

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Algunas cuestiones sobre EL APARTAMENTO y otros films de Billy Wilder

Autor/es:

Castro de Paz, José Luis

Citar como:

Castro De Paz, JL. (1991). Algunas cuestiones sobre EL APARTAMENTO y otros films de Billy Wilder. Vértigo. Revista de cine. (1):29-31.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42910>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Algunas cuestiones sobre "El Apartamento" y otros films de Billy Wilder

por José Luis Castro Paz



(1) González Requena, Jesús: LA ESCRITURA FILMICA DE DOUGLAS SIRK, conferencia recogida en MEMORIAS DE ACTIVIDADES. Aula de Cine 7. Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 1991, pag. 76.

(2) Véase, fundamentalmente, su obra LA METAFORA DEL ESPEJO. Valencia/Minneapolis, Hiperión, 1986.

(3) Entre otros, los artículos EN EL UMBRAL DE LO INVEROSIMIL (CON LA MUERTE EN LOS TALLONES). Contracampo nº 23 (Sep.) 1981 pp. 11-18, y DESPLAZANDO LA MIRADA. Hitchcock vs. Griffith. Contracampo nº 38 (Invierno, 1985) pp. 20-32. Igualmente excelentes son los trabajos, referidos a Hitchcock, de Sánchez Biosca, Vicente: LA MIRADA INDISCRETA. Contracampo nº 38, pp 7-19 o EL DIDACTISMO CLASICO DE HITCHCOCK Y LA CRISIS DE HOLLYWOOD. en VV.AA.: Alfred Hitchcock. Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1990, pp. 174-187.

" Por el amor de Dios, limitémonos a contar la historia". (Billy Wilder).

" ... porque eso que yo llamo manierismo creo que aparece básicamente producido por la presencia de cineastas europeos en Hollywood, con las peculiaridades con las que se van amoldando y con la distancia con la que se amoldan a Hollywood" (1).

El análisis de los procesos de reflexión y distanciamiento que, con respecto a los mecanismos narrativos y de representación del sistema clásico hollywoodiense, determinados cineastas de origen europeo comienzan a "introducir" en sus textos fílmicos a lo largo de los años cincuenta - procesos para designar los cuales el profesor González Requena ha acuñado el término **manierismo** (2)- se constituye de forma progresiva como una vía de incontestable productividad para ir modelando una historia de las escrituras fílmicas que - necesariamente- ha de situarse en el centro de interés de la Historia del cine-.

Dicho manierismo - y es evidente que el término, utilizado a partir de una metáfora con la Historia del Arte, no pierde validez sólo porque ésta lo haya sistemáticamente puesto en entredicho en relación con las artes plásticas- fue ampliamente estudiado por González Requena en el caso de Douglas Sirk y de modo más disperso aunque igualmente interesante, en el de Alfred Hitchcock (3).

Otros cineastas - Minnelli, Donen y Kelly, Mankiewicz, determinados films de Welles- han sido también llamados, en aspectos puntuales, a ejemplificar este período **bisagra** entre el cine clásico y las estructuras postclásicas.

Centremos la cuestión. ¿Que papel habría que asignar a los films de Wilder, un judío austrohúngaro de Galitzia, nacido en 1906, periodista en Viena y Berlín durante la década de los veinte, en el momento de la ebullición de las vanguardias artísticas europeas, en este contexto? ¿ Ninguno, quizás ?.

Tradicionalmente la filmografía wilderiana ha sufrido un menosprecio - obsérvese la escasísima bibliografía publicada, que todavía se reduce más si se eliminan estudios que se limitan a un anecdotario capaz de sacar a la luz el carácter mordaz, irónico, escondidamente

romántico del director- que podría resumirse, esquemáticamente, con frases del tipo: " más sujeto al guión y menos confiado a la puesta en escena" o de este otro: " Billy Wilder, el obvio".

Las entrevistas concedidas por el cineasta vienés, de hecho a corroborar estas ideas: cualquier alejamiento de la transparencia formal y la "sencillez" estilística es visto por Wilder como perjudicial para la película en su relación con el espectador y su finalidad no puede ser otra que "etapar a la burguesía" - Godard, el "farsante", sería el ejemplo que Wilder citaría una y otra vez (4) -.

'Es interesante observar que, si bien a Wilder le complace sobremanera que definan su cine como una mezcla de Lubitsch y Stroheim, en el aspecto visual reconoce como su maestro indiscutible a Howard Hawks, cuya dirección, " su mecanismo de ingeniería" - como lo denomina el propio Wilder -, tuvo ocasión de estudiar detenidamente durante el rodaje de BOLA DE FUEGO (Ball of fire, RKO 1942), film del que fue guionista.

Porque el "desplazamiento de la mirada" (5), la progresiva desconfianza en el lenguaje clásico que se halla en la base del trabajo de puesta en escena de estos cineastas "manieristas" no debe entenderse limitado a elementos visuales, de representación (el " juego de espejismos " de Sirk, la utilización reflexiva del color en Minelli, la mirada esquizoide y los desdoblamientos enunciativos en Hitchcock, etc.) sino que puede hacerse extensivo, al mismo tiempo, al resquebrajamiento del clasicismo en el orden narrativo (desde este punto de vista, por ejemplo, el Mac Guffin como elemento estructural en los textos hitchcockianos sería una "figura" manierista, ya que introduce un desgarramiento en la lógica causal de la narración que se halla en las entrañas mismas del cine clásico).

¿ Qué decir, entonces, de EL CREPUSCULO DE LOS DIOS (Sunset Boulevard, Paramount, 1949), cuyo complejo sistema narrativo se estructura a partir de un narrador-protagonista diegético que es un cadáver desde el que el relato toma cuerpo en forma de un inmenso u lúgubre flashback? ¿ Y de FEDORA (Fedora, Geria F. Bavaria Atelier, 1978) que sólo habla de sí misma y donde se lleva a cabo una "tortuosa deconstrucción" que llega incluso a abrir " la más plena de las evidencias de Hollywood, la del primer plano como lugar de reconocimiento del rostro de la estrella" (6) ?.

Se habrá notado - y podrá dar lugar a reproches - que los dos films anteriormente citados (EL CREPUSCULO DE LOS DIOS, FEDORA) pueden considerarse textos singulares dentro de la filmografía del cineasta, ya que tematizan las conflictivas fronteras entre la ficción cinematográfica y la realidad, poseen una puesta en escena excepcionalmente espesa (7) y se centran, además, en un tema idóneo para la sensibilidad manierista: el deseo de la actriz - véanse, a este respecto, algunos

de los films más ejemplar manieristas de la Historia del cine: EVA AL DESNUDO (All about Eve, Mankiewicz, Fox 1950) o IMITACION A LA VIDA (Imitation of life, Sirk, Universal 1959).

Llegamos, finalmente a EL APARTAMENTO (The Apartment, U.A., 1960). Un film paradigmáticamente "clásico" (en el doble sentido que Polli da al término clásico: como sistema y como modelo (8)): ganador de seis premios de la Academia Americana en 1960, pertenece, sin duda, a la memoria común del cinéfilo; representa, de hecho, un tipo de cine - El Cine - del mismo modo que lo hacen CASABLANCA (Casablanca, Curtiz, Warner 1942) o LO QUE EL VIENTO SE LLEVO (Gone with the wind, Fleming, Selznick 1939).

El argumento - que, al parecer, surge a partes iguales de experiencias personales de Wilder y del personaje del dueño del piso en BREVE ENCUENTRO (Brief encounter, Lean, GB, 1946) - es sobradamente conocido: un empleado de una macrocompañía de seguros (Jack Lemmon) asciende meteóricamente - literalmente en ascensor - en su empresa a cambio de ceder el apartamento en el que vive a sus jefes para sus aventuras extramaritales. El guión, que combina con gran habilidad códigos de la comedia y del melodrama, presenta una soberbia y férrea construcción clásica; es casi un "manual" donde analizar la brillante solidez del guionista Billy Wilder.

De forma evidente, y como la gran mayoría de los textos wilderianos, el film plantea el tema del fingimiento, de la apariencia y la realidad, que centra asimismo el trabajo de Hitchcock, Sirk o Mankiewicz (en Wilder, el disfraz sería el motivo ejemplar de esta problemática, repetido hasta la saciedad). Pero ni este hecho, ni la capacidad reflexiva y la prudente distancia crítica que el cineasta adopta para " decir unas cuantas cosas sobre la sociedad americana " (9) - en este sentido, podría decirse, EL APARTAMENTO sería el

(4) Ciment, Michel: BILLY Y JOE. CONVERSACIONES CON BILLY WILDER Y JOSEPH LEO MANKIEWICK. Madrid, Plot, 1988, pp. 38-39, entre otras muchas ocasiones

(5) Para una exacta formulación de este concepto, consúltese cualquiera de los trabajos citados en la nota 1, 2, 3.

(6) Idem nota 2, p. 41.

(7) Sobre FEDORA, hay ya un trabajo en este sentido de González Requena: FEDORA. Contracampo, nº 21 (Abril/Mayo, 1981).

(8) Pollitt, J.J.: SOBRE EL SIGNIFICADO DE CLASICO. En ARTE Y EXPERIENCIA EN LA GRECIA CLASICA. Bilbao, Xarait, 1984, pp 9-10.

(9) Wood, Tom: QUIEN DIANTRES, BILLY WILDER?. Barcelona Laertes, 1990, p. 33.

Jack Lemmon en EL APARTAMENTO (1960)





Shirley MacLaine y Jack Lemmon en
EL APARTAMENTO (1960)

contraplacado negativo, oscuro, "europeo", del tradicional cuento navideño americano tipo *QUE BELLO ES VIVIR* (It's a wonderful life, Capra, RKO, 1946) - capacitan para situar la película en el mismo ámbito de reflexión y distanciamiento rastreable en los films de los cineastas anteriormente citados: que el universo mostrado sea turbio no implica que lo sea de igual modo el lenguaje utilizado para enunciarlo.

Más interesante, para nosotros, es resaltar la utilización de los decorados (memorable trabajo del húngaro Alexandre Trauner) como elemento clave de la puesta en escena del film. Desarrollado casi íntegramente en interiores, salvo algunos episodios de transición, buena parte de la acción se sitúa en las inmensas oficinas de la Consolidated Ltd. donde, por primera vez, vemos a C.C. Baxter llevando a cabo su anónima tarea cotidiana. El motivo de las mesas repetidas *ad infinitum* para representar la situación del hombre miserable perdido entre la mediocridad y la monotonía - es célebre el truco de Trauner, que utiliza mesas cada vez más pequeñas, siendo las últimas auténticas miniaturas con monigotes de cartón como ocupantes - presenta una eficaz correspondencia en los techos del amplísimo local, blancos y luminosos, cuya cuadriculada decoración forma parte de la composición de la casi totalidad de los planos, creando abrumadoras perspectivas a veces frontales, casi siempre oblicuas, en marcadísimas diagonales que los atraviesan intensificando las líneas de fuga.

La sistemática repetición de tal motivo, que se constituye en una especie de *leit-motiv* plástico del film, se muestra, más allá del decorado funcional, como prioritario objeto del trabajo de la puesta en escena - y cuyo efecto, además, es multiplicado por el inteligente uso del Scope y el muy limitado número de primeros planos típico del estilo de Wilder.

Dicho composición de encuadre, tan profusamente utilizada en las secuencias desarrolladas en el citado decorado desde el inicio mismo del film, reaparecerá en otros múltiples planos en diversas variantes, siempre en función de la distribución en el interior del cuadro del material proflmico. Sirva como ejemplo uno de los escasos planos de exterior, nocturno, en el que Baxter espera en vano a Fran (Shirley MacLaine) a la entrada del teatro: tomando a distancia, con la cámara situada hacia la izquierda del local, el personaje, cuya altura apenas representa la de la mitad de la pantalla, está solo, aprisionado - y directamente iluminado - por el cornisamento de la entrada, cuya posición oblicua con respecto al eje del plano y su misma decoración en cuadrícula repiten de alguna forma las de los referidos techos de la compañía de seguros y relacionan - plásticamente - el abatimiento de Baxter con la ausencia de Fran, la imposibilidad de volver a su apartamento y su "peculiar" situación laboral (el cartel luminoso que corona la cornisa: "One the best musical comedies of our times", no hace más, en su evidente ironía, que apuntalar el sentido).

Muchos otros planos del film - en los cuales apenas nos detendremos por falta de espacio y que requerirían un análisis detenido - insisten una y otra vez en la simultánea presencia en el encuadre del personaje protagonista y de una composición en fuertes diagonales: así, la primera vez que lo vemos entrar en su apartamento, mientras abre la puerta, el plano recoge la larga barandilla de las escaleras; otra barandilla en diagonal aún más llamativa, que cruza la pantalla del extremo inferior izquierdo al superior derecho en vertiginoso ascenso, es el principal elemento compositivo del plano, también exterior y nocturno, que muestra a Baxter sentado en el banco de un parque esperando que su apartamento "quede libre"; la enorme barra del bar en el que en Nochebuena, celebra su particular ceremonia de autodesprecio e, incluso, la disposición en el plano de las empleadas que bailan sobre las mesas en la secuencia - excelente en su resolución formal - de la fiesta navideña en la oficina o la de los directivos, que conseguido su flamante despacho, recuerdan al protagonista sus obligaciones contraídas...

En fin, lo expuesto no pretende ser más de lo que ofrece: unas notas sueltas sobre un aspecto muy concreto de la puesta en escena de un film cuyo autor, desafiantemente orgulloso de su formación clásica americana, muestra no obstante un componente intelectual que, además de un su excelente labor como guionista, debería buscarse con detenimiento en su trabajo, que lo hay, de cineasta.

José Luis Castro de Paz