

# Las Claves de Billy Wilder

de la B a la W





**B de BERLIN.**- En 1926, Wilder fue a Berlín para escribir un reportaje sobre la actuación en la capital alemana de la banda americana de jazz de su admirado Paul Witheman. Era un viaje de tres días, pero ya no regresó a Viena. En Berlín pasó privaciones y estrecheces hasta lograr meter la cabeza en un periódico. Tuvo que trabajar en el hotel Eden como "bailarín-gigolo", según él mismo se definió: bailaba por dinero con maduras mujeres solitarias y luego, en algunas ocasiones, las acompañaba a su casa. Empezó a escribir guiones para el cine -muchas veces como negro, sin firmar- y se introdujo en el sistema de producción de los poderosos estudios UFA. Ahí empezó su relación con la industria del cine, no tardando en conocer el mecanismo de la producción de un film y a la gente más destacada que participaba en ese trabajo. Cuando en 1933, y siendo ya un guionista conocido, Billie abandonó Berlín camino de París después del incendio del Reichstag y huyendo del ya amenazante terror nazi, había interiorizado todo el magma artístico que se agitaba en la capital alemana, desde el neoexpresionismo hasta las estructuras lineales de la Bauhaus. Fue algo más tarde, en Hollywood, donde volcó todo ese bagaje cultural, adaptándolo a las historias que pronto se convertirían en films inolvidables.

**B de BILLIE.**- Eugenia, la madre de Samuel Wilder, empezó a llamarlo Billie desde muy pequeño. Había en ello tanto una especie de rechazo a la ancestral costumbre judía de poner a los recién nacidos el nombre de un abuelo o pariente fallecidos, como su admiración por todo lo americano, simbolizado aquí en la figura de Buffalo Bill, de quien tomó el apelativo familiar para su pequeño hijo. Cuando Wilder llegó a Estados Unidos, en 1932, pronto convirtió la última vocal de ese nombre en una "y": todos empezaron a decirle que allí, Billie era un nombre de mujer.



Charles Brackett, Billy Wilder y el montador Doane Harrison

**B de BRACKETT (Charles).**- Era un republicano alto, de familia rica, educado, de porte distinguido y una considerable formación cultural universitaria que le convirtió en novelista de éxito. Su prosa cuidada y elegante y una convincente manera de contar historias llevaron a Brackett hasta Hollywood a principios de los años 30. Allí, al igual que Wilder en esa época, se iba haciendo un nombre mientras escribía guiones para directores de segunda, hasta que el jefe del departamento de guionistas de la Paramount propició un encuentro mágico: presentó a Brackett y Wilder y les comunicó que iban a trabajar juntos en el guión de La octava mujer de Barba Azul que iba a dirigir Ernst Lubitsch. El propósito era combinar la elegancia de Brackett y el descaro afilado de Wilder para lograr una mezcla atractiva, lo que sin duda consiguieron en ese primer trabajo juntos. Charles Brackett era catorce años mayor que Wilder, y además de la diferencia de edad, habían aficiones y preferencias políticas divergentes, así como un carácter bastante opuesto. Pese a ello dieron a Paramount once de las películas de mayor éxito del estudio y se convirtieron en la pareja de guionistas de mayor éxito y cotización de Hollywood, formando el equipo conocido en el mundillo del cine como "Brackettandwilder". Esa unión no

fue para nada apacible, ya que sus ruidosas sesiones de trabajo terminaban frecuentemente con las sillas y otros objetos volando por el despacho, aunque estaba claro que su colaboración resultaba profesionalmente provechosa y en aquel momento imprescindible para ambos. Cuando Wilder anunció a Brackett, en 1949, que ya no iba a trabajar más con él, éste inició una notable carrera como productor en la Fox, y un prolongado resentimiento enfrió la relación entre ambos. Sin embargo, andando el tiempo, Wilder manifestó frecuentes muestras de apoyo y simpatía ante las dificultades del anciano Brackett.

C de CARACTER.- Con noventa años cumplidos, Billy Wilder seguía acudiendo todos los días a su despacho situado en el segundo piso de un edificio de Beverly Hills, y allí trabajaba en nuevos guiones y de vez en cuando hablaba con viejos compañeros y jóvenes periodistas interesados en su vida y su obra. Todos coincidían en que el maestro se hallaba en plena forma: es decir, seguía lanzando improperios contra la industria del cine, insultando a los nuevos jerifaltes de los estudios y contando chistes sucios por el sólo placer de ofender a sus oyentes, poniendo a prueba la paciencia y la dignidad de su interlocutor con continuos desplantes y salidas de tono. Aunque muchos siempre han afirmado que Wilder era un hombre encantador, tampoco han faltado quienes, bajo sus órdenes en alguna circunstancia, le han calificado como un tipo arrogante, de modales autoritarios, intransigente y puntilloso hasta la irritación y siempre dispuesto a zaherir con sus comentarios despreciativos a los que, en su opinión, no se encontraban a su altura. Arthur Miller siempre consideró que el aborto sufrido por Marilyn tras el rodaje de *Con faldas y a lo loco* fue el resultado del esfuerzo y la tensión insostenibles a que fue sometida por Wilder durante las sesiones de trabajo, a las que la actriz acudía con varias horas de retraso. Las reacciones del director se tradujeron primero en un telegrama y a continuación en una declaración a la prensa. El telegrama dirigido a Arthur Miller decía: "Si tú, querido Arthur, no hubieras sido su marido sino su guionista y su director, y te hubieras visto sometido a todas las indignidades que yo tuve que soportar, la habrías puesto de patitas en la calle, con el termo y todo, para evitar una crisis nerviosa. Yo opté por lo más valiente. Tuve una crisis nerviosa". Ante los periodistas, fue más sintético, pero no menos contundente, cuando declaró: "Después de terminar el trabajo con la señorita Monroe, por primera vez puedo mirar de nuevo a mi esposa sin que me entren ganas de pegarle porque es mujer". Ese era el carácter de Billy Wilder.

C de CENSURA.- Todavía en el temprano 1932, en Berlín, un guión de Wilder, *Das Blaue von Himmel*, provocó el enfado de los censores, que prohibieron la película a los adolescentes por las nocivas consecuencias que podía tener para su desarrollo moral. Desde entonces, sus encontronazos con todo tipo de censores, profesionales o aficionados, jalonaron su larga carrera como guionista, director y productor. Ninguno de sus guiones y películas en Hollywood, entre 1938 y 1964 -excepto, tal vez, *El héroe solitario*- dejaron de tener problemas con la Oficina Hays, que hacía cumplir con un celo obsesivo el llamado Código de Producción aceptado por los estudios para no tener problemas con sus películas una vez terminadas. El más tenaz de esos censores, Joe Breen, fue un encarnizado adversario de Wilder en las numerosas ocasiones en que éste último presentaba guiones que Breen consideraba simplemente inaceptables. Particularmente cruentas fueron las negociaciones para sacar adelante *Perdición*, aunque las escaramuzas más agotadoras tuvieron como objetivo algunas de sus mejores comedias: *La tentación vive arriba*, *Con faldas y a lo loco*, *El apartamento*, *Irma la dulce*, *Uno, dos, tres y, sobre todo*, *Bésame, tonto*, que la Oficina, ya en sus horas bajas y próxima a su extinción, se encargó de desacreditar públicamente. El resultado fue que esta provocativa comedia sobre la mezquindad de un compositor amateur que aparentemente cede su esposa a un cantante de éxito para que éste compre sus canciones y, en un sorprendente giro de la historia, el adulterio se convierte en real, suscitó las iras y el rechazo de algunas asociaciones piadosas: la Legión de Decencia, el Consejo de Mujeres Católicas, la Iglesia Unida de las Mujeres y el Movimiento de la Familia Cristiana. Todas ellas lograron que la película no pudiera estrenarse fuera de grandes ciudades como Los Angeles, Chicago y Nueva York. Cuando ya la censura canceló su actividad vigilante sobre las películas, la permisividad era ya tan amplia y general que ni siquiera las insolencias posteriores de Wilder hicieron fruncir el ceño a nadie. Billy había perdido otro enemigo al que combatir y del que burlarse.

C de COMPLICIDAD.- Una de las premisas principales de Wilder a la hora de desarrollar un guión, era lograr que el espectador se sintiera lo más cerca posible del personaje principal, que participara de sus vicisitudes, aun cuando no compartiera su a veces escasa ética y hasta su absoluta bajeza moral. Por eso, un recurso de identificación y complicidad utilizado frecuentemente por el director fue el relato en primera persona al inicio de la película, una voz en off donde el personaje se presentaba a sí mismo ante el público. Así encontramos, en *Perdición*, a Walter Neff (Fred McMurray) reflexionando sobre su propia existencia; al alcohólico Don Birnam (Ray Milland) contando su vida en *Días sin huella*, y, sobre todo, al cadáver de William Holden flotando en la piscina al principio de *El crepúsculo de los dioses* y relatando cómo ha terminado ahí. También *Traidor en el infierno* está contada por "Cookie", el amigo del protagonista, y en *Sabrina* una voz femenina introduce en off el cuento de hadas que es la película, y en *Uno, dos, tres* es la voz del atribulado McNamara quien arranca la espiral de incidencias de la trama. No olvidemos tampoco la forma en que C.C. Baxter se presenta a sí mismo



en El apartamento con una serie de datos estadísticos llenos de irónica intención.



I.A.L. Diamond y Billy Wilder

D de DIAMOND (I.A.L.).- Nacido en Rumanía como Itek Dommnici, este genio judío de las matemáticas se convirtió en Isadore Diamond al llegar a EE UU y después incorporó las iniciales I.A.L., que significaban "Interscholastic Algebra League" (Concurso Interescolar de Algebra) del que había sido ganador en tres Estados, en los años 1936 y 1937. Sus amigos, entre ellos y muy especialmente Billy Wilder, lo llamaban simplemente Iz. Este mordaz e imaginativo creador de sketches en las fiestas universitarias de fin de curso acabó siendo guionista en Hollywood, y mantenía su espíritu festivo escribiendo diálogos satíricos para las cenas del Gremio de Escritores. Allí lo conoció Wilder y pronto surgieron las bases para una colaboración duradera y fructífera, que se inició en 1957 con Ariane y, con la sola excepción de Testigo de cargo se prolongó hasta 1981, con Aquí, un amigo. La sintonía entre ambos resultó perfecta, y el ingenio natural de Diamond complementaba el sarcasmo, a veces un tanto cruel, de Wilder. Puede que Diamond no resultara tan pulido como Charles Brackett en sus elegantes frases, pero aportó a las ideas del director una alegría chispeante que atemperaba la ácida irreverencia de Wilder. Especialista en cierres brillantes para los diálogos, a Diamond se le ocurrió la frase "Nadie es perfecto" para concluir las revelaciones finales de Jerry/Daphne al millonario Osgood Fielding. Convertido a esas alturas en el más íntimo, fiel y duradero de sus amigos, Wilder siempre corroboró esa autoría y el hallazgo que supuso dicha frase, que ambos dejaron en reserva por si a última hora se les ocurría otra mejor. Naturalmente, no pudieron encontrarla.

D de DINERO.- Según Wilder, las dos primeras palabras en inglés que se deben aprender cuando se llega a EE UU son "the money". Para él, que cuando bajó del barco en Nueva York sólo llevaba once dólares en los bolsillos, parecía ser toda una declaración de intenciones. Poco más de un año después de vivir en Hollywood, en 1935, ya ganó 5.000 dólares por dos guiones. Su cotización siguió subiendo, y en 1942 cobró 9.800 por escribir y dirigir El mayor y la menor. Por Días sin huella percibió 90.000 dólares, ganando ya más que los actores, y sus ganancias fueron creciendo a cada película, llegando a 200.000 dólares más una participación en los beneficios de Con faldas y a lo loco, con lo cual obtuvo un millón adicional. Consumado y astuto negociador, incluso cuando algunas películas marcharon mal en taquilla (como Bésame, tonto), Billy terminó embolsándose 400.000 dólares, gracias a su contrato con los hermanos Mirisch, que además garantizaba, en el caso de que las películas incluidas en dicho acuerdo recuperaran la inversión, un asombroso setenta y cinco por ciento de los beneficios. Eso ocurrió con su siguiente película, En bandeja de plata, que sin ser un gran éxito, gozó del favor del público. Wilder llegó a ser uno de los directores más ricos de Hollywood, pero según confesó él mismo, el valor de su colección de arte le reportó más beneficios que las películas. Durante una subasta celebrada en Christie's en 1989, con la mínima parte de sus cuadros sacada a la venta llegó a obtener 32,6 millones de dólares.

D de DISFRACES.- Desde que transformó a Ginger Rogers (30 años en 1941) en una niña de doce en El mayor y la menor, su primera película como director en Hollywood, los disfraces y las transformaciones se suceden en prácticamente todas sus películas. La larguirucha hija del chófer de los Larrabee se convierte en una elegante chica de aire francés en Sabrina; Ariane, una estudiante de violoncelo intenta hacerse pasar por una demimondaine; Marlene Dietrich engaña a Charles Laughton en Testigo de cargo vistiéndose de fulana con voz de cazalla... No hará falta presentar a Daphne y Josephine en Con faldas y a lo loco, mientras que al pobre Schlemmer le toca repetir la misma jugada que éstas en Uno, dos, tres, y el atribulado Néstor Patou se transforma contra reloj en Lord X en Irma la dulce... y así hasta su última película, Aquí, un amigo, donde el asesino a sueldo Trabucco adopta las más variadas apariencias para acercarse a sus víctimas más inmediatas. Pero no siempre sus criaturas cinematográficas adoptan disfraces que les ocultan físicamente para lograr sus propósitos. A cara descubierta, los personajes de Wilder también simulan, encubren maquinaciones, engañan

sobre sus propósitos y esconden intenciones, a veces letales. El disfraz y la simulación en el imaginario wilderiano es la forma en la que manifiesta el autor su desconfianza en torno a la bondad aparente de cualquier individuo y su repugnancia ante la mentira como mecanismo de afirmación y ascenso en una sociedad que acepta la manipulación de la verdad como uno de los máximos valores de la convivencia.

F de FRACASOS.- La primera película de Wilder como productor, director y guionista, *El gran carnaval* (1951), fue un total fracaso de taquilla, el primero en una carrera que hasta entonces había estado marcada por el éxito o, como poco, por la acogida benevolente del público. La amarga decepción de Billy ante el rechazo que esta historia de tintes crueles y negativos recibió por parte de los espectadores y parte de la crítica le puso en alerta sobre los límites de lo que el público estaba dispuesto a aceptar. El fracaso hirió no sólo su orgullo creativo sino que también hizo saltar la alarma ante la posibilidad de perder su independencia y capacidad de iniciativa de que gozaba en la Paramount, de forma que hasta 1960 se dedicó exclusivamente a adaptaciones teatrales o literarias con mínimo riesgo y buena acogida asegurada. Precisamente después de *El apartamento*, otra historia propia, y con el único paréntesis de *Irma la dulce*, los films de Wilder fueron cada vez peor recibidos por el público, aunque para entonces el maestro ya empezaba a acostumbrarse a los desplantes del público, y también de los críticos. Tras los fiascos de *Fedora* y *Aquí, un amigo*, la reposición berlinesa en 1987 de *Uno, dos, tres*, entonces aplaudida por todos, le sirvió para comprobar lo relativo de los términos éxito y fracaso y también que todavía tardaría algún tiempo para que algunas de sus películas fueran apreciadas de forma más favorable.

F de FRASES.- Wilder fue el sueño y también la pesadilla de muchos periodistas que se acercaron a él, aunque, si alguno de ellos lograba salir indemne del encuentro con el director y aguantaba hasta el final sus obscenidades y despectivas impertinencias, resultaba seguro que se llevaba por lo menos media docena de frases que harían las delicias de los lectores. Acostumbrado a manifestar su acerada opinión sobre cualquier cosa, se podría escribir todo un libro con las frases suyas publicadas en periódicos y revistas a lo largo de su carrera. Algunas de esas frases ya aparecen en distintos apartados de este dossier wilderiano, pero con el fin de redondear una especialidad siempre celebrada del director, hemos ampliado este aspecto de su personalidad con una breve selección de las mismas. Por ejemplo, esta sobre los honores mundanos: "Las medallas y los premios son como las hemorroides. Tarde o temprano, cualquier gilipollas tiene una". O esta otra sobre el cine europeo: "Lo que hace que las películas europeas parezcan más adultas que las nuestras es que no entendemos el diálogo". A veces mezclaba los chistes políticos con las figuras del cine, y el resultado era el que sigue: "He escrito una historia en torno a la guerra fría. Los soviéticos secuestran en Berlín Oeste a una llamativa belleza americana (podría ser Marilyn Monroe, por ejemplo) y pretenden hacerle un lavado de cerebro, pero ella les vence, porque no tiene cerebro que lavar". Tampoco tuvo reparos en obsequiar a algún que otro actor con sonoros insultos. A Humphrey Bogart le dedicó estas amables palabras: "Estudio tu rostro, Bogey; contemplo los valles, las grietas y las fosas de tu fea cara, y sé que en algún lugar de esa repugnante cara de mierda se esconde una mierda verdadera.

G de GUIONISTA.- En un principio, Wilder sólo quería ser guionista y no director, porque el trabajo de escribir le daba todas las libertades y ninguna de las responsabilidades de la dirección. Algunos críticos y biógrafos suyos ponen en entredicho esta afirmación, haciendo observar que la inventiva visual de *Curvas peligrosas*, su primera película como director (junto a Alexandre Esway) ya delata una inquietud de ideas y espíritu creativo con las imágenes, y desmiente que Billy se hiciera director sólo para proteger sus guiones. Pero ya en Hollywood, el desarrollo de las historias de Wilder por otros directores propició más de una trifulca en los estudios, especialmente con Mitchell Leisen, que cambiaba u omitía constantemente el texto del guionista, y éste, no sin cierta reticencia, empezó a dirigir sus propias historias con el éxito que ya conocemos. De todas formas, el trabajo del guión fue durante toda su carrera la parte más cuidada por Wilder, aunque siempre en colaboración con otros, con quienes pasaba hasta meses puliendo y redondeando la historias. Para Wilder, todo dependía del guión, sobre todo en las comedias. "Quiero que el espectador quede atrapado por la historia y los personajes, que sufra o disfrute con ellos, y eso no se puede lograr si lo distraes con ángulos o movimientos de cámara donde tratas de demostrar un estilo como director", dijo en una ocasión. Por eso, no falta quien dice que las películas de Wilder son buenas en la medida que lo son sus guiones, porque al director le cuesta distanciarse de los mismos, haciendo que en algunas ocasiones determinadas secuencias se observen mejor construidas en el guión que en su traslación a imágenes, es decir, que la impronta del escritor se solapa a la del realizador cinematográfico.

H de HIJOS.- Sobre la figura de Billy Wilder como padre se ha hablado poco, y ni él mismo quiso extenderse nunca sobre este aspecto de su vida privada. Los dos hijos que tuvo fueron fruto de su matrimonio con Judith Iribe, con quien se casó en 1936, divorciándose en 1947. Judith era hija de un influyente abogado de California que le ayudó a encontrar empleo en el departamento de guiones de la Paramount. El 21 de diciembre de 1939, Judith dio a luz gemelos: un niño, Vincent, y una niña, Victoria. Tres meses después, el pequeño Vincent murió

a causa de un insuficiente desarrollo de sus pulmones. Nunca habló de la muerte de su hijo ni de la forma en que este hecho le afectó. Tras el divorcio de Judith, Billy veía a Victoria, que entonces tenía diez años e idolatraba a su padre, durante un mes en verano, ejerciendo de padre torpe pero complaciente. El modo en que Wilder expresó su cariño hacia una hija a la que sólo veía una o dos veces al año fue colmarla de regalos. Victoria se casó dos veces, primero con un profesor y después con un piloto de coches de carreras, y le dio una nieta. Aunque Wilder trató de transmitir a su hija las cosas que él amaba -la comida, el arte y los espectáculos, la vida de Hollywood, el trato con los amigos-, ella se apartó de todo aquel ambiente, y Billy resultó finalmente un padre distante y no demasiado afectuoso. Tal y como lo recordaba Victoria a mediados de los años setenta, "mi padre es una persona difícil de conocer. Le adoro, pero me parece que no puedo acercarme a él. Es amable y generoso, pero no sabe decir 'te quiero'. A mí nunca me lo ha dicho. Ni una sola vez. Le incomoda".

I de INMIGRANTE.- Hasta los 29 años, Billy Wilder fue cambiando de país y residencia, unas veces por curiosidad y sentido de la aventura, y otras por puro instinto de supervivencia, aunque siempre con una innata cualidad de adaptación al nuevo medio que nunca le hizo sentirse extraño ni desplazado en ningún sitio. Tras unos primeros años infantiles en Cracovia, la familia Wilder se trasladó a Viena, aunque Billy nunca supo concretar la fecha de la mudanza. Como inquieto y joven periodista, nuestro hombre se instaló a continuación en Berlín, de donde salió con toda rapidez en cuanto comprendió que, al igual que todos los judíos, corría un peligro cierto en manos de los nazis. París fue un refugio donde Billy no perdió el tiempo, y de allí, con un pasaje pagado nada menos que por Columbia Pictures, se plantó en Los Angeles, California. Tenía un permiso de trabajo para seis semanas, y al final del mismo, el servicio de inmigración le exigió que abandonara EE UU y volviera a entrar con un nuevo visado. Recaló en Mexicalia, una sórdida ciudad fronteriza partida en dos, con un lado americano y otro mexicano. Se las ingenió para no tener que esperar durante años el visado que le permitiera volver nuevamente a Hollywood, haciendo amistad con un funcionario consular americano que le facilitó la entrada en USA. Además de reflejar toda aquella experiencia en el guión de Si no amaneciera, Wilder tuvo un recuerdo agradecido en 1988, más de medio siglo después, para aquel funcionario durante su alocución al recibir el premio Irving Thalberg de la Academia de Hollywood. Billy Wilder se convirtió en ciudadano americano en 1939.

J de JUDIO.- Su condición étnica, siempre en situación desfavorable y problemática durante los primeros decenios del siglo XX en Europa, dotaron a Wilder de un particular sentido de la supervivencia y la adaptación, aunque nunca pudo apartar de sí un profundo resentimiento hacia quienes ejercieron el menosprecio y la marginación social hacia él y su familia. Siempre recordó el día en que le fue negada a su padre la ciudadanía austriaca por su condición de judío, así como la rabiosa impotencia cuando empezó a contemplar los inicuos abusos a que los nazis, no bien alcanzaron el poder, sometieron a los judíos. Su angustia fue mayor cuando, gozando ya en Hollywood de una creciente posición de guionista de éxito, fue conociendo la eliminación sistemática practicada por Hitler y sus secuaces sobre la población semita y la infructuosa petición, durante un viaje a Viena expresamente para ello, de que su madre, su padrastro y su abuela se trasladaran con él a América mientras la huida todavía era posible. Nunca más los volvió a ver, y parece seguro que fueron gaseados en alguno de los campos de concentración nazis, aunque no llegó a tener ningún documento que lo acreditara. Mientras tanto, se hizo miembro de algunos comités de refugiados y aportó dinero para rescatar judíos de la Europa ocupada por Hitler. Después de la guerra, como miembro de la delegación cinematográfica del ejército americano en Berlín, pasó por el amargo trance de visionar miles de metros de película donde se exponían las atrocidades nazis en los campos de exterminio. Jamás habló sobre ello en sus películas, pero cuando se publicó La lista de Schindler, Wilder quiso adquirir los derechos para llevarla al cine, aunque Spielberg ya se le había adelantado, y una vez la película fue estrenada, quedó conmovido por sus imágenes. "Llegué a verla hasta tres veces por semana", declaró. "La veía una y otra vez para tratar de localizar a mi madre y mi abuela entre los extras. Nunca los encontré".

L de LEMMON (Jack).- Si existe un actor que resume la visión de Wilder sobre la sociedad americana, dándole rostro con una mezcla de ingenuidad y determinación, ése es, sin duda, Jack Lemmon. Con él hizo siete de sus comedias, entre ellas las de mayor éxito de su carrera, como Con faldas y a lo loco (su primera colaboración) y El apartamento. Wilder encontró en Lemmon el mayor grado de complicidad e identificación para componer el retrato del americano medio, ese personaje cínico y sentimental a partes iguales, inocente y agresivo, bondadoso y arribista. Cuando Jack Lemmon aceptó interpretar el papel de Jerry/Daphne no sabía que además de haber sido elegido por Wilder para el papel más importante de su carrera, terminaría siendo uno de los mejores amigos del director. Entre ambos se establecieron estrechos vínculos de admiración mutua, y desde el primer momento Wilder disfrutó enormemente viéndolo actuar. Durante el rodaje de El apartamento, le hacía repetir las tomas una y otra vez, por el simple placer de verle recrear los matices de una misma situación. Al final, acababa montando la primera toma. Con su pudor proverbial para halagar a la gente que quería, Wilder resumió con una breve frase la personalidad de su actor favorito, además de su amigo: "Lemmon



tenía que ser actor. Dudo que hubiera podido hacer otra cosa, salvo tocar el piano en un prostíbulo".

L de LUBITSCH (Ernst).- La admiración de Wilder hacia el director Ernst Lubitsch no tenía límites, así que cuando en 1938 le encargaron (junto a Charles Brackett) escribir el guión de La octava mujer de Barba Azul, lo consideró un alto honor, que poco después repitió en Ninotchka. En su despacho colgaba un cartel con la inscripción "¿Cómo lo haría Lubitsch?", presidiendo el trabajo diario que a veces se atascaba por falta de ideas o por la insatisfactoria forma de resolver una situación cómica sobre el papel. Entonces, Wilder y su colaborador de turno miraban el cartel para encontrar la inspiración necesaria. Teniendo en cuenta el talante cáustico e insolente de Billy y su falta de respeto hacia casi todo, su venerada admiración perenne hacia el maestro alemán fue toda una excepción. Nunca dejó de citarlo en sus entrevistas y declaraciones, y se ha hecho justamente famosa esta definición suya: "Lubitsch podía conseguir más con una puerta cerrada que la mayoría de directores con una bragueta abierta". O esta otra muestra admirativa: "Durante veinte años todos hemos intentado encontrar el secreto del 'toque Lubitsch'. De vez en cuando, con un poco de suerte, lográbamos algún que otro metro de película que brillaba momentáneamente como si fuera de Lubitsch. Se parecía, pero no era realmente como lo suyo. Su arte se ha perdido. El más elegante de los magos de la pantalla se llevó su secreto con él". Cuando Wilder recibió del American Film Institute el premio a la labor de toda una vida, agradeció el galardón con estas palabras: "Me lo dan porque Lubitsch está muerto".

M de MARILYN.- Aunque sólo trabajó en dos de sus películas -La tentación vive arriba y Con faldas y a lo loco, y las dos fueron grandes éxitos de taquilla-, la relación entre Wilder y Marilyn Monroe fue lo suficientemente intensa y accidentada como para que dejara honda huella en ambos. El director admiraba la fascinación que Marilyn era capaz de transmitir a través de la cámara, pero también le irritaba la poca seriedad profesional de la actriz, que puso a prueba la paciencia de los respectivos equipos. Luego, cuando se veía el resultado en pantalla, todos olvidaban los retrasos y las repeticiones. Entre bronca y bronca, Wilder era capaz de ofrecerle una fiesta de cumpleaños durante la que se dedicaban piropos mutuos, para luego estallar de cólera una vez reanudado el trabajo. Según el director, "no me di cuenta de lo caótica que era hasta que miré en la parte trasera de su coche. Era como si lo hubiera arrojado todo allí atropelladamente porque había una invasión extranjera y los ejércitos enemigos ya estuvieran en Pasadena. Había blusas tiradas, y pantalones, vestidos, fajas, zapatos viejos, billetes de avión usados y, por lo que sé, hasta antiguos amantes". Particularmente tenso fue el rodaje de Con faldas y a lo loco con esas 80 -¿o fueron 63, o 47?- veces que Marilyn tuvo que repetir la frase "Where is the Bourbon?" y con retrasos de toda una mañana. El resultado de todos los problemas acumulados fue el aborto de la criatura que Marilyn esperaba -ver "C de Carácter"- . Pero tras los gritos e impropiedades típicamente wilderianos, el director siempre tuvo palabras de amable comprensión hacia la estrella, a veces en forma de elogio fúnebre: "Tenía lo que yo llamo impacto carnal. Es algo que se da muy pocas veces, esa sensación de que viéndola en la pantalla o en una fotografía se puede alargar la mano y tocarla. Era esencialmente una buena chica, pero algo trastornada por lo que le iba ocurriendo, enfrentada al monstruo creado por ella misma a base de fama y publicidad: es natural que se encontrara confusa y aturdida por todo ello. Se sentía trastornada emocionalmente todo el tiempo, asustada e insegura de sí misma, hasta el punto de que cuando trabajaba con ella me di cuenta de que deseaba inconscientemente que yo fuera un psicoanalista y ella mi paciente".

M de MUJERES.- Cuando Wilder se enteró de que en Alemania Perdición se titulaba Mujer sin conciencia, exclamó: "Me parece un título idiota. Se refiere, más o menos, a mil seiscientos millones de mujeres". Comentarios como éste alimentaron la supuesta misoginia del director, cuyos retratos femeninos a lo largo de sus películas desmienten tal visión negativa hacia las mujeres. Es cierto que tres de sus hembras resultan especialmente odiosas -precisamente la Phyllis Dietrichson de Perdición, la Lorraine de El gran carnaval y Sandy, la mujer de Jack Lemmon en En bandeja de plata-, pero son abrumadoramente mayoritarias las mujeres que imponen su personalidad en un mundo de dominio masculino, con una clara admiración por parte del director. Se pueden citar, todavía como guionista, a Ninotchka en la película del mismo título, y a Sugarpuss en Bola de fuego, y ya como director, a la liosa Susan Applegate de El mayor y la menor, que junto a Sabrina, Ariane, Irma e incluso la ubicua Ilse von Hofmannshtal de La vida privada de Sherlock Holmes, forman un conjunto de mujeres resueltas y astutas en la consecución de sus objetivos. Junto a ellas tenemos otro conjunto femenino más vulnerable, que se las ve y se las desea para escapar de las garras de los machos predadores, y por el que Wilder expresa su mayor simpatía: ellas son la Fran Kubelik de El apartamento, "la chica" de La tentación vive arriba, la rubia Ingeborg "siempre dispuesta" de Uno, dos, tres, o la sentimental Polly la Bomba de Bésame, tonto. En el plano personal, Wilder nunca ocultó su satisfacción por estar casado con Audrey Young, una morena de voz cálida, cantante de big band y en su juventud esbelta como un junco, definida por un biógrafo del director como "brillante conversadora, hermosa y tan dura como él". Se casaron en junio de 1949 en Linden, Nevada, constituyendo desde entonces, y hasta la muerte de Billy, el matrimonio más estable y bien avenido dentro de la cambiante fauna de Hollywood.





Audrey Young y Billy Wilder se casaron en 1949

O de OSCAR.- Aparte de algunos dardos más o menos malévolos hacia colegas premiados, no se conoce que Wilder objetara nunca seriamente algo en contra de los premios de la Academia. Su primera nominación al Oscar como director y guionista fue por *Perdición*, siendo derrotado en ambas categorías, aunque al año siguiente, con *Días sin huella*, repitió ambas nominaciones y esta vez sí que ganó sus dos primeros Oscars, uno detrás de otro y en la misma ceremonia. Aunque todavía le quedaban algunos momentos de gloria por vivir en la gala anual de la Academia, Wilder quedó tristemente decepcionado cuando en 1951 *El crepúsculo de los dioses* sólo ganó tres de los premios de entre las once nominaciones conseguidas, y sólo uno fue para él (argumento y guión), compartido además con Charles Brackett y D.M. Marsham. Pero la noche más triunfal de Wilder en la ceremonia de los Oscar fue la del 17 de abril de 1961, cuando acumuló tres estatuillas por *El apartamento*: película, director y guión original, éste último compartido con su apreciado I.A.L. Diamond. Fue la consagración de su genio y tal vez el punto más alto en su carrera. Los siguientes premios de la Academia y de otras instituciones fueron ya reconocimientos honoríficos al conjunto de su carrera, cuando ya había dejado de dirigir películas y fue retirado a la fuerza por la industria de Hollywood.



Burt Lancaster, Elizabeth Taylor y Billy Wilder, que sostiene sus 3 Oscar por "El Apartamento"

P de PERIODISTA.- Sus casi legendarios inicios como periodista, todavía en Viena, se remontan a la simple confección de crucigramas. A partir de ahí, sus crónicas de sucesos, alternadas con críticas de teatro, ópera y discos de jazz y hasta reseñas deportivas, se entrecruzaron con anécdotas personales difíciles de verificar, como su frustrada entrevista a Sigmund Freud. El buen ojo de Wilder para extraer el carácter risible de las noticias de actualidad era, a fin de cuentas, un ensayo general para el humor sardónico que luego registraría como una especie de marca de fábrica en sus películas. Los periodistas, por otra parte, se convirtieron en los sujetos más egoístas, insensibles y desaprensivos de su larga galería de personajes cinematográficos. El Charles Tatum de *El gran carnaval* o los Hildy Johnson y Walter Burns de *Primera plana* son ejemplos de la pésima consideración que tenía Wilder sobre un oficio que él mismo había ejercido, y con el que ajustó cuentas a través del fugaz personaje del periodista ex-nazi de *Uno, dos, tres*. Cuando no había periodistas en el reparto, Wilder se las arreglaba para citarlos de una forma u otra, como en *Sabrina* donde hace sentenciar al viejo Oliver Larrabee: "Todos los periodistas deberían ser reducidos a pulpa y convertidos en papel"

P de POLITICA.- Nada más llegar a EE UU, Wilder se dio cuenta de que, como inmigrante, tenía una posición de lo más vulnerable, ya que, ni siquiera los centroeuropeos que huían de Hitler eran recibidos con demasiada simpatía. Por lo tanto, tuvo mucho cuidado en expresar opiniones políticas en un ambiente donde, en muy pocos años, se pasaría de la suspicacia hacia los alemanes a la más desquiciada paranoia anticomunista. Sus guiones eran mirados con lupa por los censores de Hays y por otros vigilantes menos oficiales pero no menos peligrosos, y sin embargo logró escamotear resbaladizas visiones del patriotismo en películas como *Cinco tumbas a El Cairo* y *Traidor en el infierno*. El inicio de la guerra fría le pilló haciendo una película de propaganda americana en la Alemania de posguerra, *Berlín Occidente*, que le puso en el punto de mira de los censores a causa de frases y situaciones demasiado liberales así como por su tratamiento "poco respetuoso" hacia el personaje de una congresista que se suelta el pelo en el Berlín ocupado por los aliados. Lo peor estaba por llegar, con la desquiciada "caza de brujas" del senador McCarthy y su purga en Hollywood. Wilder apoyó por principios elementales el llamado Comité en Pro de la Primera Enmienda, del que formaban parte, entre otros, Judy Garland, Edward G. Robinson, William Wyler y John Huston, tras asegurarse de que en dicho Comité no eran admitidos los comunistas. En esa época tuvo palabras crueles hacia algunos caídos en desgracia, los que formaban el grupo llamado "los diez de Hollywood", calificados como "testigos hostiles" e incluidos en la famosa "lista negra" por negarse a declarar ante el comité de McCarthy. Cuando le preguntaron si daría trabajo a estos represaliados, dijo: "Sólo dos de ellos poseen cierto talento, los demás no son más que hostiles". Cuando por fin realizó una película en la que abiertamente se hablaba de política, *Uno, dos, tres*, la realidad oscureció la farsa de la pantalla y nadie tomó en cuenta la catarata de chistes del film. Algo más tarde, cuando en *Avanti!* ridiculizó al mismísimo Departamento de Estado, criticar la política oficial en las películas ya no tenía mayores consecuencias.

R de REMAKE.- A Wilder le irritó la idea -y luego el resultado- de hacer un remake de *Sabrina*, que Sydney Pollack dirigió en 1995. Pero él mismo fue un contumaz cultivador de las nuevas versiones, ya que no otra cosa sino remakes son algunas de sus películas más conocidas, aunque, justo es decirlo, casi siempre elevó la calidad y el interés del original anterior. Así, *Con faldas y a lo loco* tenía nada menos que tres precedentes filmados: uno en Francia, en 1935, y otros dos en Alemania, en 1951 y 1953. *Primera plana* también tenía dos versiones anteriores, dirigidas en los años 30 por Lewis Milestone y Howard Hawks en cada uno de los casos. *Ariane*, por su parte, procedía más o menos directamente de un film del francés Paul Czinner, realizado en 1934. El último film de Wilder, *Aquí, un amigo* también fue un remake, el de la película *El embrollón*, dirigida en Francia por Edouard Molinaro en 1973. Todo ello por no enumerar las obras teatrales que Wilder adaptó al cine sin que, eso sí, tras los cambios introducidos, nadie pudiera relacionarla con su texto escénico previo. En ese sentido, se abrieron curiosas expectativas cuando fue anunciada por el propio director la posibilidad de efectuar un remake de *Uno, dos, tres* cuya acción transcurriría... en China.

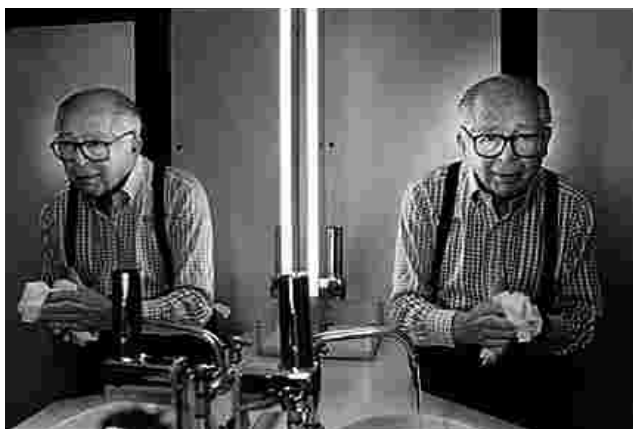
R de ROMANTICO.- En cualquier caso, no confundir con la exaltación sentimental, ni tampoco caer en la tentación de calificar como "comedias rosa" títulos como *Sabrina* y *Ariane*. Todo ello no tiene nada que ver con ese concepto de romanticismo que Wilder arrastraba como parte de su herencia cultural centroeuropea y contra el que aparentemente luchó en sus muestras más pesimistas sobre la mezquindad de la condición humana y sus diversas formas de abyección, desde *Perdición a Traidor en el infierno*, pasando por *El gran carnaval* o *Días sin huella* para concluir con *En bandeja de plata*. Lo que sí late en muchas de sus historias es la comprensión y hasta el perdón hacia unas criaturas que han bajado hasta lo más mínimo el listón de su dignidad y que, según Wilder, merecen la oportunidad de redimirse con la rehabilitación ante sí mismos y los demás. Ahí es donde aflora la esperanza y la posibilidad de la liberación después de caer en picado hasta el fondo: en la última partida de cartas entre Buddy Baxter y Fran Kubelik -¿un guiño hacia el plano final de *Viridiana*?-, en el simulado partido de fútbol americano entre Hinkle y "Boom Boom" Jackson con que concluye *En bandeja de plata*, o en los minutos finales de *Bésame, tonto*. Si se prefiere, podemos dejar en el aire la ambigüedad de *Traidor en el infierno* o de *Avanti!* con la despedida de Wendell Armbruster IV, y celebrar como

una reflexión de madurez otoñal la tristeza de los amores imposibles en La vida privada de Sherlock Holmes. ¿Podemos negar la posibilidad de que, en el fondo, Wilder era un romántico que siempre disimuló su cariño hacia las víctimas más débiles de un sistema despiadado, insensible e hipócrita?

S de SEXO.- Desde su más temprana adolescencia, el larguirucho Billie estuvo obsesionado con todo lo que tuviera relación con el sexo, pero la solemne y estirada Viena de la época y la seriedad de su entorno familiar no eran nada propicios para satisfacer tan insaciable curiosidad. Su primera experiencia sexual, con una prostituta, tuvo lugar a los 18 años, inmediatamente después de graduarse en el instituto. Casualidad o no, muchas de las circunstancias favorables a lo largo de su juventud tuvieron algo que ver con el sexo. Por ejemplo, su primer empleo estable como periodista lo obtuvo al sorprender al redactor jefe en su despacho con la secretaria semidesnuda y en una posición comprometida. A lo largo del tiempo, el interés de Wilder por las referencias sexuales no decreció lo más mínimo, y de hecho, en la mayoría de sus películas se pueden encontrar alusiones al sexo tanto verbales como visuales, a veces bastante explícitas, y otras un poco subterráneas, por aquello de burlar a los censores. Durante sus primeros años en Hollywood sorprendía a muchos de sus colegas y amigos con la hiperactividad y promiscuidad de su vida sexual, manteniendo varias relaciones más o menos estables de forma simultánea, incluso estando casado. En cuanto a su impresionante colección de arte, era frecuente que exhibiera orgullosamente ante sus amigos pinturas o esculturas con desnudos que sus visitantes consideraban a veces dudosamente artísticos.

T de TELEVISION.- Wilder cumplió, al menos una de sus promesas: "Ni por asomo trabajaré en una nadería como la televisión", aunque tenía dos televisores en casa, situados uno al lado del otro para poder ver simultáneamente los partidos de béisbol y de fútbol americano. Esa fue toda su relación con la pequeña pantalla, aparte de utilizarla como elemento promocional de sus películas cuando, con motivo de algún estreno, se le hacían entrevistas, o mucho más tarde, ya retirado, algunos admiradores (como Volker Schlöendorff, por ejemplo) convertían largas conversaciones sobre su vida y su carrera en varios capítulos de una serie dedicada al maestro. Mucho más allá de lo que pudiera suponer en cuanto a competencia directa sobre el cine, Wilder detestaba, sobre todo, la abusiva presencia de la publicidad y su nivel de vulgaridad en la televisión. Especialmente sarcásticas fueron dos alusiones a esa publicidad en sendas películas suyas, a cuenta en ambas ocasiones de la obsesiva propaganda en torno a la higiene dental. En La tentación vive arriba, "la Chica" es una "actriz" que promociona determinado producto en la televisión, para lo cual ensaya repetidamente este sugestivo texto: "He desayunado cebollas, he comido salsa de ajos, pero él nunca lo sabrá. Mis besos siguen siendo frescos y fragantes, gracias al Dazzledent". Más agresivo resultaba, en El apartamento, el anuncio que demora la emisión de la película Gran Hotel, y que sorprende a Jack Lemmon mordiendo el muslo de pollo de su cena: "Amigos, ¿se les descarnan a ustedes las encías?"

W de WILDER (Billy).- Guionista, director y productor de cine, que desarrolló su carrera entre 1929 y 1981, iniciándose ésta en Alemania y continuando en Hollywood. Samuel Wilder nació el 22 (o el 28, según las fuentes) de junio de 1906 en Sucha, una pequeña localidad a cien millas al este de Viena, en la provincia de Galitzia, un territorio por aquel entonces a caballo entre Polonia y el imperio austrohúngaro. Falleció en Hollywood, el 27 de marzo de 2002, a los 95 años, a consecuencia de las complicaciones derivadas de una neumonía. Se inició en el cine escribiendo guiones en Alemania, y tras una breve etapa en Francia, se trasladó a EE UU, donde, a lo largo de 47 años, también ejerció de guionista, además de director y productor. El servicio postal austriaco le dedicó un sello de 0,58 euros con su efigie en 2003, y se colocó una placa en el número 11 de Viktoria-Luise Platz, en Viena, donde vivió, así como en su pueblo natal existe una calle con el nombre de Ulica Billy Wildera. También salió su nombre dos veces en un crucigrama: la primera ocasión fue en el 17 horizontal, y la segunda en el 21 vertical.



## ¿Cómo lo hizo Billy?

Entre 1929 y 1934 el nombre de Billy Wilder como coguionista apareció en 14 películas, incluyendo la que dirigió en Francia, y sin tener en cuenta los trabajos como negro que llevó a cabo en Alemania, y de los que él mismo no guardaba memoria. Tampoco se citan sus guiones nunca realizados, como el de Pam-Pam, escrito mientras vivió en Francia, y el cual, a través de su amigo Joe May le valió ser contratado por Columbia Pictures, que le pagó el viaje a América. En el mismo año de 1934, ya en Hollywood, empezó a firmar guiones o a colaborar en la revisión de los mismos, aportando en ocasiones solamente la idea argumental. En la relación que sigue, sólo hemos tenido en cuenta aquellos títulos donde Wilder apareció como guionista en solitario o en colaboración.

- DER TEUFELSREPORTER: IM NEBEL DER GROSSTADT (1929). D.: Ernst Laemmle. Int.: Eddie Polo, Maria Forescu, Jonas Garrison.
- GENTE EN DOMINGO (Menschen am Sonntag, 1929). D.: Robert Siodmak. Int.: Brigitte Borchert, Christl Ehlers, Annie Schreyser.
- DER MANN, DER SEINEN MÖRDER SUCHT (1931). D.: Robert Siodmak. Int.: Heinz Rühmann, Lien Deyers, Raimund Janitschek, Hermann Speelmans.
- IHRE HOHEIT BEFIEHLT (1931). D.: Hanns Schwarz. Int.: Willy Fritsch, Käthe von Nagy, Paul Hörbiger, Reinhold Schünzel. (En 1933, la Fox hizo un remake de esta película con el título de Adorable, en la que Wilder figura como autor del argumento).
- SEITENSPRÜNGE (1931). D.: Stefan Székely. Int.: Oskar Sima, Gerda Maurus, Paul Vincenti.
- DER FALSCH EHEMANN (1931). D.: Johannes Guter. Int.: Johannes Riemann, Maria Paudler, Tibor Halmay.
- EMILIO Y LOS DETECTIVES (Emil und die Detektive, 1931). D.: Gerhard Lamprecht. Int.: Rolf Wenkhaus, Käthe Haak, Fritz Rasp, Rudolf Biebrach.
- ES WAR EINMAL EIN WALZER (1932). D.: Victor Janson. Int.: Marta Eggerth, Rolf von Goth, Hermann Blass, Fritz Greiner.
- EIN BLONDER TRAUM (1932). D.: Paul Martin. Int.: Willy Fritsch, Willi Forst, Lilian Harvey.
- SCAMPOLO, EIN KIND DER STRASSE (1932). D.: Hans Steinhoff. Int.: Dolly Hass, Karl Ludwig Diehl, Paul Hörbiger.
- DAS BLAUE VOM HIMMEL (1932). D.: Victor Janson. Int.: Marta Eggerth, Hermann Thimig, Jacob Tiedtke, Ernst Verebes.
- MADAME WÜNSCHT KEINE KINDER (1933). D.: Hans Steinhoff. Int.: Georg Alexander, Erika Glässner, Liane Haid, Lucie Mannheim.
- WAS FRAUEN TRÄUMEN (1933). D.: Géza von Bolváry. Int.: Nora Gregor, Gustav Fröhlich, Peter Lorre, Kurt Horwitz. (En 1934, la Universal hizo un remake de esta película con el título de One Exciting Adventure, donde Wilder figura como autor del argumento).
- MUSIC IN THE AIR (1934). D.: Joe May. Int.: Gloria Swanson, John Boles, June Lang, Al Shean.
- LOTTERY LOVER (1935). D.: Wilhelm Thiele. Int.: Lew Ayres, Pat Paterson, Peggy Fears, Reginald Denny.
- LA OCTAVA MUJER DE BARBA AZUL (Bluebeard's Eight Wife, 1938). D.: Ernst Lubitsch. Int.: Claudette Colbert, Gary Cooper, Edward Everett Horton, David Niven, Elizabeth Patterson.
- MEDIANOCHE (Midnight, 1939). D.: Mitchell Leisen. Int.: Claudette Colbert, Don Ameche, John Barrymore, Francis Lederer.
- WHAT A LIFE (1939). D.: Jay Theodore Reed. Int.: Jackie Cooper, Betty Field, James Corner, Hedda Hopper.
- NINOTCHKA (Ninotchka, 1939). D.: Ernst Lubitsch. Int.: Greta Garbo, Melvyn Douglas, Ina Claire, Béla Lugosi, Sig Rumann, Felix Bressart.
- ARISE, MY LOVE (1940). D.: Mitchell Leisen. Int.: Claudette Colbert, Ray Milland, Dennis O'Keefe, Walter Abel, Dick Purcell.
- SI NO AMANECIERA (Hold Back the Dawn, 1941). D.: Mitchell Leisen. Int.: Charles Boyer, Olivia de Havilland, Paulette Goddard, Victor Francen, Walter Abel.



- BOLA DE FUEGO (Ball of Fire, 1941). D.: Howard Hawks. Int.: Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Oskar Homolka, Henry Travers, S.Z. Sakall.

Desde su primer film en funciones de co-director con Alexander Esway, en 1934, hasta su debut en solitario en la dirección, en 1942, transcurrieron ocho años, en los que Wilder afinó tanto su técnica como guionista como los recursos y herramientas del trabajo de dirigir. A pesar de que consideraba demasiado cansada la doble tarea de escribir el guión y dirigirlo terminó asumiendo ambas responsabilidades, cansado -según dijo siempre- de que otros directores manipularan y cortaran sus guiones. Algún tiempo después, sumó al guión y la dirección la tarea de producir sus películas, con la finalidad de preservar al máximo la autoría de las mismas. Fueron, como se reseñan a continuación, un total de 26 títulos con la doble (y a veces triple) firma de Billy Wilder, toda una parte de la historia del cine que se inscribe, por derecho propio, como una referencia indiscutible de la cultura del siglo XX.

- CURVAS PELIGROSAS (Mauvaise graine, 1934). P.: Pathé Consortium Cinema. G.: Billie Wilder, Max Kolpe, Hans G. Lustig y Claude-André Puget. F.: Paul Cotteret y Maurice Delattre. M.: Allan Gray y Franz Wachsmann. Int.: Danielle Darrieux (Jeanette), Pierre Mingand (Henri Pasquier), Raimond Galle (Jean-la-Cravate), Paul Escoffier (doctor Pasquier), Michel Duran (el jefe), Jean Wall (Zebra). Dur.: 77 minutos.

Wilder rodó esta película en París, en el camino (de huida) de Berlín a Hollywood: la historia de un grupo de delincuentes juveniles, dos de los cuales se enamoran y quieren salir de este ambiente, arriesgando sus vidas. Al final está el viaje a la libertad, a América. La película fue, por necesidad, realista y se rodó en un garaje y en las calles de París. (Hellmuth Karasek).

- EL MAYOR Y LA MENOR (The Major and the Minor, 1942) P.: Arthur Hornblow para Paramount Pictures. G.: Charles Brackett y Billy Wilder. F.: Leo Tover. M.: Robert Emmett Dolan. Mont.: Doane Harrison. Int.: Ginger Rogers (Susan Applegate), Ray Milland (mayor Philip Kirby), Rita Johnson (Pa-mela Hill), Robert Benchley (señor Osborne), Diana Lynn (Lucy Hill), Edward Fielding (coronel Hill).

Dur.: 100 minutos.

La historia de esta película está basada en un reportaje del "Saturday Evening Post" y en una pieza teatral que jamás llegó a representarse. Sin embargo, resultaba un tanto espinosa para la época, ya que se trataba de un adulto que se sentía atraído por una menor, aunque en realidad ésta no era tal.

Wilder y Brackett tenían miedo a la reacción de la oficina Hays, e intentaron que el asunto resultase lo más inocente posible. Para ello tuvieron la brillante idea de hacer al público cómplice de la situación, de tal modo que, como todo el mundo sabía que ella no era en realidad una menor, no había problema. No obstante, el peliagudo asunto seguía como telón de fondo, y el adulto se estaba enamorando de la que él consideraba una niña. Además estaban todas aquellas secuencias de la chica revolucionando a los jóvenes cadetes. Milagrosamente, este antecedente cinematográfico de Lolita no produjo ningún tipo de irritación en la censura de la época y el público tampoco pareció ver nada perverso en la historia. (Guillermo Balmori).

- CINCO TUMBAS A EL CAIRO (Five Graves to Cairo, 1943). P.: Charles Brackett para Paramount Pictures. G.: Charles Brackett y Billy Wilder. F.: John F. Seitz. M.: Miklos Rozsa. Mont.: Doane Harrison. Int.: Franchot Tone (John J. Bramble), Anne Baxter (Mouche), Erich von Stroheim (mariscal Erwin Rommel), Akim Tamiroff (Farid), Fortunio Bonanova (general Sebastiano). Dur.: 96 minutos.

Aunque no llega a las cumbres de otras obras maestras de Wilder, ésta se sostiene todavía como una película bien realizada, que merece una categoría más elevada que la que le ha deparado la historia del cine. La belleza desoladora de su secuencia de apertura resulta especialmente imponente (...) Lo que hace de ella una obra perdurable no es su eficaz propaganda bélica sino su lirismo brutal: los duros reflejos de la luz en los ojos de los espectadores, las sombras cuadrículadas que les sumen en zonas oscuras, grises y negras, las tensiones a las que se ve sometido un hombre corriente, atrapado, casi sin salida. (Ed Sikov).

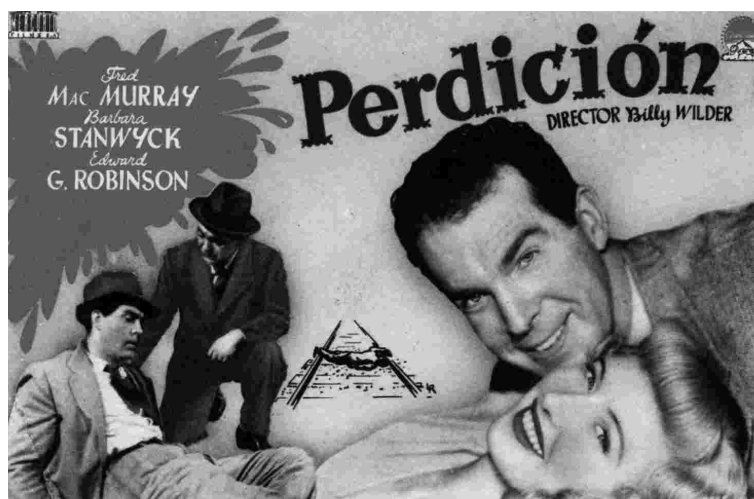
- PERDICION (Double Indemnity, 1944). P.: Joseph Sistrom para Paramount Pictures. G.: Raymond Chandler y Billy Wilder. F.: John F. Seitz. M.: Miklos Rozsa. Mont.: Doane Harrison. Int.: Fred Mac Murray (Howard Neff), Barbara Stanwyck (Phyllis Dietrichson), Edward G. Robinson (Barton Keyes), Porter Hall (señor Jackson), Jean Heather (Lola Dietrichson), Tom power (señor Dietrichson). Dur.: 107 minutos.

Walter Neff parece una víctima propiciatoria de la calculadora, ambiciosa y enfebrecida Phyllis Dietrichson, cuyo marido es retratado y aludido como un hombre senil, apático y poco atractivo.

Sucede, sin embargo, que la ambigüedad de las imágenes y la riqueza de los matices no permite establecer con tanta seguridad la supuesta inocencia pasiva del modesto vendedor de seguros (...)

En el cine de Wilder, las empresas y los vendedores de seguros son víctimas privilegiadas del director, cuyo

cine está cargado de agresivas alusiones hacia ellos. Para este despierto centroeuropeo, los seguros son una permanente incitación al lucro criminal y contribuyen a aumentar el valor de cambio de las personas. No es extraño, por tanto, que en su paciente demolición de lo falsamente respetable de los valores dominantes, sitúe esta actividad como pretexto para sus venenosas alusiones, como este Walter Neff, cuyo trabajo facilita los móviles del crimen. Los seguros, sus agentes y empleados aparecen en algunas de sus más corrosivas películas. (Carlos F. Heredero).



- DIAS SIN HUELLA (The Lost Weekend, 1945). P.: Charles Brackett para Paramount Pictures. G.: Charles Brackett y Billy Wilder. F.: John F. Seitz. M.: Miklos Rozsa. Mont.: Doane Harrison. Int.: Ray Milland (Don Birman), Jane Wyman (Helen St. James), Philip Terry (Wick Birman), Howard Da Silva (Nat), Doris Dowling (Gloria), Frank Fanley (Bim). Dur.: 101 minutos.

Antes de Días sin huella, los borrachos en las películas de Hollywood eran figuras divertidas, una especie de bufones, entre absurdos y adorables, que iban por ahí soltando frases ingeniosas e intentando ligar, sin posibilidad alguna, con las chicas guapas. Wilder y su habitual guionista en aquella época, Charles Brackett, se propusieron hacer algo diferente, y dieron pie a la primera introspección adulta, inteligente e inmisericorde del cine americano en la cruda degradación del alcoholismo. Incluso en la actualidad, algunas de las escenas resultan demasiado dolorosas como para no apartar la vista. (Philip Kemp).

- EL VALS DEL EMPERADOR (The Emperor Waltz, 1948). P.: Charles Brackett para Paramount Pictures. G.: Charles Brackett y Billy Wilder. F.: George Barnes. M.: Johnny Burke y Victor Young. Mont.: Doane Harrison. Int.: Bing Crosby (Virgil Smith), Joan Fontaine (Johanna Augusta Franziska von Stoltzenberg-Stoltzenberg), Roland Culver (barón Holenia), Lucile Watson (princesa Bitotska), Richard Haydn (emperador Francisco José). Dur.: 106 minutos.

Resultó extraño que Wilder realizara una película como ésta. Para empezar, odiaba las operetas. Siempre ha afirmado, y con buenas razones, que se había hartado de escribirlas en Berlín a principios de los treinta. En 1948, convertido en director-guionista ganador de un Oscar que podía prácticamente haber elegido la película que hubiera querido, ahí estaba, volviendo a la realeza, el romance y la canción. (...) El vals del emperador es una de las películas más flojas de Wilder. Probablemente en aquel momento tenía mucho sentido que Bing Crosby apareciera cantando a la tirolesa en pantalones de cuero bávaros, pero el tema no ha envejecido bien. (Ed Sikov).

- BERLÍN OCCIDENTE (A Foreign Affair, 1948). P.: Charles Brackett para Paramount Pictures. G.: Charles Brackett, Billy Wilder y Richard I. Breen. F.: Charles Lang. M.: Frederick Hollander. Mont. Doane Harrison. Int.: Jean Arthur (Phoebe Frost), Marlene Dietrich (Erika von Schlütow), John Lund (capitán John Pringle), Millard Mitchell (coronel Rufus J. Plummer), Peter von Zerneck (Hans Otto Birgel). Dur.: 116 minutos.

Un film muy mal comprendido en su momento. En Berlín Occidente, Wilder buscó un punto equidistante entre la comedia y el drama para satirizar a la puritana congresista de Iowa que vuela a un Berlín en ruinas con un comité destinado a investigar la moralidad de las tropas norteamericanas en la capital alemana tras la guerra. ¿Se trata de una velada alusión a las actividades investigadoras del contemporáneo Comité de Actividades Antinorteamericanas?. (...) Sea como fuere, la película fue violentamente criticada en su época, reprochando la prensa conservadora a Wilder que bromeara con asuntos tan serios tales como la moral de las

tropas norteamericanas en Europa y los miembros del Congreso USA. La incomodidad de la película pudo estar en que renunciara a articularse en torno a la propaganda anticomunista y que los puyazos se orientaran más bien hacia el pasado nazi que casi nadie en Alemania quería asumir. (Román Gubern).

- **EL CREPUSCULO DE LOS DIOSSES** (Sunset Boulevard, 1950). P.: Charles Brackett para Para-mount Pictures. G.: Charles Brackett, Billy Wilder y D.M. Marsham. F.: John F. Seitz. M.: Franz Waxman. Mont.: Doane Harrison y Arthur P. Schmidt. Int.: William Holden (Joe Gillis), Gloria Swanson (Norma Desmond), Erich von Stroheim (Max von Mayerling), Nancy Olson (Betty Schaefer), Fred Clark (Sheldrake). Dur.: 110 minutos.

El ácido repaso, a pesar de su toque nostálgico, que Wilder hizo en esta película de la casa encantada de la industria cinematográfica puede verse una y otra vez, a pesar incluso de la influencia que su tratamiento ha tenido en muchas películas posteriores. Poco dado, por lo general, a la ostentación visual, y animado seguramente por el escenario de la acción, creó una composición que evoca la guarida del Fantasma de la Opera y el Xanadu de Kane. Una de las ironías que menos se ha destacado de El crepúsculo de los dioses es que aunque Norma no puede evitar ser una desequilibrada, la industria permite e incluso anima a que cualquiera actúe como un monstruo: Cecil B. De Mille (haciendo de sí mismo) le recuerda amablemente a Norma que el mundo del cine ha cambiado, pero Wilder concluye la escena haciendo que la cámara enfoque sus pulidas botas de montar con las que se pavonea caminando de un modo absurdo y pasado de moda. Aunque ambos reconocen la posibilidad de un último fogueo de gloria, tanto Swanson como von Stroheim dan a entender la crueldad de la visión de Wilder y el modo en que el cine les convirtió en monstruos. (Kim Newman).



- **EL GRAN CARNAVAL** (Ace in the Hole, 1951) (estrenada en USA como 'The Big Carnival'). P.: Billy Wilder para Paramount Pictures. G.: Billy Wilder, Walter Newman y Lesse Samuels. F.: Charles Lang. M.: Hugo Friedhofer. Mont.: Doane Harrison y Arthur P. Schmidt. Int.: Kirk Douglas (Chuck Tatum), Jan Sterling (Lorraine), Robert Arthur (Herbie Cook), Richard Benedict (Leo Minosa), Porter Hall (Jacob Q. Boot). Dur.: 111 minutos.

Esta despiadada película sobre la opinión pública en torno a la historia (basada en varios hechos reales) de un pobre hombre atrapado en una cueva y la manipulación del suceso por parte de un periodista sin escrúpulos incide en la acerada visión crítica de Wilder sobre los americanos. En los años ochenta, cuando ya era imposible cuestionar las opiniones básicas del director sobre la cultura y la sociedad americanas, El gran carnaval encontró por fin su público en Estados Unidos. Pero a principios de los cincuenta, Wilder ofrecía una imagen tan negativa de esos valores, que pocos de sus compatriotas estaban dispuestos a aceptar y, mucho menos, aplaudir. Los críticos británicos aprobaron de buena gana el varapalo de Wilder a los americanos y la película acabó ganando uno de los tres "Premios Internacionales" del Festival de Cine de Venecia. Pero la Paramount no se sintió especialmente impresionada por el galardón. Lo que quería el estudio era recuperar la inversión hecha en la película, y Wilder, por una vez, no se la dio. (Ed Sikov).

- **TRAIADOR EN EL INFIERNO** (Stalag 17). P.: Billy Wilder para Paramount Pictures. G.: Billy Wilder y Edwin Blum. F.: Ernest Laszlo. M.: Franz Waxman. Mont.: George Tomasini. Int.: William Holden (Sefton), Don Taylor (teniente Dunbar), Otto Preminger (Von Scherbach), Robert Strauss (Stosh "Animal" Krusawa), Harvey Lembeck (Harry Saphiro). Dur.: 120 minutos.



El "stalag 17" del título es el barracón del campo de concentración nazi en el que se encuentra un grupo de combatientes americanos capturados por los nazis. Los intentos de algunos de ellos por evadirse son descubiertos sistemáticamente por los vigilantes, por lo cual en el barracón se tiene la certeza de que entre ellos hay un delator. La película concluye como una especie de fábula sobre el patriotismo aparente y el patriotismo real, y en su desarrollo late un significado oculto tras un guión que no presenta mayores dificultades de comprensión. Conociendo un poco la biografía de Wilder y mirando el año de la película, no creo ir muy lejos afirmando que el personaje de William Holden representa a todos los judíos del mundo. Es el astuto comerciante capaz de sacar dinero de las piedras, el ser incomprendido y solitario, el extranjero en cualquier parte, el hombre capaz de adaptarse mejor que nadie a los tiempos de penuria. Pero también es el hombre que despierta odios y envidias. No por casualidad es elegido en la película como el cabeza de turco cuando las cosas van mal, igual que el pueblo judío fue acusado por los nazis y siglos atrás por casi todas las naciones de Europa. (...) El patriotismo que Wilder ensalza es el de los judíos errantes que en la fecha en que se rodó la película ya habían encontrado su patria. (Diego Calleja).

- SABRINA (Sabrina, 1954). P.: Billy Wilder para Paramount. G.: Billy Wilder, Samuel A. Taylor y Ernest Lehman. F.: Charles Lang. M.: Frederick Hollander. Mont.: Arthur P. Schmidt. Int.: Humphrey Bogart (Linus Larrabee), Audrey Hepburn (Sabrina Fairchild), William Holden (David Larrabee), Walter Hampden (Oliver Larrabee), John Williams (Thomas Fairchild). Dur.: 113 minutos.

Asumiendo inicialmente ciertos planteamientos de la comedia rosa (Audrey Hepburn es la hija del chófer de la familia Larrabee, enamorada del joven y apuesto hijo del magnate, pero que termina en los brazos del hermano mayor), Wilder se dedica sistemáticamente a pulverizar todos los tópicos y blandenguerías clasistas de este tipo de cuentos de hadas, consiguiendo una sátira tan aguda como divertida. Frente la burla que hace del guapo Holden (teñido de rubio) y las constantes bromas sobre el estirado Bogart (una interpretación antológica), Wilder se dedica a exaltar toda clase de soluciones anticonvencionales, comenzando por las batallas que el viejo Larrabee, el patriarca de la familia, mantiene con sus tarros de aceitunas para los martinis clandestinos. Se trata, sin duda, de uno de los films más lubitschianos de este genial cineasta, aunque algunos lo sigan considerando benévolo, capriano y menor. Realmente con tanto "wilderiano" como hay por el país, con la admiración que se ha demostrado por otros films suyos, choca bastante la escasa atención prestada a Sabrina. Tal vez algunos no le perdonan que, además, la película fuera uno de los mayores éxitos de taquilla de Wilder en los años 50, solamente superado en este aspecto por su siguiente film, La tentación vive arriba. (Antonio Llorens).

- LA TENTACION VIVE ARRIBA (The Seven Year Itch, 1955). P.: Charles K. Feldman y Billy Wilder para 20th Century Fox. G.: Billy Wilder y George Axelrod. F.: Milton Krasner. M.: Alfred Newman. Mont.: Hugh S. Fowler. Int.: Marilyn Monroe (La Chica), Tom Ewell (Richard Sherman), Evelyn Keyes (Helen Sherman), Robert Strauss (señor Kruhulik), Sony Tufts (Tom MacKenzie). Dur.: 105 minutos.

Se puede ver La tentación vive arriba como un jocosos análisis de las frustraciones sexuales del americano medio, pero eso supone quedarse más en las intenciones, en lo que podría haber sido el film, que en lo que al final nos ofrece. Es una comedia demasiado blanda, indigna del legendario cinismo de Wilder, de su sarcasmo, de su lucidez, de su mala leche. Pero algunos, incluso, nos conformamos. Por ahí anda una deliciosa criatura llamada Marilyn Monroe, un mito indestructible que en esta película volvió a demostrar, además, porqué fue una de las mejores actrices de comedia de toda la historia. (Luis Alegre).

- EL HEROE SOLITARIO (The Spirit of St. Louis, 1957). P.: Leland Hayward para Warner Bros. G.: Billy Wilder, Wendell Mayes y Charles Lederer. F.: Robert Burks y J. Peverell Marley. M.: Franz Waxman. Int.: James Stewart (Charles Lindbergh), Murray Hamilton (Bud Gurney), Patricia Smith (Chica del espejo), Bartlett Robinson (B.F. Mahoney). Dur.: 135 minutos.

Esta película en torno a la hazaña de Charles Lindbergh al realizar el primer vuelo transoceánico entre Nueva York y París siempre ha sido considerada como una rareza inclasificable en la carrera de Wilder, muy ajena a las preferencias y constantes de su cine, y, lo que es más insólito, se trató de un tema libremente elegido por él. Tras la buena acogida de la crítica y el desinterés del público, la encuesta previa de la Warner resultó acertada: los americanos, veinte años después, no sabían quién era Lindbergh y no se iban a molestar en enterarse. El co-guionista, Wendell Mayes, abundó en esta cuestión: "La película debía haberse titulado The Lindbergh Story o algo parecido, porque cuando el público vio el título de The Spirit of St. Louis, creyó que se trataba de un viejo musical. No tenía ni idea de que se trataba del nombre de un avión". Para Wilder, había otra razón por la que la película había fracasado: "No supe describir al personaje ni penetrar en su interior.

Tal vez no debería salir de los dormitorios". (Ed Sikov).



- **ARIANE** (Love in the Afternoon, 1957). P.: Billy Wilder para Allied Artists. G.: Billy Wilder e I.A.L. Diamond. F.: William C. Mellor. M.: Franz Waxman. Int.: Gary Cooper (Frank Flannagan), Audrey Hepburn (Ariane Chavasse), Maurice Chevalier (Claude Chavasse), Van Doude (Michel), John McGiver (Monsieur X), Lise Bourdin (Madame X). Dur.: 130 minutos.

Ariane es una película magistral; una de mis favoritas. En Ariane, además, debutan dos de los elementos esenciales de la exigua, fiel pero relevante tropa wilderiana: el guionista I.A.L. ("Iz") Diamond y el director artístico Alexander Trauner, Trau para los amigos. El primero era rumano, el segundo húngaro: dos genios a los que debe y no poco el fondo y la forma, el estilo de las películas de Billy Wilder. Ariane es la historia de un amour fou, de un amor imposible, el que arrasa el corazón de una joven, Ariane (Hepburn), una parisina estudiante de violonchelo por Flannagan (Cooper), un millonario de edad madura, elegante, crápula, cínico y vividor. (...) Ariane, como la protagonista de la película de Ophüls Carta de una desconocida se enamora perdidamente de un hombre que no es para ella, que sólo la amará fugazmente; pero una y otra saben que es el amor de su vida y se disponen, sin lamentarlo, a sacrificar todo en aras de ese amor. La finura de la construcción dramática de las películas de Lubitsch luce en todo su esplendor en Ariane. Cooper está fascinante, pero sus artes seductoras, que incluyen una orquestina zingara que le sigue por doquier tocando Fascinación (las baladas románticas son siempre un hito esencial en las bandas sonoras de las películas de Wilder), no son nada ante la ternura y el encanto que emplea la fascinada Ariane para conquistar la deseada fortaleza del millonario. Wilder sigue, cual entomólogo, la parada amorosa del maduro play-boy y de la joven violonchelista. Como Lubitsch y Hitchcock, Wilder no evita tópico alguno pero triunfa en todos, mirándolos, tratándolos con un prisma de elegante sátira muy Noël Coward, muy Oscar Wilde. (Eduardo Torres-Dulce).



- **TESTIGO DE CARGO** (Witness for the Prosecution, 1957). P.: Arthur Hornblow jr. y Edward Small para United Artists. G.: Billy Wilder y Harry Kurnitz. F.: Russell Harlan. M.: Matty Malneck. Mont.: Daniel Mandell. Int.: Tyrone Power (Leonard Vole), Marlene Dietrich (Christine Vole), Charles Laughton (sir Wilfrid Roberts), Elsa Lanchester (señorita Plimsoll), John Williams (Brogan-Moore). Dur.: 116 minutos.

Se cuenta que Wilder aceptó dirigir esta película por su amistad con Marlene Dietrich. A ésta le habían propuesto el papel de Christine Vole, y dijo que sólo aceptaría interpretarlo si la dirigía Billy Wilder. Así fue como se vio involucrado en este melodrama de ambiente judicial, que de nuevo se apartaba de sus preferencias temáticas. El resultado fue que Agatha Christie, autora de la obra de teatro en que se basa la película, dijo que ésta era la mejor adaptación que se había hecho sobre un texto suyo. Realmente, así parece ser, ya que el único director que llevó al extremo la comprensión de que Agatha Christie se pasó la vida gastando bromas, durante décadas, a sus fieles lectores, fue Billy Wilder. Hay que asumir, desde luego, la respetabilidad de las novelas de Agatha Christie, cuyas intrigas se verían estropeadas por cualquier ironía fácil y demasiado evidente. Testigo de cargo es la comedia en que corretean Charles Laughton y Elsa Lanchester (esposos en la vida real), y el monóculo del primero, pero también un suspense competente que no deja de ser, como suspense, un fino guiñol. (Manolo Marinero).



- CON FALDAS Y A LO LOCO (Some Like it Hot, 1959). P.: Billy Wilder para United Artists/Mirisch Company/Ashton Productions. G.: Billy Wilder e I.A.L. Diamond. F.: Charles Lang. M.: Adolph Deutsch. Mont.: Arthur P. Schmidt. Int.: Marilyn Monroe (Sugar Kane), Tony Curtis (Joe/Josephine), Jack Lemmon (Jerry/Daphne), George Raft (Botines), Joe E. Brown (Osgood Fielding), Pat O'Brien (Mulligan), Joan Shawlee (Sweet Sue). Dur.: 119 minutos.

La película se filmó con algo del viejo espíritu aventurero de los films silentes y así sus bocadillos depravados, sus notas ambiguas y sus recursos casi obscenos, se suavizan por el sentido que da la tónica y la dominante: Tony y Jack no son maricas sino músicos, un saxofonista y un contrabajo, a quienes los dioses -como a Aquiles o Changó- convierten en mujeres momentáneas, pese a su virilidad permanente; y, como Ulises, han de viajar y navegar de tropiezo en tropiezo antes de volver al hogar. Entre ellos, cada noche, Marilyn, una Penélope demasiado frecuente, teje su tela de sueños eróticos ad perpetuum. Esto es lo que sitúa a Con faldas y a lo loco por encima del vodevil, de Mack Sennett y de todas las parodias y le da cierto sentido trágico entre el fragor de la carcajada. (Guillermo Cabrera Infante).

- EL APARTAMENTO (The Apartment, 1960) P.: Billy Wilder para United Artists/Mirisch Company. G.: Billy Wilder e I.A.L. Diamond. F.: Joseph LaShelle. M.: Adolph Deutsch. Mont.: Daniel Mandell. Int.: Jack Lemmon (C.C. "Buddy" Baxter), Shirley MacLaine (Fran Kubelik), Fred MacMurray (J.D. Sheldrake), Jack Kruschen (doctor Dreyfuss), Ray Walston (Joe Dobitsch). Dur.: 125 minutos.

El apartamento pasa por ser una comedia, una comedia sombría, se dice, pero lo cierto es que tiene mucho de melodrama. Ninguno de los protagonistas es deseado por aquel a quien se desea, los demás personajes son meramente desagradables (el médico vecino de Baxter sería la excepción, quizá porque cumple la función providencial que esta profesión suele cumplir en el melodrama).

Existen más elementos atípicos en una comedia como El apartamento. Hay un tiempo de excepción, carnavalesco, pero no está para dar rienda suelta a los instintos sino para contrastar la soledad de unos frente a la adocenada alegría de la mayoría, como en la fiesta navideña de la oficina.



Hay objetos, pero no sirven, como en la comedia, como correlato físico del contraste entre dos mundos o dos lógicas. Su simbolismo es con frecuencia melodramático: la raqueta de tenis con un spaghetti colgando que recuerda a Baxter la pantomima de la "vida en pareja" con Fran durante su convalecencia... (Antonio Weinrichter).

- UNO, DOS, TRES (One, Two, Three, 1961). P.: United Artists/Mirisch Company/Pyramid Productions. G.: Billy Wilder e I.A.L. Diamond. F.: Daniel L. Fapp. M.: André Previn. Mont.: Daniel Mandell. Int.: James Cagney (MacNamara), Horst Buchholz (Otto Ludwig Piffel), Pamela Tiffin (Scarlett Hazeltine), Arlene Francis (Phyllis MacNamara), Hanns Lothar (Schlemmer), Liselotte Pulver (Ingeborg), Leon Askin (Peripertchikoff). Dur.: 115 minutos.

Esta es una comedia fresca, viva y francamente divertida, con toda la sabiduría y la grandeza del auténtico genio del séptimo arte que era Billy Wilder. En ella critica el totalitarismo soviético, pero tampoco rinde culto por completo al modo de vida occidental. Se ríe de la ordinariez norteamericana -simbolizada en un horrible reloj de cuco que da la hora con un "Tío Sam" que surge al son de una



marcha yanqui-, del radical conservadurismo que representa Cagney y de los nuevos ricos.

Se ríe, pues, de todo y de todos. Incluso se permite una broma final, al hacer que nuestro protagonista, el ejecutivo de la Coca-Cola, saque de una máquina de autoservicio una botella de Pepsi. Se dice que la escena se incluyó después de que una encolerizada Joan Crawford, a la sazón presidenta de Pepsi Cola, llamara por teléfono quejándose de que el film hiciese propaganda del producto rival. (Guillermo Balmori).

- IRMA LA DULCE (Irma la Douce, 1963). P.: Billy Wilder para United Artists. G.: Billy Wilder e I.A.L. Diamond. F.: Joseph LaShelle. M.: André Previn. Mont.: Daniel Mandell. Int.: Jack Lemmon (Nestor Patou), Shirley MacLaine (Irma), Lou Jacobi (Moustache), Bruce Yarnell (Hippolyte), Herschel Bernardi (inspector Lefevre), Hope Holiday (Lolita), Joan Shawlee (Annie la Amazona). Dur.: 147 minutos.

Entre la sátira y la comedia sentimental, Wilder no oculta aquí la utilización voluntaria de ciertos tópicos y de personajes esquemáticos: el París "typical", un Jack Lemmon ingenuo, el chulo malvado, la fulana buena en el fondo, etc. Nunca llegamos a percibir con claridad si el realizador, utilizando un soporte dramático convencional -final feliz incluido: los buenos sentimientos pueden solucionar el problema de la prostitución- acepta su significación en todo su alcance o si sólo se sirve de él como coartada moralista para verter impunemente sus gotas de provocadora acidez. (Vanaclocha).

- BESAME, TONTO (Kiss Me, Stupid, 1964). P.: Billy Wilder para Mirisch Company/Lopert Pictures. G.: Billy Wilder e I.A.L. Diamond. F.: Joseph LaShelle. M.: André Previn. Mont.: Daniel Mandell. Int.: Dean Martin (Dino), Kim Novak (Polly la Bomba), Ray Walston (Orville J. Spooner), Felicia Farr (Zelda Spooner), Cliff Osmond (Barney Milsap), Barbara Pepper (Big Bertha). Dur.: 124 minutos.

Es evidente que Wilder puede ser considerado como uno de los realizadores más serios y profundos de entre los habituales cultivadores de la comedia americana. Adaptando la pieza teatral de Anna Bonacci La hora de la fantasía y utilizando los resortes típicos de este género cinematográfico, Wilder aborda una serie de cuestiones fundamentales en la sociedad USA -el matrimonio, el matriarcado, el erotismo, el puritanismo, la televisión, el mundo del espectáculo, etc.- y con su habitual maestría en la dirección de actores, en la planificación y en la dosificación de situaciones, no sólo consigue una de las comedias más agudas y regocijantes de la temporada, sino que con su cinismo y proverbial poder corrosivo subvierte seriamente unos valores éticos comúnmente admitidos. El acentuado sentido del erotismo, tanto a nivel de actores como de diálogos, que alcanza en ocasiones un tono caricaturesco, así como el estancamiento de algunas situaciones son pequeños reparos que empañan un poco la brillantez y el interés indiscutible de la película. (Vanaclocha).

- EN BANDEJA DE PLATA (The Fortune Cookie, 1966). P.: Billy Wilder para United Artists/Mirisch Company/Phalanx/Jalem. G.: Billy Wilder e I.A.L. Diamond. F.: Joseph LaShelle. M.: André Previn. Mont.: Daniel Mandell. Int.: Jack Lemmon (Harry Hinckle), Walter Matthau (Willie Gingrich), Ron Rich (Luther "Boom Boom" Jackson), Judi West (Sandy), Cliff Osmond (Purkey), Lurene Tuttle (madre de Hinckle). Dur.: 125 minutos.

¿Puede escandalizar a alguien una pequeña estafa a una compañía de seguros, comparándola con los grandes delitos económicos que casi siempre quedan impunes? En el mejor de los casos, En bandeja de plata prefiere incidir en lo repugnante que resulta ser un impostor. Wilder tiene toda la razón: es repugnante, además de parecerlo. Pero Wilder fue aquí menos cuidadoso en otro sentido: al público le gusta sentirse repugnante, pero sólo hasta cierto punto. Comercialmente, Wilder alcanzó el nivel de repugnancia admisible con Irma la dulce. Al intentar superarse a sí mismo con su propia acidez, las dos películas que la siguieron resultaron difíciles de aceptar para la mayoría de los espectadores. En bandeja de plata tiene poco de ennoblecedor. Las emociones que refleja con mayor eficacia abarcan del sentimentalismo sensiblero o amargo a una estridente vergüenza o una grandiosa autodegradación. (Ed Sikov).

- LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES (The Private Life of Sherlock Holmes, 1970). P.: Billy Wilder para United Artists/Mirisch Company. G.: Billy Wilder e I.A.L. Diamond. F.: Christopher Challis. M.: Miklos Rozsa. Mont.: Ernest Walter. Int.: Robert Stephens (Sherlock Holmes), Colin Blakely (doctor John Watson), Genevieve Page (Gabrielle Valladon), Christopher Lee (Mycroft Holmes), Tamara Tomanova (Patrova), Clive Revill (Rogozhin). Dur.: 125 minutos.

¿Wilder en horas bajas? En este film donde los protagonistas son dos carismáticos personajes de la ficción literaria como Sherlock Holmes y su amigo el doctor Watson, el maestro tampoco hace una excepción en lo que se refiere a criticar irónica y magistralmente todo lo que le viene en gana, cuestionándose continuamente los valores de sus personajes y denunciando en algunos casos su falta de moralidad, su mezquindad o su falsedad como personas, demostrando por enésima vez su valentía y capacidad para mostrarnos lo más oscuro de ellos. Porque aunque no sea tan explícito como otros autores (Godard, Loach) cuyo cine de denuncia está actualmente caduco, en La vida privada... encontramos innumerables críticas (políticas, sociales o morales) pero de forma sutil, elegante, algunas veces incluso cómicas y realmente sinceras. Desde las explícitas



(Nietzsche es demasiado alemán) a la declaración de Holmes sobre la homosexualidad. Todo eso presentado de forma magistral, a modo de aventura detectivesca aparentemente inocente y sin maldad alguna, pero con la profundidad suficiente como para que la película resista el paso del tiempo con la solidez digna de la obra maestra que es y demuestre los paralelismos de Wilder con el cine de Hitchcock, que los hay. (Carlos Rosal).

- ¿QUE OCURRIO ENTRE MI PADRE Y TU MADRE? (Avanti!, 1972). P.: Billy Wilder para Mirisch Corporation/Phalax/Jalem. G.: Billy Wilder e I.A.L. Diamond. F.: Luigi Kuveiller. M.: Carlo Rustichelli. Mont.: Ralf E. Winters. Int.: Jack Lemmon (Wendell Armbruster), Juliet Mills (Pamela Piggott), Clive Revill (Carlo Carlucci), Edward Andrews (J.J. Blodgett), Gianfranco Barra (Bruno), Francesco Angrisano (Arnoldo Trotta). Dur.: 144 minutos.

Como en anteriores comedias suyas, Wilder señala los puntos flacos del sistema USA y sus valores establecidos, aquí concretamente el mundo de los negocios y sus estrechas relaciones con el Departamento de Estado. El protagonista (ejecutivo de Baltimore que llega a Italia para recoger el cadáver de su padre, muerto en accidente de automóvil) descubrirá la doble vida de su progenitor, amante veraniego de una inglesa desde diez años atrás, y acabará asumiendo el mismo papel tras enamorarse de la hija de aquélla. El sarcasmo y el ácido humor del realizador sale a flote en numerosos chistes y buenos gags (quizá no siempre perfectamente integrados en el conjunto de la obra), sino en la misma concepción de la historia, teñida de un cierto desencanto y pesimismo hacia la civilización USA, por cuanto la mezquindad inicial de Jack Lemmon sólo encontrará salida, irremediadamente, en la hipocresía: en lo sucesivo, cada verano vivirá el apasionado idilio en Ischia, sin renunciar por ello a su hogar y fortuna, ni a su condición de alto ejecutivo. (Vanaclocha).

- PRIMERA PLANA (The Front Page, 1974). P.: Jennings Lang y Paul Monash para Universal. G.: Billy Wilder e I.A.L. Diamond. F.: Jordan Cronenwerth. M.: Billy May. Mont.: Ralph E. Winters. Int.: Jack Lemmon (Hildy Johnson), Walter Matthau (Walter Burns), Susan Sarandon (Peggy Grant), David Wayne (Bensinger), Carol Burnett (Mollie Malloy), Austin Pendleton (Earl Williams). Dur.: 105 min.

Obra maestra del cine americano, realizada por el veterano Billy Wilder. Es una sensacional comedia de costumbres -o de malas costumbres, para ser más exactos- ambientada en la época previa a la Gran Depresión USA, que burla burlando pone en solfa a toda una sociedad, sistema judicial y prensa "amarilla" incluidos. La acción se desarrolla en el Chicago de 1929, en vísperas de la ejecución de un supuesto anarquista. Menos exagerado que en otras ocasiones -aunque con mayor carga de acidez-, el pícaro Wilder demuestra su talla como cineasta. Su solidez narrativa, que evoca con precisión el contexto sociopolítico estadounidense de los finales años 20, se reafirma con la dirección de actores, los sin par Lemmon y Matthau, bien secundados por un reparto de rostros conocidos. Todo ello hace de Primera plana, a pesar de su carga de cinismo, un film testimonial de categoría. (José María Caparrós Lera).

- FEDORA (Fedora, 1978). P.: Billy Wilder para Geria-Bavaria. G.: Billy Wilder e I.A.L. Diamond. F.: Gerry Fisher. M.: Miklos Rozsa. Mont.: Stefan Arsten y Fredric Steinkamp. Int.: William Holden (Barry Detweiler), Marthe Keller (Fedora), Hildegard Knef (condesa Sobryanski), José Ferrer (doctor Vando), Frances Sternhagen (señora Balfour), Mario Adorf (administrador del hotel). Dur.: 113 minutos.

Tras ser cancelado su contrato con la Universal, que no quedó satisfecha con los resultados de Primera plana, Wilder siguió el destino de otros colegas americanos suyos: trasladarse a Europa para iniciar el peregrinaje en busca de financiación para sus películas. En su caso logró en Alemania el dinero para rodar esta historia sobre una antigua estrella de cine que vive retirada en la isla de Corfú con una amiga íntima, mientras que su hija ocupa su puesto en el cine. Fundamentalmente, Fedora es una reflexión sobre la mentira del cine: la mentira de un cine que excedía los límites de lo estrictamente filmico para entrar de lleno en la personalidad y en la vida privada de sus artífices: productores, técnicos, estrellas. Un cine bien localizado, ubicado en Hollywood y en los años 30 y 40, pero cuyos modelos siguen hoy reproduciéndose. Un universo mítico que excede también los límites de lo exclusivamente cinematográfico y que arrastra a un gran número de público, de espectadores, de alienados, engañados antes y después, dentro y fuera del espectáculo. Casi cuarenta años después de El crepúsculo de los dioses, Wilder sigue insistiendo en el carácter devorador de una industria que engulle a sus oficinistas. El paso del tiempo ha hecho que Fedora posea un carácter casi testamentario, pero posee todos los elementos para ser disfrutada tan intensamente como la mayor parte de su filmografía. (Antonio Llorens).

- AQUI, UN AMIGO (Buddy Buddy, 1981). P.: Jay Weston para MGM. G.: Billy Wilder e I.A.L. Diamond. F.: Harry Strandling, jr. M.: Lalo Schifrin. Mont.: Argyle Nelson. Int.: Jack Lemmon (Victor Clooney), Walter Matthau (Trabucco), Paula Prentiss (Celia Clooney), Klaus Kinski (doctor Zuckerbrot), Dana Elcar (Lubris). Dur.: 96 minutos.

No se trata simplemente de que la historia originaria sea la típica falsa "buena idea" europea -y especialmente



francesa- que se limita a proporcionar un punto de partida convencional -dos tipos, inexistentes como personajes, en una situación única- y dejar ver, desde el primer momento, su previsible y monótono curso, dejándolo a cargo de lo que logren hacer con él los actores y el director. Es más grave que eso: Wilder y Diamond no han sido capaces -¿falta de libertad, pérdida de sentido crítico, miopía, fatiga, o tal vez pereza?- de arreglar el argumento, ni los actores de insuflarle vida, ni Wilder -esta vez solo, como director- de darle la forma, el ritmo y el sentido dramático o cómico necesarios para que un mal guión se convierta en una buena película. (Miguel Marias).

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BALMORI, Guillermo: La comedia clásica norteamericana, JC, 2006.

BELLUSCIO, Marta: Vestir a las estrellas, Ediciones B, 1999.

BLACK, Gregory D.: La cruzada contra el cine, Cambridge University Press, 1999.

CABRERA INFANTE, Guillermo: Un oficio del siglo 20, Seix Barral, 1973.

CARTELERA TURIA: números 774 (1978) y 904 (1981).

CROWE, Cameron: Conversaciones con Billy Wilder, Alianza, 2000.

DIRIGIDO POR...: números 155/56 (1988).

KARASEK, Hellmuth: Nadie es perfecto, Grijalbo Mondadori, 1993.

KINSKI, Klaus: Yo necesito amor, Tusquets, 1995.

LAVIANA, Juan Carlos: Los chicos de la prensa, Nickel Odeon, 1996.

MacLAINE, Shirley: Mis estrellas de la suerte, Plaza y Janés, 1997.

PORFIRIO, Robert, y otros: El cine negro americano, Laertes, 2005.

RUSSELL TAYLOR, John: Extraños en el paraíso, T&B Editores, 2004.

SARRIS, Andrew: El cine norteamericano, Editorial Diana, 1970.

SIKOV, Ed: Billy Wilder, vida y obra de un cineasta, Tusquets, 2000.

SPOTO, Donald: Marilyn Monroe, Anagrama, 1993.

WALKER, Alexander: El sacrificio del celuloide, Anagrama, 1972.

ZOLOTOW, Maurice: Billy Wilder in Hollywood, Limelight Editions, 1987.

Encuentros de CINE DE AUTOR  
La Vila Joiosa



Año 2006

## BILLY WILDER

Ponentes invitados:

Fernando Colomo

Eduardo Torres-Dulce Lifante

Juan Manuel De Prada

Organización:

José Luis Brugada Crespo (Director)

Antonio Sivera Sánchez

Eva Latonda Crespo

Colaboradores:

Gines Lloret Lloret

Vicente Company Zaragoza



Encuentros de CINE DE AUTOR  
La Vila Joiosa



AJUNTAMENT DE  LA VILA JOIOSA

 Aquagest Levante, S.A.

 CAM Caja de Ahorros del Mediterraneo  
OBRAS SOCIALES

  
[www.fnac.es](http://www.fnac.es)