

164

BILLY WILDER

filmoteca  
de Caja España

# escritos



Caja España  
OBRA SOCIAL



## “ONE, TWO, THREE: LA LEY Y EL DESEO”

Un rasgo de estilo bastante evidente, en el cine de Billy Wilder, es su peculiar forma de plantear la identificación explícita del espectador con el punto de vista de un personaje protagonista colocado en situación precaria, o en todo caso de un personaje vacilante, dotado de una obvia ambigüedad moral. A veces se trata de un perdedor, otras de alguien que no está, desde luego, en una posición envidiable ni admirable: recordemos, por ejemplo, “Sunset Boulevard” (El crepúsculo de los dioses, 1949) que parece estar toda ella contada desde el punto de vista de un muerto. O bien “Double Indemnity” (Perdición, 1944), narrada desde el punto de vista del asesino, que además es engañado.

En “One, Two, Three” (Uno, dos, tres; 1961); la historia está contada desde el punto de vista de MacNamara (James Cagney), aunque dado que se trata de una comedia (y de las más disparatadas y divertidas de su autor) es un personaje tramposo pero entrañable a la vez. La identificación con el embaucador MacNamara es total, incluso el filme arranca con su voz en off con la que asume el papel de narrador de la historia, mientras le vemos a él mismo ir en coche al trabajo: la identificación con el protagonista es, de este modo, doble, con su punto de vista narrativo y con su punto de vista visual. La voz en off nos sitúa en el tiempo: unos meses antes de que se levantara el muro de Berlín, en el verano de 1961. Durante toda la película nos vamos a identificar, por tanto, con MacNamara, con sus deseos y con sus problemas; hasta que alcancemos el guiño final, tan característico también del cine de Wilder: la mirada a cámara del personaje protagonista que, de este modo, establece una complicidad absoluta con el espectador (F. 1). Y el chiste: MacNamara, máximo responsable de Coca-Cola en Berlín grita

enfurecido a su subordinado, porque acaba de encontrar una botella de Pepsi-Cola en la máquina del aeropuerto. Volveremos, al final, sobre este chiste, pero ahora nos interesa más un análisis formal de la mirada a cámara con la que concluye el filme.



Foto 1

La mirada a cámara implica que el personaje mira directamente a los ojos del espectador, estableciendo un mecanismo especular, de identificación imaginaria. Esto pone en escena, en primer lugar, un elemento distanciador que, al ser introducido en su cine por Wilder, lo inscribe dentro de lo que podríamos denominar el manierismo hollywoodense; un movimiento cinematográfico que inaugura la etapa post-clásica de Hollywood, y que en los años 60 acabará con lo poco que todavía quedaba del modo clásico de representación. En el cine de Wilder la mirada a cámara es un elemento rupturista, de aparición puntual pero muy significativa, y suele emerger sobre todo en los finales, como ocurre en “One, Two, Three” o en la secuencia final de “Perdición”; pero también podemos señalar su aparición en otros momentos, dentro de los filmes de Wilder: por ejemplo en “Some Like It Hot” (Con faldas y a lo loco, 1959), la mirada a cámara aparece casi al principio, en esa secuencia en la que Jerry (Jack Lemmon) se dirige directamente a los

espectadores mientras Joe (Tony Curtis) seduce a la secretaria de la oficina a la que acuden en busca de empleo y huyendo de los gansters. La mirada de Lemmon (que habría de convertirse en un gesto paradigmático de los personajes que interpretó para Wilder) provoca así una especie de guiño cómplice con el espectador, que encuentra su significado último en ese plano final del filme y la famosa frase que lo acompaña, la de “Nadie es perfecto”.

Precisamente de eso se trata: de establecer una comunicación directa con el espectador, basada en el guiño, -en la complicidad, en el sarcasmo o el gesto cínico: así, en el plano final de “Perdición” vemos a Barton (Edward G. Robinson) dando fuego, por primera vez a Walter (Fred Mac Murray), cuando durante toda la película la relación de amistad y la caracterización de ambos personajes se ha basado sobre todo en un hecho absolutamente opuesto: en ese otro gesto, repetido, de Walter usando una cerilla para encender el puro de ese despistado sabueso que es Barton.

En resumen, el cine de Wilder nos propone una identificación explícita con un personaje que, siguiendo su famosa fórmula, la de “nadie es perfecto”, él tampoco lo es; porque se trata de un personaje que trasgrede la ley, incluso cometiendo un asesinato, como el Walter de “Perdición”. Por lo que se refiere al MacNamara de “Uno, dos, tres” se trata de un personaje de comedia, simpático pero corrupto, en la línea, por ejemplo de los interpretados por Walter Matthau: pensemos al respecto en Willie Gingrich, el abogado sinvergüenza de “The Fortune Cookie” (En bandeja de plata, 1966). MacNamara sólo quiere satisfacer su deseo: ascender profesionalmente (ser el jefe de Coca-Cola en Europa, ocupando su cargo en Londres) para así seguir disfrutando de su poder y de sus privilegios (sobre todo el de tener hermosas secretarías con las que proseguir sus escauceos amorosos y adúlteros: al menos

en eso el componente trasgresor del personaje es claro).

El espectador comprende de inmediato al personaje, se pone en su lugar; aunque esto signifique –o precisamente por eso- asumir su corrupción o su ambivalencia moral, sobre todo por lo que se refiere a su mujer y a su familia. Traiciona a su mujer, engañándola con su secretaria y somete a toda su familia a una vida errante, siempre al servicio de sus intereses profesionales. Es un simpático sinvergüenza, ya lo hemos dicho, y toda la trama de la película gira en torno a los enormes esfuerzos que habrá de llevar a cabo este personaje, que desde luego “no es perfecto”, para poder realizar sus deseos.

De este modo, la comedia de Wilder nos ofrece una realización imaginaria del deseo; una realización que supone, en primer lugar, la anulación del conflicto, de la diferencia. Por supuesto que el conflicto más evidente dentro de la película es el que nos facilita el argumento, el que entonces existía enfrentando al Este comunista con el Oeste capitalista, en plena Guerra Fría. En el arranque del filme, un travelling nos va mostrando a Berlín, la ciudad dividida, atravesada por esa escisión, por esa herida, que la corta en dos partes enfrentadas y opuestas. El movimiento de la cámara nos muestra, primero, las ruinas de Berlín Este (F.2), de una ciudad devastada que la indolencia e ineficacia de los comunistas no ha sido capaz de restaurar, después de la guerra.



Foto 2

Vemos una torre oscura en estado ruinoso, pero poco a poco empieza a emerger a la derecha (F.2: ángulo inferior derecho) un moderno edificio de Berlín Oeste. El travelling permite contraponer la torre del Este, ese edificio completamente deteriorado, a una edificación completamente nueva y moderna, de Berlín Oeste, que poco a poco se va mostrando desde la parte derecha del encuadre (F.3).



Foto 3

Hasta que por fin se nos ofrece ese otro lado de la ciudad en todo su esplendor (F.4: se trata de un edificio alargado, hacia la derecha del encuadre, totalmente nuevo, en una calle llena de actividad).



Foto 4

Inmediatamente sabremos, mediante las explicaciones que nos suministra la voz en off, que ese edificio es la sede de Coca-Cola en Berlín, y un inmenso cartel publicitaria nos los confirma (F.5). En el cartel vemos a una hermosa chica rubia en bikini,

que sin duda nos anticipa ya al personaje de la secretaria, Sra Ingeberg (Lilo Pulver).



Foto 5

Tenemos así dos mundos contrapuestos ideológicamente, el Este y el Oeste, pero este aspecto, sin duda interesante, lo dejaremos un poco al margen, ya que corresponde sobre todo al nivel argumental y, por tanto, superficial, del texto. Lo que ahora nos interesa es que ese enfrentamiento puede ser, a la vez, una metáfora de todo conflicto, o si se quiere del conflicto más real: el que separa a lo masculino de lo femenino.

En efecto, la torre (F.2) remite a lo masculino: recordemos que de allí, del Este, procede Otto, el fornido y romántico comunista (Horst Bucholz). Un atractivo joven que no usa calzoncillos: como dirá Phillis (Arlene Francis), la desatendida mujer de MacNamara, "no me extraña que nos estén ganando la Guerra Fría". En otro momento aludirá a que eso mismo explica que los comunistas estén más avanzados en "cohetes" y "misiles". Por el contrario, del Oeste procede la tentación femenina, esa botella de Coca-Cola que, como vemos no sólo se identifica con un edificio tendido en horizontal (F.4), sino que explícitamente se equipara con una rubia atractiva que remite, indudablemente, a la secretaria de Mac Namara. Por lo demás, del Oeste proviene la chica, Scarlett (Pamela Tiffin), que es nada más y nada menos que la hija del dueño de la Coca-Cola.

En definitiva, en el campo del deseo (imaginario) del protagonista, y a través de él del espectador, esa secretaria, dócil y servicial, aparece como el mayor tesoro de Mac Namara, el emblema del poder del que disfruta. De este modo, le veremos en su despacho, con la chica, la cual se manifiesta abiertamente como su amante, poniéndolo alegremente en escena sobre todo mediante el chiste de la diéresis (F.6).



Foto 6

Pero cuando Mac Namara intenta mantener un contacto físico más explícito con ella (F.6), irrumpe abruptamente en su despacho (F. 7) su subordinado Schlemmer (Hanns Lotear), un ex-nazi, que fue miembro de las SS aunque ahora lo oculte y pretenda decir, como tantos alemanes, que él no se enteró de nada (tiene mérito, desde luego, este uso del humor que hace Billy Wilder, judío alemán que tuvo que exiliarse, y cuya madre murió, junto con otros muchos familiares y amigos, en el Holocausto). Schlemmer, con su desagradable taconazo, viene a ser el representante de un oportuno –aunque molesto– principio de realidad, que pone freno a la realización del deseo, que limita a ese deseo desbocado (en una función, desde el punto de vista textual, similar a la que realizan ciertas situaciones presentes en los sueños, que conllevan siempre la no realización final del deseo).



Foto 7

En la siguiente secuencia, MacNamara, animado por el éxito que intuye ya cercano, pues parece convencido de que va a ser capaz de introducir la Coca-Cola en la URSS, va a hacernos partícipe de su más profundo deseo, el de ser el jefe europeo de la compañía, ocupando un despacho en Londres. Pero en ese preciso instante, de nuevo, entra Schlemmer, sin que él lo perciba, y desde atrás le da un susto con su taconazo (F.8). Vemos así que existe una estrecha relación entre la secretaria (objeto de deseo de MacNamara, codiciado de inmediato por los rusos) y el deseo de poder del protagonista: en ambos casos es Schlemmer el que lo cortocircuita con su taconazo.



Foto 8

Pero, tras la llegada de Schlemmer, MacNamara insiste en escenificar su delirio de poder señalando con su paraguas un mapamundi (F.9). Schlemmer le dice que quiere ser el primero en felicitarle por su ascenso: evidentemente vuelve a jugar

aquí el papel de “cenizo” pues, como sabemos, ese ascenso nunca se producirá, MacNamara no accederá al cumplimiento de su deseo.



Foto 9

Lo que ahora nos interesa señalar es que ese deseo del protagonista se pone en escena mediante un objeto bien preciso: el paraguas; un paraguas que una vez se compró MacNamara, pensando en que su ascenso para el puesto de Londres era inminente y que todavía conserva, como explica, para cuando por fin ese ansiado traslado se produzca. El paraguas será explícitamente puesto en escena, una y otra vez, a lo largo de esta secuencia (F. 10).



Foto 10

Tenemos, pues, a dos operadores textuales que ponen en escena al deseo: la rubia secretaria y el paraguas. Por lo que se refiere a la atractiva secretaria, su función de emblema del deseo es obvia: nada más entrar en el despacho de MacNamara, los rusos manifestarán ostensiblemente el

efecto que les produce la exuberante chica (F.11). Aunque ahora no podamos detenernos en esto, no queremos dejar pasar la ocasión sin señalar lo premonitorio de esta genial intuición de Wilder, justo cuando se estaba levantando el muro de Berlín (el mismo año en el que se estrenó la película), ya que lo que acabó con el muro (y de paso con la URSS y todos los países de “socialismo real”) fue precisamente eso, el deseo (mucho mejor gestionado, sin duda, desde el Oeste que desde el Este, que pretendió constreñirlo en un autoritario y obtuso principio de realidad, absolutamente postizo e ideológico, y por tanto falso).



Foto 11

La irresistible atracción que ejerce la secretaria sobre los rusos será puesta en escena de nuevo cuando estos salen del despacho de MacNamara y la ven inclinada, de espaldas sobre un archivador (F. 12). El efecto de esta “visión” es en ellos manifiesto: lo contemplamos, de nuevo, en sus rostros llenos de deseo (F. 13).



Foto 12



Foto 13

Lógicamente este operador textual –la secretaria como objeto de deseo absoluto para los representantes del Este– dará un gran juego en el desarrollo de la trama narrativa, ya que será utilizado por MacNamara para intentar lograr, a su vez, su deseo mayor (el del ascenso a Londres, ejemplificado, no lo olvidemos a través de ese otro operador textual que es el paraguas).

MacNamara se ve obligado a utilizar a su otro objeto de deseo, su secretaria (y a Schlemmer: ahí está el fino humor irónico de Wilder, pues este representa al fin y al cabo la renuncia al placer, en tanto que principio de realidad). Los tres se encaminan a Berlín Este (F.14), mientras la secretaria pone de manifiesto la fijación que mantiene con el que, a su vez, es su objeto de deseo, el aparatoso vestido de lunares, al decir que lo único que le preocupa es que le pueda ocurrir algo (luego sabremos porqué, ya que Schlemmer se verá obligado a travestirse



Foto 14

con él: en este momento Wilder juega con el flujo de información narrativa, ya que los personajes saben algo que el espectador todavía no conoce).

Parece en todo caso que el deseo es el motor que mueve la narración. Y como significativo máximo de ese deseo está el dinero. Queda de manifiesto, por ejemplo, cuando el chofer de MacNamara le dice que tiene una buena excusa para explicarle porqué le ha traicionado, llevando a escondidas a Scarlett al otro lado de la puerta de Brademburgo (F.15): porque le pagaba bastante bien.



Foto 15

O como cuando la criada de la familia se aferra a su recién regalado abrigo de visón, diciendo que por nada del mundo se va a desprender de él (F.16). Todos estos personajes secundarios no hacen sino subrayar el infinito apego que demuestra a sus objetos de deseo el propio protagonista.



Foto 16

Ya en Berlín Este comprendemos mejor el desmesurado deseo que se manifiesta en los comisarios soviéticos: en el desven- cijado hotel tiene lugar un trasnochado y cutre baile, en el que aparece una feísima mujer, para más inri soldado del ejército rojo, bailando cansinamente con un poco apasionado partenaire (F.17).



Foto 17

En el Este el deseo no puede escenifi- carse, no puede desplegarse, como demuestra toda esta secuencia del hotel, y con ello, con ese déficit, juega MacNamara proponiendo un canje fraudulento. Finalmente, la frontera Este-Oeste queda señalada en esas dos orillas de la calle mostradas en F.18. A un lado, en primer término del plano, los tres hombres dese- antes (de nuevo lo masculino se sitúa del lado del Este); al otro la bella mujer, lejana, con su vestidos de lunares, situada al fondo del plano (F.18)



Foto 18

El contraplano nos muestra a esa chica convertida en operador textual que ejempli- fica la presencia misma del deseo en el inter- rior del filme, avanzando torpemente hacia los anhelantes hombres que la esperan a la puerta de la comisaría (F.19). De inmediato sabremos que se trata de un fraude, de un engaño más del embaucador MacNamara, dispuesto a todo con tal de satisfacer su propio deseo: es Schlemmer travestido. Se trata de uno de los mejores golpes de la película, que incide sobre un tema (el hom- bre vestido de mujer) que ya desarrolló ampliamente Wilder en "Con faldas y a lo loco", y que viene a poner en escena de nuevo una serie de cuestiones muy relacio- nadas con lo imaginario (como la indife- rencia sexual, hombre-mujer); pero lo que ahora nos interesa señalar es que de nuevo emerge, mediante el humor, el asunto del deseo que no se cumple, justamente cuan- do parece a punto de alcanzarse.



Foto 19

Y es que la función del humor en Wilder va a ser esta: poner freno a la proliferación de lo imaginario, haciendo posible la acep- tación narrativa de que el deseo (imagina- rio) no se cumple, por más que sea siem- pre el motor de la historia. En efecto, el deseo mayor de MacNamara, el de ascen- der e ir a Londres, acabará no cumpliéndose y ese trayecto tiene que ver con el otro operador textual, que es el paraguas.

Cuando MacNamara recibe a regaña- dientes, en el aeropuerto, a la hija del jefe

(vemos aquí, enmascarado en clave de comedia, un esquema narrativo clásico: el protagonista recibe una misión por parte de alguien superior a él), la protege “paternalmente” de las intenciones (sexuales) de los pilotos (tres varones, como los tres comisarios soviéticos), precisamente poniendo entre ellos y ella el paraguas (F. 20).



Foto 20

Y es que a lo largo del filme, MacNamara ejercerá a su pesar, y aparentemente movido sólo por su deseo narcisista, una función paternal, de protección, sobre Scarlett. Si lo pensamos detenidamente, todas las alocadas y disparatadas acciones de MacNamara tendrán una consecuencia bien positiva: hacer viable esa pareja, en principio imposible, que forman Otto y Scarlett, es decir operar una inverosímil (en la comedia todo es posible) transformación que articule el conflicto Este (comunista) – Oeste (capitalista) que, ya lo hemos dicho al principio, no es sino la metáfora del conflicto, real y dramático, entre lo masculino y lo femenino.



Foto 21

En el relato clásico el personaje que sustenta la función paterna es el que el movilizaba una serie de operadores metafóricos que tienen la función de hacer posible la articulación simbólica de lo real sexual y el paso de la pulsión a deseo que, finalmente, se escribe (e inscribe) en el texto como ley; es decir que la ley (simbólica) finalmente acaba siendo deseable (con lo cual el deseo trasciende su imposible realización imaginaria). Esto no ocurre exactamente así en el cine de Wilder que, como ya hemos señalado, no es clásico sino manierista. En los filmes de Wilder el deseo acaba siendo frenado por lo narrativo, pero esta función que ejerce la narración está ya un tanto alejada de cierta dimensión simbólica.

Es lo que le ocurre a MacNamara, que si bien ejerce una labor finalmente protectora y paternal sobre Scarlett, lo va a hacer de manera indirecta e involuntaria, si se quiere inconsciente. Le vemos interferir en la disparatada relación de pareja de Scarlett, como cuando hace todo lo posible para que detengan a Otto (F.21), pero lo hace guiado por su propio deseo narcisista. De este modo ocupa una posición relevante, respecto a Scarlett y a su mujer, como lo demuestra su situación en el plano, colocado en el proscenio, en primer término respecto a ellas (F. 21), pero lo hace de manera cínica y un tanto grotesca, pues aunque él cree dominar toda la situación no sabe lo esencial, es decir que Scarlett está embarazada: su teje maneje no ha tenido en cuenta lo real sexual. Un buen ejemplo de cual es su papel en este momento de la historia.

Pero el caso es que al final MacNamara organizará toda una metáfora, desplazada, del rito matrimonial, vistiéndolo a Otto de novio (recordemos que todos los elementos, desde el coche de lujo al ramo de flores remiten a este rito que simboliza el encuentro entre lo masculino y lo femenino,



Foto 22

aunque aquí aparecen convenientemente enmascarados por los códigos propios de la comedia). En el coche se verifica este papel, inconscientemente simbolizante de MacNamara (F.22) y este rol es posible porque al final lo que se va a sacrificar es su propio deseo narcisista: comparemos la posición en F. 22 con la de F.14, en todo equivalente. Y es que en F.14 ya se puso en escena la entrega de ese otro objeto de deseo que era su secretaria, a la que finalmente renuncia, entregándola al comisario soviético, reconvertido en capitalista.



Foto 23

Pero faltaba la renuncia definitiva, la entrega de ese otro objeto de deseo mayor: el paraguas. Cuando MacNamara sabe que ya no va a ir a Londres le pasa el paraguas a Otto (F.23). Vemos aquí, por supuesto convenientemente desplazado y enmascarado de nuevo por los códigos de la comedia manierista, un proceso simbóli-

co, de paso de testigo, desde la figura paternal (MacNamara) a la del que ocupa, inicialmente, su lugar (Otto), precisamente porque el joven está incontaminado, y no ha deseado nada de lo que deseaba el protagonista). El amor queda, por tanto, como un último refugio.

Comprobamos finalmente que en un texto de la categoría artística de "One, Two, Three" no se trata de poner en escena una identificación yoica, narcisista, entre el espectador y el personaje protagonista. Se trata más bien de un sujeto -el del inconsciente, el de la enunciación- que se despliega en todas esas figuras del texto (narradores, narrarios, otros personajes) y en todas sus miradas y puntos de vistas: sujeto que se afirma, por tanto, en la red de conflictos que configuran la trama que subyace a la mera narración. Un filme es texto artístico en tanto que es capaz -más allá del juego inane de "información" que va y viene, que podemos describir en el análisis de su nivel semiótico- de poner en pie una red de conflictos que conecten el inconsciente del espectador con el texto, movilizándolo su deseo. Así, la energía que subyace en, por ejemplo, "Perdición", tiene que ver con la contemplación de un asesinato, por la participación que propicia en el espectador en su planificación y desarrollo: cuando asistimos a las escenas en las que se va entretejiendo el engaño de Dietrichson, un cierto goce sádico se manifiesta, el de saber algo que él no sabe, que este pobre tipo está ya condenado, que va a ser el chivo expiatorio sacrificado en ese escenario, la pantalla, que da satisfacción a nuestra compulsión de ver crímenes. Por el contrario, en "Uno, dos, tres" disfrutamos con la falta de vergüenza del MacNamara, con el hecho de que sea capaz de cometer adulterio con su despampanante secretaria (poniéndose la ley matrimonial por montera) o de hacer cualquier trampa con tal de alcanzar lo que desea.

Pero la función de la narración en el cine manierista de Wilder es hacer que, pese a todo, impere la Ley. En “Perdición” la ley prevalece (esa ley que representa la compañía de seguros y que tan bien defiende Barton), del mismo modo que en “Uno, dos, tres” prevalece a través de los intereses de la compañía de refrescos: forma vicaria, manierista, de inscribir a ley en la historia que se narra.



Foto 24

En definitiva, al final MacNamara recupera a su familia, a su mujer y a sus hijos (F.24) a costa de renunciar a los objetos de un deseo imaginario: la secretaria y el paraguas. Lo hace a la fuerza, impelido de nuevo por el principio de realidad. Por eso cobra aquí toda su fuerza el chiste final: cuando desea beber, por primera vez en toda la película, una Coca-Cola, aparece su contraria, una Pepsi-Cola (F.1). El deseo (imaginario) no se cumple: cuando uno espera obtener una cosa obtiene en realidad otra. Por eso grita el protagonista, llamando a Schelmmmer que, ya lo hemos dicho, representa a la (dura) realidad. He aquí el guiño final, la última complicidad con el espectador.

*LUIS MARTIN ARIAS*

# BIOFILMOGRAFÍA

de BILLY WILDER



Nació el 22 de junio de 1906 y murió el 27 de marzo de 2002. Según algunos biógrafos, su lugar de nacimiento fue Viena (Austria), aunque otras fuentes lo sitúan en Sucha (Galitzia), región entonces integrada en el Imperio Austro - Húngaro y actualmente perteneciente a Polonia. Su verdadero nombre fue Samuel Wilder, y era hijo de un hotelero y miembro de una familia judía dedicada desde hacía tiempo a la hostelería. Wilder pasó su infancia y su juventud en Austria, cursando estudios de Derecho en la Universidad de Viena, pero abandonó dicha actividad con el objeto de dedicarse al periodismo, trabajando como cronista en el periódico austriaco "Juraneck". El periodismo fue un campo en el que obtuvo notables éxitos, como las

entrevistas a Richard Strauss, Arthur Schnitzler y Sigmund Freud (aunque según otros biógrafos esta entrevista se frustró, pues Freud le dijo a Wilder algo así como "ahí está la puerta").

Se traslada en 1926 a Berlín, en donde además de proseguir su labor periodística (consiguiendo una gran reputación como reportero especializado en historias de crímenes y en denuncias de escándalos) desempeña diversos y muy variados oficios, entre ellos -y según sus propias palabras- el de "gigoló", viviendo a costa de las mujeres ricas alojadas en el Hotel Adlon. Berlín era en aquellos momentos el centro cultural del mundo; y el cine alemán, sobre todo el producido por la U.F.A., estaba más avanzado, técnica y estilísticamente, que

ningún otro. En Berlín se aficionó al cine, tras ver diversas películas que le impresionaron hondamente. En una entrevista publicada en 1952 Wilder enumeraría sus diez películas favoritas: "El acorazado Potemkin" (Sergei Eisenstein, 1925), "Avaricia" (Erich von Stroheim, 1923), "Varieté" (Charles Dupont, 1925), "La quimera del oro" (Charles Chaplin, 1924), "Y el mundo marcha" (King Vidor, 1928), "La gran ilusión" (Jean Renoir, 1937), "El delator" (John Ford, 1935), "Ninotchka" (Ernst Lubitsch, 1939), "Los mejores años de nuestra vida" (William Wyler, 1946) y "El ladrón de bicicletas" (Vittorio de Sica, 1948).

Wilder comienza a trabajar en el cine, para la UFA, casi desde su llegada a Berlín, como guionista. Colaboró junto a Robert Siodmak en el filme "Menschen am Sonntag" (1929), escrito como una especie de desafío al brillante y espectacular "look" de la UFA. Estas primeras películas, en las que Wilder se va fogueando como guionista, eran principalmente comedias divertidas, pero en 1933 Hitler ocupa el poder en Alemania y Wilder, que como ya hemos dicho era judío, se ve obligado a emigrar, encaminando sus pasos hacia París, justo el mismo día en el que se produce un episodio clave en la estrategia nazi de ocupación del poder y eliminación del adversario político: el incendio del Reichstag. Años después, muchos de sus familiares y amigos que se quedaron en Alemania, perecerían en los campos de exterminio nazis (su madre moriría en Auschwitz). Al comienzo de su exilio en París, Wilder tuvo muchas dificultades, aunque dirigió su primera película, "Curvas peligrosas" (Mauvaise Graine, 1933), co-dirigida junto a Alexander Esway.

Finalmente, el exiliado Wilder se inclinara por el viaje -sin retorno- hacia los Estados Unidos, emprendiendo su marcha hacia allí, vía México, en 1934. Se trasladó a los EE.UU. junto al actor Peter Lorre, de tal

modo que compartieron apartamento, hambre y momentos muy difíciles durante una temporada. En una etapa esencial en su carrera, Wilder trabajaría, primero como guionista y luego como realizador, para la Paramount desde 1937 hasta 1945, años en los que obtuvo una larga sucesión de éxitos. Trabajando como guionista para la Paramount tuvo la ocasión de colaborar con Ernst Lubitsch, su gran maestro. El día de su funeral dijo: "Nos hemos quedado sin Lubitsch. Peor aún, nos hemos quedado sin las películas de Lubitsch". Inmerso ya en la industria de Hollywood, Wilder será autor o co-autor de numerosos guiones. Entre 1935 y 1941 trabaja en el guión o el argumento de: "Lottery Lover" (La lotería del amor. William Thiele, 1935); "Campagne Waltz" (Edward Sutherland, 1937); "Bluebeard's Eighth Wife" (La octava mujer de Barba Azul. Ernst Lubitsch, 1938); "Midnight" (Medianoche. Mitchell Leisen, 1939); "Ninotchka" (Ninotchka. Ernst Lubitsch, 1939); "What a Life" (Jay T. Reed, 1939); "Arise my Love" (Mitchell Leisen, 1940); "Hold Back the Dawn" (Si no amaneciera. Mitchell Leisen, 1941) y "Ball of Fire" (Bola de fuego. Howard Hawks, 1941). Logra así una envidiable posición como guionista y sus trabajos con su colaborador habitual, Charles Brackett le dan una gran fama y un enorme prestigio dentro de la gran industria de Hollywood, siendo uno de los guionistas mejor pagados.

En 1942 dirige "The Mayor and the Minor", su primera película americana, pues su primer filme como director había sido años atrás, como hemos señalado, "Mauvaise graine". Tanto su primer filme como realizador en los EE.UU. como los tres siguientes fueron grandes éxitos de crítica y público. Durante la II Guerra Mundial, Wilder sirve en el ejército de los EE.UU., lo cual no impide que siga colaborando con su habitual coguionista Charles Brackett, asociación ésta que no desaparecerá

hasta 1950, precisamente el año de producción del célebre filme “Sunset Boulevard”, por el que Wilder conseguirá su segundo Oscar -el primero lo había logrado en 1945 con motivo de “The Last Weekend”.

En 1960 el realizador de origen vienés consigue hacerse nada menos que con su tercer Oscar, esta vez por el filme “The Apartment”, cuyo guión escribió el propio Wilder, junto a I.A.L. Diamond, otro nombre indisoluble del conjunto de su trayectoria fílmica. Sin embargo, durante los años 70 el gran maestro deja de ser apreciado por Hollywood. En 1974 la Universal rescinde su contrato, tras “Primera plana”, y Wilder tiene que volver a Europa para rodar “Fedora”, sin duda una de sus mejores películas, que será financiada con capital alemán.

Como guionista, Wilder escribió 60 películas. Como director, realizó 26 películas. Fue galardonado con siete Oscar tras haber sido nominado en 21 ocasiones. En 1981 vuelve a trabajar para Hollywood con “Aquí un amigo, realizada para la M.G.M., y que será su última película. A partir de entonces las compañías aseguradoras ya no querían asegurar películas suyas debido a su avanzada edad. Murió 21 años más tarde a la edad de 95 años en su residencia de Beverly Hills, a causa de una neumonía.

En cuanto al estilo de Wilder, se le ha adjudicado la frase, al parecer pronunciada tras asistir al rodaje de “Bola de fuego” (1941), de que la mejor puesta en escena es aquella que no se nota; luego ante todo hay que situar los filmes del realizador austríaco dentro del modo de representación estandarizado por Hollywood en su época dorada, y que podemos denominar como el de la “trasparencia”: sus filmes se basan sobre todo en un sólido guión y una concienzuda dirección de actores y hacen

olvidar al espectador que detrás de todo eso hay una técnica. Ahora bien, siempre y cuando tengamos en cuenta que, ni por su imágenes ni, sobre todo, por sus narraciones, las películas de Billy Wilder pueden ser consideradas como “clásicas” (como lo pueden ser las de John Ford o las de Howard Hawks).

En efecto, las historias de Wilder poseen una intención desmitificadora y abiertamente sarcástica, llenas de escepticismo, aunque siempre cálidas con el público, pues como dijo en una ocasión, “No hay más que una ley, yo no conozco otra: prohibido aburrir”. Como ha señalado Juan Carlos Rentero: “Wilder ha poseído siempre una aguda ironía, un sentido amable de lo trágico, una acusada tendencia hacia el happy end americano, aunque sea un final tan falso como una torre de naipes. Y con ese carácter conciliador que une la más despiadada crítica hacia los personajes y las instituciones con el buen sabor de una agradable despedida”. Ahí, precisamente, radica una de las mayores distancias del cine de Wilder respecto al clasicismo hollywoodense, en esas formas entre cínicas y descreídas de cerrar unas historias que, de este modo, no son clausuradas (dotadas de sentido, por tanto), sino que se desvelan como representaciones que concluyen con un guiño al espectador.

### **Largometrajes:**

- 1933. MAUVAISE GRAINE  
(Curvas peligrosas)
- 1942. THE MAJOR AND THE MINOR  
(El mayor y la menor)
- 1943. FIVE GRAVES TO CAIRO  
(Cinco tumbas a El Cairo)
- 1944. DOUBLE INDEMNITY  
(Perdición)
- 1945. THE LOST WEEKEND  
(Días sin huella)

1947. THE EMPEROR WALTZ  
(El vals del emperador)
1948. A FOREIGN AFFAIR  
(Berlín Occidente)
1949. SUNSET BOULEVARD  
(El crepúsculo de los dioses)
1951. THE BIG CARNIVAL  
(El gran carnaval)
1953. STALAG 17 (Traidor en el infierno)
1954. SABRINA (Sabrina)
1955. THE SEVEN YEAR ITCH  
(La tentación vive arriba)
1957. THE SPIRIT OF ST LOUIS  
(El héroe solitario)
1957. LOVE IN THE AFTERNOON (Ariane)
1958. WITNESS FOR THE PROSECUTION  
(Testigo de cargo)
1959. SOME LIKE IT HOT  
(Con faldas y a lo loco)
1960. THE APARTMENT (El apartamento)
1961. ONE, TWO, THREE (Uno, dos, tres)
1963. IRMA LA DOUCE (Irma la dulce)
1964. KISS ME, STUPID (Bésame, tonto)
1966. THE FORTUNE COOKIE  
(En bandeja de plata)
1970. THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK  
HOLMES  
(La vida privada de Sherlock Holmes)
1972. AVANTI! (¿Qué ocurrió entre tu padre  
y mi madre?)
1974. THE FRONT PAGE (Primera plana)
1978. FEDORA (Fedora)
1981. BUDDY, BUDDY (Aquí un amigo)
-

# PROGRAMA

CICLO: "BILLY WILDER"

MARZO 2006

---

- **LEÓN:** TEATRO ALBÉITAR (UNIVERSIDAD DE LEÓN) C/ Luis de Sosa, esquina Covadonga
- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12 (POLÍGONO "LAS HUERTAS")
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
  
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE (excepto en PALENCIA y ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

---

## ¿QUE OCURRIO ENTRE MI PADRE Y TU MADRE?

(Avanti!)

EEUU-Italia, 1972.

Color, 138 minutos

Guión: I. A. L. Diamond y Billy Wilder

Fotografía: Luigi Kuveiller

Música: Gino Paoli

Intérpretes: Jack Lemmon, Juliet Mills, Clive Revill, Edward Andrews

En esta brillante y divertida comedia ligera, con guión de Billy Wilder y del escritor I.A.L. Diamond (adaptación de una obra



teatral de Samuel Taylor), un rico americano descubre el amor y el significado de la palabra "avanti" durante un viaje a Italia. Es un filme delicioso, que fue nominado para

seis Globos de Oro y ganó uno, y que tiene todo el encanto del resto de los clásicos del equipo Wilder/Diamond/Jack Lemmon, como “Con faldas y a lo loco”, “El apartamento” e “Irma la dulce”. Wendell Armbruster (Lemmon) es un hombre de negocios americano que se ve obligado a viajar a Italia porque en un accidente de coche ocurrido allí han fallecido su padre y...¡la amante secreta de su padre!. Cuando entra en escena la hija de la amante (Juliet Mills), la animadversión entre ellos es instantánea, pero los cadáveres de sus progenitores respectivos desaparecen misteriosamente y la pareja se ve envuelta en un desconcertante misterio... Y también, cómo no, ¡experimenta algunas complicaciones amorosas!.

El típico ejecutivo malhumorado, acostumbrado a dar órdenes y a que todos los que le rodean estén siempre dispuestos a soportarle, se enfrenta a un tipo diferente de cultura, y a una manera diferente de ver el mundo y de sentirlo. La moralidad puritana de él es el reverso de la de ella, comprensiva y romántica. La maestría de Wilder consiste en dar la vuelta a la situación, ofreciéndonos una historia que parecía imposible al principio pero que, como por arte de magia, resulta inevitable al final.

León: DOMINGO 12

Palencia: MIERCOLES 29

Ponferrada: LUNES 6

Valladolid: LUNES 27

Zamora: MARTES 14

## LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES

(The Private Life of Sherlock Holmes)

EE.UU.-R.U, 1970.

Color, 120 minutos.

Guión: I. A. L. Diamond y Billy Wilder, según un argumento basado en los personajes creados por Arthur Conan Doyle

Fotografía: Christopher Wallis

Música: Opus 24” Partitura y “Concierto para Violín y Orquesta, de Miklos Rozsa  
Música: Miklos Rozsa

Intérpretes: Robert Stephens, Colin Blakely, Genevieve Page, Christopher Lee



Las investigaciones que hace el famoso detective y su ayudante, el Dr. Watson, para encontrar a un ingeniero desaparecido. Parten hacia Escocia a instancias de una bella mujer cuyo amado esposo ha desaparecido, y en el camino Holmes se enamora por primera vez en su vida de una joven enigmática, interpretada por Genevieve Page. Una vez allí, para su sorpresa, descubren una intriga que involucra a una sociedad secreta, al Servicio Secreto de su Majestad y... ¡al monstruo del lago Ness! Pero, antes de que pueda aplicar sus poderosas dotes de deducción para hacer

que todo resulte elemental, Holmes comete un error que podría poner en peligro la seguridad de Gran Bretaña y arruinar la reputación del detective. Y es que el Sherlock Holmes de Wilder es más sentimental, es un ser cotidiano susceptible incluso de caer en el error. Tanto Watson como él son personajes solitarios e inesperadamente emocionales.

Comedia divertida y romántica, llena de diálogos de un humor irónico, es un compendio de la maestría narrativa y visual del realizador. Sin embargo esta obra maestra no obtuvo en su momento todo el éxito de público y crítica que merecía, aunque hoy ha quedado como una de las películas más arriesgadas e innovadoras de un cineasta inigualable.

León: LUNES 13

Palencia: JUEVES 30

Ponferrada: MARTES 7

Valladolid: MARTES 28

Zamora: MIÉRCOLES 15

## EN BANDEJA DE PLATA

(The Fortune Cookie)

EE.UU., 1966.

B/N, 126 minutos

Guión: I. A. L. Diamond y Billy Wilder

Fotografía: Joseph LaShelle

Música: Andre Previn

Intérpretes: Jack Lemmon, Walter Matthau, Ron Rich, Cliff Osmond



Durante un partido de rugby, un reportero gráfico (Jack Lemmon) sufre una caída motivada por uno de los jugadores. Lo que es una pequeña lesión sin importancia, su cuñado (Walter Matthau), abogado especializado en conseguir dinero en casos como éste, le hace simular lesiones graves, para obtener una fuerte suma de indemnización: un millón de dólares. El reportero no quiere interpretar esta comedia hasta que se entera de que su ex-mujer viene a visitarle. Aparentando una grave situación, espera que ella sienta pena por él y vuelva a su lado. Sin embargo, también le remuerde la conciencia por lo mal que lo está pasando el jugador de rugby que le hizo caer.

Es la primera de las tres colaboraciones con la pareja Lemmon-Matthau, con la que Wilder lograría un grado de adaptación y

complicidad excelentes. En todos estos filmes, Matthau hará siempre papeles negativos, en tanto Lemmon irá de ingenuo y servicial, el mismo papel que ha hecho siempre, por otra parte, para Wilder. "En bandeja de plata" nos muestra un mundo lleno de corrupción y engaño pero, en el que, como ocurre siempre en el cine de Wilder, excepcionalmente hay alguien que se escapa de caer en la basura. Aparece así ese lado sentimental, que compensa el cinismo, enlazando ambas cosas mediante el humor y la ironía.

León: MARTES 14

Palencia: VIERNES 31

Ponferrada: MIÉRCOLES 8

Valladolid: MIÉRCOLES 29

Zamora: JUEVES 16

## UNO, DOS, TRES

(One, two, three)

EE.UU., 1961.

B/N, 115 minutos.

Guión: I. A. L. Diamond y Billy Wilder, según un argumento basado en la obra teatral homónima de Ferenc Molnar

Fotografía: Milt Rice

Música: Andre Previn

Intérpretes: James Cagney, Horst Buchholz, Pamela Tiffin, Arlene Francis.



Estamos en la época de la Guerra Fría, justo unos meses antes de que Berlín quede dividido en dos, por el muro. C.R. MacNamara, representante de una multinacional de refrescos en Berlín Occidental, acaricia desde hace tiempo la idea de introducir su marca en la URSS. Sin embargo su jefe, el señor Hazeltine le encarga cuidar de su hija Scarlett, que llega a Berlín esa misma tarde. Se trata de una alocada joven que, a los dieciocho años, ya ha estado prometida en cuatro ocasiones. Scarlett, eludiendo la vigilancia de MacNamara, se enamora de Otto Piffel, un joven comunista. Magistral, divertida, con algunos de los mejores momentos de la comedia americana de todos los tiempos. Un clásico.

Cuajada de personajes muy bien perfilados, tanto los protagonistas como los secundarios, es en realidad una versión muy libre de "Ninotchka", con un ritmo trepidante y enloquecido, que va creciendo de manera imparable desde el comienzo, ya enloquecedor. Riéndose de los comportamientos políticos, Wilder no salva a nadie de la debacle, haciendo gala en este filme de una ironía atroz. El resultado: una pelí-

cula alocada,divertida, desquiciada y que no da tregua al espectador.

León: MIERCOLES 15

Palencia: MARTES 28

Ponferrada: JUEVES 9

Valladolid: JUEVES 30

Zamora: LUNES 13





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