

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:  
Anotaciones sobre Billy Wilder

Autor/es:  
Alonso Quintás, Enrique

Citar como:  
Alonso Quintás, E. (1991). Anotaciones sobre Billy Wilder. Vértigo. Revista de cine. (1):13-21.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42907>

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:



# BILLY WILDER AQUI UN AMIGO



## Anotaciones acerca de Billy Wilder

por  
Enrique Alonso Quintás

### UNO

Los datos que poseemos de la agitada biografía de Billy Wilder nos lo muestran como un personaje inquieto ya desde su juventud, arriesgándose a dar siempre un paso adelante sobre el terreno ya conquistado, escritor por pleno convencimiento y después director para poder llevar a buen fin sus guiones. Confiesa tener por maestros a Ernst Lubitsch y a Eric Von Stroheim, como guionista y realizador no desea otra cosa que contar una buena historia, y lo fundamental es que el público no se aburra. A Wilder le entusiasma el sistema de producción norteamericano (estamos hablando de los años 40-50) y siempre procuró escribir guiones, producir y dirigir dentro de las directrices establecidas en los Estudios de Hollywood.

Sin embargo, el status de Wilder siempre fue peculiar: supo arreglárselas para controlar cada vez más sus películas y realizó aquellas en que podía expresarse de forma personal. Bien en verdad que a veces suprimió hasta secuencias enteras ya rodadas si eso significaba una mayor aceptación del público, pero mantenía sus opiniones si los oponentes eran los criterios del Estudio, el Código Hays o los caprichos de los interpretes. También controlaba el coste del film: Wilder iniciaba la película con un guión rematado y bien definido y mantenía una férrea disciplina en los rodajes para evitar retrasos que pudieran encarecer la producción, pero no escatimaba ni le importaba superar los costes previstos cuando se trataba de mejorar el acabado final de la obra.

Wilder supo mantener el equilibrio necesario para rodar sin pausa y para mantener sus personales puntos de vista y hacer las películas que quería. Sabía que sus películas tenían que dar dinero, y él también quería que dieran dinero: eso significaba que el público acudía a verlas y que se entretenía con sus películas. Pero eso no le impedía ir cada vez un poco más allá, cambiar de registro, enfrentarse a situaciones nuevas, muchas veces llegando al límite de lo permisible y de lo decible y otras muchas sobrepasándolo, aun que manteniendo las apariencias.

Es posible rastrear las huellas de sus maestros confesados en cualquiera de los films de Billy Wilder, aún en los más frívolos e inocentes, pero allí donde Stroheim se mezcla con Lubisch, bien agitados y aderezados por el tratamiento insustituible de Wilder tenemos un nuevo tipo de comedia, ácida y mordaz, atrevida y desmitificadora, irreverente y cruel, en donde unos inocentes y/o cínicos personajes, ponen en evidencia todas las trampas que la sociedad ha puesto en su camino. Ese desvelamiento de Wilder de los mecanismos con que funciona esa sociedad en que coloca a sus personajes, ese descubrir las cortinas de las apariencias, es posible porque Wilder sabe mantener la forma (apariencias) de comedia para describir la tragedia cotidiana del ciudadano medio americano.

Pero la comedia no debe hacernos olvidar otras películas de Billy Wilder que se inscriben en otro registro y entre las que se encuentran verdaderas joyas de la historia del cine: PERDICION (1.944), DIAS SIN HUELLA (1945), EL CREPUSCULO DE LOS DIOS (1950), EL GRAN CARNAVAL (1951)... y más recientemente FEDORA (1.971).

Todos estos films, unos y otros, los más destacados y también los considerados obras menores, necesitan ser considerados como un corpus original y creativo dentro del cine de Hollywood, una obra con un status especial en el marco del cine clásico norteamericano. El análisis de los films de Billy Wilder ha de descubrirnos todavía la escritura y las verdaderas dimensiones de las películas de éste austrohúngaro exilado que, instalado en la sociedad del bienestar, no dejó nunca de penetrar con precisión, de forma incisiva

y con la sonrisa en los labios, en los entresijos del mundo en que vivía.

## DOS

Wilder, de verdadero nombre Samuel, nació el año 1906 en Sucha, una pequeña ciudad situada en la provincia de Galitzia, hoy perteneciente a Polonia. A su hermano mayor Wilhelm siempre lo llamaron Willie. A él siempre lo llamaron Billy (1). Su madre cumplió con la tradición poniendo a sus hijos los nombres de los abuelos, pero lo que le entusiasmaba de verdad era el modo de vida norteamericano y el mismísimo Buffalo Bill (según dice el propio Wilder), a quién había visto en el Madison Square Garden durante su estancia de varios años en Nueva York (2). Anecdótica o no la influencia que su madre pudo ejercer sobre él, lo cierto es que el joven Billy no se interesa ni por los estudios ni por los negocios de su padre. Sus aficiones son los deportes, los coches americanos, el baile, la música de jazz y el cine, en el que descubre a los famosos cowboys William S. Hart, Tom Mix, Hoot Gibson, y también y sobre todo, a Douglas Fairbanks. En 1924 ingresa en la Facultad de Derecho de Viena, y a los tres meses abandona sus estudios y comienza a trabajar en un periódico. Según Zolotow, un profesor llamado Alfred Spitzer estaba admirado por su forma de escribir y le anima a que lo haga de forma profesional, dándole una carta de recomendación para el director del diario *Der Stunde* (3).

Wilder escribe de todo: crónicas de deportes, sobre todo de fútbol y tenis, reportajes de sucesos, crítica de teatro y espectáculos, incluso crítica de cine cuando el periódico quería (4) y es famoso ya aquel día en que logra entrevistar a Richard Strauss, Arthur Schnitzler y Alfred Adler, no pudiendo completar la jornada con Sigmund Freud, que lo despide sin ningún miramiento (5).

En 1926 deja Viena y se establece en Berlín, una ciudad mucho más dinámica y centro de una gran ebullición artística y cultural. Había más posibilidades de progresar. Se editaban 120 diarios, 45 revistas semanales y mensuales, funcionaban 40 salas de teatro, numerosas salas de cine y además estaban los Estudios de la UFA. Pero la competencia era también considerable: Berlín era la cita de periodistas, escritores y artistas procedentes de toda Alemania y de otros países centroeuropeos. Wilder vendió algunos artículos al *Berliner Zeitung am Mittag* y a otros periódicos, así como a la revista *Tempo*, y se hizo un nombre cuando publicó en enero de 1927 un reportaje sobre su experiencia como "bailarín-gigoló" en el hotel Eden (6).

Wilder se movía en círculos literarios, teatrales y cinematográficos. El guionista Carl Mayer era un ejemplo para él. Tom Woods apunta que cansado de escribir sólo para quinientas mil personas (los lectores de *Tempo*), comenzó a realizar guiones y a ofrecerlos a los estudios alemanes (7). Seguramente la historia que cuenta Wilder de la venta de su primer guión es pura fantasía (8), y

(1) En su época de escritor en Viena y Berlín, escribía su nombre como Billie. Hasta su llegada a Hollywood no se entera que Billie es femenino.

(2) Maurice Zolotow: BILLY WILDER IN HOLLYWOOD, Pavillon Books limited, LONDON 1988.

(3) Zolotow, p. 26

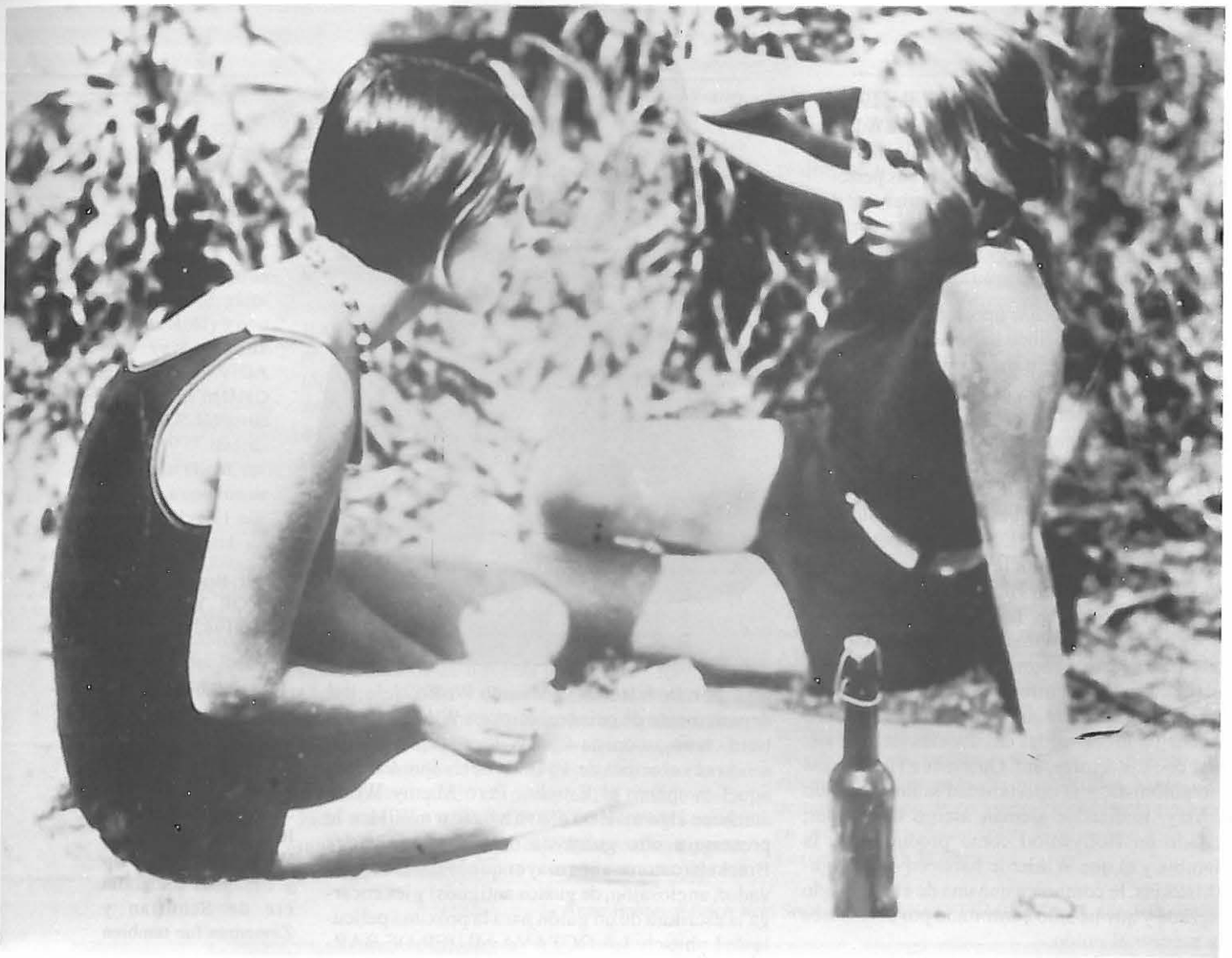
(4) Michel Ciment: BILLY AND JOE. CONVERSACIONES CON BILLY WILDER Y JOSEPH L. MANKIEWICZ, Plot Ediciones, Madrid, 1988

(5) Puede leerse en Michel Ciment, pp 16-18, y en Zolotow, pp 27-29.

(6) Puede leerse este artículo en Claudius Seidl: BILLY WILDER, cátedra Madrid 1991, traducción de Isabel Navarro, pp 96-114

(7) Tom Woods: ¿QUIEN DIANTRES ERES, BILLY WILDER?, Laertes, 1990 traducción de Augusto Herranz Parsonage, p. 185

(8) Zolotow, pp. 39-40; Woods, pp. 186-187; Seidl, p. 128



SONNTAG (1929)

(9) Ciment, p. 18

(10) Zolotow, p. 41

además éste nunca fue realizado. La primera película en que Wilder aparece acreditado como guionista es DER TEUFELSREPORTER (El reporter del diablo), realizada por Ernst Laemmle en 1929, pero antes trabajó intensamente como "negro" para Robert Leibman, mano derecha de Pommer en la UFA, para Franz Schulz y para otros principales guionistas de ese período. Leibman tenía bajo contrato escribir diez guiones mensuales para la UFA, para lo que había montado un negocio con varios "negros" trabajando para él, que recogía los guiones y los reorganizaba. Zolotow dice que Wilder escribió alrededor de 200 guiones en los años 1928 y 1929. El propio Wilder dice que ese número es exagerado y los cifra en tres mensuales durante esos años (9). Todos ellos corresponden a películas mudas. No escribía intertítulos, solo escenas, acción; describía lo que iba a ser filmado. Había que contar una historia con un mínimo de palabras y con intensas y significativas acciones. Este era el arte del guionista del cine mudo, en palabras de Zolotow (10).

En el año 1930 se produce un vuelco en el trabajo de Wilder como escritor. El origen de este cambio se sitúa unos meses antes en las mesas de Romanisches Café, en donde un grupo de jóvenes

escritores y cineastas proyectan realizar un film que rompa con las normas establecidas. El coordinador y alma del grupo, Moritz Seeler, funda la productora FILMSTUDIO 29, y el verano de ese año comienza el rodaje de "MENSCHEN AM SONTAG" un film que con posterioridad será calificado de neorrealista y de precursor de la "nouvelle vague" francesa debido a sus actores no profesionales, la improvisación a partir de unas notas previas, su forma de producción, su bajo coste, etc. Desavenencias entre los integrantes del grupo, deserciones, problemas con los interpretes, falta de dinero, etc, no impiden que el film se termine y consiga estrenarse en febrero de 1930 con unos extensos títulos de crédito que citaban a todos los responsables: Robert Siodmak, Kurt Siodmak, Moritz Seeler, Eugen Schüfftan, Edgar G. Ulmer, Fred Zinneman y Wilder. La UFA los contrata a todos, excepto a Ulmer y Zinneman, que se encuentran ya en Hollywood en esa fecha (11).

En los años siguientes se realizan varios films con guión de Billy Wilder, bien como responsable único o en colaboración, iniciándose en el cine hablado, y su carrera marchas estupendamente. Vive a lo grande, no se priva de nada y gasta todo



el dinero que gana, pero en enero de 1933, cuando el presidente Hinderberg nombra a Adolf Hitler canciller, Wilder piensa que ha llegado el momento de marcharse. Vende todas sus pertenencias y el 28 de febrero, al día siguiente del incendio del Reichstag, coge un tren para París, iniciando un viaje en el que muchos cineastas le han precedido y otros le seguirán.

París no ofrece muchas oportunidades a los refugiados. Wilder no tiene permiso de trabajo; no domina la lengua francesa y escribe en alemán y después traduce. Sin embargo, una de las historias que escribe, en colaboración con Max Kolpe y H.G. Lunsting, otros ex-escritores de la UFA, encuentra apoyo en un colega húngaro, Alex Esway, que consigue un productor y le pide a Wilder que dirija con él. Surge así MAUVAISE GRAINE (Curvas peligrosas), un film apreciado por la crítica francesa de la época como un buen film de aventuras semejante a las películas hollywoodenses, con ritmos vivos, gags novedosos, diálogo directo y veraz, trazo justo y humano (12). Pero este primer y casual encuentro de Wilder con las tareas de director no ha sido agradable para él. Le parece agotador controlar todas las facetas del rodaje, hablar con los actores, etc. Quiere ir a Hollywood como guionista, y la oportunidad le llega cuando Joe May, realizador alemán amigo de Wilder, instalado en Hollywood como productor de la Columbia y al que Wilder le había enviado algunas historias, le comunica que una de ellas ha sido comprada y que ha sido contratado por seis meses para escribir el guión.

El 22 de enero de 1934 Wilder embarca para Norteamérica. Instalado en la Columbia, escribe el guión de la historia aceptada, "Pam-Pam", que no llega a ser filmada, y el contrato de Wilder se acaba. Decidido a quedarse, pasa la frontera con México, presenta sus documentos y llena los formularios correspondientes en el Departamento de Emigración y espera hasta que le conceden el visado.

La nueva etapa de Wilder en Hollywood es en sus principios todavía más penosa que sus inicios anteriores. Joe May, ahora en la Fox, realiza un musical y llama a Wilder para el guión, pero la película no es precisamente un éxito, lo que no ayuda nada al guionista. Un par de antiguos guiones de Wilder, realizados en Alemania, son rehechos y filmados, pero tampoco esto es de gran transcendencia.

Wilder rehuye a la colonia alemana en Hollywood. Necesita aprender inglés y el contacto con sus paisanos no le resulta beneficioso. Traba amistad en cambio con un guionista de éxito, Oliver H.P. Garret, que le revela los trucos del guión para atraer al público americano y lo introduce en el lenguaje coloquial. Empieza a trabajar para un pequeño estudio, dirigido por Merian C. Cooper, para el que escribe dos guiones (que no llegan a realizarse) y su situación empieza a estabilizarse. Tiene escrito una tercera historia cuando el estudio se disuelve. Pero la Paramount se inte-



Ginger Rogers en EL MAYOR Y LA MENOR (1942)

resa por la historia y Manny Wolfe, jefe del departamento de guiones, ofrece a Wilder un contrato como guionista fijo. Wilder acepta, engrasando el colectivo de 104 escritores que tenía en aquel momento el Estudio. Pero Manny Wolfe aún hace algo más: un día va a buscar a Wilder, le presenta a otro guionista del Estudio, Charles Brackett (catorce años mayor que Wilder, conservador, anglosajón, de gustos antiguos) y les encarga la escritura de un guión para la próxima película de Lubitsch: LA OCTAVA MUJER DE BARBA AZUL. La película no fue un gran éxito pero la pareja Brackett-Wilder siguió colaborando en nuevos guiones, entre ellos varios realizados por Mitchell Leisen, NINOTCHKA de Lubitsch y BOLA DE FUEGO de Howark Hawks. Su trabajo es apreciado y son muy bien considerados en el Estudio. Pero Wilder se cabrea enormemente con los cambios o supresiones que sufren los guiones en manos de los realizadores, y en concreto de Leisen. Wilder empieza a pensar en la posibilidad de realizar él sus guiones. Se cuela como puede en el rodaje de NINOTCHKA (Greta Garbo no permitía mirones en los rodajes) y después no se pierde un día del rodaje de BOLA DE FUEGO, entusiasmándose por la forma de dirigir de Hawks. El siguiente paso ya estaba decidido.

### TRES

En 1942 Wilder realizó su primer film, EL MAYOR Y LA MENOR. Escogió cuidadosamente una historia que pudiera ser bien acogida por el público, como ocurrió realmente. El Estudio quedó encantado y permitió sin problemas la continuidad de Wilder como realizador, que ya no volvió a hacer guiones para otros (aunque en 1948 colabora en NACE UNA CANCIÓN, de Howark Hawks, nueva versión de BOLA DE FUEGO. Es el primer film de Wilder una comedia basada en el equívoco. Ginger Rogers se hace pasar por una muchachita de 12 años, y sobre esta situación se

(11) Las fichas sobre el film dan como realizadores a Robert Siodmak y a Edgar G. Ulmer, la idea original era de Kurt Siodmak, el guión de Robert Siodmak, Wilder, Fred Zinneman y Ulmer, la fotografía era de Schüftan y Zinneman fue también su ayudante.

Una información sobre los problemas de rodaje del film puede verse en Hervé Dumont: ROBERT SIODMAK, EL MAESTRO DEL CINE NEGRO, Filmoteca Española-Festival de San Sebastián, 1987, traducción de Gonzalo Goikoetxea, pp. 27-34. Un análisis del film puede verse en Vicente Sanchez-Biosca: SOMBRAS DE WEIMAR. CONTRIBUCION A LA HISTORIA DEL FILM ALEMÁN 1931-1933, Editorial Verdoux, 1990, pp. 366-370.

(12) Citado en Henry Moret y Claude Beylie: LES 24 FILMS DE BILLY WILDER EN ECRAN num. 35, abril 1975

monta toda la estructura del film. El típico y muy recurrido boy-meets-girl y las situaciones derivadas adquieren un tono inesperado debido a esta simulación, pero nunca se llegan a plantear, aunque el tema lo sugiere, situaciones verdaderamente perturbadoras. Es posible encontrar, retrospectivamente, en este primer film de Wilder los temas principales de sus posteriores comedias.

El siguiente film de Wilder, CINCO TUMBAS EN EL CAIRO, significa el encuentro del realizador con Erich Von Stroheim. Todos los tópicos de los films bélicos se reúnen en él, aderezados con una pequeña intriga y una historia de amor. Es el año 1943 y los films de exaltación patriótica atraen al público, pero éste no parece ser el terreno más apropiado para Wilder.

Su tercer film proviene de una idea del productor Joseph Siström, que entrega a Wilder un relato de James M. Cain. Brackett se niega a trabajar en una historia de ese tipo, y Siström, al no poder contratar a Cain, que trabaja como guionista en otro Estudio de Hollywood, se le ocurre contactar con otro autor de novelas policíacas, Raymond Chandler. Wilder y Chandler no se llevaron bien durante la escritura del guión, pero respetaban sus respectivos trabajos, y el novelista, a pesar de criticar el modo de escribir guiones que imponen los Estudios, quedó contento con el trabajo realizado y el film (13). PERDICION (1941) es un magnífico guión, y sobre él Wilder realiza un gran trabajo de dirección: una historia estructurada en

bloques mediante flash-backs, rompiendo ciertas normas académicas sobre las narraciones de intriga, con una puesta en escena y una planificación realmente fecunda.

Brackett y Wilder han conseguido un status muy especial en la Paramount, y además de guionistas, Brackett es productor y Wilder realizador de varias películas notables: DIAS SIN HUELLA (1945), en donde Wilder vuelve a utilizar códigos del cine negro para contar un drama individual, el del escritor alcohólico que no puede dejar la bebida (¿tema inspirado en el propio Chadler?), EL VALS DEL EMPERADOR (1947), una comedia al estilo Lubitsch en donde se introducen apuntes sobre las normas sociales que impiden unas relaciones personales y sexuales más libres y decididas voluntariamente, y BERLIN-OCCIDENTE (1948), que expone en forma de comedia un panorama desolador en cuanto se desvela la hipocresía que mantiene el ejército USA en su estancia en Berlín en la postguerra (Wilder había realizado una visita a Alemania desde mayo hasta septiembre de 1945 como miembro del Psychological Warfare Division del ejército norteamericano, como asesor en la reconstrucción del cine alemán). Este último film originó protestas entre la crítica y el público. El mismo Brackett pensaba que Wilder había ido demasiado lejos. Pero tenían desde hacía tiempo en proyecto un guión sobre Hollywood y se pusieron manos a la obra.

(13) Sobre el trabajo de Chandler como guionista en Hollywood puede verse Frank MacShane: LA VIDA DE RAYMOND CHANDLER, Editorial Bruguera 1977, traducción de Pilar Giralt, pp. 167-202. La opinión de Chandler sobre el oficio de guionista en Hollywood en CHANDLER POR SI MISMO, Editorial Debate, 1990, traducción de José Manuel Ibeas, pp. 111-144, que incluye el famoso artículo "Escritores en Hollywood".

Anne Baxter y Erich Von Stroheim en CINCO TUMBAS A EL CAIRO (1943)



**EL CREPUSCULO DE LOS DIOS** (1950) es una de las más memorables obras de la historia del cine. Su estructura narrativa se asemeja a la de **PERDICION** - una voz en off comienza a contar la historia que se visualiza en un largo flash-back-, con la pirueta añadida de ser el muerto flotando en la piscina el narrador de los acontecimientos. Los ídolos caídos de Hollywood son tratados con dureza, y sin embargo, hay un factor de respeto, admiración y hasta cariño, que equilibra y humaniza la crueldad con que el mundo del cine es tratado. La película fue tal éxito de crítica y público que el mundillo del Hollywood, muy cabreado con el film, optó por reservarse su opinión. Sin embargo, la pareja Brackett-Wilder se rompió definitivamente.

Wilder inicia también su carrera como productor en su próximo film, **EL GRAN CARNAVAL** (1951), en el que la hipocresía, la manipulación, el engaño, ya no se disfrazan de comedia. Esto es lo que va a molestar al público y a la crítica, y no precisamente el tono mucho más académico del film, el guión lleno de muchos recursos fáciles y una dirección más ampulosa. Wilder se siente obligado (citamos ya su entusiasmo por el sistema de producción de los grandes Estudios) a mejorar su posición y vuelve a la comedia en sus dos siguientes films, basados en éxitos de Broadway. Problemas originados por el primero de ellos, **TRAIDOR EN EL INFIERNO** (1953) cuando la Paramount hace modificaciones en él cuando su estreno en Alemania, hace que Wilder deje la productora en donde trabajó hasta entonces. Para la Fox realiza **LA TENTACION VIVE ARRIBA** (1955), también un éxito de Broadway, cuyo au-



Marlene Dietrich y Jean Arthur en **BERLIN-OCCIDENTE** (1948)

tor, George Axelrod, trabaja en el guión con Wilder, el cual lleva el tema a su terreno. La película es típicamente wilderiana, poniendo en primer plano los ocultos deseos del buen marido y padre de familia, transgresor de las buenas costumbres y la moral ( si pudiera).

**EL HEROE SOLITARIO** (1957) es un extraño film en la obra de Wilder, **ARIANE** ( 1957) reúne elementos más personales pero no llegan a fructificar de forma satisfactoria en la consecución de

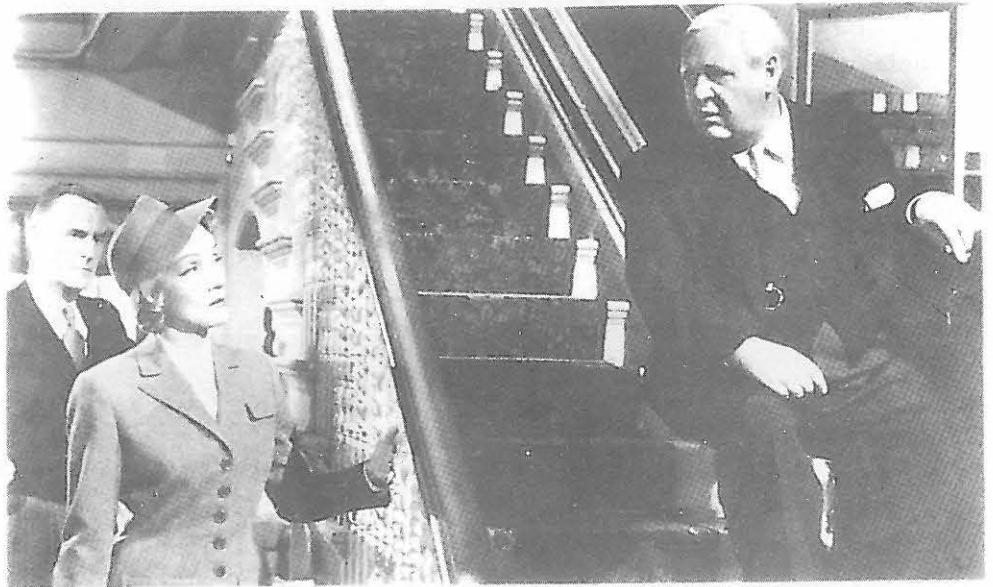
Robert Strauss, William Holden y Richard Erdman en **TRAIDOR EN EL INFIERNO** (1953)







Humphrey Bogart y Audrey Hepburn en  
SABRINA (1954)



John Williams, Marlene Dietrich  
y Charles Laughton en  
TESTIGO DE CARGO (1958)

(14) Zolotow, p. 200

un buen film, cosa que sí se consigue con TESTIGO DE CARGO (1959), basado en una obra de Agata Christie y sobre el papel parecía un proyecto alejado de los intereses del realizador.

ARIANE había sido producida por la Allied Artist ( una reconversión del pequeño estudio MONOGRAM) y en ese film trabajó como guionista un tal I.A.L. Diamond. En 1959, los hermanos Mirish, procedentes de la Allied, forman su propia casa de producción, se aseguran la distribución para sus trabajos de la United Artist y ofrecen a Billy Wilder un contrato sin precedentes: libertad absoluta en la elección de tema, en el guión y la dirección, en la elección de interpretres, derecho al final-cut, un magnífico salario y un porcentaje del 25 por ciento sobre los beneficios netos de cada uno de sus films (14). El primer film para la Mirish Company es su segundo y dificultoso trabajo con Marilyn Monroe, el primero con Jack Lemmon, el co-guionista es I.A.L. Diamond - y

ya lo será de toda la obra posterior de Wilder - y el título de la película es CON FALDAS Y A LO LOCO (1959).

A este film siguen una serie de comedias que forman una fecunda etapa en la obra de Wilder: EL APARTAMENTO (1960), UNOS TRES (1961), IRMA LA DULCE (1963), BESAME TONTO (1964), EN BANDEJA DE PLATA (1966), LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES (1969), AVANTI (1962) (todas para la Mirish Company ) y PRIMERA PLANA (1974) ( para la Universal ). Bajo el aspecto formal de la comedia clásica, unas veces en tono desenfadado, otros más intimista, Wilder profundiza en todos estos films en la temática que le interesa bajo una apariencia de juego frívolo e intrascendente, reutilizando los códigos del género para subvertirlo. Si el verdadero tema de Wilder es la simulación, el mismo "simula" con un envoltorio gracioso la problemática dura y amarga de sus





Billy Wilder dirige Jack Lemmon  
sur le tournage de *Certains l'aiment chaud*.

Billy Wilder y Jack Lemmon  
ensayando una escena de  
CON FALDAS Y A LO LOCO (1958)

films: unas normas sociales represivas que condicionan el comportamiento de sus personajes, en los que con frecuencia aparece, cuando las circunstancias lo permiten, una personalidad transgresora; el engaño y/o autoengaño de sus personajes ante situaciones dadas; la mentira establecida y aceptada como tal; la hipocresía de la doble moral asumida conscientemente, realizando a escondidas todo aquello que se desaprueba públicamente; y, sobre todo, la transformación que sufren sus personajes al asumir un nuevo rol vetado para ellos (y por ellos) hasta un determinado momento.

El disfraz aparece muchas veces como motivo de engaño en la obra de Wilder, pero este elemento externo, visual, quizás el más divertido pero también el más "vulgar", no debe ocultar la verdadera

transformación que se produce en sus personajes y que se realiza a nivel de comportamiento: ese ciudadano normal y respetuoso que se convierte en "otro" cuando se ha liberado, consciente o inconscientemente, por uno u otro medio (y aquí intervienen los mecanismos narrativos de la historia y la puesta en escena de Wilder para hacernos llegar este proceso de asunción del "otro") de sus atávicas ataduras. Freud no hubiera rechazado en estos momentos aquella entrevista que nunca ocurrió del periodista Billy Wilder.

El nuevo sistema de producción de Hollywood dificulta al viejo Wilder la realización de sus proyectos. FEDORA (1978), después de recorrer Estudios, sufrir rechazos y atrasos, encuentra financiación en Europa, y su hasta el momento



James Cagney en UNO, DOS, TRES (1961)

(15) Ver un análisis de este film en Jesús G. Requena: "YO FUI FEDORA" O LA MUERTE DE LO MISMO en CONTRACAMPO num. 21, abril-mayo 1981.

(16) Michel Ciment, p. 68

último film, *AQUI, UN AMIGO* (1981), realizado a los 76 años, es una historia poco personal, en donde al menos consigue reunir de nuevo a Jack Lemmon y Walter Matthau, cuyo juego interpretativo es lo mejor del film.

Pero *FEDORA* sí es un film singular, emparentada de forma evidente con *EL CREPUSCULO DE LOS DIOSSES*, en donde también la gran estrella de Hollywood de la época dorada se niega a desaparecer como tal y ha de transgredir la realidad, convertirse en "otra" para seguir siendo "ella misma". Su resistencia a la muerte de lo que fue, a la desaparición del mito, pero también de un momento, de un rostro alcanza una cota que va más allá de la razón (15).

Unos años antes de su último film, Wilder seguía reivindicando su trabajo dentro de la industria y negando ser un cineasta artista. "Yo soy un panadero. Intento hacer el pan un poco más sabroso añadiendo un poco de comino. Posiblemente le doy una forma diferente a los panecillos. El sabor está ligeramente modificado, pero sigue siendo pan (16). Pero la actual industria de Hollywood no tiene el menor interés ni en el sabor del pan ni en el saber del cineasta. Como Barry Detweiler, ese productor independiente que interpreta William Holdem en *FEDORA*, y que parece venir de otro planeta, Wilder busca hacer cine y no encuentra como interlocutores más que fantasmas.

Enrique Alonso Quintás

Jack Lemmon y Shirley MacLaine en *IRMA LA DULCE* (1963)

