

## BILLY WILDER

Sucha, Austria (hoy Polonia), 1906 – Los Angeles, 2002

### BONACHÓN Y CABRONCETE

Supongo que sobre Billy Wilder ya se ha dicho todo. Sus incondicionales son legión, y detractores, pues alguno habrá. Me limitaré, por tanto, a recomendar la lectura de algunos textos relevantes, como son la [Entrevista](#) que le hizo Fernando Trueba no mucho antes de su muerte y una selección de [Necrológicas](#) proclives a la hagiografía.

Y bueno, ya que estamos diremos algo. En el cine, Billy Wilder fue antes que nada escritor. Cuando en 1933, siguiendo los pasos de otros colegas y paisanos (Lang, Preminger, Dieterle), emigró a Estados Unidos, su bagaje era de 22 guiones escritos por sólo una película dirigida. Normal que afirmara que «el trabajo de escribir un guion es el elemento más importante de una película, porque es decisivo. En la creación de una película, ni el reparto, ni el rodaje, ni el montaje son tan decisivos como el momento en que se decide escribir sobre un determinado argumento».

En Hollywood se convirtió en uno de los mejores directores de todos los tiempos, pero las cifras siguieron beneficiando al escritor: 50 guiones frente a 25 ejercicios de dirección. Después de todo, para eso lo habían contratado.

Era el año 1942 y Wilder había firmado 16 guiones para directores de la talla de Ernst Lubitsch o Howard Hawks. Eran muy buenos, pero él pensaba que no lo suficiente para sacar el mayor partido a sus textos, así que decidió dirigirlos él mismo. «Preston Sturges fue el primer guionista que se hizo director. Yo fui el segundo, y Mankiewicz, el tercero».

Desde ese momento, el director birló al guionista la responsabilidad de dar el toque final: «Los primeros 80 minutos son de hierro, pero los últimos 10 minutos están siempre abiertos. Escribo un final porque hay que hacer el presupuesto y todo eso, pero nunca es definitivo. Las últimas páginas cambian según van las cosas. Si ruedo una película en 50 días, tengo 40 días para ver cuál es el mejor final, el más coherente con los personajes, sus relaciones y comportamiento».

Sin embargo, nunca escribió en solitario. El procedimiento solía ser el siguiente: Wilder paseaba por el despacho hasta que se le ocurría una idea. Entonces se la comentaba a su colaborador, que aguardaba sentado frente al escritorio, y éste la escribía.

Otra costumbre de Wilder como escritor era poner en la primera página de sus guiones las siglas C.D. (Cum Deo, con Dios), que lo arrimaban más a lo impalpable que al mundo material: «Si no podemos jurar que todo el mundo está corrompido es porque no conocemos a todo el mundo».

A la pregunta de si creía que los directores deberían saber escribir, Wilder respondió que en absoluto, aunque era muy útil que supieran leer. Disparaba contra Leisen, de quien dijo que no pasaba de ser una buena costurera y que le gustaba más hablar con los sastres que con los guionistas, aludiendo tanto a su debilidad como narrador como a su sexualidad ambigua. Por cosas como ésta se dijo que Wilder tenía una cuchilla de afeitar en el cerebro y otra en la lengua.

Por lo general, las relaciones personales de Wilder discurrieron entre la amistad y la camaradería. No me cuesta entender su aprecio por Jack Lemmon, tan maleable como sus personajes, o por Charles Laughton, con quien compartía biotipo y carácter, entre bonachón y cabroncete. Este segundo aspecto de su condición humana derivó en algunas discordancias, siendo las más conocidas las que mantuvo con Humphrey Bogart y Marilyn Monroe. Tampoco parece que dejara un buen recuerdo en Charles Brackett, al que despidió sin explicaciones después de haber sido su colaborador durante doce años. Así se lo contó Brackett a Garson Kanin: «Nunca entendí lo que pasó. Un día, mientras trabajábamos, con esa dulce sonrisa suya, Billy me dijo que era mejor que no volviéramos a trabajar juntos. Me quedé mudo. Todavía no me he recuperado». Quizá todo empezó seis años antes, cuando Brackett se negó a coescribir el guion de *Perdición* alegando escrúpulos morales. En esa ocasión, Wilder encontró en Raymond Chandler un sustituto casi perfecto: «Chandler escribía personajes, diálogos maravillosos, poseía un enorme poder descriptivo y sabía cómo crear una atmósfera. Pero en las intrigas se perdía». Siempre un pero. Necesitado de un colaborador habitual, tras despedir a Brackett probó una larga lista de auxiliares hasta encontrar a I.A.L. Diamond, con el que coescribió doce guiones entre 1957 y 1981. En el entierro de Diamond, Wilder se refirió al difunto como el mejor *collaborator*, remarcando el doble sentido de la palabra, como colaborador en la escritura de guiones y colaboracionista durante la ocupación alemana.

También entre los directores repartía sarcasmos a diestro y siniestro. Ya sabemos la opinión que le merecía Mitchell Leisen. En otra ocasión, hablando de su primera película como director, la francesa *Mauvaise graine*, dijo que «era un poco como la primera película de ese farsante director francés, Jean-Luc Godard..., ¿cómo se llamaba?»

Como se ve, Wilder no sólo se atrevió a poner en solfa las miserias del modo de vida americano, sino que también arremetió contra su entorno más cercano, incluso a los niveles superiores: «Los productores, excepto los grandes, son aquellos que como no sabían escribir, no sabían actuar, no sabían componer..., acaban por estar a la cabeza de todo». Aun así, los mismos de los que se burlaba le otorgaron numerosos premios. Entre 1945 y 1960, Wilder consiguió seis Oscar: tres como guionista, dos como director y uno como productor. En 1961, *El apartamento* lo convirtió en el primer cineasta galardonado con las estatuillas al mejor productor (film), mejor director y mejor guionista en la misma edición<sup>1</sup>. A lo largo de su carrera, quince de sus películas fueron nominadas a los Oscar en alguna categoría. Probablemente, la clave está en el precepto de Bernard Shaw: «Si quieres decir la verdad a la gente, hazles reír, porque si no te matarán».

<sup>1</sup> Cada año se premiaban los films producidos el año anterior. En 2007, los Coen también lograron los tres premios con *No es país para viejos*, pero su guion era adaptado.

Claro, que no todo era ácido. A Wilder no le dolían prendas en reconocer las virtudes de sus colegas favoritos: «Me gustaría haber rodado todas las películas de éxito que han hecho los demás. Spielberg, técnicamente, es muy bueno. Cuando piensas que *Tiburón* es sólo su segunda película... Es la mejor. *E.T.* también es maravillosa. También me gusta mucho Jonathan Demme, *El silencio de los corderos* o esa película maravillosa sobre Howard Hughes, *Melvin and Howard*. Y creo que Scorsese es un director de gran talento. Woody Allen me gusta mucho, he visto todas sus películas. La mejor es *Annie Hall*. Woody no es simplemente un director de cine, es un genio en todos los campos».

## WILDER TAMPOCO ES PERFECTO

De acuerdo con su frase más celebrada, aunque en realidad no fuera suya, el cine de Wilder no es perfecto. Umbral rechazaba a los escritores cuya sombra podía verse sobre la escritura. En las películas de Wilder, la sombra del autor es un personaje omnipresente, y eso, en ocasiones, cansa. (Lubitsch, más cerca de la transparencia, no cansaba nunca.) Otro rasgo del cine de Wilder es la zafiedad, la misma que demostraba en sus relaciones personales. El tacto, la elegancia, es una cualidad que se evidencia ante la disyuntiva entre sugerir o mostrar, y Wilder lo dice todo. Casi siempre con mayúsculas. Tampoco se muestra muy fino a la hora de cribar el guion. Nunca entendí, por ejemplo, ese borrón al final de *Irma la Dulce*, cuando hace salir del río a Jack Lemmon. O la inclusión en *La vida privada de Sherlock Holmes* de la búsqueda de una persona bajo un sombrero que flota, gag gastado ya en los tiempos del cine mudo; o, en esa misma película, un estetoscopio que no se hunde. O todo el personaje de Betty en *El crepúsculo de los dioses*...

Suele decirse en defensa de Wilder que su principal objetivo era divertir. Él mismo dijo: «Tengo diez mandamientos. Los primeros nueve dicen: ¡No debes aburrir!». De acuerdo. Pero que su cine no se revista de trascendencia no quiere decir que no aleccione. Siempre se enseña algo. Y cuanto más directo y sencillo sea el lenguaje, más profundo es su calado. Aunque Wilder no lo pretendiera, cosa que dudo, su cine trasciende más que la mayoría de panfletos cargados de intenciones políticas evidentes. Entreverada de risas, hay en *El apartamento* una intención clara de reivindicar la recién derrocada dictadura militar de Batista cuando la mujer del jockey encadena en su breve queja las palabras Castro-Cuba-prisión-soledad-tristeza. En *Un, dos, tres*, el capitalista le da una lección al soviético, que está impaciente por hacer la revolución: «Tranquilo, chico, la humanidad no será tan mala cuando ha sido capaz de inventar el Taj Mahal y la pasta dentífrica». En realidad, lo que el ruso quiere cambiar no es la humanidad, sino un sistema social que considera inhumano. Wilder juega sucio al presentar sus preferencias sociales como propiedades inherentes al género humano.

El conservadurismo político suele ir acompañado de la misoginia. (En ambos aspectos, Wilder y Hitchcock son gemelos.) Sólo un ejemplo: *En bandeja de plata*, obra maestra de planificación e ingenio en cuanto a personajes, escenas y diálogos, es al mismo tiempo un lastimoso ejemplo de la misoginia más feroz y repugnante.

## BIBLIOGRAFÍA

*Vida y época de un cineasta*, Ed. Sikov  
*Conversaciones con Billy Wilder*, Cameron Crowe, Alianza  
*Aquí un amigo*, Billy Wilder, Kevin Lally, Ediciones B  
*Nadie es perfecto*, Billy Wilder, Grijalbo  
*Nadie es perfecto*, Hellmuth Karasek