

El Gran Carnaval de Billy Wilder. Una advertencia sobre las historias de interés humano

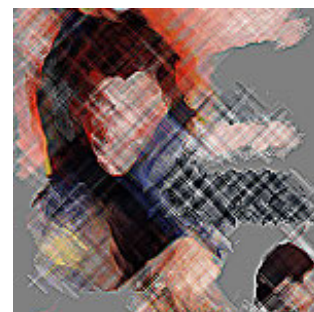
 institucional.us.es/ambitos/

4/1/2013

Simón Peña Fernández
Universidad del País Vasco
simon.pena@ehu.es

Resumen

Para ambientar su obra más personal, Billy Wilder escogió una profesión que conocía a la perfección, pues antes de dedicarse al mundo del cine trabajó como reportero en varios diarios de Viena y Berlín. En *El gran carnaval*, el realizador ejemplifica en el comportamiento del duro Chuck Tatum los peligros de las prácticas sensacionalistas en la profesión periodística –en especial de las denominadas ‘historias de interés humano’– pero, sobre todo, denuncia la fascinación de la opinión pública por la desgracia ajena y el inhumano morbo convertido en una forma más de entretenimiento.



Palabras clave

Billy Wilder, periodismo, sensacionalismo, interés humano, opinión pública.

Abstract

Billy Wilder's most personal film was set in a profession he knew very well, since he worked as a reporter for several newspapers in Vienna and Berlin before becoming a filmmaker. In *Ace in the Hole*, hard-boiled reporter Chuck Tatum's behaviour exemplifies the risks of sensationalist practices in journalism –specially the ‘human interest stories’. But, above all, the director denounces people's fascination for somebody else's misfortune, and the inhuman and ghoulish interest turned into a form of entertainment.

Keywords

Billy Wilder, journalism, sensationalism, human interest, public opinion.

1. INTRODUCCIÓN

Tras haber logrado tres Óscar –más otras ocho nominaciones– por *El crepúsculo de los dioses*, un encumbrado Billy Wilder decidió trasladar su ácida mirada del Hollywood de las viejas estrellas olvidadas a otra profesión que también conocía a la perfección: el periodismo. Para ello se inspiró en la formidable expectación que provocó el cautiverio y la muerte de Floyd Collins en una cueva de Kentucky en 1925, un suceso que mantuvo en vilo a la opinión pública estadounidense durante dos semanas.

En el film, Wilder no sólo recrea la agonía del hombre atrapado, sino en especial la morbosa atmósfera de expectación que provocó el desesperado intento de rescate, un gran carnaval en el que miles de personas se congregaron en la puerta de la cueva para conocer en vivo el desenlace del suceso.

En el plano dramático, la película transforma al heroico reportero del *Courier-Journal* de Louisville William Burke Miller, quien entró hasta en siete ocasiones en la cueva para ayudar a Collins y cuyas informaciones le valieron un Pulitzer, en un despiadado Chuck Tatum (Kirk Douglas), que demora deliberadamente las tareas de rescate con el objetivo de fabricar una historia de interés humano que lo devuelva a la elite periodística.

2. LA OVEJA NEGRA DE LA FILMOGRAFÍA DE BILLY WILDER

2.1. El proyecto más personal

ÁMBITOS

2013

nº 22

Para el realizador vienés, *El gran carnaval* fue su proyecto más personal y también su primer gran fracaso comercial. El éxito de crítica y público en Europa no mitigó la debacle de la película en Estados Unidos, donde la Paramount trató de relanzarla sin éxito cambiando el título original de *Ace in the Hole* por *The Big Carnival* [1], algo que hizo enfurecer a Wilder. Director y productora, además, debieron hacer frente a una demanda por plagio que acabó en un acuerdo extrajudicial tras cinco años de litigio. Su película más querida y personal, a la que definía como la más débil de su camada (Gehman, 1967: 461), se convirtió así en la oveja negra de su filmografía.

En el momento más álgido de su carrera, Wilder afrontaba por primera vez la realización de una película sin Charles Brackett, su colaborador durante quince años. La ruptura del matrimonio creativo más célebre de Hollywood, a quienes también se conocía como los 'guionistas ejecutivos' o *brackettandwilder* (Barnett, 1944: 102), vino precedida de numerosas disputas entre dos personas que, como el propio Wilder reconocía, no tenían nada en común, salvo la escritura (Phillips, 2010: 15).

Por primera vez, el realizador vienés afrontaba en solitario una responsabilidad creativa plena. La fuerza de la apuesta por un proyecto personal se corroboraba por ser sólo la tercera ocasión –tras *El vals del emperador* y *El crepúsculo de los dioses*– en la que no utilizaba una fuente literaria previa para su guión. En la Paramount había expectación por ver cómo se desenvolvía Wilder sin Brackett, puesto que muchos lo consideraban un despiadado cínico cuyo desprecio por la humanidad había sido controlado y moderado por su colaborador (Phillips, 2010: 131). El director, por su parte, asumió de manera ambiciosa el reto de su primer proyecto en solitario, pues abordó un tema difícil, con un protagonista que no despertaba simpatía alguna, y una historia que carecía del reclamo y la seguridad que proporcionaban las películas basadas en una novela u obra teatral de éxito.

El trabajo en el nuevo proyecto comenzó antes incluso de que acabara el rodaje de *El crepúsculo de los dioses*. Para ello, Wilder se puso en contacto en octubre de 1949 con Walter Newman, un escritor radiofónico de 33 años sin experiencia previa en el cine. Tras descartar otras ideas, fue Newman quien sugirió a Wilder –según todas sus biografías– la idea de rodar una versión contemporánea de la muerte de Floyd Collins. El director encomendó a su colaborador que desarrollara bajo su supervisión el argumento básico y los personajes (Sikov, 2000: 385-386). En febrero de 1950 se unió al equipo Lesser Samuels, un guionista en nómina de la Paramount y también ex periodista. Los tres trabajaron en el guión durante la primavera y el inicio del verano de 1950. El primer borrador, fechado el 31 de mayo, se titulaba provisionalmente *The Human Interest Story* (Lally, 1998: 243).

2.2. El acoso de la crítica y el fracaso comercial

Pese a haber soslayado con relativa facilidad los límites impuestos por el Código de Producción, los problemas para el proyecto más ambicioso y personal de Wilder comenzaron a acumularse poco después del estreno de la película. Tras la *première* londinense del 15 de junio, *Ace in the Hole* se estrenó en el Globe Theatre de Nueva York el 30 de junio de 1951, donde tuvo una acogida desfavorable. En la taquilla estadounidense el descalabro fue enorme (Lally, 1998: 248-249).

Gran parte de la crítica se ensañó con la película, a la que consideraban un ataque injustificado contra la integridad de la prensa norteamericana, y acusaba a Wilder de haber realizado un film rancio sin la más mínima compasión por la raza humana, jubilosamente retratada en su peor versión (Phillips, 2010: 138). Para el *Hollywood Reporter*, *El gran carnaval* era una obra despiadada y cínica, una bofetada contra dos de las instituciones americanas más respetadas y eficaces: el gobierno democrático y la prensa libre. Además, denunciaba que el film retrataba a la opinión pública como un conjunto de pasmarotes fácilmente manipulables (Sikov, 2000: 404). Para muchos, resultaba evidente la ausencia del efecto moderador que ejercía Charles Brackett. El pánico se adueñó del estudio cuando se conoció la reacción del público y la protesta de la prensa, lo que provocó que el vicepresidente de la Paramount, Y. Frank Freeman, enviara agentes de publicidad a todas las redacciones del país para convencerles de que no era un ataque contra el Cuarto Poder, sino sólo contra sus manzanas podridas (Armstrong, 2000: 57).

Para Wilder, por el contrario, la imagen de la profesión que muestra *El gran carnaval* no podía considerarse en

ningún caso una deformación perversa de la realidad, sino más bien un retrato suavizado del periodismo que él mismo había conocido como reportero en las calles de Viena y Berlín durante la segunda mitad de los años veinte: “I was doing sports and the dirty work of crime reporting. Some of this I remembered for *Ace in the hole*. Which critics called cynical. It was kinder than what I saw, sanitized” (Chandler, 2002:37).

La mayoría de la prensa y la crítica estadounidense, obviamente, no compartía esta opinión y respondió con dureza. Algunas de las reacciones más feroces, como la de Herbert G. Luft, calificaban a Wilder de ‘antiamericano’ por mostrar sólo los defectos y las debilidades de la sociedad y por presentar a personajes extraordinarios sin rasgos redentorios como el prototipo de norteamericano medio:

“Wilder has evidently never been in touch with the ‘average’ American, nor met those who create the physical and cultural wealth of this country. He hasn’t seen Americans as they are, or as they should be, but as he—perhaps against his will— was indoctrinated to conceive the ‘Yankee’ when he was still abroad. Subconsciously, he has accepted the cartoon characterization of the uncivilized, unconcerned weakling, the savage of the Wild West who loves only money and owes allegiance to none. To him, evidently, as with the philosophers of the Third Reich, Americans are a frightening array of ruthless, perverse, and criminal elements” (Luft, 1952: 65).

En 1952 las acusaciones de antiamericanismo no resultaban inocuas en unos Estados Unidos azotados por la fiebre del maccarthismo, pues aunque Wilder no era un activista político, sus ideas lo situaban en el ala liberal de la industria. En vista de la ferocidad del artículo de Luft contra *El gran carnaval*, la revista decidió equilibrar los puntos de vista y ofreció a Charles Brackett la oportunidad de publicar una réplica. Pese a que su relación con Wilder se había deteriorado, Brackett defendió a su antiguo colaborador. Ambos artículos se publicaron conjuntamente en el número de octubre de 1952 de *The Quarterly of Film Radio and Television* bajo el título de “Two Views of a Director: Billy Wilder”. Bajo el título “A Matter of Humor”, Brackett admitía que Wilder podía ser excesivamente desenvuelto, algo caradura e insensato, pero que su cualidad principal era la de su sentido del humor “fantásticamente americano” y su amor por Estados Unidos, como había visto en poca gente:

“The story of his using the victim of an accident to rebuild his shattered career was not a pretty one, nor was it presented as what *any* newspaper man would do under the circumstances, but it did point up certain cynical qualities in the press and certain appalling habits of behaviour in crowds who gather to watch events charged with misery. It was in the vein of American self-criticism which has been a major current in our national literature since the days of *The Octopus* and *The Pit* and *The Jungle*. Because he was born in Austria, is Billy Wilder to be excluded from that vigorous and important trend? I don’t think so” (Brackett, 1952: 69).

Pese a la desfavorable acogida, Wilder siempre consideró a *El gran carnaval* su mejor película hasta ese momento, aunque le hubiera costado poder en el estudio. Muchos años después, la calificaba como su film favorito “en el mismo sentido que cuando una madre tiene doce niños y prefiere a uno de ellos que está enfermo” (Ciment, 1988: 27). El director siempre defendió que, de entre sus fracasos comerciales, *El gran carnaval* era la única que hubiera merecido mejor suerte, puesto que consideraba que había sido injustamente castrada (Crowe, 2000: 144).

2.3. La demanda por apropiación indebida

Por si el batacazo en taquilla y la dureza de las críticas recibidas no hubieran sido suficientes, en los meses sucesivos *El gran carnaval* continuó siendo una fuente de malas noticias para el director y el estudio. El actor de origen yugoslavo Victor Desny, en cuyo magro currículum cinematográfico figuraban tan sólo media docena de películas como extra, presentó el 1 de octubre de 1951 una demanda por plagio contra Wilder y la Paramount en el condado de Los Ángeles. Según denunció Desny, a mediados de noviembre de 1949 –aproximadamente en las mismas fechas en las que Newman y Wilder comenzaron a trabajar en el guión de *El gran carnaval*– había relatado telefónicamente con detalle el argumento de una adaptación cinematográfica de la muerte de Floyd Collins a Rosella Stewart, la secretaria de Billy Wilder. A pesar de que no había remitido su idea por escrito, Desny consideraba que se habían apropiado de ella y solicitaba una compensación de 150.000 dólares (Sikov, 2000: 405).

La defensa que realizaron los abogados de Wilder y la Paramount no se basó en negar el hecho en sí mismo, sino que solicitaron que se desestimara la demanda por considerar que el relato verbal a través del teléfono de

una línea argumental no constituía el envío formalizado de una idea. Además, defendían que el material que Desny había proporcionado no se encontraba sujeto a las leyes del copyright —algo que reconoció el propio demandante—, pues se trataba de un suceso de naturaleza histórica y, por tanto, plenamente pública. La estrategia de la defensa se basaba, en esencia, en reconocer que se había producido el envío de la idea para rebatir posteriormente la acusación de plagio a través de la comparación entre la idea original de Desny y la obra final de Wilder (Kaplan, 1958: 702). De acuerdo con el testimonio del director, la idea para el film había surgido de Walter Newman, y éste último aseguró que ellos mismos habían desarrollado la historia y que posteriormente se habían quedado sorprendidos de los muchos paralelismos de ésta con el suceso original (Hoyt, 2011: 25).

El 18 diciembre de 1953 el juez Stanley Mosk falló a favor de Wilder y la Paramount, alegando que se trataba de un incidente histórico y dictaminó que la lectura oral de una sinopsis por teléfono no podía considerarse la remisión formal de una idea. Desny recurrió el fallo a principios de 1954 y abandonó la denuncia por plagio para centrarse en la demanda por ruptura de un contrato implícito. El 15 de julio de 1955 el Tribunal de Apelaciones del Distrito invalidó la decisión del juez Mosk y dictaminó que había elementos suficientes para poder iniciar un juicio. El caso terminó en el Tribunal Supremo de California, que en junio de 1956, en contra de las tesis de la defensa y de la primera sentencia judicial, avaló que la comunicación oral de la historia realizada por Desny podía considerarse como una idea formalmente transmitida, con carácter contractual, en una demanda. Además, pese a no tratarse de un caso de plagio, el juez Schauer reseñaba en la sentencia numerosas similitudes entre el guión del film y el tratamiento de Desny, la más llamativa de las cuales era presencia de la maldición india que, a diferencia de los hechos históricos, el demandante había inventado (Hoyt, 2011: 31). Con la principal línea de la defensa desmontada, en agosto de 1956 ambas partes llegaron a un acuerdo extrajudicial por el que Desny logró una compensación de 14.350 dólares [2].

Como resume Jay Handlin, las sutilezas de las leyes de California provocan que, aunque las ideas son libres y no se puede reclamar la propiedad sobre ellas, sí que se pueden exigir derechos si adquieren forma tangible y se ceden o adquieren (Handlin, 2003). El caso ‘Wilder contra Desny’ cambió la historia de la ley del espectáculo y supuso el comienzo de la política aún vigente en Hollywood de rechazar originales no solicitados salvo que lleguen a través de agentes sindicados.

3. DOS CAMINOS AL ESTRELLATO

Más allá de todas las analogías que pueden establecerse entre lo ocurrido en una cueva de Kentucky en 1925 y la película de Wilder, la mención al suceso histórico original es expresa en la película por boca de su protagonista Chuck Tatum, quien nada más llegar a Escudero entrevistó a los periodistas y les preguntó por las posibilidades que encierra la historia del hombre atrapado bajo la montaña de los siete buitres:

CHUCK TATUM

¿No has oído hablar de Floyd Collins en 1925, en Kentucky? ¿Un hombre atrapado en una cueva? Uno de los sucesos más grandes que ha habido. Ocupó las primeras páginas durante semanas. Dime una cosa, ¿qué estudiaste en esa escuela de Periodismo?, ¿Publicidad?

HERBIE COOK

Bueno, quizás he oído hablar de ello.

CHUCK TATUM

Pues habrás oído que un reportero de Louisville entró en la cueva en busca de la noticia y salió de allí con el premio Pulitzer.

Tatum ha llegado hasta el remoto Albuquerque tras un largo y agitado periplo por los periódicos de la Costa Este. Sin dinero y con su prestigio periodístico por los suelos, se emplea en un pequeño diario local, el *Sun-Bulletin* de Jacob Boot, donde durante un año esperará a que caiga en sus manos una historia lo bastante buena como para poder ganarse su regreso a Nueva York desde su exilio en Nuevo México. De camino al

condado de Los Barrios para cubrir una tradicional cacería de serpientes, Tatum y el joven fotógrafo Herbie Cook se detienen a repostar en una aislada estación de servicio donde la sirena del coche del sheriff indica que algo anormal ocurre. Tras abrirse paso hasta el lugar en el que Leo Minosa está atrapado, Tatum comprende que el azar lo ha conducido hasta su ansiada oportunidad. Nada más salir de la cueva, la idea de manipular los acontecimientos para poder organizar una versión contemporánea de los sucesos de Kentucky asoma ya en su mente, lo que inicia el desarrollo dramático de la historia.

3.1. William Burke Miller, Pulitzer al periodismo heroico

De manera similar a la que Wilder recrea con Leo Minosa, que explora tumbas indias para desenterrar vasijas que le permitan lograr unos ingresos adicionales, la mañana del 30 de enero de 1925, Floyd Collins, un granjero aficionado a la espeleología de una remota zona de Kentucky, se deslizó por una pequeña abertura de arenisca cercana a su casa impulsado por el sueño de encontrar una gran cueva que pudiera explotar comercialmente. Una semana después, el domingo 8 de febrero, una marea de decenas de miles de personas procedentes de veinte estados diferentes se congregaba en ese mismo lugar para asistir *in situ* a las tareas de rescate y rezar por él. Entre ambos momentos quedaban las informaciones publicadas por los diarios de todo el país y, sobre todo, las crónicas de William Burke Miller, el único periodista que logró acceder hasta el hombre atrapado y que relató de primera mano su agonía.

El 1 de febrero de 1925 los dos periódicos dominicales de Louisville –el *Herald-Post* y el *Courier-Journal and Times*– aún no habían comenzado a explotar el suceso y le dedicaban a Floyd Collins sólo un pequeño espacio en su portada. Ante la falta de datos de primera mano, las informaciones eran imprecisas, si no totalmente inciertas. El *Herald-Post* aseguraba que Collins había sido liberado y relataba un rescate completamente ficticio. Tras comprobar con su corresponsal en la zona que la información de su competidor era falsa, el director del *Courier-Journal*, Neil Dalton, le encargó a su reportero William Burke Miller que fuera allí con la unidad especial de rescate de la policía y bomberos de Louisville –algo que no logró– como estrategia promocional del diario (Murray y Bruckner, 1982: 71).

Miller llegó en solitario a *Sand Cave* sobre las 9 de la mañana del lunes 2 de febrero. A sus 20 años, era conocido como *Skeets* por su menuda complexión –medía 1,65 metros y pesaba 55 kilos– y “porque no era más grande que un mosquito”. En la entrada de *Sand Cave*, Miller encontró a medio centenar de personas, entre ellas varios periodistas que habían llegado antes que él. Aunque algunos de ellos habían intentado llegar hasta el hombre atrapado, ninguno lo había logrado. Su llegada coincidió con la salida de Homer Collins de la cueva tras pasar toda la noche de vigilia junto a su hermano. Mientras, aterido de frío, el menor de los Collins se calentaba ante una fogata, Miller se le acercó para preguntarle si Floyd estaba aún vivo y si lograrían sacarlo. Homer le respondió secamente: “Now, if you want some information about this thing, there’s the hole right over there. You can go down and find out for yourself”. Para sorpresa de todos, eso fue lo que hizo (Collins y Lehrberger, 2001: 154).

Aunque Miller no había entrado nunca antes en una cueva, Homer Collins recordaba que el entusiasmo del reportero era desbordante. Con la misma ropa con la que había llegado en tren desde Louisville descendió por la abertura, empapado y tiritando de frío. Iba con la cabeza por delante y avanzó lentamente hasta que tropezó con una masa húmeda que gruñó y se movió. Era Collins. Se encontró con una escena dantesca: un hombre atrapado inmóvil en un agujero no mucho más ancho que una madriguera, sumergido en una oscuridad total, con su torso y cara cubiertos por telas para protegerlo del agua que caía incesantemente sobre él (Miller, 1960: 249).

Poco después de salir al exterior, el mediodía del lunes, Miller envió una crónica con su testimonio. Sin tiempo para descansar, esa misma tarde el joven reportero fue el primero de una cordada de tres hombres –junto con Homer Collins y el teniente de bomberos de Louisville Robert Burdon– que colocó un arnés a Floyd y tiró de él para tratar de arrastrarlo hasta la superficie. El intento, sin embargo, se detuvo por los alaridos de dolor de Collins, que gritaba que lo iban a partir en dos (Miller, 1960: 250).

Tras el fracaso del intento de rescate mediante el arnés, y antes de retirarse a descansar, Miller telefoneó una nueva crónica a su diario, que su director revisó y reelaboró para destacar el papel de su reportero. Así, el

Courier-Journal del martes día 3 titulaba: “C-J Reporter, 3 Others, Make First Gain in Effort to Save Victim”. Associated Press comenzó a distribuir los relatos de Miller, que llegaron a la portada del *New York Times*, el *Washington Post* y el *Chicago Tribune* (Murray y Bruckner, 1982: 90).

La tarde del martes, Skeets Miller volvió a entrar en *Sand Cave* con el propósito de colocar un cable eléctrico con bombillas en el recorrido y conectarlo a un generador de treinta y dos voltios situado en la entrada de la cueva. Esta vez entró bien equipado, con ropa y calzado adecuados, y era el primero de una cadena de diez hombres. Tras colocar las lámparas, sacó puñados de gravilla empujándolos con el pie, pero la postura convertía el trabajo en una tortura y no logró liberar la pierna de Floyd más abajo de la rodilla. La cadena humana del túnel le pasó un cuarto de café y medio litro de leche y whisky que dio de beber a Collins. Cuando el resto de los voluntarios se retiró a la superficie, ambos se quedaron a solas en el fondo del pozo. Gracias a la luz pudo alimentarlo mejor, apoyando la cabeza de Floyd sobre su rodilla.

Allí, a 60 metros bajo tierra, Collins y Miller tuvieron tiempo para hablar reposadamente, en lo que se convirtió en una insólita e histórica entrevista. El reportero le leyó algunos de los telegramas que habían llegado y le dijo que en el país miles de personas rezaban por él. Floyd le pidió que les dijera que los amaba a todos. Le habló de cómo había quedado atrapado, de la maravillosa caverna que había encontrado, de lo que se sentía al no poder moverse, de sus esperanzas y frustraciones con cada intento de rescate, de lo que pensaba en la oscuridad y de sus peticiones al Todopoderoso para que lo dejara marchar. Le confesó que le dolía todo, pero que su cabeza estaba más clara que nunca; que rezaba para que se cumpliera la voluntad de Dios; que creía en el cielo, pero que sabía que iba a salir y que tenía que ser valiente (Murray y Bruckner, 1982: 107).

El 4 de febrero el rescate de Floyd Collins era la noticia principal de los noticieros cinematográficos Paramount. Ciudadanos de todo el país se interesaban por él y ofrecían su ayuda. Miller, por su parte, era la sensación del momento por sus intentos de rescate, por atender a los medios cuando salía y por sus relatos de las conversaciones con Collins, que llegaron a distribuirse a través de Associated Press a 1.200 diarios de toda la nación, desde Nueva York hasta Los Ángeles. El reportero era la fuente principal de información, incluso después de que llegaran los periodistas de los medios nacionales, que confiaban en sus crónicas para el *Courier-Journal*. Ningún otro sabía del tema más que él ni había visto o hablado con Floyd.

A las cuatro de la madrugada del miércoles, apenas tres horas después de que Miller hubiera salido de la cueva, un derrumbe dejó sólo un pequeño resquicio hasta Collins. Pese al evidente peligro, el reportero se ofreció para estudiar el estado de la cueva y comprobó que el hundimiento había afectado a poco más de un metro de túnel. Aún podían oír a Collins a través de las grietas. Miller pidió permiso para meter un teléfono de campaña y volvió a entrar a las 11:30 en *Sand Cave* por séptima y última vez. Salió tres cuartos de horas después. A las siete de la tarde quiso llevar a cabo un desesperado intento de rescate con una máquina para fundir piedra, pero le impidieron el acceso a la cueva por el elevado riesgo de desplome. Pocas horas después, a las diez y media de la noche del miércoles 4 de febrero, un segundo derrumbe selló definitivamente el acceso hasta Collins y nadie pudo volver a contactar con él.

Por su trabajo en *Sand Cave*, Skeets Miller recibió el 4 de mayo de 1926 el premio Pulitzer, lo que lo convirtió en uno de los galardonados más jóvenes de la historia y le aseguró su futuro en el periodismo. Arthur Krock, antiguo redactor jefe del *Louisville Times*, lo reclutó para el *New York Morning World* en 1926. En junio de 1927 se incorporó a la emisora de radio WJAC y la recién creada NBC, donde en 1931 fue nombrado responsable de eventos especiales, y en 1942 jefe de programación para la Costa Este. Se retiró a Vermont en 1961, donde dirigió el *Rutland Herald* (French, 2001: 622).

La fama de periodista osado siguió a Miller durante toda su carrera. Uno de los anuncios promocionales de la NBC decía así: “When the Angel Gabriel blows his trumpet to mark the end of the world, Skeets will have him to do it over an NBC coast-to-coast network”. Sin embargo, siempre fue modesto sobre el papel que desempeñó en el rescate de Floyd Collins. Entrevistado en el programa de Jack Paar en 1959, Miller negó que su comportamiento durante aquellos quince días en *Sand Cave* hubiera sido heroico: “That wasn’t heroism or courage either –afirmó. That was pure ignorance” (Murray y Bruckner, 1982: 257).

3.2. Chuck Tatum, el periodista furioso

La ignorancia con la que *Skeets* Miller se enfrentó a los sucesos de *Sand Cave* es sólo uno de los muchos rasgos que lo diferencian del fílmico Chuck Tatum, cuya caracterización no puede ser más antagónica a la del periodista en el que se inspira el relato fílmico. En el momento en el que tuvo que enfrentarse a los sucesos de *Sand Cave*, Miller apenas contaba con dos años de experiencia como periodista en su Louisville natal, frente a un curtido Tatum que antes de verse arrumbado en su exilio profesional en Albuquerque ha cometido todos los excesos propios de la profesión en su periplo por media docena de diarios de las grandes capitales de la Costa Este. Su perfil agresivo, egoísta y arrogante poco tiene que ver con el retrato que las crónicas periodísticas de la época hicieron de un Miller sencillo, humilde y generoso.

El contraste de caracteres también queda patente en el modo en el que se enfrentan a la exclusiva, pues Miller tuvo un gesto que habría sido imposible atribuir al agresivo y experto Tatum. Tras deslizarse por la abertura de *Sand Cave* por primera vez el lunes 2 de febrero y haber logrado hablar con Floyd –algo que ningún otro periodista lograría en los días sucesivos– Miller telefoneó a su diario hacia el mediodía. Sin embargo, la redacción del matutino *Courier-Journal* no había entrado aún a trabajar, por lo que el reportero pidió que lo pasaran con el vespertino *Times*, un diario perteneciente al mismo grupo y con el que compartía edición dominical, que publicó la información a ocho columnas en su portada de esa misma tarde. Neil Dalton, su jefe en el *Courier-Journal*, enfureció, pero Miller argumentó que era mejor que la historia se la llevara el diario hermano a que la primicia llegara por telégrafo a otros periódicos. A partir de ese momento, el reportero recibió la orden de enviar sus informaciones directamente a Dalton.

Al igual que el jefe de Miller, un periodista como Tatum difícilmente habría compartido una primicia. En sus conversaciones con el también director Cameron Crowe, Wilder recordaba ésta como una de sus principales aportaciones en *El gran carnaval*: “La novedad fue, por ejemplo, mostrar el juego sucio del periodista. Cuando dan con una historia, se la guardan” (Crowe, 2000: 205). En el film, Chuck Tatum dosifica cuidadosamente la información que publica en el *Sun-Bulletin* de Jacob Boot, y cuando se asegura una fuente cautiva de exclusivas, se despide para subastar al mejor postor sus servicios por la exorbitante cifra de mil dólares diarios. En el momento álgido de la acción, una estrella de ayudante del sheriff brilla en el pecho de Tatum, que se mofa de sus antiguos compañeros de profesión: “Parece que va a haber dos o tres días más de noticias calientes. En exclusiva. Y son de Chuck Tatum. Así que hagan sus ofertas”.

El modo en el que se aseguran el acceso a la fuente informativa no es menos significativo. En el caso de Miller, su enorme osadía y su menuda complexión física, ideal para sortear los angostos pasajes de la cueva, lo convirtieron en el único periodista capaz de acceder hasta Collins. En el caso de Tatum, por el contrario, el azar y su olfato periodístico lo guían hasta el lugar del suceso, pero no se asegura el contacto exclusivo con la fuente por su talento o arrojo, ni tan siquiera por la dificultad del acceso hasta el derrumbe, sino por su total falta de escrúpulos materializada en un ominoso pacto con el sheriff por el que se compromete a apoyar su reelección a cambio de ser el único en poder hablar con Leo Minosa. En *El gran carnaval*, el valiente y generoso Miller se transforma en un mezquino y desalmado Tatum.

Pero tal vez por encima del estilo de periodismo que practican ellos mismos y sus diarios, la principal diferencia entre ambos no sea otra que la frontera que separa al periodista de la persona. Miller arriesgó su vida hasta en siete ocasiones para ayudar a Collins, muchas más de las que necesitaba para obtener la información que terminó brindándole el Pulitzer. La ambición de Tatum, sin embargo, ciega sus actos y le lleva a aplicar las bien aprendidas técnicas del periodismo sensacionalista para recobrar el éxito profesional, sin compasión alguna por el sufrimiento del hombre atrapado. Su arrepentimiento, demasiado tardío, no logra salvar la vida de Leo Minosa.

El cambio en el enfoque wilderiano del suceso es truculento: en el Kentucky de 1925, Miller trató de salvar a un Floyd Collins enterrado sin esperanza. En el Nuevo Méjico de 1950, Tatum se encarga de que Leo Minosa no pueda salir mientras la verdadera historia, esa conspiración del periodista y el sheriff para garantizarse la celebridad a costa de la vida de un ser humano, permanece invisible a todas las miradas que se solazan con el espectáculo y que ven en él a un ídolo. Aclamado por los vítores de la muchedumbre, Tatum es el auténtico héroe que los representa a todos ellos, el catalizador de una realidad colectiva (Colpart, 1983: 68).

“Qui dit crise dit donc sauveur. Et cet homme providentiel, on va l’acclamer, l’aduler, car il encarne notre bon

coeur, notre bonne conscience dont il est le miroir. A travers lui, nous faisons le bien. Nous nous reconnaissons en lui et nous lui en sommes reconnaissants à double titre: il nous soulage de l'épreuve qui est la nôtre (souffrir de voir Minosa souffrir, nous sommes pauvres comme Minosa, cela nous y autorise), et il agit à notre place, notre répulsion envers l'action s'étant traduite par l'admission de notre impuissance. Cet homme est un dieu" (Jacobs, 1988: 104).

4. LA HISTORIA DE INTERÉS HUMANO

4.1. El macabro carnaval

El gran carnaval, el título impuesto por la Paramount para el reestreno de la película, describe el ambiente en el que una muchedumbre vive las labores de rescate de Leo Minosa, muy similar al vivido en el Kentucky de 1925 durante el intento de rescate de Floyd Collins [3]. El tren *Leo Minosa Special* que llega hasta Escudero cargado de pasajeros no exagera los 2.500 viajeros que los ferrocarriles L&N transportaron hasta Cave City. Tampoco la banda de música *country* que ameniza a los concurridos con la composición *We're Coming, Leo*, específicamente creada para la ocasión, es completamente ajena a los sucesos de *Sand Cave*. Wilder encargó a Jay Livingston y Ray Evans, quienes ya habían hecho un breve aparición en *El crepúsculo de los dioses* tocando su éxito *Buttons and Bows*, que compusieran la canción más ridícula posible (Phillips, 2010: 134). Su presencia en el lugar, sin duda, es uno de los elementos más caricaturizadores de la situación. La composición original *The Death of Floyd Collins*, en la voz y la guitarra de Vernon Delhart, encabezó durante muchos años la lista de las canciones más vendidas por Columbia Records (Tichi, 1998: 190-191).

Tampoco las manipulaciones de la prensa de Louisville en *Sand Cave* en 1925 le resultan ajenas a Tatum. Para completar el flanco sentimental de la historia, el reportero disuade a Lorraine Minosa de huir aprovechando que su marido está atrapado. Sus crónicas requieren de una abnegada esposa que llene de intensidad romántica el relato heroico de la lucha por la libertad del hombre cautivo, y aunque Lorraine sea en realidad desalmada y fríamente indiferente sobre el futuro de su esposo, Tatum sabe que la necesita para cumplir con el papel de mujer afligida que requieren sus textos para complacer a sus lectores: "Esto es lo que le gusta a la gente del periódico y yo voy a dárselo".

En dos ocasiones más Tatum recordará a Lorraine el papel que debe cumplir, con independencia de sus sentimientos reales por su marido. Así lo hace cuando ella, feliz por el todo el dinero que está ganando, trata de flirtear con el reportero. Él la abofetea y le pide que no se seque las lágrimas: "Así es como se supone que está. Póngase el anillo de bodas. Y vuelva a vender hamburguesas". Al día siguiente, Tatum le pedirá que vaya a la iglesia para que la puedan fotografiar rezando el rosario. La réplica de Lorraine constituye una de las frases más celebradas del guión y una excelente muestra de la habilidad de Wilder para caracterizar a un personaje con una sola frase: "Nunca voy a la iglesia. Se me rompen las medias cuando me arrodillo" [4].

Entre fabricaciones con las que adereza la historia para incrementar su atractivo ante los lectores, Tatum también se encargará de plantear el suceso no como un simple accidente, sino como una venganza de los espíritus de los ancestros indios contra quienes saquean sus tumbas. En manos del experto reportero, el derrumbe de unas antiguas viviendas excavadas en la roca se convierte con rapidez en la sonora "maldición de la montaña de los siete buitres".

4.2. La fascinación por la desgracia ajena (con final feliz)

Pero por encima de las manipulaciones periodísticas, el eje central de *El gran carnaval* gira alrededor de la morbosa fascinación de la opinión pública por las historias de interés humano, esa cualidad de la noticia que, tal y como señala Carl Warren, pertenece a la categoría emocional y apela al instinto multitudinario o gregario, y que convierte en noticia aquello que mueve a la masa a reír, llorar o gritar (Warren, 1975:36).

Para ilustrar este voraz e inhumano apetito, Wilder construyó a una ficción inspirada en sucesos reales como el secuestro y la muerte del hijo de Charles Lindbergh en 1932, objeto de una sensacional atención por parte de la opinión pública durante varios años:

"What happened to his son, that had to change him, and what happened after that, all the stuff with the press. I

was thinking about the Lindbergh kidnapping trial when I made *Ace in the Hole*. It was what the press did to Lindbergh and his family after the murder of his little boy. The newspapermen helped make the trial into a big carnival” (Chandler, 2002: 185).

La realidad ofrecía al director vienes una inagotable fuente de inspiración para su propósito, incluso durante el periodo en el que escribía el guión de la película junto a sus dos colaboradores. Así, Chuck Tatum cita como ejemplo de una historia de interés humano la huida del zoo de Oklahoma City de un leopardo en febrero de 1950, un suceso que desató el pánico en la ciudad y la inundó de una fiebre por su captura. De igual forma, aunque carente de mención expresa en el film, residía sin duda latente en la memoria reciente de los espectadores de la época la muerte en un pozo abandonado de la pequeña Kathy Fiscus en abril de 1949, una tragedia que congregó en la puerta del domicilio familiar a miles de personas expectantes por conocer el desenlace del intento de rescate (Peña, 2012: 140-141).

Para el Chuck Tatum wilderiano y su infalible olfato para provocar emociones en la audiencia, la capacidad de un suceso para conmover a los lectores y liberar su instinto gregario es el elemento esencial para lograr una noticia de impacto, el filón del que extraer el material para su triunfal regreso. Los ingredientes para esta prototípica historia de interés humano, que Tatum explota para realizar su modélica fabricación, quedan claramente reflejados en *El gran carnaval*.

En primer lugar, se necesita un suceso sencillo, en ocasiones irrelevante según cualquier otro criterio noticioso, sin complicados contextos ni antecedentes, y fácilmente comprensible y asimilable por los lectores. Tal y como señalan Fine y White, tanto en el caso de Leo Minosa como en el de Floyd Collins, la idea y la imagen de una persona atrapada alude a cuestiones nucleares del psicodinamismo –como los miedos freudianos o los arquetipos junguianos– que probablemente resuenan en la psique humana (Fine y White, 2002: 59).

En segundo lugar, una historia de interés humano requiere una víctima, real o potencial, con quien el lector pueda identificarse emocionalmente. Como Tatum subraya –y Walter Burns (Walter Matthau) se encargará de recordar en la adaptación wilderiana de *Primera plana*– el drama de un individuo permite generar una empatía que no podría sostenerse si un amplio grupo de personas se hallara en idéntica situación. Si se logra poner una cara, nombre y apellidos a un suceso, dicha identificación resulta mucho más fácil:

HERBIE COOK

El viejo parecía angustiado. ¿Te fijaste?

CHUCK TATUM

Sí.

HERBIE COOK

Como esa gente que espera en la boca de las minas cuando hay 84 personas atrapadas dentro.

CHUCK TATUM

Una persona es mejor que 84. ¿No te lo han enseñado?

HERBIE COOK

¿Enseñado qué?

CHUCK TATUM

Curiosidad humana. Coges un periódico, lees algo sobre 84 personas, sobre 284 o un millón, como en las épocas de hambre en China. Lo lees, pero no te afecta. Una sola persona es diferente, eso es la curiosidad humana. Alguien completamente solo como Lindbergh atravesando el Atlántico o Floyd Collins. ¿Floyd Collins, no has oído ese nombre?

Tatum se encargará de facilitar aún más esa vinculación emocional construyendo el incierto retrato de la afligida esposa, que se sumará a las alusiones a la valentía de Leo y al denodado trabajo de los equipos de rescate. La generación de esta corriente de empatía permite, según señalan Fine y White, crear poderosas representaciones colectivas, que atraen la atención del público y a través de las cuales los individuos pueden reconocer que sus conciudadanos comparten sus actitudes y emociones. En palabras de Helen MacGill Hughes, las historias de interés humano no hacen sino reflejar en acontecimientos ocurridos a terceros los propios sentimientos:

“Their appeal is not in the nature of the subject, but in the light they shed on private life. The fundamental element of human interest is a curiosity to know what is it like to undergo those common personal crises and visitations of good and bad luck –called by Sumner “the aleatory element”– suffered by persons who are shown to have essentially one’s own nature. In the end, human interest approaches the interest every man has in himself” (Hughes, 1981: 216).

En tercer lugar, un arco temporal limitado facilita el seguimiento de las historias de interés humano por parte de los medios, que pueden concentrar su atención en el suceso con gran intensidad durante un breve periodo de tiempo. En *El gran carnaval*, Tatum es bien consciente de ello y, aunque el rescate puede realizarse en apenas doce horas, trata por todos los medios que las tareas de salvamento se prolonguen al menos durante una semana. Esa temporalidad limitada está también presente como un elemento de lucha contrarreloj, en la que la audiencia teme que las peores consecuencias puedan llegar en un plazo breve de tiempo, lo que eleva la ansiedad y la expectación con la que se sigue la historia y, por tanto, su fuerza narrativa.

Las historias de interés humano suelen acumular también otros elementos de interés. El exotismo, por ejemplo, puede servir para reforzar la capacidad evocadora de la historia. Por este motivo, Tatum se felicita de que Minosa le hable de su temor a una maldición de los espíritus indios, pues el elemento sobrenatural enriquece narrativamente su recreación de la historia de Floyd Collins. En este mismo sentido, el remoto desierto de Nuevo Méjico y la presencia de las tradiciones de los indios Navajo redondean la singularidad de la historia, que tanto agrada a quienes buscan un entretenimiento ajeno a la rutina.

Trasladar al lector la sensación de capacidad, de que puede hacerse algo para revertir la situación, constituye otro de los resortes que puede impulsar el interés del relato. El objetivo es alcanzable, aunque difieran los puntos de vista sobre el modo de lograrlo, y se multiplican los ofrecimientos de ayuda. El consenso sobre el objetivo que se quiere lograr, la clara respuesta emocional colectiva, produce una identificación entre los miembros de la audiencia.

Pero, de entre todos, probablemente el elemento más poderoso, y también el más sutil y profundamente psicológico, es que el público siempre ha evidenciado una morbosa fascinación por la muerte, y la posibilidad de una lenta agonía hacía que la historia de Floyd Collins –y por extensión, la de Leo Minosa– fuera más perversamente atractiva. El encierro, además, tocaba el temor a la oscuridad y al aislamiento, un primitivo miedo a la cueva común y sin igual para todos (Fine y White, 2002: 67).

La acumulación de la tensión provocada por la combinación de todos los elementos anteriores conduce inevitablemente a un clímax. En él, la expectación del público debe ser satisfecha con una respuesta acorde con sus expectativas, que no pueden ser defraudadas si se quiere lograr una historia redonda. Así lo cree también Chuck Tatum quien, en el colmo del cinismo, trata de reconducir el rescate por la vía más rápida ante la inminencia de la muerte de Leo Minosa, no por la piedad que le despierta el hombre atrapado, sino porque su muerte empañaría su exclusiva: “Estos casos deben tener un final feliz para satisfacer la curiosidad humana – confiesa Tatum al sheriff. Cuando has conseguido exaltar a la gente nunca puedes defraudarla. No quiero entregarles un cadáver”.

4.3. El morbo culpable del Sr. y la Sra. América

En *El gran carnaval* abundan las maquinaciones y los villanos. Chuck Tatum manipula los sucesos y demora deliberadamente el rescate de Leo para su mayor gloria profesional. Su tardía conversión no consigue revertir los sucesos que ha desencadenado en su desesperado intento por volver a ganarse el favor del gran diario de Nueva York al que perteneció. Lorraine, por su parte, encarna a una desalmada *femme fatale* despreocupada

por lo que le pueda ocurrir a su marido, que aprovecha la situación para tratar de huir de él y que no duda en flirtear con Tatum. Éste sólo consigue que no abandone el hogar, donde la necesita para que los detalles de su historia encajen, apelando a su codicia. También el sheriff Kretzer se comporta como un villano sin paliativos que come a costa ajena, que tiene por mascota a una serpiente de cascabel por la que muestra mayor preocupación que por Leo, y que accede a los planes de Tatum para favorecer su carrera política. Su responsabilidad como servidor de la ley es mayor aún que la de los demás, puesto que permite la agonía de Minosa por un puñado de votos.

Sin embargo, en el comportamiento de todos ellos late una apabullante presencia, en apariencia mucho más benévola, que actúa como motor de todas sus bajezas. Tatum, Lorraine y el sheriff Kretzer actúan como instrumentos del inhumano morbo por la desgracia ajena, disfrazado sólo en apariencia de buena voluntad, que impulsa a miles de ciudadanos a acercarse hasta el lugar como un puro pasatiempo edulcorado con una pátina de civismo.

“El aspecto desconcertante de la visión de Wilder sobre Chuck Tatum es que no silencia la corrupción y el oportunismo de este hombre que maneja las noticias y las vidas humanas, como si se tratara de papel viejo reconvertible. Pero no presenta como contrapartida y última esperanza a un reaccionario apóstol de la moral. Más bien muestra que son los pequeños burgueses, esos hombre y mujeres íntegros, los que no sólo posibilitan este tipo de hechos, sino que los provocan con su avidez de sensacionalismo” (Seidl, 1991: 238).

En *El gran carnaval*, el verdadero drama, y también los genuinos villanos de la historia, son todos aquellos ciudadanos que viven la agonía del hombre atrapado como una forma de entretenimiento. El combustible que alimenta el ansia de exclusiva de Tatum, la codicia de Lorraine y la venalidad del sheriff Kretzer es que todos ellos comprenden que la agonía de Leo es menos importante que la expectación que provoca en la opinión pública, de la que cada uno a su manera trata de beneficiarse.

“En el fondo del drama de Leo, Wilder construirá su mirada esperpéntica con toda la gente que se acerca al lugar del suceso, como si de un espectáculo se tratara, para el que se montan trenes especiales y filas enteras de coches. Wilder desproporciona el suceso, cargando vilmente su furia contra el mismo espectador, testigo mudo de lo que ocurre, como si fuera uno más de los curiosos que acude a ver cómo muere una persona. Cuando Leo muere, todos se van, pero no parecen apesadumbrados sino que más bien parece que se haya acabado la diversión. Poco después, serán los espectadores reales de la película los que se incorporen de su asiento con la desagradable impresión de haberse visto reflejados en el espejo de la gran pantalla” (Rentero, 1988: 81).

Según Karen McNally, para Wilder el engaño de Tatum y la clásica ambición americana son menos merecedoras de censura que el desalmado conformismo y oportunismo de los vendedores, los políticos y los espectadores, que alimentan el montaje del periodista y observan la lenta muerte de la víctima (McNally, 2011:4). Jacobs coincide con este análisis y afirma que, aunque cabe culpabilizar del suceso al egoísmo de Tatum y Lorraine, la responsabilidad también es atribuible al público: “Et surtout égoïsme d’une foule qui se repait des malheurs d’autrui dont elle goûte la souffrance par procuration, avec un sadisme qui pour être inconscient n’en est pas moins flagrant” (Jacobs, 1988: 102).

Para Wilder, fue precisamente esta villanía con la que el film caracteriza al público –al que ya en *El crepúsculo de los dioses* Joe Gillis había calificado como “the heartless so-and-soes”– uno de los motivos por los que fracasó la película:

“Fue una muy buena película; el argumento estaba muy trabajado y tenía mucha fuerza. Pero la gente no quería saber nada de aquello; la gente no quiere que le recuerden que, si hay un accidente en la calle y hay heridos graves, en lugar de ir a avisar a un médico, se quedan contemplando con morbosa curiosidad la tragedia. Eso es lo que había en la película: el circo, la música, la gente emborrachándose y pasándoselo bien... No digo que fuera un tema fácil de digerir; de hecho, la gente no se abalanzaba sobre los aperitivos porque se sentía un poco culpable” (Lally, 1998: 248).

En *El gran carnaval*, ese público impulsado en apariencia por motivos irreprochables, de aspecto inofensivo y

carácter honesto, cuyo apetito por el morbo constituye en realidad el origen de todas las iniquidades, lo encarna la familia Federber. Atraídos por la noticia que ha publicado Tatum en el *Albuquerque Sun-Bulletin*, llegan a Escudero con su caravana de camino a sus vacaciones en Bottomless Lake. El guión los caracteriza como “typical middle-class, small-town people; honest, respectable squares” (Wilder, Samuels y Newman, 1950: 41). En ellos todo es inocencia y buenas maneras. Al llegar se muestran electrificados por la imponente presencia de la montaña bajo la cual está atrapado Leo y se extrañan de que no haya nadie trabajando todavía; piden permiso para acampar siempre que no molesten a la familia y el padre hace despertar a sus hijos de 5 y 7 años para que vean aquello, pues es “muy instructivo”. Cuando los Federber se marchan a instalar su caravana, Tatum se da cuenta de que su ardid periodístico ha funcionado:

CHUCK TATUM

¿Ha visto a esa gente? Para usted son domingueros, ¿verdad? Pues para mí son el Sr. y la Sra. América. Antes no estaba completamente seguro, pero ahora sí lo estoy. ¡Se lo quieren tragar! La historia, y las hamburguesas...

En los Federber se focaliza el comportamiento de las miles de personas que acuden hasta el lugar. Acampados en la explanada situada frente a la cueva, se disponen a disfrutar del inesperado entretenimiento que les ha ofrecido el fin de semana. Eso sí, la contradicción entre sus palabras y sus verdaderas motivaciones queda de manifiesto cuando el reportero radiofónico Bob Bumpas los entrevista en directo y la principal preocupación del Sr. Federber consiste en defender que fueron los primeros en llegar y en tratar de promocionar en directo la compañía aseguradora para la que trabaja. El retrato, en apariencia cómico e inocente, resulta desolador. La entrevista concluye y el señor Federber comienza a repartir tarjetas de visita entre las personas que lo rodean, mientras la Sra. Federber lleva bajo el brazo una alfombra navajo recién comprada y sus hijos disfrutaban de un helado, ataviados con tocados de plumas indios. A su alrededor, los niños llevan globos y los adultos comen palomitas de maíz.

En el guión del film, invisibles para el espectador, abundan las acotaciones corrosivas y mordaces sobre el comportamiento de los curiosos desplazados hasta el lugar, tal y como ocurre en el momento en el que el tren *Leo Minosa Special* llega a Escudero y los pasajeros comienzan a descender de los vagones y a correr por el terraplén, antes incluso de que la locomotora se haya detenido: “Kindly people, no doubt, but drawn inexorably by that greatest of all magnets –disaster to somebody else” (Wilder, Samuels y Newman, 1950: 89).

También durante la descripción de la atracciones de feria que se han instalado en el lugar –una novedad en relación al suceso histórico– un enorme cartel tranquiliza la conciencia de los curiosos y los anima a unirse a la fiesta: “Proceeds go to Leo Minosa Rescue Fund”. Las acotaciones del guión describen con cruel sarcasmo a la muchedumbre congregada: “Thus blessed, it is getting a big play. After all, if the *crème de la crème* can put on their jewels and dresses and dance till dawn for the benefit of the crippled children, why can’t charity have its day for Leo Minosa?” (Wilder, Samuels y Newman, 1950: 83).

La cámara también volverá a mostrar al Sr. y la Sra. América recreándose con una actuación musical o subidos a la gran noria que se ha instalado en la explanada. El guión no modera su sorna ante sus actos: “The Federbers, laden with grimcrack [sic] prizes, are winding up a day of devotion to the cause of charity” (Wilder, Samuels y Newman, 1950: 89).

En pantalla, la denuncia de Wilder no necesita palabras. Le basta con alternar en el montaje los planos de los operarios trabajando en lo alto de la montaña, en silencio y con semblante grave, con el estruendo producido por las atracciones de feria y la algarabía provocada por los miles de curiosos que disfrutaban del espectáculo ajenos a las tareas de rescate.

Ese contraste, materializado a través de un montaje paralelo, resultaba aún más intenso en las escenas presentes en el guión original y eliminadas de la versión final, donde también se mostraba al Sr. Federber jugando en una caseta de feria, donde lanzaba bolas de béisbol contra botellas de leche y lograba una muñeca como premio, o montando con sus hijos sobre la figura de un toro para que les sacaran una fotografía, e incluso subiéndose a un helicóptero para ver las operaciones de rescate desde el cielo, una de las atracciones más fabulosas de la feria. En los pasajes suprimidos, el Sr. América era incluso entrevistado por la televisión, con el

reclamo de haber sido la primera persona en llegar al lugar (Wilder, Samuels y Newman, 1950: 83-85).

4.4. Un trago de vinagre

El resultado de este demoledor retrato no pasó desapercibido para el público de la época, que reconoció que la ferocidad del ataque iba dirigida contra ellos mismos y dio la espalda a la película, algo que el propio Wilder reconocía:

“The film was not successful because I brought the audience into the theater expecting a cocktail and instead I served a shot of vinegar. In effect, it was saying to them, “look, this is you, you bastards, because there’s a man dying in this mine shaft and you are all sensationalists”. People rebelled against this image of themselves. Yet, when there is a plane wreck at Kennedy Airport the freeways are clogged with automobiles of people wanting to see the carnage. Meanwhile, somebody is going around selling weenies and spun sugar. People are like this but they resent being reminded the fact” (Phillips, 1976: 106).

Como perspicazmente hace notar Sikov, tal vez la crítica de Wilder sobre el modo en el que se recrea la muchedumbre ante la desgracia ajena sea mucho más explícita de lo que a primera vista pudiera parecer. El nombre de la feria ambulante que se instala en Escudero para proveer de entretenimiento a los curiosos es *The Great S&M Amusement Corp.* [La gran diversión S&M], siglas que también significan sadomasoquismo (Sikov, 2000: 400).

Para Román Gubern (1975: 8), el film se convierte en un documento impecable de la obsesión por lo sensacional en la sociedad estadounidense y en un retrato del sadismo colectivo, que hace del sufrimiento ajeno una gozosa mercancía. Jerome Jacobs (1988: 103), por su parte, señala que la lástima de los turistas por Leo es sólo una más de todas las falsedades e imposturas: el falso acontecimiento –creado en realidad por Tatum–, la indianidad de Leo o el amor de Lorraine por su marido. El Sr. y Sra. América representan una reacción colectiva, que en su primera etapa puede resumirse por la curiosidad, “venimos más a ver que a ayudar”; la segunda, por la vanidad, el síndrome de “estuve allí” o, peor aún, “fui el primero”; y por último la tercera etapa, la de la solidaridad, pero no con la víctima, sino con uno mismo, porque a fuerza de desear cosas horribles éstas terminan por llegar y hay que estar unidos para poder afrontarlas.

Sinyard y Turner (1979:176) sugieren incluso que esta identificación entre el público que acudía a las salas de cine a ver *El gran carnaval* y los curiosos retratados en el film resulta aún más intensa porque el escenario de la acción se configura como el sucedáneo de un autocine, donde los coches se alinean ordenadamente como los espectadores en sus asientos, con su atención concentrada en la montaña a modo de eco de la pantalla, y donde incluso el logo de la Paramount adquiere un irónico reflejo.

En opinión de Travancas (2001: 127-128), *El gran carnaval* constituye la primera gran crítica fílmica sobre el poder de los medios de comunicación de masas en las sociedades contemporáneas, y apunta a una relación entre la propuesta wilderiana y la crítica de la escuela de Frankfurt, en la medida en que la película propone una reflexión sobre la industria cultural, centrada en el modo en el que la masa es incitada a la homogeneización, la alienación y la absorción de valores consumistas. Para Duerfahrd (2011: 21), por el contrario, el hecho de que se pueda identificar con claridad a los Federber en todos los planos dedicados a la multitud congregada subraya la responsabilidad que recae sobre ellos por sus actos: “By making the anonymity of the crowd imperfect, Wilder obstructs our impulse to view them as nameless, animal-like, or as mere examples of easily manipulated consumers”.

Tras el fatal desenlace, los miles de curiosos desaparecen del lugar a la misma velocidad a la que habían llegado. Tras los desoladores planos finales, Leo Minosa es sólo un muerto más, cuyo cadáver descansa aún bajo la montaña, mientras que los espectadores vuelven con rapidez a sus vidas una vez que la diversión ha terminado.

4. CONCLUSIONES

En *El gran carnaval*, Billy Wilder recrea en el Nuevo Méjico de 1950 la expectación que creó la agonía de Floyd Collins en el Kentucky de 1925. Aunque la caracterización y las motivaciones del Chuck Tatum wilderiano

resulten antagónicas a las de William Burke Miller —el heroico periodista que cubrió el suceso— y pese a que su ansia de exclusiva y desatado cinismo lleguen a degenerar en un inhumana conducta potencialmente homicida, algunos de los pormenores y, sobre todo, la carnavalesca ambientación del interés de la opinión pública por el suceso reproducen con apreciable exactitud el acontecimiento histórico.

En el ámbito de los profesionales del periodismo, el film constituye una advertencia sobre los peligros de las prácticas sensacionalistas, materializadas en la predilección por las denominadas ‘historias de interés humano’ y su objetivo apelar a las emociones de los lectores. Aunque Billy Wilder centre su mirada en las ovejas negras de la profesión, *El gran carnaval* no carece de una clara visión moral, que deja en evidencia las actitudes poco éticas y la contradicción entre el modo de entender el periodismo como profesión y como negocio.

En última instancia, la denuncia más severa del film no apunta al comportamiento aislado de un periodista alienado por el deseo de reconocimiento como Chuck Tatum, sino al hipócrita comportamiento de las miles de personas que se acercan hasta el lugar en el que un hombre atrapado agoniza para vivirlo como una forma más de entretenimiento. La desbocada agresividad y cinismo del reportero, que lo convierten en un prototípico villano fílmico sin paliativos, palidece ante la inhumana mezquindad colectiva de miles de curiosos movidos sólo en apariencia por motivos irreprochables.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMSTRONG, R. (2000): *Billy Wilder. American Film Realist*. Jefferson: McFarland.

BARNETT, L.: “The Happiest Couple in Hollywood”. *Life*, vol. 17, nº 24 (1944), pp. 100-112.

BRACKETT, C.: “A Matter of Humor”. *The Quarterly of Film Radio and Television*, vol. 7, nº 1 (1952), pp. 66–69.

CHANDLER, C. (2002): *Nobody’s perfect*. Nueva York: Applause.

CIMENT, M. (1988): *Billy & Joe*. Madrid: Plot.

COLLINS, H. y LEHRBERGER, J. L. (2001): *The Life and Death of Floyd Collins*. San Luis: Cave Books.

COLPART, G. (1983): *Billy Wilder*. París: Edilig.

CROWE, C. (2000): *Conversaciones con Billy Wilder*. Madrid: Alianza Editorial.

DUERFAHRD, L.: *What Exposure is the World? The Desert Noir of Ace in the Hole*. En McNALLY, K. (ed.) (2011): *Billy Wilder, Movie Maker. Critical Essays on the Films*. Jefferson: MacFarland, pp. 11-24.

FINE, G. A. y WHITE, R. D.: “Creating Collective Attention in the Public Domain: Human Interest Narratives and the Rescue of Floyd Collins”. *Social Forces*, vol. 81, nº1 (2002), pp. 57-85.

FRENCH, R. B.: *Miller, William Burke Skeets*. En KLEBER, John E. (ed.) (2001): *The Encyclopedia of Louisville*. Lexington: The University Press of Kentucky, p. 622.

GEHMAN, R.: *Billy Wilder. A Candid Conversation with the Master of Filmic Seriocomedy (1967)*. En RANDALL, Stephen (ed.) (2006): *The Playboy Interviews. The Directors*. Milwaukie: M Press.

GUBERN, R.: “Billy Wilder. Un pesimista vienés en el Hollywood optimista”. *Dirigido por*, nº 21 (1975), pp. 1-15.

HANDLIN, J.: “How the Battle Over Ideas Began”. *Variety*, 18 de noviembre de 2003 [en línea] [Consulta 21 enero 2012]. <<http://www.variety.com>>

HOYT, E.: “Writer in the Hole: Desny v. Wilder, Copyright Law, and the Battle over Ideas”. *Cinema Journal*, vol. 50, nº 2 (2011), pp. 21-40.

HUGHES, H. M. (1981): *News and the Human Interest Story*. New Brunswick: Transaction.

JACOBS, J. (1988): *Billy Wilder*. París: Rivages.

- KAPLAN, B.: "Further Remarks on Compensation for Ideas in California". *California Law Review*, vol. 46, nº 5 (1958), pp. 699-714.
- LALLY, K. (1998): *Billy Wilder. Aquí un amigo*. Barcelona: Ediciones B.
- LUFT, H. G.: "A Matter of Decadence". *The Quarterly of Film Radio and Television*, vol. 7, nº 1 (1952), pp. 58-66.
- McNALLY, K. (ed.) (2011): *Billy Wilder, Movie Maker. Critical Essays on the Films*. Jefferson: MacFarland.
- MILLER, W. B.: "Our Fight to Save Floyd Collins". *Reader's Digest*, vol. 76, nº 56 (1960), pp. 248-256.
- MURRAY, R. K. y BRUCKER Roger W. (1982): *Trapped! The Story of Floyd Collins*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- PEÑA, Simón (2012): *Caballeros de la prensa. La imagen del periodismo en el cine de Billy Wilder* [Tesis doctoral]. Leioa: UPV/EHU.
- PHILLIPS, G. D. (2010): *Some Like It Wilder. The Life and Controversial Films of Billy Wilder*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- PHILLIPS, G. D.: *Billy Wilder (1976)*. En HORTON, R. (ed.) (2001): *Billy Wilder Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 99-109.
- RENTERO, J. C. (1988): *Billy Wilder*. Madrid: Ediciones JC.
- SEIDL, C. (1991): *Billy Wilder*. Madrid: Cátedra.
- SIKOV, E. (2000): *Billy Wilder. Vida y época de un cineasta*. Barcelona: Tusquets.
- SINYARD, N. y TURNER, A. (1979): *Journey Down Sunset Boulevard*. Ryde: BCW Publishing.
- TICHI, C. (1998): *Reading country music: steel guitars, opry stars, and honky-tonk bars*. Durham: Duke University Press.
- TRAVANCAS, I.: "Jornalista como personagem de cinema". *Anais do 24. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (2001). São Paulo: Intercom.
- WARREN, C. N. (1975): *Géneros periodísticos informativos*. Madrid: ATE.
- WILDER, B., SAMUELS, L. y NEWMAN, W. (1950): *Ace in the hole* [Guión definitivo].

Breve semblanza biográfica del autor:

Simón Peña Fernández es profesor agregado del departamento de Periodismo II de la UPV/EHU.

NOTAS AL PIE

(1) El título inglés *Ace in the hole* es un juego de palabras, pues la expresión se traduce como 'As en la manga', pero significa literalmente 'As en el agujero'. También es el nombre que se da en el póquer descubierto al as que se mantiene boca abajo. El título original de la película abarca todas esas acepciones. Tatum utiliza la expresión cuando el sheriff le dice que su llamada lo interrumpió durante una partida de póquer: "What did you have? A pair of deuces? This is better. Here we have an ace in the hole".

(2) La cantidad equivaldría en la actualidad a aproximadamente 115.000 dólares (V. *CPI Inflation Calculator* en Bureau of Labor Statistics. Accesible en: <http://www.bls.gov/data>).

(3) Al igual que el título original *Ace in the Hole, The Big Carnival*, por su parte, también tiene un doble sentido,

pues comparte con la lengua española una acepción negativa, que el diccionario de la Real Academia define como “conjunto de informalidades y fingimientos que se reprochan en una reunión o en el trato de un negocio” (V. *Diccionario de la lengua española*, 20ª edición. Accesible en: <http://www.rae.es>).

(4) Wilder siempre atribuyó esta réplica a su mujer. “It was Audrey’s line. How would I know a thing like that?” (Chandler, 2002: 166). En el guión definitivo existían dos versiones alternativas para este pasaje. En la que fue finalmente descartada, Tatum le pide a Lorraine que suba a lo alto de la montaña para llevarles el almuerzo personalmente a los operarios que perforan el pozo. El tono de la réplica de Lorraine era también muy similar: “Up there? Me? Nah. The altitude gives me a nosebleed” (Wilder, Samuels y Newman, 1950: 63bis).

Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación, n.22, año 2013, primer semestre.