

## BILLY WILDER O EL ARTE DE NARRAR EN IMÁGENES.

Samuel Wilder era el nombre que heredó Billy Wilder de su abuelo materno, nació en 1906, en un gran reino de cincuenta millones de habitantes, cuando la monarquía austrohúngara abarcaba una parte de Polonia y lo que hoy día son la República Checa, Eslovaquia y los Balcanes. Cuando tenía dos o tres años sus padres se mudaron a Viena y allí creció hasta que, a los veinte, su incipiente profesión de periodista y sus ansias de escribir le llevaron a Berlín. El músico de jazz Paul Whiteman estaba de gira, Wilder le convenció para hacerle un reportaje y consiguió así un billete para Berlín, dónde permanecería ejerciendo de periodista y de “negro” escribiendo guiones para la UFA, hasta que el nombramiento de Hitler como canciller alertó a Billy Wilder, que huyó a París y más tarde a los Estados Unidos de América.

El paso de Samuel a Billy no se debió al natural deseo camaleónico del inmigrante en su afán integrador, sino que su madre, enamorada de Nueva York, en la que vivió una parte de su vida, le llamó Billy desde que nació. Esa atracción por Estados Unidos influyó a Wilder, que desde sus días de guionista del cine mudo en la UFA, soñó con ir a Hollywood. Sin embargo, no fue su profesión de cineasta lo que le llevó a la meca del cine, como a su maestro Lubitsch unos años antes, sino que *yo vine porque no quería estar en un horno*<sup>1</sup>, ironizaba Billy Wilder sobre su afortunada huida de Berlín, ya que de lo contrario podría haber tenido el macabro final que tuvo una parte de su familia, incluida su madre que murió en Auschwitz.

El talento de Wilder para mezclar el lado oscuro de los hombres con su sentido del humor le convertiría en uno de los cineastas de ingenio más mordaz de la industria de Hollywood. Combatió los tristes recuerdos de Europa con las historias que se inventaría para el cine y, quizás gracias a ellos, fue capaz de hurgar en la miseria humana para crear personajes vulgares y convertirlos en los seres humanos inolvidables de *Perdición* [*Double Indemnity*] (1944) con la que inauguró un género tan importante como el cine negro, *Días sin huella* [*The Lost Weekend*] (1945) pionera al tratar el tema del alcoholismo de una forma seria o *El crepúsculo de los dioses* [*Sunset Boulevard*] (1950) película que se adentra en los entresijos de Hollywood, y comedias tan divertidas como *Con faldas y a lo loco* [*Some Like It Hot*] (1959) donde mezcla violencia y humor como no se había hecho antes o *Uno, dos, tres* [*One, Two, Three*] (1961) parodia política sobre las relaciones este-oeste, en plena guerra fría.

---

<sup>1</sup> Cameron, Crow, *Conversaciones con Billy Wilder*, Alianza Editorial, 2002, Madrid, pag. 40.

Como se ve a Billy Wilder no le gustaba transitar por los territorios conocidos y cada película se convertía en una nueva y distinta aventura, pasó de la comedia de su primera película como director *El Mayor y la menor* [*The Major and the Minor*] (1942) al género de acción y aventuras de la siguiente *Cinco tumbas al Cairo* [*Five Graves to Cairo*] (1943) y en cada nuevo proyecto investigaba nuevas fórmulas tratando temas poco o nada trillados en la industria del cine.

### ***Cómo Billy Wilder, el año 1933, estuvo a punto de matar a Hitler<sup>2</sup> o la importancia de los comienzos.***

Berlin, 2 de febrero, palco de la Ufa-Palast. Hitler asiste, con sus colaboradores más cercanos, al estreno de la película *Morgenrot*. Tres palcos más allá se libra una batalla de mayor alcance que la que se ve en la pantalla. Billy Wilder se debate entre lo que le dicta su conciencia y lo que la situación le ofrece. Es poco probable que se encuentre otra vez tan cerca del recién elegido canciller ¿Debe disparar a Hitler y librar así a la humanidad de un futuro de terror?

*... Podría haberlo hecho. Entre el 30 de enero, el día de la llamada subida al poder y el incendio del Parlamento, cuando abandoné Alemania a toda prisa, digamos, a las doce y cinco. Yo estaba en un palco del Ufa-Palast, y en el palco de al lado se encontraba Hitler, podría haberle pegado un tiro. (...) quizá sería mejor decir que Hitler estaba sentado tres o cuatro palcos más allá, parece más verosímil. Y probablemente yo sólo estaba en el patio de butacas. (...) Ni siquiera estuve a punto (de matar a Hitler) Me faltaron dos cosas: valor y una pistola<sup>3</sup>.*

Como buen narrador, Wilder sabía que al espectador hay que atraparle desde el principio y no dejarle respirar hasta el final. A Wilder le encantaba contar historias y conseguir que en una mesa grande todos soltaran sus tenedores para escucharle. Así es como se imaginaba al público del cine, como un gran grupo escuchando su historia. Él recomendaba llamar la atención de la concurrencia con frases como: *¿les he contado ya cómo asesiné en Estocolmo a cinco hermosas damas? Y seguro que entonces captas la atención de todos, aunque después hay que saber llenar esta expectación con otras historias.*<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Helmut, Karasek, *Nadie es perfecto*, Grijalbo, 1993, Barcelona, pag. 15.

<sup>3</sup> Karasek (1993) pags. 15,16.

<sup>4</sup> Karasek (1993) pag. 111.

¿Sería deformación profesional de sus días de periodista en Viena y Berlín? es probable que el entrenamiento en la búsqueda de un titular que llamara la atención del lector haya dejado su huella en el estilo del guionista y director. En cualquier caso, los buenos comienzos de sus historias se han convertido en norma, las primeras secuencias son brillantes y originales e introducen de un modo sorpresivo a los espectadores en el tono de sus películas y en la acción principal, consiguiendo que uno ya no pueda pensar en otra cosa que en *¿Qué pasará a continuación...?*. Claro que Billy Wilder, con expertos colaboradores como Brackett o Diamond, sabían llenar como nadie la hora y media que quedaba hasta el final.

Por ejemplo: un coche de policía persigue a un coche fúnebre. Los policías disparan contra el coche en el que cuatro hombres se encuentran alrededor de un ataúd. Los disparos alcanzan el féretro y de los agujeros producidos por las balas sale un líquido que resulta ser güisqui. Estamos en el Chicago de los tiempos de la prohibición y ha empezado *Con faldas y a lo loco* una de las comedias más osadas y divertidas de Billy Wilder.

Pero no todo son asesinatos y disparos para llamar la atención del público, *Sabrina* (1954), *la película más romántica y suntuosa de Wilder*<sup>5</sup>, según Cameron Crow, comienza con el “*Erase una vez...* con el que empiezan todos los cuentos infantiles del mundo, y es que, sin ser un cuento de hadas, tiene ese tono de historia de amor, que sólo es posible si interviene la varita mágica de Hollywood. El primer plano, perfectamente compuesto de Audrey Hepburn en un árbol, soñando con participar en el baile de los Larrabee, es una de las mejores presentaciones de un personaje que ha hecho Wilder, opina Cameron Crow y ese plano es el responsable del hechizo que dura toda la película<sup>6</sup>.

Hablando de comienzos no podemos olvidar el de *El crepúsculo de los dioses*, cuyo protagonista, ahogado en una piscina, nos contará cómo ha ido a parar ahí. Es la primera vez que vemos a un muerto convertirse en el narrador.

***En lo que respecta al modo de contar una historia. Hay que darle muy pronto al público indicaciones sobre lo que va a ver. (...) hacen falta unas reglas de juego para saber si hay que reír o llorar; el espectador no debe sentirse excluido.***<sup>7</sup> Opina Billy Wilder, sin embargo, él como nadie sabe que hay que dosificar la información: *Si te explicas demasiado, te vuelves*

---

<sup>5</sup> Crow (2002) pag. 345.

<sup>6</sup> Crow (2002) pag. 107.

<sup>7</sup> Michel Ciment: *Billy & Joe, Conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*, Plot, Madrid, 1994, pag. 65.

*lógico, pero también pesado. Por el contrario, hay que dar saltos peligrosos, pero con un impulso tal que no se vea la inverosimilitud.*<sup>8</sup>

Volvamos a *Con faldas y a lo loco*. En la comedia protagonizada por Marilyn Monroe, Jack Lemmon y Toni Curtis. Estos dos últimos deben disfrazarse de mujer porque han sido testigos de la matanza del día de San Valentín de 1929, una cruenta venganza entre gánsters, y se camuflan en una orquesta de señoritas, para salvar el pescuezo. El productor David O. Selznick advirtió a Wilder de que una masacre como aquella no podía suceder en una comedia. Este le demostró lo contrario.

El que Wilder utilizara un hecho tan sangriento como argumento de una de sus películas ¡y en tono de comedia! no significa que el cineasta fuera particularmente cínico, como se le ha atribuido tantas veces, sino que, ante todo, se preocupaba por hacer bien su trabajo: necesitaba una excusa lo suficientemente convincente para justificar que sus protagonistas estuvieran obligados a vestir con ropas de mujer durante toda la película, ... *a no ser que los colocara en una situación de pánico mortal, al convertirlos en los únicos testigos del asesinato, lo que podía costarles la vida a los gánsters. Y ése es el motivo por el que no pueden recuperar sus verdaderas identidades, aunque ambos estén tan enamorados. Si todo el montaje fuera sólo una broma –disfrazarlos para encontrar trabajo-, en cualquier momento habrían podido quitarse las ropas de mujer y darse a conocer como quienes eran en realidad. Sólo así la comedia adquiriría su carácter forzosamente inevitable.*<sup>9</sup>

Inesperado e inevitable son dos características que J.C.Carrière y P.Bonitzer<sup>10</sup> atribuyen a todo acontecimiento dramático, para que sea plenamente satisfactorio y aconsejan al futuro guionista, al que va dirigido su libro, que intente desenvolverse lo mejor posible en esta admirable contradicción.

¿Por qué las características que subrayan esos autores contribuyen de una forma decisiva a que el drama sea *plenamente satisfactorio*? Porque proporcionan sorpresa y verosimilitud, dos de las más importantes preocupaciones de un buen narrador. En palabras del propio Wilder: ... *Sólo creo que una película debe aportar algo nuevo. Debe tener algo que el público no vea todos los días pero en lo que pueda reconocer la verdad. (...) Hay que hacer que sea verdad, que parezca verdad. Y no una cosa que*

---

<sup>8</sup> Ciment (1994) pag. 64.

<sup>9</sup> Karasek (1993) pags. 127,128.

<sup>10</sup> J.C. Carrière y P Bonitzer, *The End, práctica del guión cinematográfico*, Paidós, 1991, Barcelona, pag. 47.

*no lo es, ni siquiera en una farsa como ‘Con faldas y a lo loco’. Yo empiezo por suponer que existe algún idiota como Osgood Fairchild<sup>11</sup>. Que existe un viejo bobo como él. Y, a partir de ahí, avanzo<sup>12</sup>.*

Pero para que una película sea verosímil, las acciones que suceden en la misma deben estar construidas de una forma impecable, de manera que resistan las esforzadas especulaciones del espectador intentando descubrir el truco, como si de un espectáculo de magia se tratara. Por lo que no sólo deben estar admirablemente hechas sino que además no deben notarse las costuras. *Se trata de introducir un elemento importante de la acción, o del diálogo, o lo que sea con tanto cuidado que el público no se de cuenta de que se ha tragado la premisa. Es decir, sin premisa se atrapa al espectador, pero ahora hay que retenerlo (...) la estructura es muy importante, porque todo lo que se haya ido construyendo en el primer acto vuelve en el tercero. Si en la primera parte se hace un planteamiento que no tiene desenlace al final, es un fracaso.<sup>13</sup>*

De ahí que Wilder compare la profesión de guionista con la de ingeniero: *hay que tener suficiente experiencia para poder pensar en imágenes. Y además hay que ser un constructor, un argumento debe estar estructurado con una seguridad y estabilidad parecidas a la de un puente sobre un ancho río.<sup>14</sup>*

Las películas de Wilder responden a esa premisa, sin excepción, y es que el cineasta lo tenía claro: *Lo único que me he preguntado siempre: ¿forma parte realmente de la historia? ¿Es necesario? ¿Sigue siendo buena la historia si dejo fuera este detalle? Por ese motivo, recuerdo muy pocos casos –en los años posteriores a la censura- en los que pudiera mostrar algo que antes no se me habría permitido mostrar.<sup>15</sup>*

A pesar de todo, algunos calificaron en su día, la película *El apartamento* [*The Apartment*] (1960) como un “cuento pornográfico” y también otras como *Ariane* [*Love in the Afternoon*] (1957), *Irma la dulce* [*Irma la Douce*] (1963), *Con faldas y a lo loco*, o *Bésame, tonto* [*Kiss Me Stupid*] (1964) tuvieron problemas con la Legión of Decency fundada en 1934 a través de la Iglesia Católica, para movilizar a la opinión pública en contra

---

<sup>11</sup> Osgood Fairchild (Joe E. Brown) es el personaje que se enamora del hombre vestido de mujer que interpreta Jack Lemmon y que al final de la película cuando Jack Lemmon le desvela que es un hombre, dice la célebre frase: *Nadie es perfecto*.

<sup>12</sup> Crow (2002) pag. 156.

<sup>13</sup> Crow (2002) pag. 181.

<sup>14</sup> Karasek (1993) pag. 64.

<sup>15</sup> Karasek (1993) pag. 55.

de determinadas películas. Y quizás el fracaso comercial de *Bésame, tonto* se debió a que Wilder se adelantó a la revolución sexual y sociológica que sufriría la sociedad americana a finales de los años sesenta.

Y es que Wilder seguía poniendo el énfasis en la historia, sin detenerse en la necesidad o la contingencia de la moral: *Cuando una historia es buena se puede contar todo. Nunca he reflexionado si debía contar algo o dejarlo de lado por el hecho de que fuera obsceno o sucio*<sup>16</sup>

Billy Wilder estaba particularmente orgulloso de *El Apartamento*, una historia que se le ocurrió viendo *Breve encuentro* [*Brief Encounter*] (1945) de David Lean. La idea era “¿Qué sentirá el tipo que se mete en la cama cuando se van los amantes?” y así creó al solitario C.C. Baxter, al que todos llaman Budy. La película le dió tres Oscars: al mejor guión (con Diamond) a la mejor dirección y a la mejor película. Es una película cuya construcción roza la perfección.

No vamos a analizar aquí el guión de *El Apartamento*, pero si comentar algunos detalles que denuncian lo bien hecho que está. El uso de objetos que serán fundamentales en la resolución de la trama, están dispuestos de tal forma que hacen imperceptible su función dramática. Por ejemplo el espejo roto en el que se mira la protagonista (Shirley MacLaine) que al tiempo de mostrarnos cual es su estado de ánimo, le permite a Budy (Jack Lemmon), reconocer en ella a la amante de su jefe, cosa que no sería particularmente grave si no estuviera perdidamente enamorado de la misma.

Para que al espectador no le resulte significativo, en términos de truco dramático, que Budy haya encontrado el espejo de la joven en el sofá de su apartamento, previamente se ha encontrado multitud de horquillas, pintalabios etc... de otras chicas que también van allí con sus jefes, lo que añade verosimilitud a la escena.

No es la única vez que un espejo es útil en la película, en otro momento en el que la protagonista se siente terriblemente abandonada y triste, un espejo de aumento en el baño permite que se fije en las píldoras para dormir que usará para su intento de suicidio. Por supuesto, en el primer acto de la película, el espectador ha visto cómo el protagonista padece insomnio y se toma esas píldoras, ése es uno de los muchos momentos en los que los guionistas hacen aquello de plantear dos más dos, para que el espectador sume cuatro. Wilder confiesa haber aprendido esto de su maestro Lubitsch,

---

<sup>16</sup> Karasek (1993) pag. 55.

del que fue guionista de películas como *La octava mujer de Barba Azul* [*Bluebeard's Eighth Wife*] (1938) y *Ninotchka* (1939). Durante muchos años en mi pared colgaba ese letrero: “¿Cómo lo haría Lubitsch?” Siempre lo miraba cuando estaba escribiendo un guión o preparando una película.<sup>17</sup>

En las películas de Wilder, no sólo los objetos (imágenes) son fundamentales para la narración, sino que muchos de sus diálogos son también imágenes. Podemos recordar lo que se dicen en su primer encuentro Walter Neff (Fred MacMurray) y Phylis Dietrichson (Barbara Stanwyck) en *Perdición*, en la que la osada insinuación de Walter para seducir a Phylis es contestada así:

PHYLIS: *En este Estado hay un límite de velocidad de 70*

WALTER: *¿Y a cuanto iba yo?*

PHYLIS: *A 140*

WALTER: *¿Y si me pone una multa?*

PHYLIS: *¿Y si lo dejamos en una amonestación?*

WALTER: *¿Y si no la oigo?*

PHYLIS: *¿Y si le pego en los nudillos?*

WALTER: *¿Y si me echo a llorar sobre su hombro?*

PHYLIS: *¿Y si prueba el hombro de mi marido?*

WALTER: *Entendido*

Son diálogos que quedan en la memoria del aficionado al cine. Hasta ahora hemos hablado sobre todo del Wilder guionista pero ¿qué podemos decir del director de cine? Para sintetizarlo en una sola frase:

### **Wilder como director sigue siendo ante todo un narrador.**

En las películas de Billy Wilder todo lo referente a la *puesta en escena*: los decorados, la iluminación, el vestuario, la planificación... están al servicio de la historia. Esto es lo que opina respecto a la elección de decorado y lo que está dispuesto a ceder: *Personalmente, si hago concesiones en el estudio, porque el presupuesto nunca es ilimitado, hago aún más en los exteriores. (...) No puedo pensar sólo en mi ego. No haría nunca ninguna concesión respecto a la historia, el contenido, porque ahí se trata de mi tiempo.*<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Crow (2002) pag. 203.

<sup>18</sup> Ciment (1994) pag. 67.

De hecho fue un desencuentro con el director Mitchell Leisen, que rodaba en aquellos momentos el guión de *Si no amaneciera* [*Hold Back the Dawn*] (1941), escrito por Brackett y el propio Wilder, lo que le llevó a querer dirigir. Su objetivo de tener el control de la historia fue lo que más adelante le convertiría en productor de sus películas para tener derecho al *last cut*, montaje final, cosa que no era habitual entre los directores en Hollywood.

Wilder, a pesar de preferir rodar en estudio porque tenía un mejor control de todos los elementos, cuando consideraba que era importante para el realismo de la historia hacerlo en decorados naturales no escatimaba esfuerzos. Y así ocurre en películas como *Días sin huella* y *El Apartamento*, rodadas en Nueva York, *Perdición* y *El Crepúsculo de los Dioses*, en Los Angeles, *La vida privada de Sherlock Holmes* [*The Private Life of Sherlock Holmes*] (1970) en Escocia, *Ariane*, en París, *¿Qué pasó entre mi padre y tu madre?* [*Avanti!*] (1972) en Italia o *Fedora* (1978) en Grecia.

Wilder se rodeaba de los mejores jefes de equipo para trabajar, así en algunas de sus películas contó con uno de los mejores directores de arte de la historia del cine Alexander Trauner, cuyo trabajo para *El Apartamento* le valió un Oscar. Así hablaba de él Billy Wilder: *Lo que es maravilloso en el trabajo de Trauner –al que considero como el mejor decorador– es que es un maestro de la perspectiva. Cuando rodé la escena de “El apartamento” (...) Trauner había construido cien mesas, luego doscientas mesas más pequeñas, con figurantes más pequeños, luego figurantes enanos y finalmente unas mesas de cartón que no eran más grandes que un cenicero. Gracias a la perspectiva Trauner creó la ilusión.*<sup>19</sup>

Para Billy Wilder una película es la historia que se cuenta y la atmósfera que se crea, sin introducir elementos distorsionadores que destruyan la narración. *Hay que mirar la escena desde el punto de vista de un personaje o desde un punto de vista neutro. Si, en un momento dado, un espectador nota un movimiento de cámara, has fracasado, porque no está cogido por la historia, el espectador no se ha olvidado de que está en el cine. Estoy en contra del director que se pone en escena a sí mismo. Estoy a favor del director que cuenta una historia. Los cineastas realmente grandes, y desearía ser uno de ellos, siempre han narrado con una simplicidad absoluta.*<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Ciment (1994) pag. 29.

<sup>20</sup> Ciment (1994) pag. 48.



Simplicidad y eficacia estas son dos de las características más importantes en un gran narrador y ahí están las películas de Billy Wilder para demostrar que es uno de los grandes. La crítica no siempre lo ha considerado así, los franceses en los años sesenta lo encontraban demasiado vulgar para tenerlo en esta categoría y en Estados Unidos, un influyente crítico, Andrew Sarris, le clasificaba junto con Huston, Mankiewicz y Kazan en su libro *The American Cinema*, en la categoría “Menos de lo que dejan ver”<sup>21</sup>. Aunque años más tarde, el mismo teórico se retractaría de todas sus críticas y opiniones contrarias a Wilder<sup>22</sup>. Hoy, Woody Allen opina que *Perdición* es “La mejor película hecha jamás”.<sup>23</sup>

Con el paso del tiempo, viendo sus películas y leyendo las pocas entrevistas que concedió, tenemos la impresión de estar frente a un cineasta que supo ser libre, en un tiempo y unas circunstancias, con la hegemonía de los grandes estudios y un puritanismo derivado del código Hays<sup>24</sup>, en los que no era nada fácil; que estuvo lleno de curiosidad, lo demuestra su paso por casi todos los géneros cinematográficos; valiente, al adentrarse en terrenos inexplorados por otros cineastas; todo ello lo suministró en las dosis adecuadas para que pasara casi inadvertido, con la supuesta única intención de divertir al público.

La gran mayoría creemos que Billy Wilder es, sencillamente, un director-guionista excepcional. Fernando Trueba, cuando recogió su Oscar a la mejor película extranjera por *Belle Époque* (1992) se ganó a todos los admiradores de Billy Wilder cuando dijo: “Me gustaría dar gracias a Dios, pero no creo en Dios, así que quiero dar las gracias a Billy Wilder”. A Wilder este curioso agradecimiento le sorprendió en su casa siguiendo la ceremonia de los Oscars y reaccionó de la forma que reaccionaría un hombre sencillo: *Me estaba preparando un martini y solté la copa. Pensé “¿He oído bien? ¿Está loco o qué? Después hable con él. Vino a verme. Un hombre encantador.*<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> En el original inglés: “Less than meets the eye”. Del libro *American Cinema Director* *san Directions 1929-1968*. E.P. Dutton & Co. Nueva Cork, 1968. La edición en castellano se tituló: *El cine norteamericano*. Diana, Mexico, 1970.

<sup>22</sup> A. Sarris. Revista “Film Comment” *Closet Romanticist*, julio-agosto 1976.

<sup>23</sup> Crow (2002) pag. 341.

<sup>24</sup> William H. Hays, administrador general de Correos de Estados Unidos, en 1922 se convirtió en presidente de un departamento de autocensura de la industria cinematográfica: la “Motion Picture Producers and Distributors of America Inc.” En Karasek (1993) pag. 103.

<sup>25</sup> Crow (2002) pag. 225.