auténticos motivos que han operado un cambio en Sefton, que ha perdido en parte la seguridad que evidenciaba en sí mismo y el poder para controlar las situaciones adversas con humor y serenidad.

Traidor en el infierno es de las escasas películas de Wilder —probablemente la única— donde se vivirá un suspense previo por conocer quién es el traidor. Ya hemos visto con anterioridad que Wilder prescinde de intrigar al espectador. En *El crepúsculo de los dioses* nos enseña al protagonista muerto nada más comenzar el film. En *Perdición*. Fred MacMurray llega a su oficina herido para dejar grabado un mensaje en el dictáfono. Es decir, lo que importa no es lo que va a pasar, sino cómo va a pasar. En *Traidor en el infierno* hay un grado de especulación que guarda reminiscencias con la forma en que Wilder filmó la película. Así, la desconfianza que inspiran los actores, entre los que buscamos el confidente de los alemanes, es proporcional a la escasa fiabilidad que nos transmite Wilder. Parece en este caso más un problema de distanciamiento que de escepticismo.

Finalmente, los alemanes son para Wilder los más estúpidos engreídos que hay sobre la tierra. No se entiende de otra forma que siempre los presente como «una raza superior», que después de mil peripecias acaban siendo víctimas de engaños, trampas y derrotas. El hecho de que en *Traidor en el infierno* aparezca Otto Preminger como comandante del campo de concentración no parece tener más importancia que una gracia típica de Wilder, exenta de motivaciones cinéfilas —al contrario de lo que pasa en *El crepúsculo de los dioses*, donde se dan cita tres directores muy representativos: Erich von Stroheim, Buster Keaton y Cecil B. de Mille—. El sargento Schulz (Sig Ruman) dirá en un momento de la película: «Soy amigo vuestro. El mejor amigo que tenéis». Y su cinismo nos produce rechazo. Los alemanes descubren, por medio de su espía, que los presos están cavando un túnel para escapar. Inmediatamente, darán la orden para que sean precisamente los que iban a huir los que vuelvan a cerrar el agujero que les iba a conducir a la libertad. No parece fácil imaginar una paradoja más sarcástica. Claro que puestos a dejarse llevar por la irreverencia, se podía

enmarcar el diálogo entre el comandante del campo y el teniente detenido. El primero pregunta: «¿Cómo quieren ganar la guerra con un ejército de payasos?». Y el segundo no se queda atrás cuando responde: «Con la esperanza de matarlos de risa».

Capítulo aparte merece el enviado especial de la Convención de Ginebra, que vigila el cumplimiento de los tratados de guerra en lo referente a los prisioneros. Desde que hace su aparición en la película parece saberse la lección. Su falta de confianza en los tratados y controles no esconde más que una burocratización de la guerra. Algo parecido le ocurre a Wilder, que nos parece incapaz de dar sentido a su película. Si hay momentos en que pensamos que nada de los que vemos guarda semejanza alguna con su autor, casi es mejor que imaginemos que Wilder nunca rodó esta película siendo consciente de lo que hacía.



Cinco tumbas al Cairo, 1943



Berlín occidente, 1948



Traidor en el infierno, 1953

EL ROMANTICISMO Y LA TENTACIÓN DE LA IRRESPONSABILIDAD

(*El mayor y la menor*, 1942; *El apartamento*, 1960; *Irma, la dulce*, 1963, y *¡Avanti!*, 1972)

Uno de los aspectos menos estudiados en la obra de Billy Wilder es el romanticismo que rodea muchas de sus películas. Tradicionalmente, se ha visto a Wilder como un cínico pesimista que desmitificaba en sus historias todo el entorno social y cuestionaba las instituciones. Esta pérfida mirada sobre la realidad ha impedido que Wilder sea observado como un sentimental, apreciación que con frecuencia es sinónimo de debilidad, pese a que la mayoría de las grandes películas entrañan una apasionada historia de amor. Wilder, además, se ha mostrado siempre respetuoso en este extremo: ha podido ridiculizar algunas parejas, sobre todo cuando no son heterosexuales, pero nunca se ha reído de la sinceridad de los bellos sentimientos. Las películas románticas abundan en su filmografía: *El mayor y la menor*, *Berlín occidente*, *Sabrina*, *Ariane*, *El apartamento*, *Irma, la dulce* o *¡Avanti!* Sin embargo, algunas de estas películas tienen unas características especiales que las hacen fácilmente destacar del resto de su producción.

En su estupendo libro Howard Hawks, Robin Wood le reprocha una acusada tendencia a la irresponsabilidad en sus comedias, que va desde los finales felices escasamente creíbles hasta la falta de sujeción de los protagonistas a sus historias. En un libro donde el elogio y la admiración son la nota común, Wood apuntó agudamente los pequeños defectos *de forma* en la construcción de algunos guiones por parte de Hawks. Este pequeño error —por llamarlo de alguna forma— es también perceptible en algunas comedias wilderianas. Se podría pensar que el en otro tiempo guionista de Hawks había terminado por asimilar que Gary Cooper acabara locamente enamorado de Barbara Stanwyck en *Bola de fuego* (*Ball of fire*, 1941), la intelectualidad y la perversión unidas por el destino en una pieza de Billy Wilder y Thomas Monroe; que resulte denigrante cómo Cary Grant consigue a su ex mujer en *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940), o que Katherine Hepburn conquiste al mismo Grant —esta vez en un papel totalmente opuesto en *La fiera de mi niña* (*Bringing up Baby*, 1938).

Más que llegar a la conclusión, en todo caso negativa, de una gratuita *tentación a la irresponsabilidad*, cabría optar por otra posibilidad: el amor por la vida y por las personas que se deja traslucir en los dos grandes maestros. Hawks, por ejemplo, amaba tanto el mundo que le rodeaba, y era tan vitalista y tan generoso en su cariño, que parecía empeñado en que ninguna de sus películas acabase mal, salvo cuando — como en *Scarface*, 1932— tiene que condenar a un asesino, lo que le lleva a finales

discutibles, como los ya citados de *La fiera de mi niña*, *Luna nueva* y *Bola de fuego*.

En Wilder se produce un fenómeno parecido. Su pasión por las cosas es tan evidente que no puede condenar en la soledad o la desesperación a sus personajes, sobre todo cuando se trata de comedias, como es el caso de *El mayor y la menor*, *El apartamento*, *Irma, la dulce* o *¡Avanti!*, pero también en *Sabrina* y *Ariane*, y hasta en algunas de sus películas más serias, *Testigo de cargo*, por no hablar de los excesos desproporcionados de *Con faldas y a lo loco*, y *Uno, dos, tres*. Deberíamos convenir que tanto Wilder como Hawks no sólo poseían, como se ha señalado más arriba, un gran amor por la vida y por los personajes que crean en la pantalla, sino que, lo que resultaba en cierto modo más importante, sabían transmitir ese amor al espectador, que de esta forma era partícipe de una aventura tierna y emotiva donde la condena de los protagonistas no se justificaba a nivel de planteamiento.

Wilder había dirigido en París *Curvas peligrosas* (*Mauvaise Graine*, 1933), en colaboración con Alexandre Esway. Sin embargo, para la mayoría de la crítica, la primera película de Wilder fue *El mayor y la menor* en 1942, sobre la obra teatral *Connie goes home*, de Edward C. Carpenter, y la narración *Sunny goes home*, de Fannis Kilbourne. Sobre este mismo texto hará un «remake» en 1954 Norma Taurog, *Un fresco en apuros* (*You're never too Young*), interpretado por Dean Martin y Jerry Lewis, que resultaba mucho más divertida y corrosiva que la de Wilder —Taurog, como Hawks en *Luna nueva*—, cambia de sexo a uno de los protagonistas, haciendo que Jerry Lewis interpretara el papel de una mujer, con el subsiguiente desenfreno, provocando situaciones delirantes.

Billy Wilder tenía una justa reputación como guionista, pero su deseo siempre fue el de dirigir, aunque ha manifestado que no pensaba que sus guiones fueran traicionados. En la entrevista con Michel Ciment, publicada en el número 269-270 de la revista «Positif», en 1983, dijo: «Escribir es un sufrimiento, es sudor, es un trabajo agotador. Pero si se tiene un buen guión y buenos actores, la realización es un verdadero placer. Escribir un guión es como hacerle la cama a alguien, entonces el otro llega, se mete de un salto, y ya no queda más que volver a casa. Todo verdadero creador de cine, ya sea operador-jefe, guionista o incluso productor, tiene que tener como ambición final la puesta en escena, la dirección. Yo no debuté con ideas extravagantes, proyectos revolucionarios, como demostrar que Griffith estaba equivocado o que yo lo podía hacer mejor que Eisenstein o Pudovkin. No; yo quería realizar un buen guión y dirigirlo yo mismo, porque después de haber terminado un guión sentía mucha curiosidad por saber lo que iba a ocurrir. Entonces iba al lugar del rodaje, pero como estábamos contratados y en ese momento teníamos que escribir otra cosa, me tiraban del plató».

La gestación de *El mayor y la menor* pasó por una curiosa anécdota, que Wilder contó a Michel Ciment en la misma entrevista: «Presioné un poco a Arthur Hornblow, el productor, que era amigo mío, y me dio una oportunidad dejándome dirigir *El mayor y la menor*, con Ginger Rogers. Verdaderamente, para mí, que era un

debutante, fue una hazaña obtener una actriz que acababa de recibir el Oscar por *Espejismo de amor*. En aquella época, la Paramount producía de cuarenta a cuarenta y cinco películas por año. Ellos se dijeron: “Nos gusta mucho el tándem Brackett-Wilder; no queremos perderlo. Si ese imbécil se quiere dar la cabeza contra la pared, dejémosle dirigir su film. Ya sabemos cómo son los guionistas: va a ser pretencioso, será un fracaso, pero no perderemos demasiado dinero y volverá a su máquina de escribir con Brackett”. Yo sabía que pensaban eso y encontré una historia única. Habíamos escrito un buen guión y contratado a Ray Milland. El film tuvo cierto éxito». Contrariamente a las previsiones de los ejecutivos de la Paramount, Wilder no volvió a escribir más guiones para otros directores, pese a que algunas filmografías afirman que es autor del guión de *Nace una canción* (*A Song in Born*, 1948), de Howard Hawks. Lo que ocurre es que la película es un «remake» de *Bola de fuego*, pero el guión era de Harry Tugent, aunque basado libremente en la narración «From A to Z», de Billy Wilder y Thomas Monroe.

El mayor y la menor cuenta la historia de una masajista harta de su trabajo, Susan Applegate (Ginger Rogers), que quiere regresar a su casa, pero que no tiene dinero suficiente para el billete de tren, coincidiendo con una huelga de autobuses. Susan entonces se disfraza de niña pequeña, con el fin de pagar sólo la mitad del billete. Pero los revisores no se creen que tenga doce años, así que la vigilan hasta que la descubren fumando un cigarro, por lo que Susan tendrá que salir huyendo, hasta que logre entrar en el compartimento del Mayor Kirby (Ray Milland). Sin embargo, la novia de Kirby descubre que han pasado la noche juntos, por lo que él le pide a Susan que aparente que es su sobrina y que la acompañe al cuartel. Allí vivirá diferentes aventuras con los cadetes, pero una vez descubierta por la novia de Kirby, tendrá que irse a su casa. El Mayor, que pasa accidentalmente por el pueblo de Susan, va a visitarla, pero ella entonces se hará pasar por su madre, hasta que finalmente le va a buscar a la estación y terminan juntos.

Ha declarado Wilder que lamentaba que la censura no le permitiese hacer una versión de *Lolita*, como era su intención. Probablemente, nada más lejos de la realidad se percibe en la película, que es de una castidad intachable. *El mayor y la menor* guarda mucha relación con *Sabrina* y *Ariane*, tanto en la forma (se trata de films dulces y de comedias acarameladas) como en el fondo (la historia de amor entre un hombre maduro y una jovencita). Resulta difícil entrever en *El mayor y la menor* un grado de perversión en las relaciones. Aunque dé la sensación de que Susan está perdidamente enamorada del Mayor Kirby, no parece en la película que éste sienta lo mismo por la muchacha. Para empezar, resulta curioso cómo es prácticamente el único que no duda de la edad de Susan, y su acercamiento a ella siempre es mostrado en términos paternos. Que Kirby no descubra por sí mismo todo el entramado que Susan ha montado a su alrededor, da una imagen del Mayor que raya en la ingenuidad. Wilder ha cargado sobre su personalidad las mayores contradicciones. Su novia le abandona porque le cambian de destino, algo que él estaba deseando, pero no

porque haya descubierto que Susan es una farsante. Por eso el final concluye mostrando cómo Kirby es capaz de unirse con la persona que le ha engañado reiteradamente. Estamos más cerca todavía de Hawks y los epílogo de *La fiera de mi niña* o *Bola de fuego* pese a que muchos momentos del film nos hayan recordado una de las peores películas de John Ford: *La mascota del regimiento* (*Wee Willie Winkle*, 1937), con una insoportable Shirley Temple, sobre todo en las relaciones de Ginger Rogers con los cadetes del cuartel, con los que tiene un éxito desmesurado.

El mayor y la menor se resiente de una falta de ritmo constante a lo largo de la narración. La primera parte tiene unos «gags» excelentes, sobre todo a partir de que Susan se convierta en una niña pequeña, pero el posterior encuentro con el Mayor termina siendo reiterativo y cargante. Es fácil deducir que la «opera prima» de Wilder no sostiene los elementos más característicos de su autor. Por encima de la valoración crítica que se puede adoptar en su cine, parece plausible convenir que la fuerza de los films de Wilder radica en la construcción sólida del guión y en el «savoir fair» con que las planifica. *El mayor y la menor* es un fracaso modélico en este aspecto. Wilder pierde el ritmo y la película se desvanece en terreno de nadie. Sólo al final el pulso narrativo de Wilder se plasma en una concatenación de escenas que llevan ya su sello personal.

Cuando el Mayor Kirby llega al pueblo de Susan con el fin de visitarla, ésta se transforma en su madre. Wilder ha jugado de nuevo con Kirby, y presenta a Susan en todos los estados naturales de su vida. La película se estructura como una prolongación de la existencia de Susan, a la que vemos como infantil niña traviesa, madura y reposada madre y, finalmente, como mujer *real*. Es curioso observar cómo Kirby acepta siempre a Susan sea cual fuere el papel que representa en esos instantes. Al hacerse pasar por su madre, Susan lleva hasta sus últimas consecuencias la burla hacia Kirby, que parece estar dispuesto a soportarlo todo. Y, naturalmente, también ahí quedará prendado de la muchacha. Quizá el miedo de Susan quede reducido a mostrarse tal y como es, con la duda de que entonces podría ser rechazada por Kirby. Es precisamente en esos momentos cuando se desarrolla una bella secuencia que tiene mucho que ver con la personalidad de Wilder: Kirby le había hablado de que los cadetes se arremolinan sobre ella como si fuera una bombilla que desprende luz; Susan, ya en su casa, se queda mirando fijamente una bombilla rodeada de mosquitos (los cadetes) ante la mirada atónita de su madre y de su pretendiente.

Por otra parte, *El mayor y la menor* inaugura un tema tratado posteriormente por Wilder: el transformismo de personalidad. Será el centro de algunos films y llevará el equívoco a las relaciones de sus protagonistas. Total o parcialmente, el cambio será perceptible, entre otras, en *Cinco tumbas al Cairo*, *Sabrina*, *Ariane*, *Testigo de cargo*, *Con faldas y a lo loco*, *El apartamento*, *Irma, la dulce* y *La vida privada de Sherlock Holmes*. En ocasiones se trata sólo de pequeños engaños sin trascendencia —Sabrina se ríe de William Holden al regresar de París, Jack Lemmon finje que es un conquistador en *El apartamento*—, pero en otros casos es el núcleo central de la

película —*Con faldas y a lo loco*, *Irma, la dulce* o, precisamente, *El mayor y la menor*.

El apartamento es, posiblemente, la película de Wilder que mayor reputación crítica tiene y, junto a *Con faldas y a lo loco*, la más conocida de su autor. Varios podrían ser los motivos que asocian de inmediato el nombre de Wilder con *El apartamento*: es un film conmovedor, tremendamente divertido, profundamente triste, excelentemente interpretado y enormemente comercial.

El fracaso y la soledad han sido dos de los grandes temas del cine americano. Naturalmente, también han sido abordados por Wilder en algunas películas: William Holden en *El crepúsculo de los dioses* y *Fedora*, Fred MacMurray en *Perdición*, Ray Milland en *Días sin huella*. Pero el fracaso y la soledad están en la mayor tradición de los grandes films clásicos y en las mejores novelas de la llamada «generación perdida» de escritores. Solo estaba John Wayne en los mejores western de Howard Hawks y John Ford. Y solo se tenía que sentir necesariamente —además de fracasado— el protagonista de *El gran Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald, que idealiza sus sentimientos hasta el extremo de comprar una casa enfrente de la mujer que ama para contemplarla todos los días ante la imposibilidad de conquistarla.

Pero pocos personajes se habrán sentido más manipulados y solitarios que el vacío trepador C. C. Baxter (Jack Lemmon) de *El apartamento*. Su vida consiste en trabajar en una gigantesca oficina de seguros y prestar su apartamento a sus jefes, con la esperanza de conseguir de esa forma ascender en la empresa. Un día, Baxter se fija en una de las ascensoristas, Fran (Shirley MacLaine), con la que mantiene un trato cordial aunque distante, y la invita al teatro con las entradas que recibe del director de la empresa, J. D. Shel Drake (Fred MacMurray), a cambio de las llaves de su casa, donde piensa llevar a Fran. Baxter resiste estoicamente el plantón en la puerta del teatro, pero no puede por menos que sentir, a partir de ese momento, un distanciamiento con respecto a Fran, hasta que un día, al llegar a su piso, la encuentra tendida en la cama, tras haber ingerido un tubo de barbitúricos, con los que pretendía quitarse la vida. Baxter, en compañía de su vecino, el doctor Dreyfuss (Jack Kruschen), logra salvarla. Posteriormente, Shel Drake comunicará a Fran que abandona a su esposa para casarse con ella —en realidad es la mujer de Shel Drake la que le abandona a él, gracias a las confesiones de su secretaria y antigua amante—, pero cuando Fran escucha de Shel Drake que Baxter se ha negado a prestarle el apartamento, después de subirle de categoría hasta el cargo de adjunto, será precisamente Fran la que deje a Shel Drake y corra precipitadamente a los brazos de Baxter.

Es difícil definir el encanto que Baxter transmite al espectador, pero resulte evidente que al final de la película conquista nuestras simpatías. La vulgaridad de Baxter, la soledad de su entorno, le hacen asumir que es un desgraciado, un ser capaz de creerse un ligón cuando son otros los que utilizan su cama. Pero Baxter descubre de esta manera la ilusión de poseer un imposible. Es la venganza, vagamente sumisa,

que puede exponer ante sus jefes. La única manera de destacar, de hacerse notar en una sociedad sobrecargada donde la soledad se hace paulatinamente más constrictiva. Baxter presta su apartamento tanto para ascender como para demostrar que existe, que es alguien necesario a los demás, cuando los demás sólo se aprovechan de él y de lo poco que puede ofrecer. Resignado a su suerte, el plantón que recibe de Fran no es más que una verificación de que su bonanza está torcida: todo parece indicar, mientras permanece en la puerta del teatro con las entradas en la mano, que lo ilógico, lo antinatural, es que Fran apareciese y pasará la velada a su lado. Pese a un enfado coyuntural. Baxter volverá a conversar con Fran. No es que Baxter esté acostumbrado a perder, es que resulta tan patético que induce a pensar que se volvería mudo si en alguna ocasión saliera favorecido —la última escena de la película es sintomática: Fran no para de hablar mientras Baxter, sumido en la perplejidad, tiene tentaciones para pellizcarse y comprender que no está soñando.

Hay una secuencia magistral en la película donde Wilder sitúa el cambio de la acción narrativa. Durante la fiesta de Navidad, Fran se entera, por medio de la secretaria de Sheldrake, que éste ha tenido varias amantes en la empresa y que, poco más o menos, ha destrozado sus vidas. En medio de la algarabía que se ha formado en la compañía de seguros, donde corre al alcohol y el sexo con desenfreno, el rostro de Fran sufre una transformación. Casualmente coincide con Baxter, que la invita a que vea su nuevo despacho, y luego le muestra el sombrero que se ha comprado para estar a la altura de su cargo. En ese instante, una Fran hundida moralmente, le presta su espejo a un exultante Baxter, borracho de confianza en sí mismo, para que pueda observarse con mayor atención. El espejo está roto. Baxter sabe que es el mismo que él encontró en su apartamento y le devolvió a Sheldrake; es decir, Baxter sabe que Fran es la amante de su jefe. Repentinamente, se acabaron las sonrisas. De la felicidad del momento, de la intensidad de compartir. Baxter se queda helado, rígido, como si la acumulación de adrenalina hubiera escapado de su cuerpo. Acercarse a lo que se ama sin horizonte para conquistarlo. Baxter devuelve el espejo a Fran, indicándole que está roto. «No importa», musita Fran, «es así tal y como me siento».

Si, efectivamente, Fran está destrozada, y no le disgusta, Baxter pasa de la estupefacción al hundimiento. Inconscientemente, Baxter había pretendido olvidar el pasado. El pasado no existe más que en la mente de cada uno, pero lo que realmente importa es el presente y el futuro. Baxter es consciente de eso. Tiene un trabajo más digno —aunque no sea por dignidad como lo ha conseguido— y cree que de esa manera puede seducir a Fran, a la que habla de un eventual ascenso, antes de conocer que es la mujer/amante de su jefe. Si el pasado no tiene trascendencia, el presente termina maniatando a Baxter: competir con Sheldrake es un imposible, incluso sería un acto de traición para quien le ha llevado a una situación más confortable dentro de la empresa.

Mediante un acertado montaje paralelo, Wilder va a mostrar las consecuencias directas que los personajes van a padecer a partir de la fiesta. Baxter decide pasar la

Navidad en un bar, donde conoce a una mujer cuyo marido está preso en Cuba por drogar caballos. Fran es un cúmulo de lágrimas ante la mirada cínica de Shelldrake. Baxter pretende huir de su propia tragedia: ha prestado de nuevo las llaves de su apartamento a Shelldrake para que pase la velada con Fran. Cuando la mujer que ha conocido en el bar —otra solitaria como él, charlatana e inusualmente fea y poco elegante, como casi todas las mujeres que aparecen en esta película, a excepción de Francuenta sus desgracias a Baxter, éste le responde con la ironía cumbre que nadie sería capaz de poner en su boca: «No se puede ganar siempre». Wilder sí es capaz de hacer que su personaje diga algo que no se cree, porque Baxter ha dejado de tomar parte de su propia identidad. Él, que no ha ganado nunca, trata de consolar a los demás con los consejos de un triunfador. A partir de ese momento, la transformación de Baxter irá tomando un progresivo aumento: sus vecinos creen que es ligón, los de la empresa piensan que está teniendo una aventura con Fran, el cuñado de ésta tiene la sensación de que Baxter le está destrozando la vida y hasta él mismo es capaz de exponer otro rostro ante la gente: a la mujer del bar le dice que es un «Don Juan»; cuando el médico le pregunta qué ha pasado —viendo a Fran en mal estado—, le contesta: «Habíamos tenido unas palabras. Cosas de enamorados». Luego hará suyas las palabras de Shelldrake —«Uno sale un par de veces con una chica para divertirse y ya creen que te vas a divorciar» cuando habla con la mujer de su vecino: «Uno sale un par de veces con una chica para divertirse y se creen que te vas a casar». Esta imagen de frívolo y conquistador, llevará a Baxter a una hipnosis progresiva, que le apartará de la realidad y le hará vivir en un estado de gracia pasajero. Le servirá, sin ir más lejos, para olvidar que quiere a Fran o, simplemente, para no pensar que es su jefe el que la tiene atrapada. Un mundo que, como dice Fran, está lleno de víctimas y aprovechados, sólo puede deparar a Baxter la más abyecta de las soledades, la más imposible capacidad de compartir un instante de felicidad. Baxter es claramente poseedor de la virtud de saberse alejado del mundo exterior. Al principio de la película, Wilder ya nos muestra la destreza en prepararse la comida, compartir veladas con las actrices que salen por televisión, hacer luego los «spaguettis» con su raqueta de tenis, rumiar su impotencia siendo alguien a quien nadie quiere parecerse. Por no tener, Baxter no tiene ni amigos. Cuando recupera a Fran del tubo de barbitúricos que se ha metido en el cuerpo, siente que es necesario para una persona: «Es agradable tener compañía en Navidad». Baxter es tan fiel a sus principios y a las personas, que no puede por menos que convencer a Fran de que Shelldrake está enamorado de ella. No es fácil encontrar en una película un tipo tan desarraigado como Baxter, que pretende echar a la mujer que quiere en brazos de otro hombre. Parece claro que a Baxter le guía más el instinto de «celestina» al servicio de Shelldrake, que el supremo acto de buscar la felicidad de quien no te corresponde.

Mientras Baxter baila con la mujer que acaba de conocer, y le propone ir a su apartamento —«Todo el mundo va allí»— Fran sufre la humillación de Shelldrake, que no teniendo tiempo para comprarle nada, le da un billete de cien dólares. En un

acto obvio, Fran se siente una prostituta, y se ofrece a Sheldrake, pero éste la tranquiliza y se va para no perder el tren. A Fran no le queda ya más salida que el suicidio. El suicidio será una constante en la película —había aparecido, siempre en forma de fracaso, en otros films de Wilder—, desde el escape de gas, el intento frustrado de Baxter tiempo atrás y luego el descorchar el champán. Pero la actitud de Fran es la más sincera de todos los desesperados que quieren quitarse la vida. Fran ama, por encima de todo, la dificultad que entraña *conseguir* a un hombre como Sheldrake. Siempre es más apasionante el amor utópico que la historia más bella que nos encontramos en la vida sin esfuerzo alguno. Desde luego, una pasión es capaz de conmover los sentimientos y producir el anhelo del sufrimiento. No existe en la película ningún indicio racional mínimamente ortodoxo que permita al espectador imaginar que Fran y Sheldrake serán felices si él estuviera soltero. La bondad y la miseria, unidas por el destino, no tienen ninguna esperanza de futuro. La ofuscación, el deseo y la dificultad pueden, como le ocurre a Fran, hacer perder la noción de la verdad.

Baxter salva la vida a Fran, y ella se siente repentinamente en deuda con él. Sin embargo, a lo largo de toda la película, no muestra otro sentimiento que el puramente fraternal. Al principio de la película, cuando se cita con Baxter en la puerta del teatro, Sheldrake la inquiera para que se vayan al apartamento. «He quedado con una persona». «¿Es importante?», pregunta Sheldrake. «No», responde Fran, «pero no quiero darle plantón». Cuando está en casa de Baxter, recuperándose, Fran le dice: «¿Por qué no podré enamorarme de alguien como usted?». Y Baxter, siempre sin perder la compostura, le responde con gracia: «Es sencillo. Se quiere o no se quiere». Cuando llega el cuñado de Fran y golpea a Baxter, ella corre en su auxilio: «¡Pero qué loco y qué bueno es usted!». Dicho por la persona que amas, es probablemente un sentimiento que casi todos los hombres encontraríamos insultante: es preferible la indiferencia a la pena, aunque ésta pueda convertirse en un acto de cariño más que de compasión. Baxter lo interpreta como un hecho intuitivo al que no está acostumbrado: lejos de la explotación en que se ha visto sumido, hay alguien que repara en el daño que ha podido sufrir. Siente que una persona se ha preocupado por él, y eso es más que suficiente para mostrarse feliz. El doctor le dice que se lo estaba buscando, pero Baxter esboza una abierta sonrisa de satisfacción. En realidad, el hecho en sí está aislado de cualquier contexto que permita a Baxter hacerse ilusiones. No parece el comienzo de nada, ni llega más allá de creer que Fran se conmueve con un acto de barbarie contra el indefenso Baxter. Wilder le hace recobrar fuerzas a su protagonista. Creerse amado a partir de que alguien se apiade de lo tonto que eres, sólo parece al alcance de Baxter, que si sabe poco de la vida demuestra no conocer nada de las mujeres.

Baxter ya tiene pensado decirle a Sheldrake que a partir de ese momento será él quien se encargue de Fran. Pero será Sheldrake quien sorprenda a Baxter cuando le diga que se divorcia y se va vivir con ella, ofreciéndole el cargo de secretario

particular, en un despacho contiguo. Baxter está resignado a su suerte. Mientras comprueba cómo colocan su nombre en el «staff» de la empresa, coincide con Fran, que le saluda con amabilidad y le sugiere que la acompañe a tomar el *metro*. Baxter se disculpa diciendo que está citado, y señala a una mujer que se mueve inquieta aguardando a alguien. Fran desaparece de campo, Baxter camina de espaldas a la cámara, aparece el hombre que esperaba la chica y Baxter se acerca al puesto de revistas. Con suma inteligencia, Wilder deja a Baxter en el lugar que le corresponde: solo. Pero con la diferencia de que para el espectador Baxter ya es un ser entrañable. Ha dejado de producirnos risa su desgracia. Aunque estemos lejos de identificarnos con él, la injusticia que se ha cometido empieza a indignarnos.

Fran confiesa en la película que siempre se ha equivocado al enamorarse de alguien. Esa es la única carta que puede jugar Baxter. Ha sido tan bueno con ella, la ha cuidado de tal forma, que resulta triste la recompensa material que recibe a cambio. Lo más probable es que en esos momentos recordase las palabras de su vecino, cuando le dice: «Tiene que ser todo un hombre». Baxter se conciencia de su estado. Abandona el placer de un cargo que no se merecía y se lanza al vacío.

Todo se produce muy deprisa. Sheldrake le pide las llaves del apartamento, Baxter le dice que no se las da. Sheldrake le recuerda lo que ha hecho por él. Baxter le tira la llave encima de la mesa. Pero no es la llave del apartamento. Es la llave del servicio de los jefes. (Baxter parece responder a la perrería que le había hecho un jefecillo). Sheldrake se lo hará notar, pero Baxter le dice que se despide. En realidad, esta actitud tiene más que ver con el profundo cambio que se opera en Baxter, al menos el tercero a lo largo de la película, y llega mucho más lejos: como queriendo romper con su pasado, Baxter desea abandonar el apartamento y la ciudad. Probablemente, su idea es comenzar de cero una vida completamente distinta. Wilder subraya con crueldad que sólo se aprende a base de palos, y parece evidente que Baxter sólo ha sido capaz de ser persona cuando renuncia a ser cómplice de los avatares amorosos de su jefe con la mujer que él ama. Da la impresión de que Wilder ha pretendido llevar la tragedia de Baxter hasta el final, haciéndole ser «todo un hombre» cuando está a punto de perderlo todo, pero sirve para que la integridad quede a salvo. Si Wilder hubiera cerrado ahí la película —como era su obligación—, habríamos sentido respeto y alegría por Baxter: un individuo vulgar de quien todos querían sacar partido, pero que al final toma la fuerza suficiente como para sentirse alguien en la sociedad. Sin ir más lejos, todos pensaríamos que Baxter jamás volvería a prestar su apartamento.

Claro que Wilder era incapaz de terminar el film con al ambigüedad de las relaciones de Sheldrake y Fran y la soledad —ahora plenamente asumida, no impuesta— de Baxter. Su corrosividad había sido muy destructiva y, para aquella época, no había ofrecido ni un solo valor, digno de tal nombre, en el ámbito social de los individuos que aparecen en la pantalla. Así que Wilder se queda a medio camino. Condena a Sheldrake como el *malo* de la película, mostrándole en la más absoluta de

las soledades, abandonado por su esposa, por Fran, por la secretaria, por Baxter. Y entonces hace que Fran vaya en busca de Baxter, toda vez que Sheldrake le ha contado lo ocurrido. Este final ha sido interpretado como un «happy end» por parte de Wilder. No hay indicios de que así sea. Para empezar, supone como mucho que Fran ha podido abandonar a Sheldrake, pero no necesariamente que quiera a Baxter. Cuando llega al apartamento, Baxter repite que está enamorado de ella. Fran coge las cartas, las reparte y regaña a Baxter por no estar atento al juego. Fran nunca dice que le quiera, y Wilder se cuida muy mucho de llevar hasta las últimas consecuencias una posición inviable. Sería demasiado que Baxter y Fran se amaran recíprocamente. Por eso Wilder funde una imagen de complejidad, no exenta de dudas, donde los personajes parecen acercarse a la cámara más que la cámara a ellos. El futuro para ambos es más que problemático, en el supuesto de que permanezcan juntos: parten de la nada, no tienen trabajo, huyen del pasado y lo único que les puede unir es la fuerza de los sentimientos.

El plano de Fran corriendo en busca de Baxter cuando sabe que se ha negado a prestarle el apartamento a su jefe —parodiado por Woody Allen en *Manhattan* (1979) — es más que el fin de una utopía: Fran deja la máscara de payaso que cubría su rostro en el bar y a nosotros nos queda la esperanza de pensar que ha reaccionado cuando Baxter se ha hecho auténtico. Los momentos de intensa felicidad —siempre pasajeros, deudores del azarnos permiten abrigar la sospecha de que la vida es hermosa, aunque muchas veces nos resulte decepcionante. Si fuera de la pantalla todo es diferente, por una vez coincidimos con Wilder: es preferible, deseable, que al final de *El apartamento* Baxter y Fran acaben juntos.

Tres años después de *El apartamento*, Wilder volvió a juntar a Jack Lemmon y Shirley MacLaine para la realización de *Irma, la dulce*, basada en la comedia musical de Alexandre Brefford y Margarite Monnot, eliminando las canciones.

Wilder la rodó íntegramente en estudio, donde reconstruyó de forma magistral la rue Saint Denis, utilizando, además, una excelente fotografía en color, que da extraordinaria viveza a las imágenes, a pesar de las distorsiones.

Al principio de la película, Wilder muestra a Irma (Shirley MacLaine), una prostituta de la calle Casanova, contando diferentes historias a sus clientes. Un día aparecerá un nuevo gendarme, Nestor (Jack Lemmon), que se quedará perplejo ante el panorama que divisa. Inmediatamente da orden para que se haga una redada con la desgracia de que el inspector Lefevre (Herschel Bernardi) cae en ella. Nestor es expulsado del cuerpo. Pasea casualmente por la zona cuando el chulo de Irma la está maltratando. Se enfrenta con él y consigue dormirle después de una desigual pelea. A partir de ese momento, Nestor será el nuevo chulo de Irma. Pero a Nestor no le convence su situación. Ama desesperadamente a Irma, por lo cual no puede dejar que se siga prostituyendo. Con la ayuda del camarero Moustache (Lou Jacobi), se transforma en lord y contrata a Irma dos días a la semana sólo para hablar y jugar a las cartas. El lord desaparecerá y Nestor será acusado de asesinato y condenado a

quince años de cárcel. Logra escaparse, se disfraza de lord y luego es finalmente absuelto. Al final se casará con Irma, que va a tener un hijo, y en la misma iglesia aparecerá un lord idéntico, lo que llevará al camarero, por enésima vez, a decir: «... Pero eso es otra historia».

Convendría empezar diciendo que *Irma, la dulce* es una película fantasiosa, como un cuento romántico. Pero tiene un encanto muy difícil de explicar. Wilder comienza siendo corrosivo y terminando doblegándose al sentimentalismo. Nestor intenta limpiar el barrio como si de un nuevo sheriff se tratara. En realidad, es un policía honrado, pero tonto, que acaba siendo víctima de su celo en el trabajo. Se trata de alguien al margen de lo que ocurre a su alrededor, fuera del mundo. El camarero Moustache le dirá: «El amor es ilegal, pero el odio no». Y queda un sentimiento de frustración: «Ser honesto en un mundo deshonesto es como pelar una gallina contra el viento; te llenas la boca de plumas». De entrada, no se puede percibir una visión más pesimista del entorno.

Pero cuando Nestor abandone la policía, comenzará a vivir una experiencia sin precedentes. Irma le hará su chulo, y entonces Nestor claudicará a un papel que en el fondo le repugna. Su ingenuidad quedará asumida cuando se levanta los pantalones ante Irma: se le ve la pierna y de inmediato se los baja. Nestor se pregunta por qué Irma necesita un chulo. «Todo el mundo necesita a alguien». El mismo Lemmon, en *El apartamento*, aceptará en su casa a Shirley MacLaine en términos semejantes. La soledad, la necesidad de compartir, será algo prioritario en los protagonistas de Wilder. Nestor habla de buscar trabajo e intenta separar a Irma de la vida que lleva, pero no logrará ninguna de las dos cosas. Irma es una mujer segura de sí misma. Nestor es un pobre desgraciado que, como le pasa a Lemmon en la mayoría de los films de Wilder, no tienen ni idea de lo que pasa a su alrededor. Irma le advierte que «nueve de cada diez hombres han intentado reformarme». Nestor se mirará entonces en un espejo, que se limita a devolverle su propia imagen, y se siente, para su desgracia, un chulo.

Será a partir de aquí cuando Wilder invierta el tono de la película. Nestor no soporta que su mujer se prostituya y se convierte en Lord X —referencia a *Con faldas y a lo loco* y el papel de Tony Curtis—. Para que Irma no se vaya con otros hombres, Nestor tendrá que trabajar descargando camiones de madrugada. «Difícil forma de tener una vida fácil», le dirá su fiel Moustache. El acto de amor completo de Nestor tendrá respuesta negativa en Irma, que viendo cómo siempre está cansado sospecha que mantiene relaciones con otras mujeres. Hasta que un día le descubre y decide echarle de su casa.

Nestor volverá grotescamente de la cárcel y, finalmente, se casará con Irma.

Hay diversos aspectos que merecen atención. Por una parte, Nestor no puede sobrellevar que Irma quiera huir con Lord-X, es decir, con él mismo. En un acto de celos, le hace desaparecer, le asesina. El amor de Nestor por Irma está por encima de cualquier hipótesis: la de que ella le desea aunque él aparente ser otro hombre. Hay

un momento en que el lord pregunta a Irma si le encuentra atractivo. Irma contestará afirmativamente. Todos estos conatos de inseguridad no van a impedir que Nestor sea amado siempre, tanto cuando usurpa su propia personalidad como en los instantes en que se limita a ser como es. Ambos se quieren con intensidad, y Wilder potencia esa dependencia como ejemplo irrevocable de su unión. Al otro lado de la barra. Moustache se comportará como el alma de Nestor. Los camareros de las películas de Wilder son fieles a sus clientes —recuérdese *Días sin huella*.

Irma, la dulce es la película de Wilder donde los excesos son presentados al espectador como el todo y una parte de su propia idiosincrasia. Si en algunas de sus películas los finales no tenían la apariencia de que reflejasen lo que había mostrado antes, en *Irma, la dulce* todo parece justificarse a nivel de resultados. Al igual que en *Uno, dos, tres* o *Con faldas y a lo loco*, la incredulidad ha hecho milagros. En *Irma, la dulce*, el espectador parece perdonarle todo a Wilder: su ausencia de concisión, su tendencia a sacar de quicio o ridiculizar las situaciones. Wilder es prolijo. Necesita hacer evidentes los momentos obvios. Y al final da un poco la sensación de que no sabe muy bien cómo sintetizar el último plano. Es probable que esto haga que *Irma, la dulce* sea de las películas de Wilder que peor resisten el hecho de ser vistas de nuevo. Todo el entramado poco serio con que está concebida la hace partícipe de los mayores esperpentos. Conforme el film avanza, la película se hace menos natural y más confortable. Pero lo más llamativo descansa en una concepción del «amor fou» que deja un poso de satisfacción al receptor y la idea de que estamos ante un creador que todavía valora los sentimientos más puros: la imagen de Nestor entrando por la ventana, cuando vuelve del trabajo, preocupado de no hacer ruido para que Irma no se despierte, es un acto de respeto y de cariño para el ser querido. Pocos cineastas han acertado a describir la pasión amorosa llevada a sus últimas consecuencias. El hecho de rodear todo el entramado de la película de un suave humor en clave y aliviar con pinceladas el lúgubre mundo que dibuja en la pantalla, no impide la admiración que sentimos hacia Wilder: las vibraciones nos aproximan a *Irma, la dulce* y nos permiten vivir ilusionadamente las aventuras de sus personajes. Es cierto que hasta en la basura es capaz de nacer una flor.

En 1972, Billy Wilder regresó de nuevo a Europa —había rodado dos años antes en Inglaterra *La vida privada de Sherlock Holmes*—, concretamente a Italia, para realizar *¡Avanti!* —en España retitulada *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, en todo un prodigio imaginativo—. Wendell Ambruster Jr. (Jack Lemmon) llega a la isla de Ischia para recoger el cadáver de su padre, muerto en un accidente de circulación. Pronto descubrirá Wendell que su padre tenía una amante, con la que pasaba todos los años su aventura particular, del 15 de julio al 15 de agosto. Precisamente la hija del lío del padre de Wendell, Pamela Piggot (Juliet Mills), también llega hasta allí con la intención de recoger el cuerpo de su madre. Tras un rechazo inicial de Wendell, ambos terminarán viviendo la misma relación que tuvieron sus progenitores, de manera que la despedida queda en suspense con una nueva cita al año siguiente.

A lo largo de este libro he recabado la importancia de los buenos sentimientos en la obra de Wilder. Parecía una evidente contradicción. Por una parte, teníamos un cineasta que rayaba en lo grotesco, capaz de desmontar con la fiereza de sus críticas los estamentos y los convencionalismos. De otro lado, nada de lo expuesto podía hacer pensar que Wilder amara la vida y supiese transmitir ese sentimiento al espectador. En *¡Avanti!* se rompen por completo las conjeturas. La película está filmada con amor, con pasión y con sencillez. Wilder evidencia un dominio de la puesta en escena y una gama de recursos que potencian todo el sentido narrativo de la película. *¡Avanti!* es un film para sentir, para vivir. Tiene tanta capacidad de comunicación, tiene tanta fuerza, que nos transporta a un mundo que intuimos como imaginario. No hay tampoco en *¡Avanti!* los excesos destartalados de otras películas de su autor. Todo es reposado y sereno, muy en la línea de las últimas imágenes de otros grandes maestros. Tampoco se vislumbra una «tentación a la irresponsabilidad». Wilder se manifiesta comedido. Su comprensión ante las situaciones le hacen evolucionar hacia un desarrollo contemporizador, pero plenamente integrado en la línea de la película. Ni siquiera se evade con un final feliz. Todo y nada hacen pensar que Wendell y Pamela se vuelvan a ver en los próximos años para consolidar lo que han creado. Y, aunque pueda parecer que *¡Avanti!* se aparta en alguna medida de otros films de Wilder, deberíamos convenir en que es una película intensamente personal. Su mayor elogio podría sintetizarse en la magistral frase con que María Jesús Arévalo cerraba su magnífica y concisa crítica de *Gertrud* en «Film Ideal»: «Es una película hecha con el corazón».

Las primeras imágenes de *¡Avanti!* nos van a presentar a Wendell Ambruster Jr. como un típico ejecutivo malhumorado, acostumbrado a dar órdenes y a que todos los que le rodean estén siempre dispuestos a soportarle por imposición. También estos momentos salpicarán a Pamela, con la que coincide en el tren, en el barco y en la habitación del hotel. Wendell parece comprensivo con Pamela a partir de que sepa que su madre viajaba con su padre en el coche al producirse el accidente, pero se pone frenético cuando el director del hotel, Carlo Carlucci (Clive Revill), le dice que estaban liados. Wilder enfrenta algo más que dos tipos diferentes de cultura, en realidad son dos maneras distintas de ver el mundo y de sentirlo. La moralidad de Wendell —por otra parte, muy americana— es el reverso de la comprensión de Pamela, que conocía —y compartía— las relaciones de su madre. Para Wendell todo es corrupción; para Pamela todo es amor. Su ausencia de perspicacia para comportarse cívicamente, le conducirá a comprar el silencio de Pamela. Wendell le ofrece dinero, pero al mismo tiempo le advierte que las acciones de su empresa han bajado mucho a lo largo del año. Wendell está acostumbrado a adquirir y vender, sin reparar que por encima de lo puramente material también está el cariño. Wilder le ridiculizará sabiamente en el depósito de cadáveres: primero, mete prisa a todo el mundo con el fin de que la ceremonia tarde lo menos posible; segundo, sentirá vagamente su intrusismo cuando Pamela, detallista y sentimental, deposite un ramo

de flores en cada uno de los muertos, y tercero, alcanzará grados de grosería sin precedentes cuando le dice a Carlucci que pregunte a la gorda si se va con ellos al hotel. Pamela ha oído el comentario de Wendell y, antes de que Carlucci se dirija a ella, contesta que no. La imagen de Wendell nos produce repugnancia.

Al llegar al hotel, Carlucci comunica a Wendell que los cadáveres han desaparecido. Intuyendo que Pamela los tenga escondidos, Wendell le propone que pasen una noche inolvidable a imagen y semejanza de lo que harían sus padres. Es obvio que la intención de Wendell es sacar a Pamela el lugar donde guarda los cuerpos, pero ya es perceptible un pequeño cambio de actitud. Durante la velada, Carlucci le dirá a Wendell que Pamela no ha escondido nada. Salen ambos para negociar con los dueños del viñedo donde cayó el coche del padre de Wendell y, al volver al hotel, Wendell prolongará la noche con Pamela. No había en ese momento ninguna necesidad por parte de Wendell en quedarse con Pamela, y Wilder refuerza ostentosamente el progresivo desenlace que se avecina. Pamela se baña desnuda; Wendell salta detrás de ella y pierde sus calzoncillos; llegan a unas rocas y Pamela dice: «Italia no es un país, es una emoción». Wendell entonces hace referencia al novio de Pamela, al que conoce por una foto, y ella le dirá que es un sinvergüenza que la abandonó por una chica más delgada, lo que le provocó una grave depresión y la empujó a comer desafortunadamente patatas y pescado. Wendell preguntará si eso merece la pena. «Fue una estupidez», responde Pamela, «pero aprendí la lección». En ese preciso instante Wendell gira la cabeza preocupado. Instintivamente ha captado que Pamela está desilusionada de los hombres y que ha decidido no enamorarse, al menos por ahora. No parece lógico que Wendell pueda inquietarse si no fuera porque Pamela empieza a interesarle. Ella, que ha titubeado en la respuesta sólo por décimas de segundo, apostilla: «Aprendí la lección: no volveré a comer patatas y pescado». Wendell vuelve a mover la cabeza y muestra un gesto de satisfacción, de alivio, donde intuye que ha recuperado sus posibilidades. Wendell se queda callado, respetando con su silencio el mensaje que Pamela le había transmitido un poco antes: «Cuando se está enamorado sobran las palabras». La transformación de Wendell es ya más que evidente: se ha interesado por el estado de las relaciones de Pamela y la ha sentido como mujer y no como un objeto de estorbo. Importará menos lo que vaya a ocurrir, porque la previsibilidad no anula la emoción. Wilder aboga por los gestos, las miradas, los comportamientos y las emociones. Su manera de resolver está más próxima que nunca a su gran maestro Howard Hawks. Su vitalidad y el carisma que impone le revalorizan automáticamente.

Cuando los demás se desprecizan con el comienzo del día, ellos regresan a sus habitaciones. Pamela dirá: «Ha sido la noche más importante de mi vida», y tras un cambio de llaves que Wilder provoca de forma socarrona, se despiden tiernamente. Queda un vacío para el espectador, que deseaba fervientemente que Wendell y Pamela pasaran de las palabras a los hechos. Wilder se reserva todavía la intensidad de una situación más favorable, donde la emotividad permita el estallido de la acción.

Una camarera termina con la vida de Bruno (Gianfranco Barra), otro empleado del hotel, que pretendía chantajear a Wendell y que la había dejado embarazada. Todo sucede en la habitación de Pamela, por lo que será el director del hotel quien decida cambiar las maletas de Pamela a la habitación de Wendell. Pero la euforia de Pamela se ha desatado. Come con frenesí y su cara dibuja un rictus de alegría contagiosa. Pasea por la isla y, curiosamente, ve anunciada *Love story*, lo que le sube la moral. Cuando pide las llaves de su habitación, el conserje le comunicará que ha sido trasladada a la *suite* del señor Ambruster. Pamela se deja llevar por sus propios instintos. Idealistamente ha sospechado que todo ha sido idea de Wendell, y quedará descorazonada cuando le comuniquen que todo es un error. Pamela se siente ridícula. Sus errores parecen continuos y su vida esboza un récord de fracasos. Wendell se rendirá a la evidencia y confesará que la encuentra atractiva. Al subirla en la báscula —para que esté a su altura, no para pesarla—, ambos se funden en un beso. Al abrazarle, Pamela sostiene en una mano su cepillo de dientes y en la otra el tubo de pasta dentífrica. El astuto Wilder simboliza no sólo que están dispuestos para el amor, sino también para la convivencia.

La noticia de que no ha sido posible conseguir los permisos de exportación servirá para que Wilder caiga en la autocomplacencia: Wendell dice lamentar la situación, disculpa a Carlucci y Pamela acepta que, puesto que no se puede hacer otra cosa, van a estar juntos uno o dos días más. Es tangible el deseo de compartir. La «mala noticia» satisface tanto a Wendell que no puede esconder que el revés sufrido es lo mejor que le ha pasado desde que llegó a Ischia. Hará su aparición, para desgracia de nuestros protagonistas, J. J. Blondgell (Edward Andrews), un miembro del Departamento de Estado, amigo personal de Wendell, que acelerará los procesos para que el cuerpo de Ambruster sea enterrado al día siguiente. La desolación de Wendell y Pamela queda mitigada al rendir un último homenaje a sus padres: enterrarlos juntos y hacer pasar el cuerpo de Bruno por el del padre de Wendell.

Hay dos personajes geniales en *¡Avanti!* a los que apenas he hecho referencia. Uno es, naturalmente, Carlo Carlucci, el servicial director del hotel, siempre pendiente de Wendell, siempre comprensivo ante las situaciones y siempre presente en el sitio justo y en el momento justo. Wendell le dirá en una ocasión: «¿Qué sería de mí sin usted?». Y Carlucci, listo y eficaz como el Schlenmer de *Uno, dos, tres*, responderá: «Yo también me lo pregunto a veces». El otro es J. J. Blondgett, un aburrido político impotente, nostálgico del pasado fascista, que confiesa a Carlucci que Benjamín Franklin era un gran tipo, pero que piensa que ahora no soportaría un Watergate; que afirma muy serio que mientras él esté en el Departamento de Estado, Grecia seguirá a su derecha, y que, finalmente, deja para otra ocasión contarnos cómo sacaron a Batista de Cuba.

Wilder ha dado materialmente la vuelta a la narración para unir a la pareja en una historia que se nos antojaba imposible al principio y que se hace inevitable al final. La confrontación entre Wendell y Pamela es el resultado más de la fuerza de los

sentimientos que de la comunicación. Wilder señala que las personas no somos, ni nos comportamos, siguiendo unos parámetros concretos, sino que actuamos más en función del trato que recibimos. En caso contrario, no sería explicable que Pamela pueda enamorarse de Wendell, pero tampoco que él se sienta atraído por la mujer que veía sólo como una gorda sentimental y cargante. No hace falta ser muy intuitivo para adivinar que el padre de Wendell era igual que su hijo —Carlucci se lo hará notar al principio de la película, cuando están en la habitación— y que sólo las transmisiones de la madre de Pamela le fueron transformando hasta hacerle parecer un ser entrañable. Es muy llamativo que Wendell ofrezca a Pamela un secador y un televisor. Ya no quiere comprarla, pero entiende que cuando se comparten ciertas cosas con las personas es innegable que hay que repartir más que afecto. Wendell es rico y Pamela está satisfecha con lo poco que tiene. Antes le confesará a Wendell: «Es evidente que estaba gorda porque era infeliz», mientras devora comida con la ansiedad de su pérdida de peso y de su felicidad. Decía que Wendell casi se escandaliza de que su padre no hiciera nada por la madre de Pamela, o sea, que no era una «entretenida». Y luego le ofrecerá todo a Pamela cuando ésta le pide un bollo: «Te doy todo lo que quieras». La deducción más fiable es que Wendell se siente enamorado, pero no varía su actitud ante lo esencial de su personalidad, que se vislumbra con las tareas que tiene que hacer al regresar a su país. Cambia su manera de manifestarse, porque afloran sus sentimientos, pero no su concepción escásamente altruista de empresario.

¡Avanti! es una de las más deliciosas comedias de Wilder, salpicada de un fino humor casi mediterráneo, donde los personajes se nos hacen más humanos en la medida de su perfección. La mirada del anciano Wilder, ya casi septuagenario, es tan limpia, tan hermosa y tan delicada que nos invita a la admiración. Todo parece tener cabida, hasta una referencia de Carlucci a Sacco y Vanzetti cuando Wendell pone en duda los mecanismos de la justicia en Italia, en una de las mejores y más dulces películas de la década de los 70.



El mayor y la menor, 1942



El apartamento, 1960



Irma, la dulce, 1963



¡Avanti!, 1972

LA DESMITIFICACIÓN DE LOS INTOCABLES

(*Testigo de cargo*, 1958, y *La vida privada de Sherlock Holmes*, 1970)

Cuando escribí sobre *Perdición*, advertía de las relaciones que emparentaban esta película con *Testigo de cargo* y *La vida privada de Sherlock Holmes*, basándome precisamente en la constante más acusada de toda la filmografía de Wilder: la desmitificación. Para Wilder, la acidez de una crítica tiene el entorno de apuntillar sobre los elementos más destacados que se veneran en la pantalla. Su dureza con los protagonistas de estas películas llega a extremos desoladores. Cuanto más ridículos aparecen Sir Wilfrid Robarts (Charles Laughton) y Sherlock Holmes (Robert Stephens) más próximos los sentimientos y más espontáneos nos resultan. Por una vez, y excepcionalmente, el cine nos parece igual que la vida.

No sé muy bien por qué *Testigo de cargo* ha pasado, tradicionalmente, por ser una obra menor en la filmografía de Wilder, mientras se han alabado films tan discutibles como *Días sin huella*, *Berlín occidente* o *Traidor en el infierno*. La verdad es que no entiendo el desprecio que ha sufrido entre la crítica y los adeptos de Wilder esta película, a menudo despachada como «una de juicios», como si éste fuera un adjetivo adecuado o como si, por el contrario, los films cuya base argumental fuera un caso ante los tribunales estuvieran cortados por el mismo patrón. Debe ser que ya se ha olvidado que una de las más grandes películas de la historia del cine, una de las pocas películas que cuestionaba prácticamente *todo* —y no sólo, por supuesto, la justicia—, era también una película sobre un juicio: *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a murder*, 1959), de Otto Preminger, obra inabarcable, que deja un poso de inseguridad en la medida en que no está resuelta, como ocurre con mucha frecuencia en otros films de Preminger.

Para empezar, *Testigo de cargo*, por encima de su aparente corte clásico en la construcción de la historia, con tópico final incluido, tiene, en mi opinión, la mejor interpretación que he visto jamás a un actor: Charles Laughton en el papel de Sir Wilfrid Robarts. Pero, además, *Testigo de cargo* es mucho más que una simple película sobre un homicidio y un juicio. Quedarse ahí es constatar una ceguera notable. Partiendo de la investigación de un crimen, como ocurría en *Perdición* y luego en *La vida privada de Sherlock Holmes*, Wilder ha vilipendado a su protagonista, le ha sometido a una humillación constante y le ha mostrado claramente vulnerable. La complejidad de *Testigo de cargo* nace en el tema más querido de Wilder y abarca no sólo los límites de la película, sino también la propia personalidad del cineasta. Wilder, al que he reprochado múltiples veces la obviedad de que hace

gala en las situaciones y confrontaciones de sus películas, sabe replegarse cuando afloran los temas clave de su filmografía. En *Perdición* alcanza un ritmo en proyección, tanto en los diálogos como en las escenas conflictivas, que esconden progresivamente la fuerza que transmite Edward G. Robinson. En *La vida privada de Sherlock Holmes*, Wilder humaniza al famoso detective privado hasta hacerle caer como víctima de una pasión amorosa, que sólo es capaz de superar por la subordinación al deber. En *Testigo de cargo* se llega más lejos. Toda la trama argumental está llena de conjeturas, hipótesis y vacilaciones. Además, Wilder crea varias películas dentro de la película: por una parte tenemos el caso de Leonard Vole (Tyrone Power), un pobre desgraciado que se ve envuelto —al menos así lo piensa Sir Wilfrid— en un caso de asesinato donde no tiene coartada pero, para su desgracia, no carece de móvil. Por otro lado aparece su mujer, Christine (Marlene Dietrich), envuelta en un halo de misterio y seguridad. Los «flashback» de la película y la enfermera de Sir Wilfrid, Miss Plimsoll (Elsa Lanchester), actuarán como detonantes, siempre preparando el terreno para refugiar a Sir Wilfrid o para distraer la atención del espectador.

El arranque de *Testigo de cargo* hace referencia a la sala de un tribunal de justicia. Estas primeras imágenes preceden a la aparición de los títulos de crédito. Da la sensación de que Wilder ha querido dar prioridad a lo que, en apariencia, podría considerarse el tema clave de su film: el desmantelamiento y la puesta en cuestión del estamento judicial, las dudas que constructivamente asaltan a los ciudadanos no sólo por el funcionamiento de la justicia, sino también por la aplicación de la misma: en definitiva, el grado de lógica que puede contener un hecho tan grotesco como que sean los hombres los que juzguen a su vez a los hombres, y no sólo eso: que los condenen o los absuelvan en función de las pruebas que se presentan, de la simpatía que puede desprender un acusado o de la habilidad o de la suerte del abogado defensor. Todos estos temas fueron magistralmente abordados por Fritz Lang y Otto Preminger. Wilder insinúa que serán el vértice central de *Testigo de cargo*, pero tengo la seguridad de que sólo pretendía con ello desviar la atención hacia un elemento externo que le permitiera potenciar el que será su verdadero fin: el engaño continuo y constante a que es sometido Sir Wilfrid Robarts por parte de Leonard, Christine y su enfermera.

Wilder juega con el azar y el destino, algo no muy frecuente en su filmografía, para que Sir Wilfrid acepte la defensa de Leonard Vole. Al principio de la película, Leonard y el procurador llegan a casa de Sir Wilfrid, éste les dice que el caso es interesante pero que no puede aceptarlo dado su precario estado de salud. Cuando se dirige a su habitación para reposar, Sir Wilfrid advierte que el procurador lleva unos cigarrillos en su chaqueta. Dado que la enfermera ha descubierto los suyos en el bastón, Sir Wilfrid permite un cambio de impresiones con sus visitantes, pero lo que desea de verdad es fumarse un puro. Encuentra apasionante el caso y recomienda un abogado para que defienda a Leonard. Cuando todos desaparecen de su casa, incluidos los

policías que han ido a detener a Leonard, Sir Wilfrid monta en su ascensor para subir a su cuarto. Hará su presencia Christine, enigmática y prepotente, como a lo largo del film, que queda decepcionada cuando Sir Wilfrid le cuenta que no se hará cargo de la defensa, mientras emprende por enésima vez su retirada. «Hablan de usted como el defensor de las causas perdidas», le dirá Christine con un tono de voz tenue. Wilder congela un plano general (resistiéndose a cortar a un plano corto o medio) donde quedan encuadrados los personajes. Christine queda inmovilizada en campo en tanto Sir Wilfrid se desliza lentamente sumergido en un profundo y controvertido silencio. La pausa es corta, pero muy significativa. Christine toma de nuevo la iniciativa, y esta vez lanza un desafío que no puede ser baldío, porque lleva implícito el reproche: «¿Será porque ésta está demasiado perdida?». La reacción de Sir Wilfrid es inmediata. Ha recogido el testigo y se enfrenta al duelo —y al juego— donde quería llevarle Christine. Fascinado con su personalidad y su arrogancia. Sir Wilfrid se repite que esconde algo, elogiará su carácter —«Es una mujer notable»— y, lo que es más importante, aceptará la defensa de Leonard Vole a cambio de un pacto con su médico.

Es conveniente recordar que los motivos que llevan a Sir Wilfrid a defender a Leonard están tanto en la cautivadora Christine cuanto en la seguridad de su inocencia, algo que no cuestiona en ningún momento. Sir Wilfrid utiliza un truco teóricamente infalible: mira fijamente con su monóculo, a contraluz, a las personas mientras las somete a interrogatorio. Los que salvan esa prueba son inocentes. Para Sir Wilfrid, Leonard pasa brillantemente el test. Y a partir de ahí confía en él. Sir Wilfrid es duro, despótico, cabezota e infatigable al desaliento. Pero también es respetuoso con las leyes y la justicia. Wilder nos lo muestra incapaz de defender todo aquello en lo que no cree. Si acepta una defensa es porque está convencido no de lo atrayente del caso, sino de su defendido. Y, lógicamente, si es el abogado de Leonard Vole es porque le cree una víctima del destino, que pone todo en su contra. Sir Wilfrid es un ser auténtico, una persona fiel a sus principios, curtido en batallas insalvables. Cuando el juicio se tuerce irreversiblemente —Leonard se había acercado a una agencia de viajes con el fin de hacer un crucero, lo que descubre el fiscal— y todo indica que será encontrado culpable y condenado, posiblemente, a la pena capital, Sir Wilfrid sufre en sus entrañas la impotencia de hacer cualquier cosa por su cliente. «Le defenderé hasta el final, tomaré un tubo de pastillas y, si no puedo levantarme, haré mi discurso desde una silla», comenta enajenado, fuera de sí, hundido moralmente porque piensa que se va a cometer una injusticia.

Pero Wilder ha rebajado a su héroe a la humillación más espantosa. Leonard Vole miente. Es un asesino. Christine le engaña —pero no al tribunal cuando sube al estrado por primera vez— y luego inventa una treta para salvar a Leonard. Sir Wilfrid —como Edward G. Robinson en *Perdición*— sospecha, duda, indaga, busca respuestas y encuentra todo demasiado fácil, pero cae una y otra vez en el error. Christine no ha soportado la prueba del monóculo, pero sólo no dirá la verdad cuando

invente a un tal Max y escriba las cartas que exculparán a Leonard. Sir Wilfrid sólo repite: «Ella mintió. No sé qué se propone». Sabe una parte del caso, pero no conoce los hilos que mueven la defensa de Leonard. Sir Wilfrid está tan convencido de que nada casa convenientemente que, al final, cuando a Vole le declaran inocente, no toma esa decisión como un triunfo personal, limitándose a decir: «Hemos tenido mucha suerte». Será el desenlace de *Testigo de cargo* lo que permita a Sir Wilfrid una concienciación de la realidad.

Leonard es absuelto y Christine es agredida por algunos de los presentes en el juicio. Rescatada por la policía, entra en la sala donde sólo se encuentra Sir Wilfrid. Este reprocha a Christine su actitud y le muestra su desprecio. También entrará en escena Leonard. Sir Wilfrid le dice a Christine que por qué ella no colaboró con él para, uniendo las fuerzas, lograr la salvación de Leonard. «Usted no entiende nada», dirá ella. «Leonard asesinó a esa mujer: llegó jadeante a casa y dijo que había matado a una persona». Sir Wilfrid se desquicia. No se sabe si está dolido porque le han engañado o porque Leonard ha burlado el peso de la justicia. «Fue usted quien me engañó», dice Sir Wilfrid a Leonard, que a continuación besa a su amante y abandona a Christine, quien, locamente enamorada de él, le apuñala. «No le ha matado», dirá Sir Wilfrid, «le ha ejecutado». Los policías se llevan a Christine. Llega el ayudante de Sir Wilfrid anunciando que espera el coche que le llevará a un merecido descanso. Miss Plimsoll toma la iniciativa, esta vez contraria a los continuos cuidados de su enfermo, y afirma que ahora hay que defender a Christine. Sir Wilfrid se emociona con el reto y se dispone a abandonar la sala. Miss Plimsoll le llamará la atención: «Sir Wilfrid, que se deja usted el coñac». Hasta la enfermera engañaba al zorro, sabía mucho más de lo que él se podía imaginar. Su respuesta es contundente y magistral para cerrar un film sublime: «Gracias, Miss Plimsoll».

La grandeza de *Testigo de cargo* guarda una estrecha relación con la grandeza de otras obras maestras: es capaz de entretener, de ser admirada y de emocionar. Si uno no se plantea nada a lo largo de la narración puede salir satisfecho de la sala. Una visión más profunda le puede conducir al descubrimiento de hermosas y diferentes conclusiones. Me importa poco que la victoriana Agatha Christie confesara al propio Wilder que *Testigo de cargo* era la primera adaptación correcta de sus novelas. Primero porque no se ajusta a la realidad: la película tiene mucho más que ver con el mundo de Wilder que con la autora del relato. Segundo, porque Wilder cambió el final, lo que da una dimensión muy distinta a todo el entramado del film. Y tercero, porque no siento ninguna simpatía, y sí más bien aversión, hacia Agatha Christie, cuyos escritos me parecen tramposos en grado sumo y deudores de una compleja tela de suspense que me produce indiferencia. Sí valoro, por contra, que Wilder haya declarado que *Testigo de cargo* es la película más seria que ha realizado. Desde luego es probablemente lo que menos podía esperarse que dijera Wilder cuando se ve el film por primera vez. Hay mucho truco en *Testigo de cargo*, mucho apaño en la parte final, mucha distorsión sobre las hipótesis que se barajan en el nudo de la película.

Las palabras de Wilder sintetizan fidedignamente que el fin justifica los medios. Pero, sobre todo, que lo que más le interesaba en *Testigo de cargo* no era confundir con un desenlace sorpresa, por mucho que un cartel al final nos ruegue que no contemos a nadie cómo se precipitan los acontecimientos.

Billy Wilder rodó en Londres *La vida privada de Sherlock Holmes*, con dos actores prácticamente desconocidos, pero cuya relación obligaría a pensar por instantes en el dúo Lemmon-Matthau. No obstante, sería impropio que ambos hubieran protagonizado la película. Wilder tiende a una ambigüedad de las situaciones que afectará seriamente a sus personajes, imbuidos en una evidente relación homosexual donde los papeles están delimitados y no procede en ningún instante al intercambio de «roles». La delicadeza de Wilder no desfasa la aventura que se establece, al contrario de lo que percibe en *Con faldas y a lo loco* y *Primera plana*. *La vida privada...* es más obvia en este aspecto, pero también es más sutil, más delicada, incluso hasta más afeminada. Sherlock Holmes (Robert Stephens) es la sobriedad, la inteligencia, el dominio, la fuerza; o sea, el macho. El doctor John H. Watson (Colin Blakely) es débil, indefenso, está necesitado de protección y de cariño; o sea, es la mujer. En Wilder nunca había aflorado tan explícitamente una pareja donde la unión se nos antojara espléndida y donde todos los elementos establecen la garantía de ser asumidos con naturalidad. Watson es ridiculizado en una escena por su presunta homosexualidad, pero él permanece impasible. La asunción de su estado, la tranquilidad de espíritu, llegan a la comunicación y nos muestran la versatilidad de recursos para sobrellevar situaciones equívocas.

Michel Ciment comentó a Wilder que tanto en *¡Avanti!* como en *La vida privada de Sherlock Holmes* hay más romanticismo, más ternura, que en otros de sus films. Wilder no se debió sentir muy satisfecho con esta apreciación —que por otra parte, es más que evidente— y respondió: «No diga eso. Me da miedo. No quiero que me conozcan bajo ese aspecto. No quiero que me tomen por un blandengue». Sintiéndolo por Wilder, esas películas esbozan una transformación en su filmografía. La tendencia al sentimentalismo no debe ser motivo de preocupación. La sensiblería sí sería un defecto acusado. Pero Wilder nunca se ha mostrado vulgarmente romántico. La construcción de sus historias tienen un tras-fondo de madurez acuciante. *La vida privada de Sherlock Holmes* es un film reposadamente sentimental, pero lo más llamativo es que se trata de una de las películas más inteligentes del mundo. Juntando ambos conceptos, no cabe duda de que estamos ante un film hermoso, indescriptible y difícilmente comprendido, lo que explicaría su notable fracaso económico y las reticencias con que fue abordado, al menos en el momento de su estreno, por cierta crítica cinematográfica.

Partiendo del relato de Sir Arthur Conan Doyle, Wilder ha desviado el espíritu con que fueron creados tanto Sherlock Holmes como el doctor Watson. Inicialmente, les ha situado en un marco de confortabilidad que le lleva a humanizarlos. De esta manera, nos encontramos con que si Conan Doyle nos transmitía a Sherlock Holmes

como un superhombre capaz de descubrir con su perspicacia los casos más enrevesados, para Wilder es un ser cotidiano susceptible de caer en el error. Por otra parte, el personaje de Watson, torpe ayudante de Sherlock Holmes en los relatos de Conan Doyle, sufre también un profundo cambio en su personalidad. No sólo se dedica a seguir a Holmes y a admirar sus proezas, sino que es capaz de cuestionarlas y de ofrecer sus opiniones. Watson es menos dependiente sólo por la forma en que Wilder nos lo presenta en el film. Ambos son solitarios y románticos que ahogan su aventura en la insatisfacción de no poder llevar más lejos su apasionamiento.

Aparte del acierto en la reconstrucción y la puesta en escena de este bello poema/homenaje a un clásico de la literatura, la sorpresa de *La vida privada de Sherlock Holmes* descansa en diferentes puntos. Por una parte, tenemos el soberbio guión de Wilder y Diamond, la admiración del primero por los relatos de Conan Doyle, su visión particular de los personajes, el proyecto de rodar esta película desde mucho tiempo atrás. También cuenta unos diálogos plenos de originalidad, que dan prioridad por instantes a la imagen. De otro lado, tenemos la historia de amor que encierra los momentos más íntimos entre Sherlock Holmes y Gabrielle Valladon (Genevieve Page), la espía que aparece misteriosamente en la película y en la vida del detective.

La absurda acusación de misógino que persiguió la obra de Wilder se vuelve de nuevo contra sus detractores. Pocos personajes femeninos han tenido tanta fuerza en la pantalla como Sabrina, Irma, la Fran de *El apartamento*, Norma Desmond, la Phylis de *Perdición*. La inteligencia de Wilder, unida a la sensibilidad de sus mujeres, han hecho que su obra ridiculizara a sus héroes y exaltara a sus féminas. En *Bésame, tonto*, el marido queda desplazado por la entereza de su mujer y de la prostituta que contrata para Dean Martin. No es extraño, por tanto, que la suprema elegancia de Sherlock Holmes —como la de Sir Wilfrid en *Testigo de cargo*— quede ensombrecida por la suprema elegancia de Gabrielle —como la de Christine en *Testigo de cargo*—. Pese a sentirse doblegado por la fascinación, el placer, la inteligencia, para Sherlock Holmes está por encima el deber que el amor —al contrario de los tiernos y encantadores protagonistas de *Irma, la dulce* o *El apartamento*—, terminando por entregar a Gabrielle con todo el dolor de su corazón —Sir Wilfrid Robarts, sin duda, la habría defendido en el hipotético juicio—, para purgar en silencio su derrota y su vulnerabilidad, como el Bogart de *El halcón maltés* (*The maltese falcon*, 1941), de John Huston.

Wilder desarrolla con pulcritud una exagerada actitud de cariño hacia Holmes. El romanticismo de la película está lejos de la contención. La proximidad que observamos entre el mundo real y otro imaginario, no muy lejano de Wilder, nos hace permanecer atentos por el rumbo de la acción. Instantes antes de que Gabrielle se separe de su amado, concederá un nuevo margen de confianza a la sabiduría de Sherlock Holmes: «Tú sabías todo desde un principio». Y Holmes, destrozado moralmente y hundido sentimentalmente ante la decisión más importante que ha

tomado en su vida, asiente con la cabeza. Ha sido claramente engañado, pero al contrario de los protagonistas de *Perdición* y *Testigo de cargo*, ha tenido la fortuna de que nadie haya estado presente en el desmantelamiento de su ignorancia. La leyenda le permitirá entrar en la historia como un ser superior, inmune al fracaso.

No obstante, el precio que Holmes paga es demasiado alto. Así, la despedida a lo lejos de Gabrielle, abriendo y cerrando la sombrilla, hubiera dado posibilidades para otra película, si no fuera porque Wilder se repliega sobre sí mismo y obliga a Sherlock Holmes a aceptar el golpe de su fracaso con una entereza típicamente inglesa. Wilder le muestra a través de su ventana. Está tan solo como muchos de sus personajes. Pero ni siquiera en esos escasos momentos puede contar con el apoyo de los que le observan, que hemos dejado de admirarle y, muy probablemente, no volveremos a creer jamás en él.



Testigo de cargo, 1958



La vida privada de Sherlock Holmes, 1970

EL FRACASO DEL MÉTODO

(Aquí, un amigo, 1981)

«He hecho películas buenas o malas, a veces casi logradas. Quisiera, con los dos o tres cartuchos que me quedan, dar en la diana. Muchos cineastas mienten. Lanzan flechas contra el muro y luego dibujan la diana alrededor de sus flechas. He lanzado flechas, nunca di en el centro, pero por lo menos no voy por ahí diciendo que lo hice».

Billy Wilder

Al profundizar en la obra de un artista con el fin de escribir sobre ella o tratar de acercarla a un hipotético lector, uno tiene una serie de sensaciones muy diferentes a las del instante en que inició su trabajo. Analizar, aunque sea esquemáticamente, las películas de un director, implica inexorablemente conocerle a él. Todo lo que creamos nos expresa a nosotros mismos. En ocasiones, se puede ser impersonal o distanciarnos de lo que hacemos, pero una filmografía que abarca veintiséis películas y casi cincuenta años refleja necesariamente un carácter y una actitud ante la vida. Expresa, por encima de todo, a la persona que estuvo detrás de la cámara y permite un conocimiento muy aproximado de su personalidad.

Desde que hace cuatro o cinco años me planteé la posibilidad de escribir un libro sobre Billy Wilder, la apreciación crítica que me merecen sus películas ha pasado por muy distintas perspectivas. Tanto, que podría afirmar, sin riesgo de caer en el error o la exageración, que incluso no era la misma en el momento de ponerme a escribirlo y en el instante de concluirlo. Acercarse a un creador y llegar a obsesionarte con la idea de hablar sobre él, implica necesariamente una doble vertiente: por una parte, descubres todo el valor de su cine, la fuerza de las películas; de otro lado, y muy a tu pesar, afloran continuamente sus errores como algo imperdonable. Es curioso, pero al hacer un libro sobre un director —imagino que sobre cualquier artista o intelectual puedes acabar viendo que te gusta o te interesa menos de lo que tú pensabas antes de ponerte a trabajar. Una posible solución estribaría en no tomarte lo que haces con tanto apasionamiento, pero soy incapaz de no ilusionarme con mis proyectos y no dar una parte de mi propia existencia cuando me entrego a un reto de estas características. Los resultados me importan menos —aunque ni yo mismo me lo termine de creer—. Decía Wilder, por ejemplo, que le gustaría volver a rodar todas sus películas: «En realidad habría que hacer únicamente “remakes” de tus propios films». Esta misma tesitura me ha inquietado a lo largo de este libro. Ya decía Robin

Wood que no se debe leer aquello que uno había escrito en el pasado: «Sólo induce a confusión, a anomalías». A mí también me hubiera gustado rehacer mi libro. Volver a escribirlo, pero no una, ni dos, sino mil veces. Pasarme años y años escribiendo el mismo libro, viendo una y otra vez películas de Wilder. La verdad es que el único libro sobre un director de cine que puede tener vigencia, valor, constancia, sería un manuscrito que llevara toda la vida escribirlo al crítico que lo hace. Sin duda, debería tratarse de un buen libro de cine.

Las últimas películas de Wilder tienen una tendencia acusada hacia la muerte. No sólo la muerte del cine (*Fedora*), sino también la muerte física. Wilder no lo reconoce así, justificando que al hablar de la muerte habla de la vida y que no pensaba que estaba envejeciendo a la hora de mostrar en una pantalla el deterioro físico. Todos estos films —me refiero a *La vida privada de Sherlock Holmes*, *¡Avanti!*, *Primera plana* y *Fedora*— implican que Wilder ha sido el cineasta más interesante de los años 70, pero desde luego simbolizan la serenidad y la sabiduría que brotan, inevitablemente; en los grandes maestros. Independientemente de la opinión subjetiva y del capricho de los gustos, no creo que exista nadie capaz de dudar de la capacidad de profundizar en los aspectos más recónditos que entrañan estas obras maestras de Wilder, un anciano luchador que ofrecía una mirada diferente en sus films. No existe en esas películas —si exceptuamos *Primera plana*— un regusto fatalista por los personajes, una acidez que rayase en la crueldad, una visión demoledora de la realidad. La perspicacia de Wilder, su ingenio, da paso a una entrañable historia donde los protagonistas nos parecen más humanos en la medida en que los encontramos más próximos. Ya no hay desprecio, suplido por el sentimentalismo y las «inteligentes» intenciones —las «buenas» merecen más bien el silencio—. No se trata, como ocurre ocasionalmente en algunos de sus films, de una transformación. No creo que Wilder cambiase con el paso de los años. Hay tanto de su personalidad en *Con faldas y a lo loco* y *Sabrina* como en *El apartamento* y *¡Avanti!* Es la actitud ante los diferentes argumentos, la evolución que se produce con el paso del tiempo, la experiencia que proporciona la edad. No me resulta imaginable ver a Wilder como un inepto testigo de su época. Quizá por ese motivo sus últimas películas no tienen nada que le una con las modas y los estilos estereotipados del cine de hoy. Cuando se es rebelde de verdad, se es con todas las consecuencias. Cuando se es auténtico, uno se limita a ser uno mismo, por encima de que esté bien o mal lo que se haga. Los seres que nunca se volverán locos —de amor, de alegría, de tristeza, de felicidad— son los que tienen la cabeza cuadrada. No se trata, como decía Jack Lemmon en *El apartamento*, de algo tan pueril como que se ama o no se ama. Se cuestionaría, en todo caso, el propio acto de amar. Y no el desprecio o la debilidad que pueda conllevar este sentimiento. Si es cierto que siempre nos apasionamos con lo más difícil, esa historia casi imposible que acarrea automáticamente el sufrimiento, no podemos más que admirar que Wilder renunciara a lo más fácil para darnos unas películas totalmente diferentes y cuyos esquemas clásicos fueron nulamente

asimilados por las generaciones más jóvenes —que, no sé si afortunada o desgraciadamente, son las únicas que actualmente acuden al cine y sienten inquietud por este arte.

No quisiera, ni por lo más remoto, tratar de justificar con lo dicho anteriormente que comprenda el patinazo de Wilder al realizar *Aquí, un amigo* en 1981. Se trataría, más bien, de un plausible prólogo para introducir el elemento básico de referencia: hablar de Wilder a partir de *Aquí, un amigo*, pero, además, hacerlo como quien está cerrando una filmografía rica en emociones y sentimientos, me resulta pueril aunque jamás lo encontraré desgarrador. No seré yo quien disculpe a Wilder de su error. Supongo que, como la mayoría de las personas, se debe arrepentir de más cosas de las que se sentirá orgulloso, por mucho que todo el mundo vaya por ahí diciendo que no le pesa nada de lo que ha hecho y que de lo malo siempre se aprende. Para empezar, ni siquiera me considero el crítico de Wilder, y además corro el riesgo de que me respondiese con una frase que Ernest Hemingway utilizó para desprestigiar a los que analizaban su obra: «Los críticos son unos piojos que se arrastran por las páginas de mis libros». He querido centrar un poco esta última parte en las dificultades de Wilder para rodar y en los problemas que encontraba en una industria manejada por rufianes, historietas y mafiosos. El octogenario Wilder ha decidido, probablemente como un signo de escepticismo, aceptar un trabajo dentro de la industria, pero al margen del plató de rodaje. Es evidente que cada vez le debe interesar mucho menos el cine que se hace. Y es probable que tenga la espantosa sensación —al menos para nosotros— de que no tiene nada que contar dentro de los esquemas actuales de la industria.

Ya el rodaje de *Fedora* pasó por innumerables vicisitudes. Los derechos de la novela de Thomas Tyron, «Crowned Heads», en que se basa la película, aunque muy libremente, fueron adquiridos a principios de 1976. Ese mismo verano quedaba listo el guión, pero el rodaje se fue aplazando intermitentemente por diversos motivos, entre los que se encontraba la negativa que persigue a los cineastas más viejos a ser asegurados. Finalmente, la Universal, con la que Wilder tenía contrato, rechazó la película, que encontraba poco comercial, y el film sufrió un pésimo lanzamiento en Estados Unidos. No tuvo más suerte en Europa. Salvando Francia, que siempre se ha distinguido en su interés por Wilder, en el resto fue un fracaso notable. A España llegó con mucho tiempo de retraso, ya que ninguna distribuidora estaba interesada en correr el riesgo de estrenarla, y se encontró con escasas respuestas críticas de altura —que yo recuerde, sólo de Molina Foix y Miguel Marías—. Todo este cúmulo de despropósitos hicieron de Wilder un cineasta incomprendido y poco menos que acabado, minando su moral de cara a embarcarse en otros proyectos.

Quizá fue en ese momento cuando para muchos quedó claro que Wilder nunca sería colocado en el lugar que le corresponde. Su notable distancia del cine que se hace o se lleva —como si una película fuera un pantalón o una camisa—, le indujeron a «salirse» de las normas al uso. *Fedora* es un canto a la vida y al clasicismo; narra

magistralmente la decadencia de los valores míticos y, como en *El crepúsculo de los dioses*, es una muestra palpable de la muerte del cine. Tanto o más grande que *Pierrot, el loco* (*Pierrot le fou*, 1965, Jean-Luc Godard), *La Maman et la Putain* (Jean Eustache, 1973) o *En el curso del tiempo* (*Im Lauf Der Zeit*, 1975-76, Wim Wenders). La diferencia, entre otras cosas, descansa en que *Fedora* no es una película europea, como le pasa a todos estos films, y que, en consecuencia, está contada desde dentro, con cierta amargura hacia los ejecutivos y con más matices y conocimientos del «estado de las cosas».

Los avatares del destino llevaron a Wilder, después de la complicada experiencia de *Fedora*, a la realización de *Aquí, un amigo*, uno de los films más esperados de su autor, no sólo por el desolador panorama de la cartelera, sino porque llegaban noticias esperanzadoras de que la película guardaba muchas semejanzas con algunos de sus films, pero, sobre todo, porque la pareja protagonista estaba compuesta por Walter Matthau y Jack Lemmon, actores geniales y muchas veces desaprovechados, que de la mano de Wilder habían logrado las mejores caracterizaciones y los más interesantes y creativos papeles de su vida —con el paso del tiempo, Lemmon se ha consagrado también en otras grandes películas.

Aquí, un amigo es la historia de un asesino a sueldo sin escrúpulos, Trabucco (Walter Mattau), que llega a un hotel con el fin de realizar un trabajo, y un depresivo al borde del suicidio porque su mujer se ha largado con otro hombre, Victor (Jack Lemmon). Diferentes y complejas situaciones irán uniendo paulatinamente a los dos personajes, uno deseoso de ver a su esposa y otro obsesionado por cumplir con su deber como un auténtico profesional.

A pesar de que el guión original de la película es de Wilder y Diamond, *Aquí, un amigo* está basada en una película francesa de triste recuerdo, *El embrollo*, (*L'emmerdeur*), de Edouard Molinaro, cuyo interés radicaba en su ausencia de atractivo. No parece fácil, conociendo el film de Molinaro, imaginar lo que Wilder vio en él como para atreverse a realizar un *remake*. Cayendo en el campo de las especulaciones —lucubrar es un buen ejercicio de gimnasia mental—, cabe suponer que Wilder no perdió nunca la perspectiva de reunirá sus actores favoritos. No sé, ni me interesa, si la película es un encargo, ni tampoco voy a investigar si Wilder la realizó con entusiasmo —cosa más que dudosa—. Siempre he tenido presente que la actitud crítica que se debe adoptar ante una película es el análisis —si es necesario, frío y algo distantede lo que un creador nos ofrece. No se puede estar pensando en las limitaciones económicas, el estado de ánimo o la salud de un director a la hora de plantearse una reflexión sobre el producto. Los resultados, en definitiva los hechos, son los que cuentan, por mucho que algunos sectores críticos traten siempre de acomodar las películas en función de elementos marginales al cine para evadir las responsabilidades de sus directores favoritos. Es obvio que el lamentable resultado de *Aquí, un amigo* viene condicionado por ser el último film de Wilder y la referencia parece obligada en el instante de hacer un balance.

Existe en *Aquí, un amigo* varios aspectos que mantienen relación con films de Wilder. Tanto Trabucco como Victor son personajes solitarios —el primero por convicción y elección; el segundo contra su voluntad, algo común a Lemmon cuando trabaja para Wilder—, en cierto modo marginados de la sociedad, sin sitio ni refugio. Wilder lo explicitará en más de una ocasión, pero nos permitirá sentirlo con fuerza cuando Trabucco sea incapaz de comprender la pasión de Victor por su esposa. Wilder mostrará con fiereza lo que otros injustamente le han reprochado en algunas películas: la misoginia. Trabucco, un hombre que parece vivir sólo para su oficio, lejano a los sentimientos exteriores y a las tentaciones del placer, le dirá a Victor: «Yo a las mujeres las alquilo».

El intento de suicidio de Victor tiene claras reminiscencias en múltiples películas de Wilder, aunque siempre en forma de fracaso. Ocasionalmente, ha sido presentado como un acto lúcido ante una situación desesperada —el Don de *Días sin huella*, la Fran de *El apartamento*, la Norma Desmond de *El crepúsculo de los dioses*—, pero también ha sido motivo de diversión —Baxter en *El apartamento*, Sabrina cuando se esconde en el garaje y, desde luego, Victor en *Aquí, un amigo*—. Quitarse la vida es tan estúpido como intentar vivirla, parece decirnos muchas veces Wilder, sobre todo cuando no encuentra mucho sentido a la existencia al humillar a sus personajes. (Un acto de intento de suicidio moralmente positivo lo provoca la prostituta Mollie Malloy en *Primera plana*, al querer distraer la atención de todos los presentes con la vaga pretensión de que no descubran a Earl Williams. Estos actos desinteresados en beneficio de alguien no son muy frecuentes en Wilder).

Lo peor de *Aquí, un amigo* es que para todos los que admiramos el cine de Wilder, a pesar de los múltiples reparos que ponemos a su obra, se trata realmente de una película crepuscular, el canto de cisne de un gran director. Y nos encontramos con un film torpemente realizado, con escaso sentido del humor; donde los «gags», más que impuestos, están filmados con previsibilidad. Este grado de artificiosidad nos aparta de la admiración, pero también, me temo, nos obliga a ser más duros con una película que nos resultaría simpática si no fuera porque su director se llama Billy Wilder.

Desgraciadamente, en el momento de escribir estas líneas, todo hace pensar que *Aquí, un amigo* sea la última película de Wilder. El hecho de que sea un film híbrido no implica, ni siquiera parcialmente, que descalifiquemos a su autor. Wilder nos ha dado una obra donde alternan la vitalidad con el cinismo, el rigor con la fatalidad, el sarcasmo con el sentimentalismo. Sospecho que sería muy difícil encuadrar su filmografía con una definición exacta. Ha triturado mitos, pero también los ha levantado. Ha desmitificado la sociedad, el entorno, las personas, el mismo cine. Pero, por encima de los juicios absolutistas y pontificales, queda lo que siempre sobrevive en los grandes artistas y, por supuesto, en los directores: las películas. Y éstas, sin discusión, podrán ser atacadas o defendidas en función de cómo se *sientan* en el momento de ser abordadas, pero no se puede rebatir fácilmente que los films de

Wilder quedarán en la memoria del que los ha visto como la manifestación de un gozo placentero. Es probable que, en el fondo, lo más característico de Wilder no sean tanto las múltiples constantes de las que me he hecho eco en este libro. Quizá lo mejor, y lo más representativo, sea la sensación de película viva que tenemos al revisar gran parte de su obra. Y, sobre todo, por cumplir adecuadamente uno de los fundamentos más importantes del cine, ese extraño puzzle mezcla de arte y negocio, es decir, emocionar y divertir.



Aquí, un amigo, 1981



BIBLIOGRAFÍA

I. Libros

- CAPPABIANCA, Alessandro: «Billy Wilder». II Castora Cinema, La nuova Italia, Florencia, 1976.
- COLPART, Gilles: «Billy Wilder». Filmo 4, Edilig, París, 1983.
- MADSEN, Axel: «Billy Wilder». Cinema One, Seeker & Warburg-British Film Institute, 1968.
- SIMYARD, Neil y Adrian TURNER: «Journey Down Sunset Boulevard. The Films of Billy Wilder». Bow Publishing Limited/Ryde, Isle of Wight, 1979.
- ZOLOTOW, Maurice: «Billy Wilder in Hollywood». G. P. Putnam's Sons, New York, 1977.

II. Estudios y artículos generales

- ACOSTA, J. L.: «Berlenga-B. Wilder: Buscando un punto común», en «Cinema 2002», nº 61-62, marzo-abril de 1980.
- ALLEN, T.: «Bracketting Wilder», en «Film Comment», vol. XVIII/3, mayo-junio de 1982.
- ARECCO, S.: «Nom é vero che Parigi non dorme mai», en «Film Critica», volumen XXXIII/323, abril de 1983.
- BERNARDI, S.; Bortolussi, S.; Bruno, E.; Ciment, Michel y C. Scarrone: «Varios artículos sobre Billy Wilder», en «Film Critica», vol. XXXIII/329-330, noviembre de 1982.
- BEYLIE, C.: «Billy Wilder a la une: The Wilder Touch», en «Ecran», nº 35, abril de 1975.
- CASTRO, Antonio: «Billy Wilder: Un ácido retrato social», en «Dirigido por», número 149, julio-agosto de 1987.

- CIEUTAT, M.: «Billy Wilder», en «Positif», nº 271, septiembre de 1983.
- EYQUEM, O.: «Le Rose et le noir», en «Positif», nº 155, enero de 1974.
- FARBER, S.: «The Films of Billy Wilder», en «Film Comment», vol. VII/4, invierno de 1971-72.
- FONTENLA, César Santos: «Aquí Buddy, un amigo americano», en «Dirigido por», nº 90, febrero de 1982.
- HEREDERO, Carlos F.: «Una revisión crítica de la mitología de Hollywood», en «Cine nuevo», nº 6.
- HIGHAM, Charles: «Cast a cold Eye: The Films of Billy Wilder», en Sight & Sound, nº 2, 1963.
- HIGHAM, Charles: «Meet Whiplash Wilder», en «Sight & Sound», 1967-68.
- MADSEN, Axel: «La Nouvelle Vague vue d'Hollywood», en «Cahiers du Cinéma», nº 141, marzo de 1963.
- MCBRIDE, Joseph: «The Importance of being Ernst», en «Film Heritage», volumen VII/4, verano de 1973.
- MCBRIDE, Joseph: «The Front Page», en «Sight & Sound», vol. XLII/4, otoño de 1974.
- MORET, H. y Claude BEYLIE: «Les 24 films de Billy Wilder», en «Ecran», nº 35, abril de 1975.
- MORRIS, G.: «The private films of Billy Wilder», en «Film Comment», volumen XV/1, enero-febrero de 1979.
- RENTERO, Juan Carlos: «El crepúsculo de un genio», en «Cine nuevo», nº 6.
- RENTERO, Juan Carlos: «Billy Wilder». Muestra cinematográfica del Atlántico. Cádiz, septiembre de 1986.
- RENTERO, Juan Carlos: «Billy Wilder: La recuperación de un genio», en «Manhattan», nº 3, marzo de 1987.
- SARRIS, Andrew: «Billy Wilder, closet romanticist», en «Film Comment», volumen XII/4, julio-agosto de 1976.
- SIMSOLO, Noel: «Notes sur Billy Wilder», en «Image et son», nº 282, marzo de 1974.
- TOMASINO, R.: «Wilder: il sogno del disgusto», en «Filmcritica», volumen

XXVI/253, abril de 1976.

TOROK, J. P.: «Fedora», en «Avant-Scène», nº 216, 15 de noviembre de 1978.

VARIOS AUTORES: «Especial Billy Wilder», en «Cartelera Turia», nº 1.209, 6-12 de abril de 1987.

GUBERN, Román: «Billy Wilder: Un pesimista vienés en el Hollywood optimista», en «Dirigido por...», nº 21, marzo de 1975.

III. Entrevistas

ADAIR, G.: en «Sight & Sound», vol. XLVI/1, invierno de 1976-77.

ALLYN, J.: en «Film Quarterly», vol. VI/2, primavera de 1978.

BRUNO, E.: en «Film Critica», vol. XXXIII/329-330, noviembre-diciembre de 1982.

CIMENT, Michel: en «Positif», nº 155, enero de 1974.

CIMENT, Michel: en «Positif», nº 269-70 (traducida al español en «Casablanca», número 4, abril de 1981).

DOMARCHI, Jean y Jean DOUCHET: en «Cahiers du Cinéma», nº 134, agosto de 1962.

HIRSCHHORN, Clive: en «Ciné-Revue», nº 39, 1969.

GUEZ, Gilbert: en «Cinémonde», nº 1.385, 21 de febrero de 1961.

LEGRAND, G.; CIMENT, Michel, y C. VIVIANI: en «Positif», nº 210, septiembre de 1978.

MCBRIDE, Joseph y T. MCCARTHY: en «Film Comment», vol. XV/1, enero-febrero de 1979.

PHILLIPS, G. D.: en «Film Quarterly», vol. IV/1, invierno de 1975-76.

RASNER, H. G. y R. WULF: en «Film Kritik», vol. XXIV/2, febrero de 1980.

FILMOGRAFÍA

Como argumentista o guionista en films no dirigidos por él

- 1929 *DER TEUFELSREPORTER (EL REPORTERO DEL DIABLO)*, de Ernst Laemmle.
- 1929 *MESCHEN AM SONNTAG*, de Robert Siodmak e Edgar G. Ulmer.
- 1930 *SEITENSPRUNGE*, de Stefan Szekely.
- 1931 *DER FALSCHER EHEMANN*, de Johannes Guter.
- 1931 *EMIL UND DIE DETEKTIVE (EMILIO Y LOS DETECTIVES)*, de Gerhardt Lamprecht.
- 1931 *IHRE HOHEIT BEFIEHLT*, de Hans Schwarz.
- 1931 *DER MANN, DER SEINEN MORDER SUCHT*, de Viktor Janson.
- 1932 *DAS BLAUE VOM HIMMEL (EL AZUL DEL CIELO)*, de Viktor Janson.
- 1932 *EIN BLONDER TRAUM/UN REVE BLOND (SUEÑO DORADO)*, de Hans Schwarz.
- 1932 *ES WAR EINMAL EIN WALZER (ERASE UNA VEZ UN VALS)*, de Viktor Janson.
- 1932 *SCAMPOLO, EIN KIND DER STRASSE*, de Hans Steinhoff.
- 1933 *MADAME WUNSCHT KEINE KINDER/MADAME NE VEUT PAS D'ENFANTS (LA SEÑORA NO QUIERE HIJOS)*, de Hans Steinhoff.
- 1933 *ADORABLE (ADORABLE)*, de William Dieterle.
- 1933 *WAS FRAUEN TRAUMEN (LO QUE SUEÑAN LAS MUJERES)*, de Geza Von Bolvary.
- 1934 *ONE EXCITING ADVENTURE*, de Ernest L. Frank.
- 1934 *MUSIC IN THE AIR (MUSICA EN EL AIRE)*, de Joe May.
- 1935 *LOTTER Y LOVER (LA LOTERIA DEL AMOR)*, de Willian Thiele.
- 1937 *CHAMPAGNE WALTZ*, de A. Edward Sutherland.

- 1938 *BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE (LA OCTAVA MUJER DE BARBA AZUL)*, de Ernst Lubitsch.
- 1939 *MIDNIGHT (MEDIANOCHE)*, de Mitchell Leisen.
- 1939 *WHAT A LIFE*, de Jay Theodore Reed.
- 1939 *NINOTCHKA (NINOTCHKA)*, de Ernst Lubitsch.
- 1940 *RHYTHM ON THE RIVER*, de Victor Schertzinger.
- 1940 *ARISE MY LOVE*, de Mitchell Leisen.
- 1941 *HOLD BACK THE DAWN (SI NO AMANECIERA)*, de Mitchell Leisen.
- 1941 *BALL OF FIRE (BOLA DE FUEGO)*, de Howard Hawks.
- 1948 *A SONG IS BORN (NACE UNA CANCION)*, de Howard Hawks.

Como director

CURVAS PELIGROSAS

(MAUVAISE GRAINE) - 1933

FICHA TÉCNICA. CO-DIRECTOR: Alexandre Esway. PRODUCTOR: Edouard Comiglion-Molinier. PRODUCCION: Compagnie Nouvelle Commerciale. GUION: Alexandre Esway, H. G. Lustig. ARGUMENTO: Billy Wilder.

FICHA ARTÍSTICA: Danielle Darrieux, Pierre Mingand, Jean Wall, Raymond Galle, Paul Velsa, Michael Duran, Maupi, Paul Escoffier.

EL MAYOR Y LA MENOR

(THE MAJOR AND THE MINOR) - 1942

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Arthur Hornblow Jr. PRODUCCION: Paramount Pictures. GUION: Charles Brackett y Billy Wilder. ARGUMENTO: La obra teatral «Connie goes home» de Edward Childs Carpenter y la narración «Sunny goes home» de Fannie Kilbourne. FOTOGRAFIA: Leo Tover. DIRECTORES ARTÍSTICOS: Hans Dreier y Roland Anderson. MUSICA: Robert Emmett Dolan. MONTAJE: Doane Harrison. AYUDANTE DE DIRECCION: C. C. Coleman Jr. SONIDO: Harold Lewis y Don Johnson. VESTUARIOS: Edith Head. DURACION: 100 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Ginger Rogers (Susan Applegate), Ray Milland (Mayor Kirby), Rita Johnson (Pamela Hill), Robert Benchley (Sr. Osborne), Diana Lynn (Lucy Hill), Edward Fielding (Coronel Hill), Frankie Thomas (El cadete Osborne), Raymond Roe (El cadete Wigton), Charles Smith (El cadete Korner), Larry Nunn (el cadete Babcock), Billy Dawson (El cadete Miller), Lela Rogers (Sra. Applegate), Aldrich Bowker (Reverendo Doyle), Boyd Irwin (Mayor Griscom), Byron Shores (Capitán Durand), Richard Fiske (Will Duffy), Norma Varden (Sra. Osborne), Gretl Dupont (Sra. Shackelford), Stanley Desmond (Shumaker), Billy Ray (El cadete Summerville), Marie Blake (Bertha), Mary Field (La madre), Dell Henderson (El camarero), Ed Peil Sr. (El jefe de estación), Ken Lundy (El ascensorista).

CINCO TUMBAS AL CAIRO

(FIVE GRAVES TO CAIRO) - 1943

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Charles Brackett. PRODUCCION: Paramount Pictures. GUION: Charles Brackett y Billy Wilder. ARGUMENTO: La obra de Lajos Biro. FOTOGRAFIA: John F. Seitz. DIRECTORES ARTÍSTICOS: Hans Dreier y Ernst Fegte. DECORADORES: Bertram Granger. MUSICA: Miklos Rozsa. MONTAJE: Doane Harrison. AYUDANTE DE DIRECCION: C. C. Coleman Jr. SONIDO: Ferol Redd y Philip Wisdom. VESTUARIOS: Edith Head. DURACION: 96 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Franchot Tone (Cabo J. J. Bramble), Anne Baxter (Mouche), Akim Tamiroff (Farid), Erich Von Stroheim (Mariscal Erwin Rommel), Fortunio Bonanova (General Sebastiano), Peter Van Eyck (Teniente Schwegler). Miles Mander (Coronel Fitzhume), Ian Keith (Capitán Saint Bride), Konstantin Shayne (Mayor Von Buelow), Fred Nurney (Mayor Lamprecht), Leslie Denison.

PERDICIÓN

(DOUBLE INDEMNITY) - 1944

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Joseph Sistrom. PRODUCCION: Paramount Pictures. GUION: Billy Wilder y Raymond Chandler. ARGUMENTO: La novela de James M. Cain. FOTOGRAFIA: John F. Seitz. DIRECTORES ARTÍSTICOS: Hans Dreier y Hal Pereira. DECORADORES: Bertram Granger. MUSICA: Miklos Rozsa y la sinfonía en Re Menor de César Frank. MONTAJE: Doane Harrison. AYUDANTE DE DIRECCION: C. C. Coleman Jr. SONIDO: Stanley Cooley. DURACION 107 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Fred MacMurray (Walter Neff), Barbara Stanwyck (Phyllis Dietrichson), Edward G. Robinson (Barton Keyes), Porter Hall (Sr. Jackson), Jean Heather (Lola Dietrichson), Tom Powers (Sr. Dietrichson), Byron Barr (Nino Zachette), Richard Gaines (Sr. Norton), Fortunio Bonanova (Sam Gorlopis), John Philliber (Joe Pete), Betty Farrington (La criada Nettie), George Magrill (Bit), Bess Flowers (La secretaria de Norton), Keenan Cripps (El conductor), Harold Garrison (Recap), Oscar Smith (El portero del Pullman), Constance Purdy (La mujer), Dick Rush (El conductor del Pullman), Frank Billy Mitchell (El segundo portero del Pullman), Edmund Cobb (El maquinista del tren), Floyd Shackelford y James Adamson (Otros porteros del Pullman), Sam R. McDaniel (El encargado del garage), Clarence Muse (El hombre sofocado), Judith Gibson (La telefonista), Miriam Franklin (La secretaria de Keyes), Douglas Spence (Lou Schwartz).

DÍAS SIN HUELLA

(THE LOST WEEKEND) - 1945

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Charles Brackett. PRODUCCION: Paramount Pictures. GUION: Charles Brackett y Billy Wilder. ARGUMENTO: La novela de Charles R. Jackson. FOTOGRAFIA: John F. Seitz. DIRECTORES ARTISTICOS: Hans Dreier y Earl Hedrick. DECORADORES: Bertram Granger, supervisados por Armando Agnini. MUSICA: Miklos Roksa y la obertura y arias de «La Traviata», de Giuseppe Verdi, dirigida por Victor Young. MONTAJE: Doane Harrison. AYUDANTE DE DIRECCION: C. C. Coleman Jr. ASESOR TECNICO: Dr. George N. Thompson. EFECTOS ESPECIALES: Gordon Jennings y Farciot Edouart. SONIDO: Stanley Cooley y Joel Moss. VESTUARIO: Edith Head. DURACION: 120 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Ray Milland (Don Birnam), Jane Wyman (Helen St. James), Howard da Silva (Nat), Philip Terry (Wick Birnam), Doris Dowling (Gloria), Frank Faylen (Bim), Mary Young (Sra. Deveridge), Lillian Fontaine (Sra. St. James), Anita Bolster (Sra. Foley), Lewis L. Russell (Charles St. James), Helen Dickson (Sra. Frink), David Clyde (Dave), Eddie Laughton (Sr. Brophy), Frank Orth (El empleado de la Opera), Gisela Werbiseck (Sra. Wertheim), Harry Barris (El pianista), Jayne Hazzard (M. M.), Craig Reynolds (El guardaespaldas de M. M.), William Meader (El matón), Walter Baldwin (Albany), Crane Withley (El camarero), Max Wagner (Mike), Bunny Sunshine (La jovencita), Fred «Snowflake» Toones, Clarence Muse (Los encargados de la limpieza), Stanley Price (El conserje), Willa Pearl Curtis (La asistente de la Sra. Wertheim), Ted Hecht (El hombre de la oreja).

EL VALS DEL EMPERADOR

(THE EMPEROR WALTZ) - 1948

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Charles Brackett. PRODUCCION: Paramount Pictures. GUION: Charles Brackett y Billy Wilder, supervisado por Ronald Lubin. FOTOGRAFIA: George Barnes, en technicolor. OPERADOR: Lathrop Worth. DIRECTORES ARTISTICOS: Hans Dreier y Franz Bachelin. DECORADOS: Sam Comer y Paul Huldshinsky. MUSICA: Victor Young, con la colaboración de Troy Sanders. CANCIONES: Johnny Burke, James Van Heusen, Richard Heuberger, Ralph Erwin, Fritz Rotter y Arthur Pryor, arregladas por Joseph L. Lilley. MONTAJE: Doane Harrison. AYUDANTE DE DIRECCION: C. C. Coleman Jr. JEFE DE PRODUCCION: Hugh Brown. COREOGRAFIA: Billy Daniels. EFECTOS ESPECIALES: Gordon Jennings y Farciot Edouart. SONIDO: Stanley Cooley y John Cope. VESTUARIO: Edith Head y Gile Steele. DURACION: 106 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Bing Crosby (Virgil Smith), Joan Fontaine (Johanna), Roland

Culver (Barón Holenia), Lucile Watson (Princesa Bitotska), Richard Hydn (Emperador Francisco José), Harold Vermilyea (El Canciller), Sig Ruman (Dr. Semmelgries), Bert Prival (El chófer), Alma Macrorie (La posadera tirolesa), Roberta Jonay (Anita), John Goldsworthy (Obersthofmeister), Gerald Mohr (Marqués Alonso), Harry Allen (El guardia del coto), Paul De Corday (Príncipe Iván), Julia Dean (La archiduquesa Stephania), Doris Dowling (La tirolesa), James Vincent (Abbé), Eleanor Tennant (La tenista), Vesey O'Davoren (El mayordomo), Norbert Schiller (El ayudante del Dr. Semmelgries). Frank Elliott (Von Usedon), Jack Gargan (El maestro de ceremonias), Cyril Delevanti (El diplomático). Frank Mayo (El parlamentario).

BERLÍN OCCIDENTE

(A FOREIGN AFFAIR) - 1948

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Charles Brackett. PRODUCCION: Paramount Pictures. GUION: Charles Brackett, Billy Wilder y Richard L. Breen, supervisado por Harry Hogan. ARGUMENTO: David Shaw. FOTOGRAFIA: Charles B. Lang Jr. OPERADOR: Guy Bennett. DIRECTORES ARTISTICOS: Hans Dreier y Walter Tyler. DECORADOS: Sam Comer y Ross Dowd. MUSICA Y CANCIONES: Frederick Hollander. MONTAJE: Doane Harrison. AYUDANTE DE DIRECCION: C. C. Coleman Jr. JEFE DE PRODUCCION: Hugh Brown. EFECTOS ESPECIALES: Gordon Jennings, Farciot Edouart y Dewey Wrigley. SONIDO: Hugo Grenzbach y Walter Oberst. VESTUARIO: Edith Head. DURACION: 116 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Jean Arthur (Phoebe Frost), Marlene Dietrich (Erika Von Schluetow), John Lund (Capitán John Pringle), Millard Mitchell (Coronel Rufus J. Plummer), Peter Von Zerneck (Hans Otto Birgel), Bill Murphy (Joe), Stanley Prager (Mike), Raymond Bond (Pennecott), Boyd Davis (Griffin), Robert Malcolm (Kraus), Charles Meredith (Yandell), Michael Raffeto (Salvatore). James Larmore (Teniente Hornby), Damian O'Flynn (Teniente coronel), Frank Fenton (Mayor). William Neff (Teniente Lee Thompson), Harland Tucker (General McAndrew), George Carleton (General Finney), Gordon Jones y Freddie Steele (Policías militares), Bobby Watson (Adolf Hitler en un film), Frederick Hollander (El pianista), Henry Kulky (El sargento ruso), Norman Leavitt (Encargado del archivo), Len Hendry (El sargento de la Plana Mayor), Edward Van Sloan (El alemán), Lisa Golm (La alemana), Ilka Gruning y Paul Panzer (El matrimonio alemán).

EL CREPÚSCULO DE LOS DIOSES

(SUNSET BOULEVARD) - 1950

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Charles Brackett. PRODUCCION: Paramount Pictures. GUION: Charles Brackett, Billy Wilder y D. M. Marshman Jr. ARGUMENTO: La narración «A can of beans», de Charles Brackett y Billy Wilder. FOTOGRAFIA: John F. Seitz. DIRECTORES ARTISTICOS: Hans Dreier y John Meehan. DECORADOS: Sam Comer y Ray Moyer. MUSICA: Franz Waxman y la «Danza de los siete velos» de Richard Strauss. CANCION: Jay Livingstone y Ray Evans. MONTAJE: Arthur Schmidt, supervisado por Doane Harrison. AYUDANTE DE DIRECCION: C. C. Coleman Jr. EFECTOS ESPECIALES: Gordon Jennings y Fraciot Edouart. SONIDO: Harry Lindgren y John Cope. VESTUARIO: Edith Head. MAQUILLAJE: Wally Westmore. DURACION: 111 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Gloria Swanson (Norma Desmond), William Holden (Joe Gillis), Erich von Stroheim (Max von Mayerling), Nancy Olson (Betty Schaefer), Fred Clark (Sheldrake), Jack Webb (Artie Green), Lloyd Gough (Morino), Cecil B. de Mille, Hedda Hopper, Buster Keaton, Anna Q. Nilsson, H. B. Warner, Jay Livingstone, Ray Evans, Sidney Skolsky y Berenice Mosk (Ellos mismos), Franklyn Farnum (El encargado de la funeraria), Larry Blake y Charles Dayton (Los hombres de negocios), Eddie Dew (El ayudante del fiscal), Michael Brandon (El vendedor), Ruth Clifford (La secretaria de Sheldrake), Bert Moorhouse (Gordon Cole), E. Mason Hopper (El doctor), Stan Johnson y William Sheehan (Los ayudantes de dirección), Virginia Randolph, Eva Novak, Gertrude Astor y Frank O'Connor (Invitados), Julia Faye (Hisham), Gertie Messinger (La peluquera), John Skins Miller (El electricista), Robert E. O'Connor (Jonesy), Gerry Ganzer (Connie), Tommy Ivo (El muchacho), Emmett Smith (El hombre). Ottola Nesmith (La mujer), Howard Negley (El capitán de policía), Ken Christy (El capitán de homicidios). Len Hendry (El sargento de policía).

EL GRAN CARNAVAL

(ACE IN THE HOLE/THE BIG CARNAVAL) - 1951

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Billy Wilder. PRODUCCION: Paramount Pictures. PRODUCTOR ASOCIADO: William Schorr. GUION: Billy Wilder, Lesser Samuels y Walter Newman. FOTOGRAFIA: Charles Lang Jr. FOTOGRAFIA AEREA: Edwin Montgomery. DIRECTORES ARTISTICOS: Hal Pereira y Earl Hedrick. DECORADOS: Sam Comer y Ray Moyer. MUSICA: Hugo Friedhofer. CANCION: Jay Livingstone y Ray Evans. MONTAJE: Doane Harrison y Arthur Schmidt. AYUDANTE DE DIRECCION: C. C. Coleman Jr. ASESORES TECNICOS: Agnes Underwood, Harold Hubbard, Wayne Scott, Will Harrison y Dan Burroughs. SONIDO: Harold Lewis y John Cope. DURACION: 111 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Kirk Douglas (Charles Tatum), Jan Sterling (Lorraine). Bob Arthur (Herbie Cook), Porter Hall (Jacob Q. Booth), Frank Cady (Sr. Federber). Richard Benedict (Leo Minosa), Ray Teal (El sheriff), Lewis Martin (McCardle), John Berkes (Pala Miñosa), Frances Dominguez (Mama miñosa), Gene Evans (El comisario del sheriff), Frank Jaquet (Smollett), Harry Harvey, (Dr. Hilton), Bob Bumpas (El locutor), Geraldine Hall (Sra. Fedeber), Richard Gaines (Nagel).

TRAIDOR EN EL INFIERNO

(STALAG 17) - 1953

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Billy Wilder. PRODUCCION: Paramount Pictures. PRODUCTOR ASOCIADO: William Schorr. GUION: Billy Wilder y Edwin Blum. ARGUMENTO: La obra de Donald Bevan y Edmund Trzcinski. FOTOGRAFIA: Ernest Lazslo. DIRECTORES ARTISTICOS: Hal Pereira y Franz Bachelin. MUSICA: Franz Waxman. MONTAJE: George Tomasini, asesorado por Doane Harrison. AYUDANTE DE DIRECCION: C. C. Coleman Jr. EFECTOS ESPECIALES: Gordon Jennings. SONIDO: Harold Lewis y Gene Garvin. DURACION: 121 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: William Holden (Sefton), Don Taylor (Dunbar), Robert Strauss (Stosh), Harvey Lembeck (Harry), Neville Brand (Duke), Richard Erdman (Hoffy), Otto Preminger (Comandante Oberst Von Scherbach), Peter Graves (Price), Gil Stratton Jr. (Cookie), Jay Lawrence (Bagradian), Sig Ruman (Schulz), Michael Moore (Manfredi), Peter Baldwin (Johnson), Robinson Stone (Joey), Robert Shawley (Blondie), William Pierson (Marko), Edmund Trzcinski (Triz), Erwin Kaiser (El hombre de Ginebra), Herbert Street, Rodric Beckham, Jerry Gerber, William Mulcany, Russell Grower, Donald Cameron, James Dabney Jr. Ralph Gasto, Ross Bagdasarian, Robin Morse y Tommy Cook (Soldados alemanes), Peter Leeds (El vigilante del Barracón 1), Harold D. Maresh (El teniente alemán), Carl Forcht (Teniente alemán), Alex J. Wells, Bob Templeton y Paul T. Salata (Prisioneros barbudos), Jerry Singer (El prisionero de las muletas), Max Willenz (El teniente supervisor alemán).

SABRINA

(SABRINA) - 1954

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Billy Wilder. PRODUCCION: Paramount Pictures. GUION: Billy Wilder, Samuel Taylor y Ernest Lehman. ARGUMENTO: La obra «Sabrina fair», de Samuel Taylor. FOTOGRAFIA: Charles Lang Jr. DIRECTORES ARTISTICOS: Hal Pereira y Walter Tyler. DECORADOS: Sam Comer y Ray Moyer. MUSICA: Frederick Hollander.

CANCIONES: Wilson Stone, Richard Rodgers y Lorenz Hart. **MONTAJE:** Arthur Schmidt, asesorado por Doane Harrison. **AYUDANTE DE DIRECCION:** C. C. Coleman Jr. **EFFECTOS ESPECIALES:** John P. Fulton y Farciot Edouart. **SONIDO:** Harold Lewis y John Cope. **VESTUARIO:** Edith Head. **MAQUILLAJE:** Wally Westmore. **DURACION:** 114 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: 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), Marcel Dalio (El barón), Marcel Hillaire (El profesor), Nella Walker (Maude Larrabee), Francis X. Bushman (Sr. Tyson), Ellen Corby (Miss McCardle), Rand Harper, Marjorie Bennett (La cocinera), Emory Parnell (El mayordomo), Kay Riehl (Sra. Tyson), Nancy Kulp (La criada), Kay Kuter (El portero), Paul Harvey (El doctor), Emmett Vogan y Colim Campbell (Miembros de la tripulación), Charles harvey (Spiller), Marion Rose (La novia de Spiller), Otto Forrest (El ascensorista), David Ahdar (El camarero del barco), Harvey Dunn (El hombre de la bandeja).

LA TENTACIÓN VIVE ARRIBA

(THE SEVEN YEAR ITCH) - 1955

FICHA TÉCNICA. **PRODUCTOR:** Charles K. Feldman y Billy Wilder. **PRODUCCION:** Feldman Group Productions para Twentieth Century Fox. **PRODUCTOR ASOCIADO:** Doane Harrison. **GUION:** Billy Wilder y George Axelrod. **ARGUMENTO:** La comedia de George Axelrod. **FOTOGRAFIA:** Milton Krasner, en cinemascope y color De Luxe. **DIRECTORES ARTISTICOS:** Lyle R. Wheeler y George W. Davis. **DECORADOS:** Walter M. Scott y Stuart A. Reiss. **MUSICA:** Alfred Newman y el «Concierto para piano n° 2» de Rachmaninoff. **MONTAJE:** Hugh S. Fowler. **AYUDANTE DE DIRECCION:** Joseph E. Rickards. **EFFECTOS ESPECIALES:** Ray Kellogg. **SONIDO:** E. Clayton Ward y Harry M. Leonard. **TECNICO DE COLOR:** Leonard Doss. **TITULOS:** Saul Bass. **DURACION:** 105 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Marilyn Monroe (La vecina del 2º piso), Tom Ewell (Richard Sherman), Evelyn Keyes (Helen Sherman), Sonny Tufts (Tom McKenzie), Robert Strauss (Kruhulick), Oscar Homolka (Dr. Brubaker), Marguerite Chapman (Miss Morris), Victor Moore (El lampista), Roxanne (Elaine), Donald McBride (Sr. Brady), Carolyn Jones (Miss Finch), Doro Merande (La camarera), Butch Bernard (Ricky), Dorothy Ford (La chica india), Mary Young (La mujer de la estación), Ralph Sanford (El portero de la estación).

EL HÉROE SOLITARIO

(THE SPIRIT OF ST. LOUIS) - 1957

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Leland Hayward. PRODUCCION: Warner Brothers. PRODUCTOR ASOCIADO: Doane Harrison. GUION: Billy Wilder y Wendell Mayes. ARGUMENTO: El libro de Charles A. Lindbergh, adaptado por Charles Lederer. FOTOGRAFIA: Robert Burks y J. Peverell Marley, en cinemascope y warnercolor. OPERADOR: Marc Fossard. FOTOGRAFIA AEREA: Thomas Tutwiler, supervisada por Paul Mantz. DIRECTOR ARTISTICO: Art Loel. DECORADOS: William L. Kuehl. MUSICA: Franz Waxman, orquestada por Leonid Raab. MONTAJE: Arthur P. Schmidt. AYUDANTES DE DIRECCION: C. C. Coleman Jr. y Don Page. JEFES DE PRODUCCION: Norman Cook y Jean-Marie Loutrel. ASESORES TECNICOS: General Victor Bertrandias y Harlan A. Gurney. CONSEJERO DE PRODUCCION: Charles Eames. CONSEJERO FOTOGRAFICO: Ted McCord. EFECTOS ESPECIALES: H. F. Koenekamp y Louis Lichtenfield. SONIDO: M. A. Merrick. DURACION: 138 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: James Stewart (Charles A. Lindbergh), Murray Hamilton (Bud Gurney), Patricia Smith (La modelo), Barlett Robinson (B. F. Mahoney), Marc Connelly (Padre Hussman), Arthur Space (Donald Hall), Charles Watts (O. W. Schultz), Robert Cornthwaite (Knight), David Orrick (Harold Bixby), Robert Burton (Mayor Lambert), James Robertson Jr. (William Robertson), Maurice Manson (El Lansing Ray), James O'Rear (Earl Thompson), Carleton Young (El capitán), Harlan Warde (Boedecker), Dabs Greer (Goldsborough), Paul Birch (Blythe), David McMahan (Lane), Herb Lytton (Casey Jones), Sheila Bond (La bailarina), Griff Barnett (El granjero Dad), John Lee (El cocinero Jess), Roy Gordon (El productor), Nelson Leigh (El director). Jack Daly (Louie), Eugene Borden (El gendarme), Erville Alderson (Burt), Olin Howlin (El hombre de negocios).

ARIANE

(LOVE IN THE AFTERNOON) - 1957

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Billy Wilder. PRODUCCION: Allied Artists para United Artists. PRODUCTORES ASOCIADOS: William Schorr y Doane Harrison. GUION: Billy Wilder y I. A. L. Diamond. ARGUMENTO: La novela «Ariane», de Claude Anet. FOTOGRAFIA: William Mellor. DIRECTOR ARTISTICO: Alexander Trauner. MUSICA: Franz Waxman. CANCIONES: F. D. Marchetti, Maurice de Feraudy, Henri Betti, André Hornez. Charles Trenet y Matty Malneck. MONTAJE: Leonid Azar. AYUDANTE DE DIRECCION: Paul Feyder. DIRECTOR DE LA 2.^a UNIDAD: Noel Howard. SONIDO: Jo de Bretagne, montado por Del Harris. VESTUARIO: Hubert de Givenchy. DURACION: 125

minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Gary Cooper (Frank Flannagan). Audrey Hepburn (Ariane Chavasse), Maurice Chevalier (Claude Chavasse), Van Doude (Michel), John McGiver (Señor Z), Lise Bourdin (Señorita X), Bonitas (El comisario de policía), Audrey Wilder (Brunette), Gyula Kokas, Michel Kokas, George Cocos y Victor Gazzoli (Los zingaros), Olga Valéry (La dama del perro), Leila Croft y Valeria Croft (las mellizas suecas), Charles Bouillard (El camarero del Ritz), Minerva Pious (La criada del Ritz), Filo (El chófer de Flannagan), André Priez y Gaidon (Los porteros del Ritz), Gregory Gromoff (El botones del Ritz), Janine Dard y Claude Ariel (Los existencialistas), Francois Moustache (El carnicero), Gloria France (Una cliente en la carnicería), Jean Sylvain (El panadero), Annie Roudier, Jeanne Charblay y Odette Charblay (Clientes en la panadería), Gilbert Constant y Monique Saintey (La pareja del banco derecho), Jacques Ary y Simone Vanlancker (La pareja del banco izquierdo), Jacques Préboist y Anne Laurent (La pareja del Sena), Richard Flagy y Jeanne Papir (El matrimonio), Marcelle Broc y Marcelle Praince (Dos mujeres ricas), Guy Delorme (El gigolo).

TESTIGO DE CARGO

(WITNESS FOR THE PROSECUTION) - 1958

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Arthur Hornblow Jr. PRODUCCION: Edward Small Productions-Theme Pictures para United Artists. PRODUCTOR ASOCIADO: Doane Harrison. GUION: Billy Wilder y Harry Kurnitz. ARGUMENTO: La novela y el drama de Agatha Christie, adaptados por Larry Marcus. FOTOGRAFIA: Russell Harlan. DIRECTOR ARTISTICO: Alexander Trauner. DECORADOS: Howard Bristol. MUSICA: Matty Malneck, orquestada por Leonid Raab y dirigida por Ernest Gold. MONTAJE: Daniel Mandell. AYUDANTE DE DIRECCION: Emmett Emerson. JEFE DE PRODUCCION: Ben Hersh. SONIDO: Fred Lau. VESTUARIO: Edith Head y Joseph King. MAQUILLAJE: Ray Sebastian, Harry Ray y Gustav Norin. DURACION: 116 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Tyrone Power (Leonard Vole), Marlene Dietrich (Christine Vole). Charles Laughton (Sir Wilfrid Robarts), Elsa Lanchester (Miss Plimsoll), John Williams (Brogan-Moore), Henry Daniell (Mayhew), Ian Wolfe (Carter), Una O'Connor (Janet McKenzie), Torin Thatcher (El fiscal Meyers), Francis Compton (El juez), Norma Varden (Sra. French), Philip Tonge (Inspector Hearne), Ruta Lee (Diane), Molly Roden (Miss McHugh), Ottola Nesmith (Miss Johnson), Marjorie Eaton (Miss O'Brien), J. Pat O'Malley (El vendedor de pantalones).

CON FALDAS Y A LO LOCO

(SOME LIKE IT HOT) - 1959

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Billy Wilder. PRODUCCION: Ashton Pictures-Mirisch Company para United Artists. PRODUCTORES ASOCIADOS: I. A. L. Diamond y Doane Harrison. GUION: Billy Wilder y I. A. L. Diamond. ARGUMENTO: La narración de R. Thoeren y M. Logan. FOTOGRAFIA: Charles Lang Jr. DIRECTOR ARTISTICO: Ted Haworth. DECORADOS: Edward G. Boyle. MUSICA: Adolph Deutsch. CANCIONES: A. H. Gibbs, Leo Wood, Herbert Stothart, Bert Kalmar, Matty Malneck y Gus Kahn, supervisadas por Matty Malneck. MONTAJE: Arthur P. Schmidt. AYUDANTE DE DIRECCION: Sam Nelson. SONIDO: Fred Lau. VESTUARIO: Orry Kelly. DURACION: 121 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Marilyn Monroe (Sugar Kane), Tony Curtis (Joe), Jack Lemmon (Jerry), George Raft (Spats Colombo), Pat O'Brian (Mulligan), Joe E. Brown (Osgood Fielding), Nehemiah Persoff (Bonaparte), Joan Shawiee (Sue), Billy Gray (Poliakoff), George E. Stone (Charlie Mondadientes), Dave Barry (Beinstock), Mike Mazurki y Harry Wilson (Los matones de Colombo), Beberly Wills (Dolores), Barbara Drew (Nellie), Edward G. Robinson Jr. (Paradise), Tom Kennedy (El fanfarrón), John Indrisano (El camarero).

EL APARTAMENTO

(THE APARTMENT) - 1960

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Billy Wilder. PRODUCCION: Mirisch Company para United Artists. PRODUCTORES ASOCIADOS: Doane Harrison y I. A. L. Diamond. GUION: Billy Wilder y I. A. L. Diamond. FOTOGRAFIA: Joseph LaShelle, en panavisión. DIRECTOR ARTISTICO: Alexander Trauner. DECORADOS: Edward G. Boyle. MUSICA: Adolph Deutsch. MONTAJE: Daniel Mandell. AYUDANTE DE DIRECCION: Hal Polaire. JEFE DE PRODUCCION: Allen K. Wood. EFECTOS ESPECIALES: Milton Rice. SONIDO: Fred Lau. DURACION: 125 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Jack Lemmon (C. C. Baxter), Shirley MacLaine (Fran Kubelik), Fred MacMurray (J. D. Sheldrake), Ray Walston (Dobisch), David Lewis (Kirkeby), Jack Kruschen (Dr. Dreyfuss), Joan Shawiee (Sylvia), Eddie Adams (Miss Olsen), Hope Holiday (Margie McDougall), Frances Weintraub Lax (Sra. Lieberman), Joyce Jameson (La rubia), Willard Waterman (Vanderhor), David White (Eichelberger), Benny Burt (El barman), Hal Smith (Santa Claus), Dorothy Abbott (La mujer de la limpieza).

UNO, DOS, TRES

(ONE, TWO, THREE) - 1961

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Billy Wilder. PRODUCCION: Mirisch Company-Pyramid Productions para United Artists. PRODUCTORES ASOCIADOS: Doane Harrison y I. A. L. Diamond. GUION: Billy Wilder y I. A. L. Diamond. ARGUMENTO: La obra de Ferenc Molnar. FOTOGRAFIA: Daniel Fapp, en panavisión. DIRECTOR ARTISTICO: Alexander Trauner. MUSICA: André Previn. MONTAJE: Daniel Mandell. AYUDANTE DE DIRECCION: Tom Pevsner. JEFES DE PRODUCCION: William Calihan y Werner Fischer. DIRECTOR DE LA 2.^a UNIDAD: André Smaghe. SUPERVISOR DE PRODUCCION: Conrad Von Molo. EFECTOS ESPECIALES: Milton Rice. SONIDO: Basil Fenton-Smith, montado por Del Harris. MAQUILLAJE: J. Coesfeld. DURACION: 115 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: James Cagney (C. R. MacNamara), Horst Buchholz (Otto Ludwig Piffel), Pamela Tiffin (Scarlet Hazeltine), Arlene Francis (Phyllis MacNamara), Liselotte Pulver (Ingeborg), Howard St. John (Sr. Hazeltine), Hanns Lothar (Schlemmer), Lois Bolton (Sra. Hazeltine), Leon Askin (Peripetchikoff), Peter Capell (Mishkin), Ralf Wolter (Borodenko), Karl Lieffen (El chófer Fritz), Henning Schuler (Dr. Bauer), Hubert Von Meyerinck (Conde Von Droste-Schattenburg), Tile Kiwe (El periodista), Karl Ludwig Lindt (Zeidlitz), Red Buttons (El sargento de la policía militar), John Allen (Tommy MacNamara), Christine Allen (Cindy MacNamara), Rose Renée Roth (Berthe), Ivan Arnold (El cabo de la policía militar), Helmut Schmidt (El cabo de la policía alemán-oriental), Otto Friebel (El interrogador de la policía alemán-oriental), Werner Buttlar (El sargento de la policía alemán-oriental), Klaus Becker (El segundo policía).

IRMA, LA DULCE

(IRMA LA DOUCE) - 1963

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Billy Wilder. PRODUCCION: Edward L. Alperson Productions-Phalanx Pictures-Mirisch Company para United Artists. PRODUCTORAS ASOCIADOS: I. A. L. Diamond y Doane Harrison. GUION: Billy Wilder y I. A. L. Diamond. ARGUMENTO: La comedia de Alexandre Breffort. FOTOGRAFIA: Joseph LaSelle, en panavisión y technicolor. DIRECTOR ARTISTICO: Alexander Trauner. DECORADOS: Edward G. Boyle y Maurice Barnathan. MUSICA: André Previn, sobre los temas originales de Marguerite Monnot. MONTAJE: Daniel Mandell. AYUDANTE DE DIRECCION: Hal Polaire. JEFE DE PRODUCCION: Allen K. Wood. EFECTOS ESPECIALES: Milton Rice. SONIDO: Robert Martin. ASESORES TECNICOS: Christian Ferry y Maurice Barnathan. VESTUARIO: Orry Kelly. DURACION: 147 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Jack Lemmon (Nestor-Lord X), Shirley MacLaine (Irma la Dulce), Lou Jacobi (Moustache), Bruce Yarnell (Hippolyte), Herschel Bernardi (Inspector Lefevre), Hope Holiday (Lolita), Joan Shawlee (Annie la Amazona), Grace Lee Whitney (Kiki la Cosaca), Tura Santana (Suzette Wong), Harriet Young (Mimi la Mau Mau), Paul Dubov (André), Howard McNear (Concierge), Cliff Osmond (El sargento de policía), Diki Lerner (Jojo), Herb Jones (Casablanca Charlie), Ruth Earl y Jane Earl (Las mellizas Zebra), Lou Krugman y John Alvin (Dos parroquianos), James Brown (El parroquiano texano), Bill Bixby (El marinero tatuado), Susan Woods (Poule), Sheryl Deauville (Carmen), Billy Beck (Oficial Dupont), Jack Sahakian (Jack), Don Diamond (El hombre de las muestras), Edgar Barrier (General Lafayette), Richard Peel (El inglés), Joe Palma (El guardián de la cárcel).

BÉSAME, TONTO

(KISS ME, STUPID) - 1964

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Billy Wilder. PRODUCCION: Phalanx Pictures-Mirisch Company. PRODUCTORES ASOCIADOS: I. A. L. Diamond y Doane Harrison. GUION: Billy Wilder y I. A. L. Diamond. ARGUMENTO: La obra «L'ora della fantasia», de Anna Bonacci. FOTOGRAFIA: Joseph LaShelle, en panavisión. DIRECTOR ARTISTICO: Robert Luthardt. DISEÑO DE PRODUCCION: Alexander Trauner. DECORADOS: Edward G. Boyle. MUSICA: André Previn. CANCIONES: George e Ira Gershwin. MONTAJE: Daniel Mandell. AYUDANTE DE DIRECCION: C. C. Coleman Jr. JEFE DE PRODUCCION: Allen K. Wood. COREOGRAFIA: Wally Green. EFECTOS ESPECIALES: Milton Rice. SONIDO: Robert Martin. DURACION: 124 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Dean Martin (Dino), Kim Novak (Polly la Bomba), Ray Walston (Orville J. Spooner), Felicia Farr (Zelda Spooner), Cliff Osmond (Barney Millsap), Barbara Pepper (La gran Bertha), Doro Merande (Sra. Pettibone), Howard McNear (Sr. Pettibone), Henry Gibson (Smith), Alan Dexter (Wesson), Tommy Nolan (Johnnie Mulligan), Alice Pearce (Sra. Mulligan), John Fiedler (Reverendo Carruthers), Arlen Stuart (Rosalie Schulz), Cliff Norton (Mack Gray), James Ward (El lechero), Mel Blanc (Dr. Sheldrake), Bobo Lewis (La camarera), Bern Hoffman (El barman), Susan Weddell y Eileen O'Neill (Las animadoras). Gene Darfler (El soldado de caballería de Nevada), Henry Beckman (El conductor del autobús).

EN BANDEJA DE PLATA

(THE FORTUNE COOKIE) - 1966

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Billy Wilder. PRODUCCION: Phalanx Pictures-Jalem

Productions-Mirisch Corporation para United Artists. PRODUCTORES ASOCIADOS: I. A. L. Diamond y Doane Harrison. GUION: Billy Wilder y I. A. L. Diamond. FOTOGRAFIA: Joseph LaShelle, en panavisión. DIRECTOR ARTISTICO: Robert Luthardt. DECORADOS: Edward G. Boyle. MUSICA: André Previn. MONTAJE: Daniel Mandell. AYUDANTE DE DIRECCION: Jack Reddish. JEFE DE PRODUCCION: Patrick J. Palmer. SUPERVISOR DE PRODUCCION: Allen K. Wood. EFECTOS ESPECIALES: Sass Bedig. SONIDO: Robert Martin. VESTUARIO: Chuck Arrico y Paula Giokabis. MAQUILLAJE: Loren Cosand. DURACION: 126 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Jack Lemmon (Harry Hinckle), Walter Matthau (Willie Gringrich), Ron Rich («Boom Bomm» Jackson), Clitl Osmond (Purkey), Judi West (Sandy Hinckle), Lurene Tuttle (Mama Hinckle), Harry Holcombe (O'Brien), Les Tremayne (Thompson), Marge Redmon (Charlotte Gringrich), Noam Pitlikl (Max), Harry Davis (Dr. Krugman), Ann Shoemaker (Hermana Verónica), Lauren Gilbert (Kincaid), Maryesther Denver (La enfermera huraña), Ned Glass (Doc Schindler), Sig Ruman (Profesor Winterhalter), Archie Moore (Sr. Jackson), Howard McNear (Sr. Cimoli), Bill Christopher (El interno), Barlett Robinson, Robert P. Lieb, Martin Blaine y Ben Wright (Los especialistas), Dodie Heath (Una monja), Herbie Faye (Maury), Judy Pace (Elvira), Billy Beck (El hombre del armario), Helen Kleeb (La recepcionista), Lisa Jill (Ginger), John Todd Roberts (Jeffrey), Keith Jackson (El locutor). Herb Ellis (El director de televisión), Don Reed (Newcaster), Louise Vienna (La chica de la televisión). Bob Dogin (El hombre del bar).

LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES

(THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES) - 1970

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Billy Wilder. PRODUCCION: Phalanx Productions-Mirisch Corporation para United Artists. PRODUCTOR ASOCIADO: I. A. L. Diamond. GUION: Billy Wilder y I. A. L. Diamond. ARGUMENTO: Basado en los personajes de Sir Arthur Conan Doyle. FOTOGRAFIA: Christopher Challis, en panavisión y color De Luxe. OPERADOR: Frederick Cooper. DIRECTOR ARTISTICO: Tony Inglis. DISEÑO DE PRODUCCION: Alexander Trauner. DECORADOS: Harry Cordwell. MUSICA: Miklos Rozsa. MONTAJE: Ernest Walte, asistido por Margaret Miller y Boyd Williams. AYUDANTE DE DIRECCION: Tom Pevsner. JEFE DE PRODUCCION: Eric Rattray. SUPERVISOR DE PRODUCCION: Larry de Waay. COREOGRAFIA: David Blair. EFECTOS ESPECIALES: Wally Veevers y Cliff Richardson. SONIDO: J. W. N. Daniel, Dudley Messenguer y Gordon K. MacCallum, montado por Roy Baker. VESTUARIO: Julie Harris, Dorothy Edwards y Johnny Hilling. MAQUILLAJE: Ernest Gasser. TITULOS: Maurice Binder. DURACION: 123 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Robert Stephens (Sherlock Holmes), Colin Blakely (Dr. John H. Watson), Genevieve Page (Gabrielle Valladon), Irene Handl (Sr. Hudson), Christopher Lee (Mycroft Holmes), Tamara Toumanova (Petrova), Clive Revill (Rogozhin), Stanley Holloway (El primer sepulturero), George Benson (Inspector Lestrade), Catherine Lacey (La anciana), Mollie Maureen (La reina Victoria), Peter Madden (Von Tirpitz), Robert Cawdron (El gerente del hotel), Michael Elwyn (Cassidy), Michael Balfour (Cabby), Frank Thornton (El portero), James Copeland (El guía), Alex McCrindle (El maletero), Kenneth Benda (El ministro), Graham Armitage (Wiggins), Eric Francis (El segundo sepulturero), John Garrie y Godfrey James (Los carreteros), Paul Tann (El chino muerto), Ina de la Haye (La criada de Petrova), Kynaston Reeves (El anciano), Anne Blake (Madame).

¿QUÉ OCURRIÓ ENTRE MI PADRE Y TU MADRE?

(¡AVANTI!) - 1972

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Billy Wilder. PRODUCCION: Phalanx Pictures-Jalem Productions-Mirisch Corporation para United Artists. GUION: Billy Wilder y I. A. L. Diamond. ARGUMENTO: La comedia de Samuel Taylor. FOTOGRAFIA: Luigi Kuveiller, en color De Luxe. DIRECTOR ARTISTICO: Ferdinando Scarfiotti. DECORADOS: Nedo Azzini. MUSICA: Carlo Rustichelli, dirigida por Gianfranco Plemizio. CANCIONES: G. Capaldo, V. Fassone, Don Backy, Detto Mariano, E. Bonagura, A. Giannini, S. Bruni, Gino Paoli, Cordiferro-Cardillo y Bertini-Marchetti. MONTAJE: Ralph E. Winters. AYUDANTE DE DIRECCION: Rinaldo Ricci. JEFE DE PRODUCCION: Alessandro Von Normann. FOTOGRAFIA AEREA: Mario Damicelli. ASESOR DE DIALOGOS: Luciano Vincenzoni. VESTUARIO: Annalisa Nasalli Rocca. DURACION: 144 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Jack Lemmon (Wendell Ambruster Jr.), Juliet Mills (Pamela Piggott), Clive Revill (Carlo Carlucci), Edward Andrews (J. J. Blodgett), Gianfranco Barra (Bruno), Franco Angrisano (Arnold Trotta), Pippo Franco (Matarazzo), Franco Acampora (Armando Trotta), Giselda Castrini (Anna), Raffaele Mottola (El oficial de pasaportes), Lino Coletta (Cipriani), Harry Ray (Dr. Fleischmann), Guidarino Guidi (El maitre de hotel), Giacomo Rizzo (El barman). Antonino Faa'Di Bruno (El conserje), Yanti Sommer y Janet Agren (Las enfermeras), Ty Hardin (El piloto del helicóptero), Aldo Rendine (Rossi), Maria Rosa Sclauzero y Melu Valente (Dos huéspedes).

PRIMERA PLANA

(THE FRONT PAGE) - 1974

FICHA TÉCNICA. PRODUCTOR: Paul Monash. PRODUCCION: MCA Company para Universal Pictures. PRODUCTOR EJECUTIVO: Jennings Lang. GUION: Billy Wilder y I. A. L. Diamond. ARGUMENTO: La comedia de Ben Hecht y Charles McArthur. FOTOGRAFIA: Jordan S. Cronenweth, en technicolor y panavisión. DIRECTOR ARTISTICO: Henry Bumstead. DECORADOS: James W. Payne. MUSICA: Billy May. CANCION: B. G. de Sylva, Lew Brown y Ray Henderson. MONTAJE: Ralph E. Winters. AYUDANTE DE DIRECCION: Howard G. Kazanjian y Howard G. Dismukes. JEFE DE PRODUCCION: Carter DeHaven Jr. DIRECTOR DE LA 2.^a UNIDAD: Carey Loftin. SONIDO: Robert Martin. VESTUARIO: Burton Miller. TITULOS: Wayne Fitzgerald. DURACION: 105 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Jack Lemmon (Hildy Johnson), Walter Matthau (Walter Burns), Carol Burnett (Mollie Malloy), Susan Sarandon (Peggy Grant), Vincent Gardenia (Sheriff Hartman), David Wayne (Bensinger), Allen Garfield (Kruger), Austin Pendleton (Earl Williams), Charles Durning (Murphy), Herbert Edelman (Schwartz), Martin Gabel (Dr. Max Eggelhofer), Harold Gould (El alcalde). Cliff Osmond (Jacobi), Lou Frizzell (Endicott), John Furlong (Duffy), John Korkes (Rudy Keppler), Paul Benedict (Plunkett), Dick O'Neil (McHugh), Doro Merande (Jennie), Noam Pitlik (Wilson).

FEDORA

(FEDORA) - 1978

FICHA TÉCNICA. PRODUCCION: Geria Filgesellschaft, Bavaria Atelier, S.F.P. Production. GUION: I. A. L. Diamond y Billy Wilder. ARGUMENTO: La novela «Growned heads», de Tom Tyton. FOTOGRAFIA: Gerry Fisher, en eastmancolor. MUSICA: Miklos Rozsa. MONTAJE: Stefan Arsten. DURACION: 124 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: William Holden (Barry), Marthe Keller (Fedora), José Ferrer (Vando), Hildegard Knef (La condesa), Mario Adorf (El representante), Frances Sternhagen (Balforu), Hans Jaray (El conde). Gottfried John (Kirtos), Michael York y Henry Fonda (Ellos mismos).

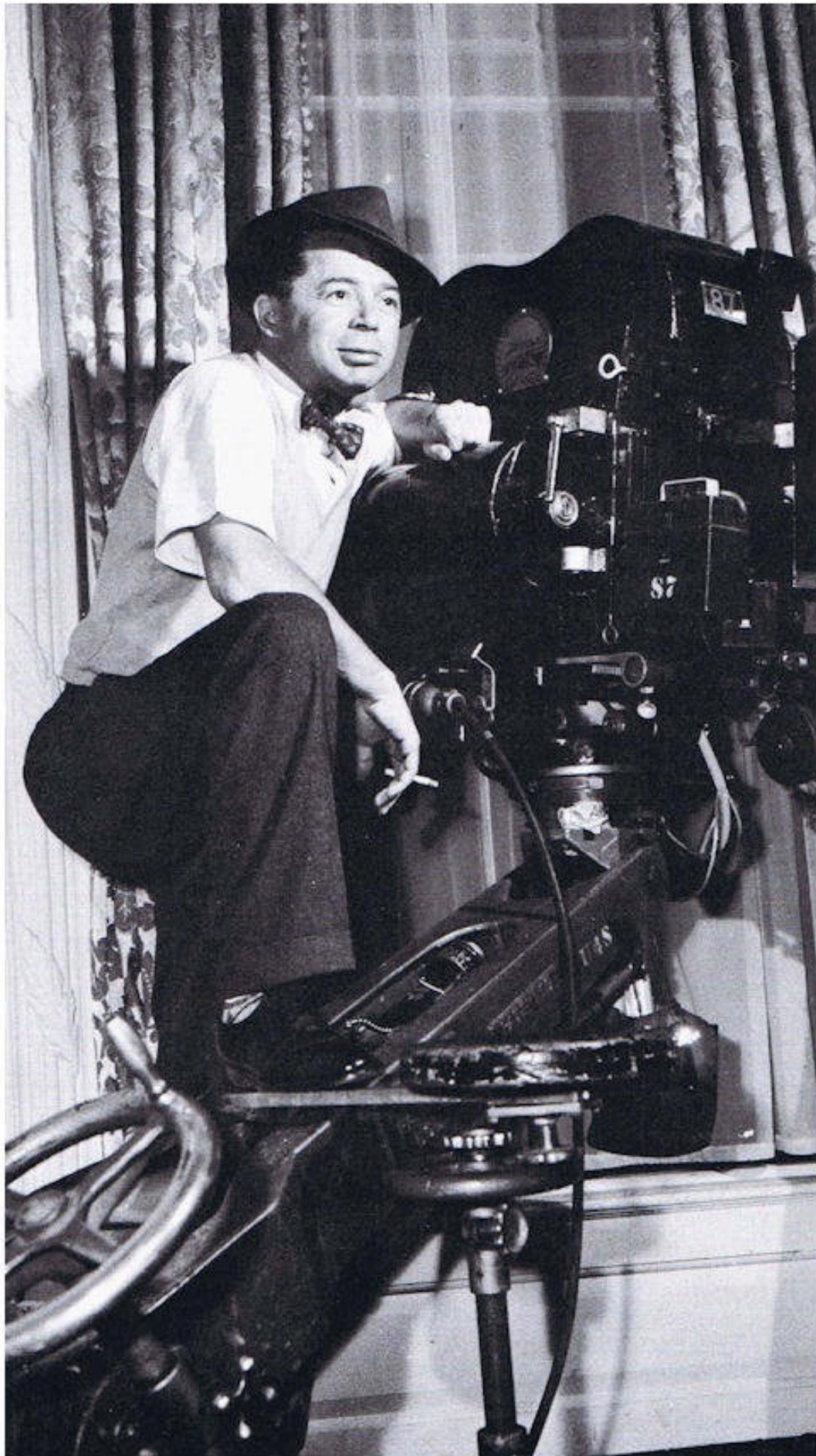
AQUÍ, UN AMIGO

(BUDDY, BUDDY) - 1981

FICHA TÉCNICA. PRODUCCION: Metro Goldwyn Mayer. PRODUCTOR: Jay Weston. GUION: I. A. L. Diamond y Billy Wilder. ARGUMENTO: La comedia «L'emmerdeur», de Francis Veber, FOTOGRAFIA: Harry Stradling Jr., en panavisión y metrocolor.

DISEÑO DE PRODUCCION: Daniel A. Lomino. **MUSICA:** Lalo Schifrin. **MONTAJE:** Argyle Nelson. **DURACION:** 96 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Jack Lemmon (Victor Clooney). Walter Matthau (Trabucco), Paula Prentiss (Celia Clooney), Klaus Kinski (Dr. Zuckerbrot), Dana Elcar (Capitán Hubris), Miles Chapin (Eddie), Joan Shawlee (La recepcionista), Fil Formicola (Ruddy Gambola), C. J. Hunt (Kowalski), Bette Raya (La criada mexicana).



AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar públicamente mi agradecimiento a Enrique Alegrete, Paloma Capuz, Lola García, Manolo Marinero, Juan Carlos Polo y Juan Serraller, que me ayudaron a la elaboración del libro, me proporcionaron material de trabajo sobre Wilder o me prestaron películas en vídeo. Aunque resulte tópico decir siempre lo mismo, creo que sin su estimable colaboración este libro o no existiría o sería muy diferente.



JUAN CARLOS RENTERO. (22 de agosto de 1955). Tras cursar estudios de Imagen y Periodismo en la Facultad de Ciencias de la Información ha colaborado como crítico de cine en numerosos diarios y revistas especializadas como *Dirigido por* y *Cinema 2002*. Ha sido director de las revistas *Manhattan*, *Guía de libros* y *CD Cine*. Durante dos años fue jefe de prensa del Festival de Gijón. Ha publicado también un libro sobre Woody Allen y un voluminoso *Diccionario de directores*. En 1979 funda Ediciones JC, especializada en temas cinematográficos y que dirige desde entonces.

NOTAS

[1] Mucho más intransigente en la posterior *Fedora*. Aquí la utópica no sufre su propia utopía. En *Villa Calypso*, 1978, todos los fantasmas están ya cansados por décadas de vagar. Mientras que en el *Bulevar del Atardecer*, 1950, sin acusar los estragos del tiempo, que también a ellos afecta, los fantasmas pueden aún ensoñar y rumiar retornos y revanchas. Entonces, efectivamente, el papel de Dalila (que Hedy Lamarr está rodando, en elipsis, para Cecil Blount de Mille —que sí hizo llegar a su modo un tipo de cine mudo, aún con diálogos que no afectaban al estilo, hasta el 56, tres años antes de su muerte—) es tan adecuado para Gloria Svenson («G. Swanson») como lo fueron una madame Sans-Gené que había sido arrebatada de la Historia y sacada de la intimidad y el anonimato en 1893, por vez primera, poco antes que a Drácula de su sueño en las páginas de Stoker, o la vagabunda de los Mares del Sur que se adelantó a Keaton y otros, y a Kelly después, a cantar bajo lluvia, o a la colegiala de pololos de *La reina Kelly*. Que habían deslumbrado a millones de felices ingenuos (¿ingenuos?). Pero, ¿podría cualquier *Fedora* o sucesora reinar en el malicioso cine que bien cuadró a Wilder en los setenta? Y esto último fue casualidad, sino efecto, porque éste había intervenido, decisivamente, en el paso desde la adolescencia a la edad adulta de los espectáculos filmados. Pero los setenta hubieran proscrito también a Dieterles, Berkeleys y De Milles.

<<

[2] Él sí podía seguir siendo el galán Coop de los 55 años, mientras que la gastada Gloria Swanson no podía antes (según se lo hace ver, amable y protectoramente, pese a su irritación, Holden) seguir siendo gloriosa a sus 53.

<<

[3] Se casaron dos años después de haber coincidido en el reparto de una obra teatral. Hicieron juntos en 1933 la célebre película de la biografía de Enrique VIII, de Korda, con Merle Oberon, Wendy Barrie, Binnie Barnes, John Loder y Robert Donat. Pese a la fama de *La novia de Frankenstein*, tal vez el mejor papel de Elsa Lanchester fue el de pintora despistada, que vive en una casa de la campiña, en *Come to the Stable*, de Koster, sobre narración de Clare Boothe Luce, en la que recoge, más bien a la fuerza, a un grupo de monjas.



[4] Mientras que Roberto Rossellini, antes de dimitir, o abdicar en un hijo ayudante, de la narración, fue ameno describiendo aburrimiento e incomunicación de la pareja en *Te querré siempre (Viaggio in Italia)*.



[5] En otra secuencia del mismo western, uno de los cazadores de recompensas sale a caballo hacia un «mirador» serrano, a otear el horizonte, por precaución respecto a los indios. Esa acción convencional hace exclamar a Vandergroat: «Está bien eso de ir a escudriñar el terreno. ¡Ojalá se pudiera escudriñar el futuro de uno!».

<<

[6] En los discos mexicanos figura D. P. (de dominio popular) en el lugar del autor, bajo el título de una canción, cuando aquél, perteneciendo ésta a la tradición, es desconocido.



[7] Atribuir los defectos de una película al guión (que puede estar alterado por el director), pero adjudicar los méritos de las películas logradas, incluso los de argumento, a éste, es rutina. Se valora a muchos realizadores *porque contaron* tal o cual historia. No por *cómo* lo hicieron. En algunos casos, Flaiano y Pinelli, por ejemplo, respecto a Fellini, es transparente la diferencia del cine de narraciones («*La Strada*», «*Il Bidone*», «*Las noches de Cabiria*») respecto a la, negativa, renuncia a ellas que, en realidad, comienza en *La dolce vita*, desde donde un futuro zig-zag sucede a una trayectoria espléndida.

Se confunde también vulgaridad del tema con la calidad del guión. Un guión sobre un asunto fútil puede ser excelente. Pero, cuando lo es, si el film es mediocre, no se reconoce. Si el resultado es positivo, se achaca a la dirección. Incluso se atribuye a directores, por muchas personas, ideas ya rodadas por *otros directores* previamente.

<<

[8] La película tiene un aliciente: Tracy Reed, espectacular relevo de sir Carol.



[9] Marlene Dietrich denomina también «herramientas de trabajo» a los elementos, de la clase que sean, que deben dominar los actores.

<<

[10] El cine alemán ha sido fuerte con alemanes; y con «vecinos», y alemanes y «vecinos» han hecho fuertes a otras cinematografías. Cabe citar, en términos *quasi* actuales, en sentido geográfico:

Alemanes: Carl Laemmle, Ernst Laemmle, Paul Leni, F. W. Plumpe («Murnau»), Robert Wiene, E. A. Dupont, Erich Pommer, Erich Engel, Wilhelm Dieterle, Albert Bassermann, Brecht, Walter Ruttmann, von Schletow, von Twardowski, Rudolf Klein-Rogge, Grete Schröder, Hans T. Dreier, Detlef Sierck («Douglas Sirk»), Walter Rohrig, Hermann Warm, Fritz Wagner, Otto Hunte, Robert Herlth, Alfred Mettscher, Félix Bressart, Kurt Weill, Rudolf Flottow, Werner Krauss, Ludwig Berger, Harry Piel, Gus Kahn, Willy Birgel, F. W. Kraemer, Hans Kraly, los Siodmak, Sig Rumann, Camilla Horn, Hans Albers, Renate Müller, R. Schunzel, Helmut Kautner, Curtis Bernhardt, Walter Rilla, Hildegard Knef, Kurt Neumann, Kurt Kreuger, Martín Kosleck, Ursula Thiess, Ferdinand Mayer-Borzel («Ferdy Mayne»), Hermann Bing, Anton Diffring, Hanns Eisler, Thea von Harbou, Hanns Wenngraff, Simone Signoret, Curd Jürgens, Hardy Kruger, Rudolf Forster, Bárbara Guttscher («Barbara Bouchet»), Zuckmayer, Remarque.

Bohemios: Pabst, Franz Planer, Karl Freund, Vera Hrubá («Vera Ralston»), Erich Korngold, Otto Heller, Frantisek Lederer («Francis Lederer»), Stefan Gyergyay («Stephen Geray»), Rudolf Müller («Martín Miller»), Fritz «Frederick» Valk, Madeleine Svoboda («Madeleine Robinson»), Hugo Haas, Herbert Kuchacevich («Herbert Lom») y Hana Smekalová («Florence Marly»).

Rumanos: Emmanuel Goldenberg («Edward G. Robinson»), Jean Negulesco, Jacques Hausmann («John Houseman»), Lupu-Pick, Nicholas Pratz («Nick Stuart»).

Húngaros: Lya de Putti, Vilma Banky, Sig Romberg, Sándor, Zoltán y Vincent Koller («Korda»), Victor Varconi, Pál Lukács («Paul Lukas»), Paul Horbiger, Mikhail Kertész («Michael Curtiz»), Adolph Zukor, Peter Lowenstein («Peter Lorre»), Paul Fejos, Miklós Rózsa, Charles Vidor, George Pal, Herbert Bauer («Béla Balázs») J. Edward Bromberg, Eva Szoke («E. Bartok»), Vilmos Zsigmond, Andreas Toth, Andreas Marton, Marta Eggerth, Ernest László, László Vajda («Ladislao Vajda»), Emeric Pressburger, Joe Pasternak, László Benedek, Béla Blaskó («Bela Lugosi») y Félix Salten.

Vieneses: Max Reinhardt, Max Steiner, Joe May, Adolf Wohlbrück («Anton Walbrook»), Tala Bierl («Tala Birell»), Hedwig Kiessler («Hedy Lamarr»), Henrietta Hiebei («La Jana»), Luise Rainer, Nadja Tiller, Senta Berger, Romy Schneider, Leontine Schlesinger («L. Sagan»), Willy Forst, Sternberg, Stroheim («Erich Hans Carl Maria von Stroheim von Nordenwall»), Preminger, Fritz Lang, Zinnemann,

Lindtberg, Edgar G. Ulmer, Wilhelm Thiele, Richard Oswald, Walter Reisch, Oskar Homolka, Oskar Werner, Eric Pohlmann, Gustav Diessl, Joseph Schildkraut, Gustav von Seyffertitz, Paul Stein, Günther Krampf, Kurt Sesvischer («Kurt Kaszner»), Hansi Niese, Hans Holt, Helmut Dantine, Max Fleischer, Walter Slezak, Theodore Bikel, el espantoso Gilbert Saultavey («Turhan Bey»), Hans J. Salter, Karoline Blamauer («Lotte Lenya»), Gustax Ucicky.

Auñriacos: O. W. Fischer, Bernhard Wicki, Karl Maria Brandauer.

Polacos: Willy Fritsch, Eugen Schüfftan, Muni Weissenfreund («Paul Muni»), Franz Wasschmann («Franz Waxman»), Samuel Goldfish («S. Goldwyn»), Alexander Granach, Pola Negri, Bayla Begier («Bella Darvi»), Paul Wegener, Ryszard Boleslawski, Bronislau Kaper, O. E. Hasse, Sam Spiegel, Lillie Peiser («Lilli Palmer»), Sam Spiegel, Billy Wilder, Frantisek Grozewski («Anton Grot»), Iser Kac («Kurt Kach»), Leo Rosten, Boris Kauffmann, Dziga Vertov, Rudolph Matthe, Charles Vidor, Israel «Lee» Strasberg.

Rusos: Milstein («Milestone»), Mamoulian, Liedtke, Elisabeth Ettl («Elisabeth Bergner»), Werner R. Heymann, Mischa «Auer», Armin Müller-Stahl.

Suizos: Emil Jannings, Michel Simon, Liselotte «Lilo» Pulver, Bruno Ganz, Marthe Keller.

Nacida en Java (holandesa): Lil Dagover.

<<

[11] Y Sándor «Alexander» Trauner, que comenzó siendo su director artístico, y siguió como productor (socio, se supone).

<<

[12] Al menos de una de sus ágiles comedias se reconoce que es divertida. *El temible burlón (The Crimson Pirate)*.

<<