



MÁSTER EN GUIÓN, NARRATIVA Y CREATIVIDAD AUDIOVISUAL  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN  
(UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN:  
ERNST LUBITSCH Y BILLY WILDER.  
EL GUIÓN EN LA OBRA DE DOS DIRECTORES DEL  
HOLLYWOOD CLÁSICO.**

TRABAJO FIN DE MÁSTER. CURSO: 2015 - 2016.  
ESPECIALIDAD: AUDIOVISUALES

APELLIDOS Y NOMBRE: PONTE BALAS, DANIEL

Convocatoria de Diciembre 2016

DNI: 80075672-E

Nombre y Apellidos del Profesor/a Tutor/a: PERALES BAZO, FRANCISCO

<b>1.</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>3</b>
<b>2.</b>	<b>OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIÓN</b>	<b>5</b>
<b>3.</b>	<b>EL GUIÓN EN LAS OBRAS DE ERNST LUBITSCH Y BILLY WILDER</b>	<b>12</b>
3.1.	ESTUDIOS PREVIOS	12
3.2.	CONTEXTO Y RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE SUS AUTORES	13
3.3.	ESTUDIO DE LAS OBRAS DE ERNST LUBISTCH Y BILLY WILDER	24
3.3.1.	ESTUDIO DE LOS PERSONAJES	24
3.3.2.	ESTUDIO DEL EL ESPACIO Y DEL TIEMPO	33
3.3.3.	ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS NARRATIVAS	37
3.3.4.	ESTUDIO DE LOS DIÁLOGOS	51
3.3.5.	ESTUDIO DE LOS SÍMBOLOS, DETALLES Y TOQUES	60
3.3.6.	TEMÁTICAS Y TONO EN LAS OBRAS DE LUBITSCH Y WILDER	70
3.3.7.	EL TRASPASO DE UNA OBRA A OTRA	76
<b>4.</b>	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>82</b>
<b>5.</b>	<b>FUENTES</b>	<b>87</b>
<b>6.</b>	<b>ANEXOS</b>	<b>96</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Máster trata sobre Ernst Lubitsch y Billy Wilder, dos directores de cine enmarcados en el periodo clásico de Hollywood. Concretamente es un estudio sobre el guion en sus películas, sobre la composición del mismo y sobre la conexión entre estos dos cineastas que, aunque solo colaboraron en dos películas (*La octava mujer de Barba Azul* y *Ninotchka*), mantuvieron una estrecha amistad y una relación de maestro y alumno.

El número de películas dirigidas por Ernst Lubitsch llega a ochenta y dos y el de películas dirigidas por Billy Wilder a veintiséis. Sin embargo, la carrera cinematográfica de Lubitsch se comienza a partir del año 1914, cuando el cine aún es silente. Durante el periodo que abarca hasta la realización de su última película sonora, *Amor eterno* (1929), Lubitsch realiza un total de sesenta y tres películas. Nuestro interés reside principalmente en el cine sonoro (que por otra parte es el cine que realmente se produce en la actualidad) y en el clasicismo hollywoodiense. Por tanto de Lubitsch solo tomaremos su 19 últimas películas, que conforman un periodo mucho más corto que abarca menos de 20 años desde que estrenase *El desfile del amor* (1929) hasta su fallecimiento en 1947 mientras realizaba *La dama de armiño* (1948), terminada por otro discípulo suyo, Otto Preminger.

En el caso de Wilder obviaremos su primera película producida en Francia, simplemente porque el propio director aborrecía dicha obra. Por lo tanto nos quedamos con sus películas producidas en estados unidos en el periodo que va desde 1942 hasta 1981, cuando se retira a la edad de 75 años. Por tanto tendremos como objeto de estudio un conjunto de películas que se realizaron desde 1929 hasta 1981, es decir, buena parte del siglo XX.

Además, hemos tenido en cuenta para elaborar esta investigación, algunas obras de estos directores que no pertenecen a los periodos citados anteriormente como son algunas comedias de Lubitsch, como *Meyer aus Berlin* (1918) o *La muñeca* (1919), y algunas películas que fueron escritas por Wilder, como *Medianoche* (Midnight, 1939, Mitchell Leisen) y *Bola de fuego* (Ball Of Fire, 1941, Howard Hawks), ambas en compañía de Charles Brackett.

La naturaleza de este trabajo nace de la intención de establecer las relaciones que puedan existir entre las obras de creadores que desarrollan sus carreras en contextos muy dispares. Los hermanos Coen o Fernando Trueba son algunos deudores del cine clásico de Hollywood tan bien representado por estos dos centroeuropeos emigrados. De acuerdo con el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante:

*“El cine alemán ha sido la cuna del mejor cine americano, es verdad, y sin la UFA, no existiría Orson Welles y sin Orson Welles no existiría el cine americano moderno y sin cine americano moderno no habría habido ni Nouvelle Vague francesa ni la nova generazione italiana que oponer al neorrealismo, esa escuela que Luis Buñuel ha llamado «cine de sacristanes»; pero el cine alemán terminó con la subida de Hitler al poder y la fuga de Fritz Lang, de Billy Wilder, de Ernst Lubitsch, de toda esa escuela que iría a germinar en Hollywood en un cine trepidante, móvil, antiliterario, antiteatral, antiintelectual y por ello profundamente estimulante al intelecto y a la vista.” (Cabrera Infante, 2012: 1029)*

Por todo lo anterior, habrá que tener muy en cuenta al leer este estudio, el contexto histórico en el que nos encontramos, puesto que se hará referencia al mismo en multitud de películas y por tanto se reflejará en los sucesivos capítulos en que está estructurada esta obra.

El motivo de esta investigación es, también, tratar de ahondar y divulgar los conocimientos que se tienen sobre estos dos cineastas desde el punto de vista del guión. Creo que, a pesar de su influencia en los realizadores posteriores y en las generaciones que aprendieron de estos directores, se ha ido perdiendo la esencia de un cine tan sobrio, elegante e inteligente. Si que es cierto que a partir de los años 60 y 70 del siglo XX se formó una tanda de nuevos realizadores que enterraron el clasicismo rígido (y en ocasiones rancio) que predominaba en el cine americano hasta su aparición. Estos realizadores son muy influyentes actualmente (entre ellos están Stanley Kubrick o Woody Allen) y son referentes para los nuevos cineastas. Renovaron la forma y el contenido de lo que se proyectaba en las salas de cine de todo el mundo, pero su aprendizaje se basa en el cine clásico.

Mi intención es esa, aprender viendo un cine clásico muy escogido, para dar a mis propios guiones una sólida base y para ayudar a otros guionistas e investigadores que deseen conocer el modo de escribir un guion redondo, como los de las películas de Lubitsch y Wilder. Ambos fueron audaces constructores de filmes inteligentes y sencillos a la vez. Por eso creo conveniente estudiar su modo de proceder a la hora de situar la cámara o hacer hablar a los actores para componer sus películas.

Por eso analizaremos a continuación la obra de Ernst Lubitsch y Billy Wilder, para descubrir sus relaciones de influencias y homenajes, sin perder la esencia de un trabajo académico pero tratando de que resulte interesante y fácilmente comprensible. En definitiva, este trabajo es una recopilación de los resultados que ha reportado una investigación suscitada por mi curiosidad que, como habría dicho el genial guionista Billy Wilder, “es lo que me mantiene con vida”.

## 2. OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIÓN

### OBJETIVOS

1. El objetivo principal de esta investigación consiste en establecer una visión ordenada, comparada y crítica de las obras de Ernst Lubitsch y Billy Wilder, analizando los elementos que corresponden al guión y a la narrativa audiovisual.

2. Otro de los objetivos de este estudio, como trabajo de fin de máster, es aprender técnicas de escritura y composición de guiones cinematográficos de ficción, mediante la revisión, la visualización y el análisis de las filmografías de Billy Wilder y Ernst Lubitsch, dos directores a los que, personalmente, considero de los más creativos y arriesgados del cine *hollywoodiense* clásico.

3. Creemos que también es interesante observar y comprobar la influencia de uno en otro, cómo los guiones de Wilder, son respetados y reflejados en la pantalla, e incluso mejorados por Lubitsch, y cómo Wilder, escritor de sus propios guiones, los realiza con la misma inteligencia y técnicas, e incluso homenajeando a su maestro.

4. Otro objetivo de este trabajo es aportar a la comunidad científica y académica un nuevo documento que aumente el corpus teórico existente sobre la elaboración de guiones, en concreto desde un punto de vista analítico y comparativo. Además de divulgar un compendio de conocimientos nuevos sobre la relación entre los estilemas de Ernst Lubitsch y Billy Wilder.

5. Es un objetivo más allá de los objetivos académicos de esta investigación, el plasmarla en un texto asequible, no solo para la comunidad científica sino especialmente, para el lector no especializado, que pueda estar interesado en un tema como este, tratando en este caso de ser didáctico y sencillo sin perder por ello corrección y precisión en las formas, la estructura o el lenguaje, en la elaboración del trabajo.

6. En un sentido personal este trabajo también debe lograr una serie de objetivos concretos. La intención de estos es afianzar las competencias adquiridas para que puedan ser utilizadas en la futura composición de guiones cinematográficos, e investigar sobre el mismo de cara a comprenderlo “desde fuera”, y así saber reconocer las posibilidades de un guión en el caso de colaborar en aspectos de producción y dirección cinematográficas.

7. Conseguir ahondar en los entresijos de la creación de guiones en estos dos directores, en la estructuración de todas sus obras, ya que a pesar de que normalmente suelen ser estudiados y recordados por su elaboración de comedias, trabajaron géneros, temas y tonos diferentes, y eso nos sirve para observar todos sus puntos de vista en lo relativo a la escritura y el tratamiento de los guiones cinematográficos.

8. Finalmente, un importante objetivo de este trabajo es culminar el Máster universitario en guión, narrativa y creatividad audiovisual, elaborando y presentado un trabajo de investigación científica de corte académico, que se base en las materias o asignaturas que se han impartido a lo largo del curso, como es el caso de *Técnicas Creativas Narrativas y Construcción de la Historia; Personajes, Espacios y Tiempo; Escritura y Presentación del Guión. Procedimientos Narrativos; Guiones Derivados; Categorías Narrativas Audiovisuales; Historia Universal de la Radiotelevisión, Géneros y Formatos, como Evolución de Guión;* o *Guión de Micro, Corto, Medio y Largometraje; para demostrar así los conocimientos aprendidos en el transcurso del máster.*

## METODOLOGÍA

La manera de trabajar para llevar a cabo la consecución de los objetivos marcados en el apartado anterior, es la realización de un trabajo de investigación, recopilación y análisis sobre las obras de los directores Ernst Lubistch y Billy Wilder, para determinar así los puntos en común que podemos encontrar en sus respectivas filmografías y establecer relaciones en torno a las influencias recíprocas de estos dos cineastas.

Para ser lo más correctos y eficaces posible, al elaborar esta investigación, creo necesario el establecimiento de una serie de límites con el fin de establecer el objeto de estudio, pues las filmografías de estos dos directores son muy amplias y además de estudiar sus obras, vamos también a establecer relaciones con obras de otros autores anteriores, posteriores y coetáneos.

En este caso contamos, como se ha mencionado anteriormente, con las filmografías de Ernst Lubistch como director, así como con la de Billy Wilder, también como director. Además, hemos de contar con la filmografía de Billy Wilder, sólo como guionista. A parte de estas obras, me parece interesante tratar los autores que influyeron en estos dos directores, por tanto, también contaremos con algunas obras representativas de otros cineastas como Charles Chaplin o Sergei Eisenstein.

Resulta interesante trabajar sobre películas que ambos directores hayan declarado como sus obras favoritas. También sobre obras y directores que, en concreto, tienen a Billy Wilder o a Ernst

Lubistch como referente. El motivo de tener en cuenta estas últimas es, comprobar hasta qué punto continúan dando resultado los esquemas y sistemas creativos de estos dos creadores.

Sólo contando las filmografías de Ernst Lubistch y Billy Wilder como directores, estaríamos hablando de una cantidad cercana a las 100 películas. Si agregamos todas en las que Billy Wilder participó exclusivamente como guionista este número crecería considerablemente, tendríamos más de 120. Si además, añadimos otras obras que han influido en ellos o a las que ellos han contribuido .la cantidad continúa subiendo hasta llegar a más de 150 películas, aproximadamente. Ante semejante cantidad de obras audiovisuales, dignas todas de ser analizadas, es preciso realizar una selección, una criba que permita concentrarnos en un número menor de obras, pero haciéndolo con mayor profundidad.

El primer paso para seleccionar nuestro objeto de estudio consiste en determinar qué etapa de la filmografía de Ernst Lubistch como director vamos a considerar, puesto que su obra completa es la más extensa, ya que llegó a realizar más de 60 películas. La filmografía del director berlinés se puede dividir en tres periodos: etapa muda alemana, etapa muda norteamericana y etapa sonora.

En su libro *El guión clásico de Hollywood*, Mario Onaindía nos dice:

“Cuando se incorporó el sonido al cine, éste era ya un arte completo, por lo que tanto los clásicos soviéticos como el propio Lubistch propusieron que el diálogo, lejos de repetir lo que comunicaban las películas, debería servir de contrapunto, añadiendo un nuevo aspecto al sentido de las mismas.” (Onaindía, 1995: 143)

En base a este planteamiento, que casualmente se hace en un libro estructurado en torno a una película de Wilder, vamos a seleccionar únicamente la filmografía sonora de Ernst Lubistch, que consta sólo de 20 películas, realizadas entre 1929 y 1947, el año en que falleció.

Al fin y al cabo, el guión de cine actual consta generalmente de diálogos, que son un valor añadido a las películas. Por eso es preferible el periodo sonoro de Ernst Lubitsch ya que, conservando buena parte las técnicas y valores artísticos del cine mudo, aprovecha el nuevo recurso del sonido como un valor añadido a sus filmes que proporciona a estos un resultado revolucionario.

La filmografía de Wilder como director es también extensa. Podrían diferenciarse dos etapas en su obra, si no fuera porque su primera y única película fuera de los Estados Unidos, no parece suficiente para considerar una etapa, sino más bien para determinarlo como un primer intento. El propio Wilder aborrecía la cinta, aunque destacaba sus características técnicas y su realismo, que más tarde imperaría en el cine europeo de posguerra.

Por tanto, la etapa americana, al tratarse sólo de 25 películas, todas ellas sonoras, va a ser incluida al completo en este estudio. Si bien es cierto que entre ambas filmografías existen grandes diferencias puesto que Wilder realiza más películas por encargo de las productoras en las que se encontraba empleado, que las que hiciera Lubitsch, y esto se refleja en su pasión y su interés a la hora de escribir y dirigir estas obras. No obstante todas ellas contienen elementos muy interesantes para este trabajo.

Una vez realizados estos pasos de selección pasamos ahora a buscar más obras de otros autores. La intención de esta búsqueda no es el análisis ortodoxo de las mismas sino su visualización crítica para encontrar más información y puntos de vista e incorporarlos al presente trabajo. Por ejemplo, en una encuesta realizada para la revista *Cahiers du cinema* en 1952, Billy Wilder declaró una lista en la que aparecían sus 10 películas favoritas. Estas diez películas, entre las que figuran *El acorazado Potemkin*, *La quimera del oro* o *La gran ilusión* resultan altamente interesantes pues en muchos casos, Wilder las toma como referentes.

Teniendo en cuenta que uno de los ejes del trabajo es el cine sonoro puesto que aporta el diálogo, y otro de ellos la lógica de encontrar más aportes del maestro en la obra del discípulo, algo que resulta estrictamente necesario por cuestiones obvias; vamos a estructurar este trabajo entorno a la figura del alumno, Billy Wilder. Sus trabajos son mucho más conocidos y estudiados pero rara vez desde esta perspectiva, en la que tiene más peso la obra de Lubitsch. En teoría, de hacerlo al revés solo podríamos analizar dos películas: *La octava mujer de Barba Azul* y *Ninotchka*, a parte de las que posteriormente realizase Lubitsch. En ambos casos, Wilder trabajó como guionista para Lubitsch y aunque pueda verse cierto cambio en el cine de Lubitsch a raíz de su colaboración con Wilder, no podemos admitirlo con la misma contundencia. Por tanto el eje de esta investigación será el cine de Wilder. Además, excepto *Remordimiento*, Lubitsch no dirige una sola película que no sea alta comedia en el periodo seleccionado de su carrera, algo que contrasta con la variedad de temas y géneros que nos propone Wilder durante toda la suya, en la que a pesar de los distintos tonos que puedan tener sus películas, siempre aporta sarcasmo e ironía, que no son más que formas de su particular sentido del humor. Esto nos permite un campo más amplio de investigación, ya que de la otra forma, es decir, analizando principalmente la obra de Lubitsch y cómo se deja ver en la de Wilder, tendríamos que centrarnos solamente en la creación de comedias, perdiendo así, la oportunidad de ver cómo un excelente director se vale de los trucos aprendidos para contar todo tipo de historias. En resumen, analizaremos la filmografía completa de Billy Wilder en Estados Unidos y el periodo seleccionado de la obra de Ernst Lubitsch. Además visualizaremos obras de autores como



Jean Renoir, Charles Chaplin, Sergei Eisenstein, King Vidor, Howard Hawks o Erich von Stroheim que influyeron en alguno de los dos directores a estudiar. Y también visualizaremos algunas películas de otros directores contemporáneos o posteriores como Otto Preminger, William Wyler, Vittorio De Sica Stanley Kubrick, Sydney Pollack, Fernando Trueba, Joel y Ethan Coen, Steven Spielberg, Pedro Almodóvar o Robert Zemekis.

Una vez delimitado el campo que vamos a investigar para concentrar mejor nuestros esfuerzos, buscaremos un método que resulte eficaz y que nos ayude a encontrar lo que deseamos entre las obras de los autores que vamos a estudiar. Principalmente el visionado y el análisis de las películas que forman parte del objeto de estudio son las herramientas con las que contamos. El análisis de estas obras estará fundamentado en diferentes investigaciones y documentos ya elaborados sobre el análisis cinematográfico y de guión.

Los aspectos que conciernen al análisis de las obras que vamos a estudiar son los siguientes:

La estructura narrativa y la focalización, el tiempo y el espacio, los personajes, los diálogos, los símbolos, las temáticas y géneros, y otras cuestiones estilísticas.

Tras analizar las películas por separado, centrándonos sobre todo en los aspectos anteriormente citados, procederemos a comparar los resultados obtenidos. Un importante apoyo para realizar este estudio son las obras que otros autores han realizado a modo de investigación sobre estos temas. Tanto escritas como audiovisuales nos resultarán de ayuda para conformar y contrastar nuestros análisis y opiniones al obtener así fuentes científicas y fiables que contienen, en muchos casos, testimonios e impresiones de primera mano, es decir, de los autores que vamos a estudiar.

Para realizar este estudio se ha puesto especial atención en dos fuentes de información, una fuente directa e interpretable: las películas de los autores; y otra fuente indirecta y más textual, las obra y manuales escritos por expertos en cinematografía sobre los autores mencionados o bien, sobre la cinematografía y el guión en general.

De este modo podemos decir que los análisis de sus películas se han realizado de forma independiente, para así tener una visión propia de las mismas, pero también se han utilizado libros donde ya aparecen análisis más o menos completos de estas obras. En cualquier caso se ha hecho así para sacar y aprovechar la máxima cantidad de información posible al realizar este estudio, tratando de aunar la visión propia que hemos alcanzado sobre este material junto con los análisis (más o menos acertados) de autores que anteriormente han trabajado estos temas.

## JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO

Según la normativa de la Universidad de Sevilla para la realización de trabajos de fin de máster, “Se recomienda a los alumnos que pretendan usar la titulación para acceso a doctorado que realicen la modalidad de trabajo de investigación”, por ello, y por mi tendencia a la curiosidad, la investigación y el aprendizaje, me he decidido a presentar este trabajo que quiere profundizar en los conocimientos existentes sobre las filmografías de Billy Wilder y Ernst Lubitsch.

Para decantarme por una escuela estilística, me decanto por la una de las más influyentes de la historia del cine, desde los años 20 hasta la actualidad. Y para decidir un tiempo dentro de esa escuela elijo el periodo sonoro clásico, ya que, en mi opinión, para aprender de un gran director como Steven Spielberg tendría que analizar a otro gran director como fue Howard Hawks, y para aprender, (por poner un ejemplo español) del cine de Fernando Trueba, tendría que revisar la obra de Billy Wilder, puesto que, según el propio Trueba, este influyó mucho en su obra. Por otro lado, para revisar a Wilder creo necesario conocer las películas de Ernst Lubitsch.

Se puede considerar que este trabajo está estructurado en torno a dos directores de cine que son especialmente recordados por sus películas en tono de comedia, y en parte esto es una de las claves de su elección. Considero que la comedia es la forma dramática más difícil de construir. Concretamente si hablamos de comedia cinematográfica, sabemos que esta tiene una serie de elementos que son comunes a todas ellas (estructura, espacio, tiempo, personajes, acción...), sin embargo, cada uno de estos valores ha de estar integrado de tal forma que provoque la carcajada o la sonrisa en el receptor-espectador, y que lo haga en el momento adecuado. Los autores que he seleccionado, como máximos responsables de sus películas destacan por ser precisamente unos maestros en la construcción de comedias, de tal forma que hasta aquellas consideradas “más flojas” (bien por la recepción del público o de la crítica) mantienen gran parte de su maestría.

No obstante, su destreza para la comedia, no les exime de crear excelentes películas dramáticas que igualmente rezuman inteligencia, siempre bajo los disfraces de la ironía y el sarcasmo.

Creo, además, que para analizar el cine clásico de Hollywood, desde el punto de vista del guión, resulta mucho más interesante y completa la etapa sonora, puesto que tanto en términos de producción como de guión, es la etapa en la que se consolida el cine clásico de Hollywood.

Es por eso que, aún habiendo visualizado películas de etapas anteriores de Lubitsch, donde juega sobre todo con la imagen, es en la narrativa, en los símbolos y en la forma de utilizar el diálogo (unas veces obviándolo y otras resaltándolo), donde realmente queremos centrar el foco de atención para este trabajo.

Si bien es cierto que la muestra que nos ofrece la etapa sonora de Lubitsch es menos variada que si revisamos su etapa muda, podemos encontrar diversidad de géneros y temas suficientes como para no afirmar que Lubitsch fuera en esta etapa sólo un director de comedias vaporosas y elegantes, sino que resulta más profundo o más agresivo en obras como *Remordimiento*, *Ninotchka* o *Ser o no ser*. Algo que destaca en el cine de Lubitsch, en cualquiera de sus obras (sonoras) y que podemos ver reflejado en su más aventajado alumno, Billy Wilder, es el uso de la ironía (que en Wilder sería más juzgado como cinismo) como forma de decir la “verdad” mediante una mentira.

### 3. EL GUIÓN EN LAS OBRAS DE ERNST LUBITSCH Y BILLY WILDER

#### 3.1. ESTUDIOS PREVIOS

Teniendo en cuenta que ambos autores son esencialmente directores y que han demostrado haber hecho aportaciones muy significativas al cine en general (y a la comedia en particular), es lógico pensar que la mayoría de estudios dedicados a estos dos autores están basados en la puesta en escena. Y así es. Lubitsch no era escritor, pero colaboraba en gran parte de los guiones que posteriormente dirigía. Suya es la frase “Hay muchas formas de encuadrar, pero en realidad solo hay una”, pero también la idea de que *Ninotchka* pase del desprecio al cariño con un ridículo sombrero de mujer.

Wilder sí que era escritor. Al fin y al cabo eso dice su epitafio: “Soy escritor pero, nadie es perfecto”. Comenzó como periodista y se pasó a guionista hasta que “en defensa propia” se hizo director de sus propios guiones. Sin embargo no he encontrado ningún estudio sobre esta cualidad de ambos directores, la de guionistas. Por separado se hace mucho hincapié en Wilder como guionista y en su relación con sus principales colaboradores: Brackett y Diamond. Pero nada de Lubitsch. Y nada de ambos, en conjunto.

En general se les aborda desde aspectos de dirección, pero lo que nos interesa principalmente en este caso, sobre estos autores es el guión.

Por separado existe una vasta cantidad de estudios sobre la obra de estos dos autores, algunas de las cuales son bastante completas e importantes como *El toque Lubitsch* o *Conversaciones con Billy Wilder*, en donde se hace un tratamiento de los directores desde un punto de vista que mezcla lo estrictamente cinematográfico, el análisis de sus obras, con detalles de su personalidad y de su vida. El primero se realiza 20 años después del fallecimiento de Lubitsch y se basa en la reconstrucción de su vida y obra mediante entrevistas a sus más allegados colaboradores, junto con una investigación sobre la esencia del “toque Lubitsch”.

El segundo es una larga entrevista a Billy Wilder realizada por el también director de cine Cameron Crowe, a semejanza del famoso libro *El cine según Hitchcock* basado en las entrevistas del “mago del suspense” con el director francés Francois Truffaut. *Conversaciones con Billy Wilder* aunque está organizado por capítulos y temas, tiene la dificultad de ser bastante denso al aportar el conocimiento en bruto. Sin más explicación que las propias palabras de Wilder. Por otra parte cuenta con la gran ventaja de ser, precisamente, conocimiento de primera mano, de boca del propio

Wilder, que se analiza a sí mismo, y a su obra, sin la intermediación de nadie que tergiverse su mensaje. Algo parecido ocurre con el documental *Billy Wilder, un hombre perfecto al 60%*, una obra también compleja porque exige destilar el material bruto ofrecido por el maestro, segmentarlo, analizarlo, clasificarlo y utilizarlo para el propósito de este trabajo.

*Lubitsch*, de N. T. Binh y Christian Viviani, es otro libro del que podemos extraer gran cantidad de elementos útiles para destacar su influencia en sus colaboradores. Está organizado por capítulos que se ajustan a cuestiones más concretas, digamos que es algo más didáctico y más directo. *Billy Wilder*, del crítico Noel Simsolo, también funciona de este modo, haciendo un resumen sobre la filmografía del director de *El apartamento*, aunque realizando algunas anotaciones biográficas que explican mejor el porqué de algunos elementos de la obra de Billy Wilder.

Durante el periodo que ha durado esta investigación no hemos podido encontrar aún ningún libro, artículo, o documento de algún tipo en el que se establezca de un modo científico la relación entre estos dos autores, a pesar de que Wilder siempre declaró el peso de Lubitsch en su obra. No se trata de que Wilder carezca de identidad y autoría, muy al contrario, pero sí de señalar en qué se parecen, qué cualidades hay del uno en el otro. Y del mismo modo, en qué se diferencian.

En general, para realizar esta investigación, hemos contado, principalmente, con gran parte de la bibliografía encontrada en la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. También con la filmografía encontrada en la videoteca perteneciente a la misma facultad. Además, han sido de gran utilidad para la investigación, algunos ejemplares de libros y películas de la Biblioteca Pública del Estado “Bartolomé J. Gallardo” de Badajoz y de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Documentación y la Comunicación de la Universidad de Extremadura.

### **3.2. CONTEXTO Y RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE SUS AUTORES**

En el caso de este trabajo y teniendo en cuenta la amplitud del periodo de tiempo que vamos a estudiar, el cual abarcaría casi la totalidad del siglo XX, creemos más conveniente resumir en conjunto, las vidas, los trabajos creativos y los momentos más influyentes de este periodo histórico en dos reseñas biográficas que se muestran a continuación y que abarcarían juntas un intervalo de más de 100 años, desde 1892 hasta 2001, que se corresponden con los años de nacimiento y fallecimiento de Ernst Lubitsch y Billy Wilder, respectivamente.

## RESEÑA BIOGRÁFICA: ERNST LUBITSCH

Ernst Lubitsch nace en Berlín, en enero de 1892. Es el menor de los componentes de una próspera familia judía dedicada al textil. Estudia en el Sophien Gymnasium de Berlín aunque nunca llegaría a graduarse, ya que abandona sus estudios a los 16 años para trabajar en varias empresas textiles de la ciudad, entre ellas la de su padre, que desea que Ernst continúe con el negocio familiar. Su afición al teatro surge en estos años y Ernst Lubitsch se matricula en clases nocturnas de arte dramático.

En la temporada 1910-1911, Lubitsch consigue actuar en la compañía del Deutsches Theater, propiedad del intelectual vanguardista Max Reinhardt. Durante los años de la guerra trabajará además en espectáculos y teatros de variedades. Tras tres años en la compañía como actor, Ernst interviene en su primera película *The Firm Marries* (1914). Es en esta etapa cuando Lubitsch crea e interpreta para el cine, un personaje que, con muchos nombres como Meyer, Sally o Moritz, será una síntesis del típico judío berlinés, vulgar, presuntuoso e inmoral.

En 1916, debido al reconocimiento obtenido con sus primeras películas cómicas de 3 ó 4 rollos, abandona el Deutsches Theater de Reinhardt para centrarse en su carrera como director. Un año más tarde, en 1917, la compañía Davidson, a la que pertenece Lubitsch es absorbida por la recién creada UFA. A partir de aquí comienza a dirigir películas más importantes como *Los ojos de la momia* o *Carmen*, ambas en 1918 con la estrella Pola Negri. Después vendrían más éxitos: *Meyer de Berlín* (Meyer aus Berlin, 1918), *Madame DuBarry* (Madame DuBarry, 1919), *La muñeca* (Die Puppe, 1919) o *La princesa de las ostras* (Die Austernprinzessin, 1919). Los años posteriores a la primera guerra mundial resultan verdaderamente desoladores en Alemania, Ernst tiene que hacerse cargo de gran parte de su familia. Tras regresar de un viaje realizado a los Estados Unidos entre 1921 y 1922, se casa con Leni Sonnet Kraus, una joven viuda con dos hijos, que también trabajaba en el cine. En la segunda mitad de 1922 se traslada a Estados Unidos gracias a una oferta de empleo del famoso productor de la Paramount Pictures, Adolph Zukor. Solo volvería de visita a Berlín en dos ocasiones, una en 1927 y otra en 1932.

Para este momento Lubitsch era uno de los directores de cine más conocidos a nivel internacional, como indica Scott Eyman en *Risas en el paraíso*:

“De las quince películas más importantes de 1921 elegidas por *The New York Times*, ocho eran alemanas y tres habían sido dirigidas por Lubitsch.” (Eyman, 1999: 70)

En 1923 estrena *Rosita, la cantante callejera* (Rosita, 1923), protagonizado por Mary Pickford, la estrella del cine mudo americano, que se había empeñado en trabajar con Lubitsch. A pesar del éxito del filme, Lubitsch no queda satisfecho con el resultado entre otras cosas por las dificultades para rodar con Pickford. En esta época Ernst Lubitsch verá dos películas que influirán de forma definitiva en su obra y en la conformación de lo que se llegaría a conocer como el “toque Lubitsch”: *Erotikon* (Erotikon, 1920) de Mauritz Stiller y *Una mujer de París* (A Woman of Paris, 1924) de Charles Chaplin. De 1924 a 1928, realizará ocho películas mudas, algunas de las cuales probablemente compongan el material más interesante de su obra muda en América:

*Los peligros del flirt* (The Marriage Circle, 1924), *Mujer, guarda tu corazón* (Three Women, 1924), *La frivolidad de una dama* (Forbidden Paradise, 1924), *Divorciémonos* (Kiss Me Again, 1925), *El abanico de Lady Windermere* (Lady Windermere’s Fan, 1925), *La locura del Charlestón* (So This Is Paris, 1925), *El príncipe estudiante* (The Student Prince In Old Heidelberg, 1927) y *El patriota* (The Patriot, 1928). Su colaborador más estrecho en la elaboración de estas películas, será el guionista Hans Kräly. Como dice Scott Eyman, la mayoría de estas películas de Lubitsch resultaron rentables, “pero no por un gran margen”.(Eyman, 1999: 112)

Tras su última película muda, *Amor Eterno* (Eternal Love, 1929), que resulta un fracaso, Lubitsch estrena una nueva obra, que pertenece a un género cinematográfico totalmente nuevo, el musical. Como una mezcla entre opereta, vodevil y revista, aparecen películas como *El desfile del amor* (The Love Parade, 1929), *Montecarlo* (Monte Carlo, 1930) o *El teniente seductor* (The Smiling Lieutenant, 1931), protagonizadas en su mayoría por los actores Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald. En contraposición a su éxito profesional, su matrimonio con Leni termina en 1931. Leni mantenía una relación a sus espaldas con el más estrecho colaborador de Ernst, Hans Kräly. La reacción de Lubitsch es su inmersión en el trabajo. Así, 1932 es el año en el que Lubitsch, dirigirá más películas que nunca: *Remordimiento* (Broken Lullaby/The man I killed), *Una hora contigo* (One Hour with You) y *Un ladrón en la alcoba* (Trouble in Paradise). Además supervisa la producción *Si yo tuviera un millón* (If I Had a Million), de la que dirigirá el episodio titulado *El oficinista* (The Clerk), protagonizado por Charles Laughton. Sin embargo en este año apenas obtendrá éxitos de taquilla. Tampoco conseguirá grandes beneficios con sus siguientes películas, *Una mujer para dos* (Design for Living, 1933) y *La viuda alegre* (The Merry Widow, 1934). A pesar de ello, su poder en Paramount no disminuye, llegando a ser nombrado director de producción del estudio en 1935. En el aspecto personal, se casa por segunda vez, con Vivian Gaye y se convierte en ciudadano americano. Además realiza un viaje a la Unión Soviética con el que se

desencantará de cualquier atractivo que para él hubiera representado el socialismo. A su vuelta pone en marcha su siguiente proyecto, *Ángel* (Angel, 1937), que según Scott Eyman “*fue un error estético aparte de una pifia comercial*”. (Eyman,1999: 241)

En este momento la Paramount establece uno de los mejores equipos de guionistas que tendría en muchos años, la pareja formada por Charles Brackett y Billy Wilder.

El estudio recomendará este equipo y, por un tiempo, Lubitsch dejará de trabajar con su colaborador más habitual, Sampson Raphaelson, trabajando con ellos el guión de *La octava mujer de Barba Azul* (Bluebeard's Eighth Wife, 1938), que a pesar de no obtener el éxito esperado, encontró a dos creadores que conectaron a la perfección, estableciendo una relación entre ellos de profesor-alumno que se repetiría en la que sería su siguiente película, *Ninotchka*, (Ninotchka, 1939).

La tendencia de los últimos filmes de Lubitsch hacia el fracaso, hace que se marche de la Paramount y trate de producir su primera película independiente, una historia sobre los trabajadores de una tienda. Su mujer, Vivian, da a luz a la que sería su única hija, Nicola. Lubitsch consigue un trato con la MGM por el cual podrá producir su historia: *El bazar de las sorpresas* (The Shop Around The Corner, 1940). A cambio deberá dirigir un proyecto de la MGM que no le hacía especial ilusión pero en el que volvería a trabajar con Wilder y Brackett (hay que añadir a Walter Reisch), *Ninotchka* (Ninotchka, 1939), que resultará un aceptable éxito comercial y de crítica. Ese mismo año, su esposa, que se ha ido a vivir a Londres con Nicola debido a la inestabilidad del matrimonio, embarca a la niña de regreso a Estados Unidos. El barco inglés, *Athenea*, resulta torpedeado por una nave alemana. Son momentos muy tensos para Ernst Lubitsch aunque, afortunadamente, la niña sobrevive y vuelve sana y salva con su padre. Curiosamente, *El bazar de las sorpresas* (The Shop Around The Corner, 1940), el proyecto personal de Ernst, acaba reportando más beneficios a la MGM que *Ninotchka*, el proyecto que le habían encargado. Es tras su contacto con Billy Wilder, un talento más joven que él, cuando Lubitsch comenzará a plantear historias sobre personas sencillas y trabajadoras como se verá en *Ser o no ser* (To be or not to be, 1942) o en *El pecado de Cluny Brown* (Cluny Brown, 1946).

Después de esta gran obra que es *El bazar de las sorpresas*, Ernst Lubitsch Productions, su nueva empresa de producción independiente, realiza la que probablemente sea su peor obra en todos esos años: *Lo que piensan las mujeres* (That Uncertain Felling, 1941), una aburrida comedia romántica, con algunos buenos puntos, sobre el divorcio y los altibajos en el matrimonio. Esta es un *remake* de su anterior éxito mudo *Divorciémonos* (Kiss Me Again, 1925) y según la biografía escrita por Scott Eyman:



“Cuando llegó el momento de renovar los derechos, Lubitsch había muerto hacía tiempo y Lesser se descuidó. En consecuencia la película pasó a ser del dominio público. Así fue como una de las películas de Lubitsch llegó a ser una de la más vistas.” (Eyman, 1999: 277)

Es por ello que se embarca con Alexander Korda en un proyecto que daría lugar a su obra más conocida y admirada, una comedia que no diera tregua al espectador, y que tratara un tema sobre el que casi todo Hollywood estaba haciendo películas, el nazismo. Su película sería la obra maestra *Ser o no ser* (To Be or Not To Be, 1942), una cáustica sátira sobre los nazis y sus víctimas, en este caso, los polacos. No obstante, tuvo que hacer frente a algunas críticas por ciertos chistes de supuesto mal gusto hacia las víctimas de la guerra y el holocausto. En 1943 haría su primera película en *technicolor*, *El diablo dijo No* (Heaven Can Wait, 1943) que recibe elogios de la crítica y resulta más que beneficiosa para la Fox, llegando a ser el beneficio el doble de lo que había costado la producción. Tras esto la Fox ofrece un contrato a Lubitsch por 15 años, aunque empiezan a ser conocidos sus problemas de salud. Tres años más tarde realiza *El pecado de Cluny Brown*, una incursión en un tipo de comedia más relajado y centrado en la psicología de los personajes y en sus relaciones. Apenas encontramos ya rastros del admirado “toque Lubitsch”, si acaso la excepción del final mudo y sobreentendido puede recordarnos a algunos de sus mejores *gags* de sus antiguas películas. *El pecado de Cluny Brown* no resulta ningún fracaso pero tampoco son notables sus beneficios comerciales. Sus problemas cardíacos se agravan severamente y llega a convertirse en un adicto a su medicación. Después de una leve y superficial recuperación, la academia le concede el Oscar Honorífico, que recogería en 1947 y comienza su nueva película: *La dama de armiño* (That Lady in Ermine, 1947) que tendría que ser terminada por Otto Preminger, pues Ernst Lubitsch fallecía durante su rodaje, en noviembre de 1947. Famosa es ya la conversación que mantendrían sus discípulos William Wyler y Billy Wilder tras la ceremonia de su entierro. «Bueno, se acabó Lubitsch », dijo Wilder. «Peor aún » contestó Wyler. «Se acabaron las películas de Lubitsch.»

## RESEÑA BIOGRÁFICA: BILLY WILDER

Samuel Wilder nació el 22 de junio de 1906 en Sucha, Galitzia, provincia del entonces existente Imperio Austrohúngaro, que hoy se encuentra en Polonia. Su madre, que había vivido en su juventud en los Estados Unidos, llamaba cariñosamente a su hijo menor por el nombre de “Billie”.

En 1908 su familia se traslada a Viena, capital del Imperio. Ya desde muy joven, en el periodo de 1924-1925 decide que quiere ser reportero y, en contra de los deseos de su padre de que se forme como abogado, entra a trabajar para algunos periódicos como *Die Bühne* y *Die Stunde* en los que lleva secciones como los pasatiempos y crucigramas. En esta etapa empieza también a escribir artículos y a cubrir las informaciones más desagradables. El hecho de que solo ganara dinero cuando le publicaban algún artículo se puede ver reflejado en su forma de tomarse la escritura cinematográfica.

A los 20 años, al inquieto e impaciente Billie Wilder le aburre Viena. Esto sumado a una serie de problemas legales del periódico para el que trabaja, en los que podría verse complicado, llevará a Wilder a abandonar la capital de Austria. La oportunidad para hacerlo se la concederá la banda de Paul Witheman. La llegada a Viena de Paul Whiteman y su banda, supone para Wilder, fanático del jazz, una oportunidad al hacerse amigo del compositor. Fue Whiteman quien pidió al joven Wilder que les acompañara a Berlín así que este se despidió de sus padres y se marchó. A parte del billete de tren, Wilder no tenía ninguna posesión más en Berlín, ni alojamiento, ni trabajo, ni familia.

Hambriento y sin hogar, la casualidad le llevó a encontrarse con un conocido de Viena que era bailarín. Billie bailaba bien, así que se convirtió en *Eintänzer*, bailarín-gigoló, en parte para ganar dinero y vivir, y en parte para escribir algunos artículos al respecto de dicha experiencia, para el periódico *B.Z. (Berliner Zeitung am Mittag)* e incluso alguno para el *Die Stunde*, de Viena. Esta es otra de esas situaciones que reflejaría en su cine: la “prostitución” del individuo de un modo u otro.

En esta época Billie comienza a escribir guiones y tratamientos para películas mudas, la mayoría de ellas como “negro” (*neger*, en alemán). En 1928 es visitado por su padre, Max, que fallece durante su visita a los 56 años. Un año más tarde, Billie consigue vender un guión por 500 marcos debido al curioso lío sexual en el que se vio implicado un productor de segunda clase. Su colaboración con el futuro director de cine, Robert Siodmak (aún desconocido en esta época), le llevará a confeccionar el guión del filme mudo *Menschen am Sonntag* (1929), inspirada por la obra *Berlín: Sinfonía de una ciudad* (1927) de Walter Ruttmann. Además ese año se estrenará su primer guión firmado: *Der Teufelsreporter* (El reportero del diablo, 1929). El éxito de *Menschen am Sonntag*, le vale a Siodmak su entrada en la UFA, Billie le seguiría como guionista siendo contratado poco después. En 1931 se estrenaron 3 películas firmadas por Wilder. Uno de ellos, *Ihre Hoheit befiehlt* (Su alteza ordena) fue comprado por la productora Hollywoodiense Fox Film Corporation, para realizar la versión estadounidense, que se titularía *Adorable*. Así el nombre de Wilder llegó a ser proyectado en los Estados Unidos. Otras obras importantes de este periodo son

*Emil y los detectives* (Emil und die Detecktive), *Es war einmal en Walzer* (Érase una vez un vals) o *Ein Blonder Traum* (Un sueño dorado). Su importancia sigue creciendo, ya no es un desconocido en Berlín y recibe muchos encargos para escribir guiones. Puede decirse que con 25 años, Billie Wilder es un guionista de éxito. No obstante no deja de escribir guiones como “negro”. En 1932 su nivel de vida comienza a elevarse, se compra un coche mejor, cambia su residencia y, según menciona Ed Sikov:

“A finales de 1932, Billie Wilder estaba enamorado. Según cuenta él mismo nunca le faltaron las mujeres, pero ésa estaba muy por encima de todas las demás. Las otras eran líos ocasionales; Hella Hartwig, en cambio, fue un romance serio.” (Sikov, 2000: 114)

Wilder estaba muy cómodo en su posición, “ganaba cinco mil marcos por cada guión que escribía, vivía y trabajaba exactamente donde quería, justo en el centro de todo.” (Sikov 2000: 116)

Sin embargo todo esto se vino abajo en 1933. Adolf Hitler es designado canciller por el senil presidente Hindenburg. Wilder, de vacaciones, vuelve a Berlín cambia todo su dinero alemán a dólares americanos (obteniendo mil dólares) y trata de deshacerse de sus pertenencias. El 27 de febrero el Reichstag fue incendiado. Según parece, al día siguiente él y Hella tomaron un tren a París, dejando todo atrás.

Otros alemanes importantes debido a su origen judío o a su tendencia izquierdista, o bien debido a ambas cosas, huyeron de Berlín: Walter Reisch, Frederic Holländer, Robert Siodmak, Franz Wachsmann (Franz Waxman), Joe May, Max Reinhardt, Fritz Lang, Erich Pommer y Peter Lorre. Lorre, Wachsmann y Holländer acabaron siendo compañeros de Wilder en un mal hotel de París, el Ansonia, todos ellos refugiados sin trabajo y sin apenas esperanzas. Billie era un tipo bastante impaciente así que enseguida encontró un proyecto: *Curvas Peligrosas* (Mauvaise Graine, 1934). Escribió y luego dirigió esta película independiente en 1933. Tras esta experiencia, como menciona el biógrafo Ed Sikov, “se juró que no volvería a dirigir otra película jamás”. (Sikov, 2000: 131)

El director alemán Joe May, antiguo amigo de Billie que ahora había pasado a ser productor en Los Ángeles, le hace un gran favor al comprarle un guión y ofrecerle trabajo en Hollywood. Su padre había muerto, su madre se había vuelto a casar y vivía en Viena. Su hermano vivía ya en Estados Unidos. Nada ataba a Wilder a Europa y el nazismo le presionaba para que se fuera. Billie Wilder se embarcó rumbo a Nueva York en enero de 1934. Su relación con Hella se había terminado.

Fue acogido en casa de los May (a cambio de un alquiler) mientras durase su contrato de seis meses. Billie se esforzó en aprender inglés ayudado por unos amigos pero su guión no obtuvo la acogida esperada en la Columbia, que gracias al reciente éxito de *Sucedió una noche* de Frank Capra, había aumentado su categoría. Billy se encontraba sin trabajo y el servicio de inmigración le exigía que abandonase el país y volviera a entrar con otro visado. Cruzó la frontera hacia Mexcali (México) y trató de volver a entrar por Calexico (Estados Unidos). Con su encanto natural consiguió convencer a un funcionario consular para que aprobara su entrada en Estados Unidos, explicándole que iba a trabajar escribiendo películas para Hollywood. Según Wilder, el funcionario le contestó: “«Escribe algunas buenas.»” y permitió a Billie pasar la frontera. Así lo recoge Ed Sikov en su biografía de Wilder (Sikov, 2000: 140)

No obstante al otro lado Billie siguió viviendo en pésimas condiciones hasta que las cosas mejoraron un poco. Fox Film Corporation le hace su segundo encargo *Music in the Air*. Después vino *Lottery Lover* y *Thunder in the Night*. Billie Wilder se da cuenta de que su nombre es de chica. Lo cambia por el masculino: Billy. A partir de aquí ya podemos empezar a hablar de verdad de Billy Wilder. En 1935 viaja a Viena para tratar de convencer a su madre de que se marche de Europa en vistas de los pésimos pronósticos, pero fracasa. A su regreso, conoce a Judith Frances Coppicus y se casa con ella en 1936. Su estudio, la Paramount, lo empareja con Charles Brackett y les encargan la escritura de *La octava mujer de Barba Azul*, para Ernst Lubitsch, que se estrenaría en 1938, aunque no con demasiado éxito. Al equipo Brackett-Wilder le encargan otra obra: *Medianoche*, de Mitchell Leisen. Wilder llegaría a odiar a este director al que atribuía el destrozo de sus guiones, sin embargo esta obra acabaría siendo más exitosa que la de Lubitsch.

En 1939, Wilder, Brackett y Walter Reisch (amigo de Wilder), escriben *Ninotchka*, un proyecto que la MGM había encargado a Lubitsch. Se estrena y resulta un éxito por lo que recibe (junto a Brackett y Reisch) su primera nominación al Oscar. De su colaboración con Lubitsch a quien admiraba profundamente, y a quien tendría como maestro y referente toda su vida, Wilder declararía a Ed Sikov: “«No era solo un hombre de *gags*», ha dicho Billy de su mentor. «Lubitsch era un *escritor*: miraba nuestro material y decía “Aja, muy bueno” y tachaba la siguiente frase. Leía un poco más y decía “Ajá” y tachaba otra frase. Lo que hacía era purificar, y eso lo convertía en un gran escritor.»” (Sikov, 2000: 176-177)

Ese mismo año la esposa de Wilder da a luz a gemelos, sin embargo, el varón fallece meses más tarde. Posteriormente escribe *Arise, My Love* (1940) y *Si no amaneciera* (1941) ambas dirigidas por Leisen. Durante el rodaje de la última, tiene lugar el choque entre Leisen, Boyer y

Wilder con respecto a una famosa escena que no se rodó en la que Boyer debería haber hablado con una cucaracha. Al actor no le gustó y Leisen, en detrimento del trabajo de su guionista la eliminó. Wilder ya estaba harto de Leisen pero, también se molestó con Boyer y junto a Brackett reescribieron el tercer acto de la película para quitarle todo el protagonismo posible a Charles Boyer, en favor de su compañera, Olivia de Havilland. Uno de esos típicos favores, cesiones e intercambios en Hollywood de directores, guionistas o estrellas, llevó a Wilder y a Brackett a trabajar para Sam Goldwyn en la que sería la siguiente película de Howard Hawks, *Bola de fuego* (Ball of Fire, 1941). Wilder, que había llegado a odiar la dirección tras su experiencia con *Curvas peligrosas* en Francia, había cambiado de parecer y ahora quería llevar sus propias obras a la pantalla como a él le gustaría verlas. Por ello pidió a Goldwyn la posibilidad de estar presente durante el rodaje para aprender a dirigir. *Bola de fuego* fue un éxito. Con toda esta trayectoria a sus espaldas Billy se atrevió a presionar a los ejecutivos de la Paramount para que le permitieran dirigir su primera película. Estos aceptaron en parte porque, si Billy fracasaba, probablemente no volvería a pedirles una oportunidad. La inteligencia de Wilder le hizo optar por una comedia relativamente ligera, comercial, atractiva al público. Se tituló *El mayor y la menor* y también fue un notable éxito.

Así, en 1942, la Paramount les encarga una película sobre la guerra que está destruyendo Europa y el norte de África. Escriben *Cinco tumbas al Cairo*, que también resulta rentable. A partir de aquí el estudio tiene plena confianza en Wilder y, sin dejar de encargarle proyectos, permite que Billy comience a trabajar en sus propias historias y se arriesgue un poco más en la producción de estas. Aparecerán entonces las primeras grandes películas de Billy Wilder: *Perdición*, *Días sin huella*, *Berlín Occidente* o *El crepúsculo de los dioses*. Para *Perdición* colaborará con el Escritor Raymond Chandler, ambos realizarán un excelente trabajo pero, su relación no era muy buena. Tras trabajar con Wilder, se cuenta que Chandler, ex-alcohólico, volvió a la bebida. *Días sin huella* significará un primer reconocimiento de la carrera del cineasta al resultar ganador en las categorías de mejor director, mejor película y mejor guión adaptado en la ceremonia de los premios Oscar de 1945. Además Ray Milland, protagonista de la cinta, recibirá el Oscar al mejor actor por su interpretación en la misma. Tras los éxitos de esta época, rueda un encargo que resulta un gran pinchazo en su carrera, *El vals del emperador*. En 1946 Billy Wilder regresa al Berlín del que se marchó en 1933, como oficial del ejército estadounidense, con el objetivo de “desnazificar” la industria cinematográfica alemana. Trata de buscar a su madre y descubre que esta ha fallecido en Auschwitz. A su vuelta a Estados Unidos, se divorcia de su mujer, Judith. Comienza a preparar el guión de *El crepúsculo de los dioses*, y se casa con Audrey Young en junio de 1949. Después del

éxito de *El crepúsculo de los dioses* (1950), Wilder y Brackett no volverían a trabajar juntos. Esta película le valdría el premio Oscar en las categorías de mejor director y mejor guión original. Wilder se embarcaría en su primer fracaso: *El gran carnaval* (1951) Una excelente película sobre el cinismo y las malas prácticas de la prensa que no conectó con el público. Después, en 1953, hará *Traidor en el infierno*, otro buen filme, sobre un campo de prisioneros de guerra aliados en un campo de concentración alemán, película que recuerda en gran medida a *La gran ilusión* de Jean Renoir (Wilder había indicado esta como una de sus 10 películas favoritas a la revista *Cahiers du cinemà* en 1952). El hecho de que la Paramount quisiera cambiar la localización del campo de concentración, de Alemania a Polonia para el estreno de la película en Alemania, enfureció a Wilder que exigió una disculpa por parte de los ejecutivos del estudio que nunca llegaría. Así fue como se romperían relaciones entre el estudio y el director, no sin antes rodar su última película para la gran productora: *Sabrina* (1954), para la que contaría con un gran guionista como compañero, Ernst Lehman. A su salida de la Paramount le esperarían dos encargos: *La tentación vive arriba* para la Fox (que protagonizaría Marilyn Monroe en 1955) y *El héroe solitario* (con James Stewart, en 1957). Wilder trataría de preparar una comedia romántica: *Ariane*. Aquí aparecería I. A. L. Diamond, que acabaría siendo su nuevo compañero en la escritura de guiones durante todo lo que a ambos les quedaba de carrera. Wilder realizaría uno de sus mejores trabajos con los actores Charles Laughton, Marlen Dietrich y Tyrone Power, *Testigo de cargo*, en un ejercicio de estilo que se asemeja al de su admirado Alfred Hitchcock. Su siguiente obra sería una de las más reconocidas, *Con faldas y a lo loco* (1959). Después vendría la que probablemente sea su mejor película, ya en plena madurez creativa, Wilder estrena *El apartamento* (1960) por la que recibirá el premio Oscar en las categorías de mejor película, mejor director y mejor guión original. Este es el punto más alto de la carrera de Billy Wilder. A partir de aquí sus obras, sufren un descenso en la aceptación de la crítica y del público hasta el punto en el que a Wilder le resultará verdaderamente encontrar financiación para sus proyectos. La etapa de las comedias más puramente *wilderianas* que se inaugura con *Con faldas y a lo loco* continúa con *Uno, dos, tres*, (1961) su única sátira sobre la política y las relaciones internacionales ambientada en el Berlín de la época justamente anterior a la construcción del muro, *Irma la dulce*, (1963) sobre la relación entre un íntegro policía y una prostituta, *Bésame, tonto*, (1964) que trata sobre la infidelidad en el matrimonio y que supuso un escándalo para el sector más conservador de la sociedad americana, y *En bandeja de plata* (1966), la primera colaboración entre Wilder y el tándem de actores formado por Jack Lemmon y Walter Matthau.

Tras cuatro años sin dirigir una película, Wilder se dirige a Londres para realizar un proyecto muy personal: *La vida privada de Sherlock Holmes* (1970). Esta película abre el último periodo creativo de Billy Wilder, más sosegado, reflexivo y completamente en color real. Le sigue *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (1972), una comedia romántica sobre el amor ilegítimo en la edad madura y los albores de la tercera edad, ambientada en la isla de Ischia (Italia). *Primera plana* (1974), un *remake* de la película de Howard Hawks *Luna nueva* (1940), que a su vez es un *remake* de *Un gran reportaje* de Lewis Milestone (1931) y que a su vez es la adaptación de la obra de teatro “The front Page” de Ben Hetch y Charles MacArthur. A pesar de ser una gran película entretenida y divertida, una mordaz comedia sobre el mundo del periodismo, *Primera plana* no consiguió el efecto esperado ni en el público ni en la crítica. En la década de los setenta, la sociedad americana sufriría un profundo cambio y el clasicismo representado por Wilder dejaría de estar de moda.

En su siguiente película *Fedora* (1978) Wilder hace multitud de referencias a las dificultades de una producción independiente y a los entresijos del mundo del cine, en un drama oscuro que recupera un tema que en el pasado le trajo éxito, el de una estrella en declive. Muchos críticos consideran *Fedora* como el testamento creativo de Billy Wilder, en parte porque su siguiente película, *Aquí un amigo*, resulta un completo “fracaso de método” que lleva a Wilder, de 70 años, a su retiro en parte forzado por la falta de confianza de las productoras y de las aseguradoras a financiarle una nueva película. En su jubilación, Wilder ayudaría a guionistas y productoras con algunas películas que se estrenarían en los veinte años siguientes, entre ellas *Jerry Maguire* (1996) de Cameron Crowe, un joven director que posteriormente elaboraría el libro *Conversaciones con Billy Wilder*, basado en una serie de largas entrevistas entre ambos directores. En la gala de los premios Oscar de 1993, el director de cine español, Fernando Trueba, le agradeció públicamente el premio recibido por *Belle Époque* (1992) como película de habla no inglesa, comparando a Wilder con Dios.

Billy Wilder falleció en 2001, a la edad de 95 años en Los Ángeles. En la lápida que conmemora el lugar en que descansan sus restos puede leerse el epitafio: “Soy escritor, pero nadie es perfecto”, en referencia a la frase final de una de sus mejores comedias, *Con faldas y a lo loco*.

### **3.3. ESTUDIO DE LAS OBRAS DE ERNST LUBISTCH Y BILLY WILDER**

#### **3.3.1. ESTUDIO DE LOS PERSONAJES**

El personaje es el, generalmente, el sujeto de la acción, se trata de “quién” la realiza o sufre las consecuencias de la acción de otro personaje. El cine clásico conserva algunos de los principios de caracterización de personajes que ya habían puesto en práctica la novela y el teatro. Teniendo en cuenta la etapa muda, en la que es un arte completamente visual, el cine caracteriza a sus personajes mediante su comportamiento, el cual se refleja en la imagen. Es este tipo de caracterización basado en la expresión de sus cualidades psicológicas o morales ha de deducirse de su forma de comportarse en la película. Por tanto, las acciones definen a los personajes:

“Aristóteles estimaba que era más importante la acción de los personajes que su forma de ser. El cine clásico se resiste a contraponer de una forma tan radical acción y forma de ser; por el contrario se basa en la plena armonía entre una y otra.” (Onanindía, 1996: 129)

Hablar sobre los personajes que aparecen en más de cuarenta películas puede ser un camino realmente difícil para el lector, luego, al estructurar este punto, vamos a subdividirlo en más apartados, que se corresponden con los tipos de personajes que podemos encontrar; personajes principales y secundarios, y dentro de los personajes principales, masculinos y femeninos.

#### **PERSONAJES PRINCIPALES**

Los protagonistas de las películas de Ernst Lubitsch y Billy Wilder, resultan ser, en muchos casos, personajes que se parecen entre ellos, en la personalidad, en sus funciones dentro de la historia o incluso en sus características físicas. A continuación veremos las semejanzas y algunas diferencias que se pueden encontrar en los hombres y las mujeres que protagonizan las historias de estos dos directores.

#### **PERSONAJES MASCULINOS**

Los personajes masculinos son muy parecidos en los dos cineastas, comparten una serie de rasgos comunes que pueden ir desde la caracterización física a la social pasando por la personalidad y la psicología del personaje. Hay que decir que en el periodo del cine que estamos estudiando, se produce una transformación en la manera de plantear al personaje masculino. En un principio



tenemos al galán, el heroico caballero, sin embargo este personaje se irá re definiendo en los años cuarenta, en gran parte gracias al cine negro, que lo irá conduciendo a un personaje de clase media e incluso de clase baja en los años cincuenta. En los sesenta se comienza a producir ya un nuevo cambio por el cual el galán clásico dejará del todo de estar de moda, siendo la nueva apuesta de los estudios el héroe adolescente. Lubitsch y Wilder pasan en gran medida por estas fases, obviando la última. En primer lugar, los personajes de Lubitsch son caballeros y sus historias se desarrollan en ese mundo de caballeros, la realeza, la alta sociedad... Aquí destaca especialmente su primer galán del periodo sonoro, Maurice Chevalier. Chevalier da a sus películas un estilo que mezcla la picardía con la corrección más absoluta. Los mejores ejemplos de esta mezcla pueden estar en *Una hora contigo* y *La viuda alegre*. En la primera interpreta al Doctor Berthier, un médico parisino felizmente casado que se resiste las insinuaciones de la mejor amiga de su mujer. En el segundo caso, es el conde Danilo, un noble del minúsculo país de “Marshovia” que pretende a la joven viuda más rica del país, mientras no deja de lado sus relaciones con coristas y campesinas. Después pasamos al galán compungido muy bien representado por Herbert Marshall en las dos películas que hiciera para Lubitsch: *Un ladrón en la alcoba* y *Ángel*. Gastón Monescu (Herbert Marshall), el protagonista de *Un ladrón en la alcoba* es un sinvergüenza, un excelente ladrón que se hace pasar por secretario de una bella y rica viuda para desvalijarla. Sin embargo Gastón se acaba enamorando de ella. A excepción de dos escenas donde se nos muestra la personalidad y la vida real que lleva Gastón, una es en la que conoce al personaje de Lilly (Miriam Hopkins) y otra en la que se les ve juntos en su casa, Gastón se pasa toda la película mintiendo y fingiendo ser un caballero. Todos sabemos que es un embaucador pero miente tan bien que nos creemos su impostada interpretación de barón al principio y de secretario después. En *Ángel*, no hay mentira. Herbert Marshall es realmente un caballero, Lord Frederick Barker, un hombre de Su Majestad que representa al gobierno británico en asuntos de relaciones internacionales. Sus modos, sus palabras y su forma de vida es típicamente inglesa, excepto tal vez, su mujer. Barker sí es en esta película, un personaje sincero, y además, un caballero comprensivo. Su compañero de reparto tiene un porte más cómico y a la vez más simpático, hablamos de Melvyn Douglas. En *Ángel*, Tony Halton (Douglas) es también un caballero, algo menos posicionado que Lord Barker, pero con un gran atractivo que reside en su comportamiento, fresco y desenfadado. Una versión aún más cómica de este personaje consigue hacer que Douglas acabe enamorando a Greta Garbo en *Ninotchka*. Aquí, su personaje del conde Léon d'Algout, es ingenioso y manipulador, pero simpático y muy atractivo. Lubitsch repetirá con él como marido pesado y celoso en la aburrida película *Lo que piensan las mujeres*. Su personaje conserva en esta cinta muchas de las cualidades cómicas de León, pero solo se ven al trasluz de su

mal genio y su pésimo comportamiento con su mujer. En la comedia sofisticada tan propia de Lubitsch, estos arquetipos del hombre de negocios y del vividor serán sustituidos por hombre de la clase media que tiene que trabajar para vivir. De este modo pasamos de Michael Brandon (Gary Cooper) en *La octava mujer de Barba Azul* y Léon d'Algout (Melvyn Douglas) en *Ninotchka*, al empleado Alfred Kralik (James Stewart) en *El bazar de las sorpresas*, el egocéntrico actor Joseph Tura (Jack Benny) de *Ser o no ser*, o al bohemio intelectual Adam Bellinski (Charles Boyer) de *El pecado de Cluny Brown*. Todos ellos con un medio de vida que se tambalea o que ha desaparecido por completo, reflejando así un modelo más parecido al americano medio de la gran depresión y la segunda guerra mundial. Lubitsch retoma brevemente el personaje del vividor con Henry Van Cleve (Don Ameche) en *El diablo dijo no*, pero lo rodea de un mundo de trabajo, es decir, desmonta este mito de Don Juan desocupado al enfrentarlo a la edad, al trabajo y al amor. Un breve personaje de Lubitsch, muy interesante ya que, en cierto modo, nos resume su visión del ser humano, es el oficinista interpretado por Charles Laughton en el episodio *El oficinista* de la película *Si yo tuviera un millón*, que no fue enteramente dirigida por Lubitsch (aunque sí supervisada) pero a la que contribuyó con este pequeño cortometraje. El americano medio vuelve a aparecer, un trabajador que realiza su labor mecánicamente y que, tras recibir un millón de dólares gracias al azar, corre a burlarse del presidente de la empresa para la que trabaja, dándose por despedido en el acto. Algo que también destaca en la primera parte del periodo sonoro de Lubitsch, es la aparición de otros dos personajes, Chambers y Curtis, que no responden al estereotipo del sofisticado vividor, se trata los pobres bohemios de *Una mujer para dos*, interpretados por Fredric March y Gary Cooper. La complicidad que existe entre ambos ante la adversidad económica se disuelve cuando aparece Gilda (Hopkins) y se desvanece cuando se convierten en ricos y admirados artistas.

Una rareza en los hombres protagonistas de Lubitsch es tal vez, el joven Paul Renard de *Remordimiento*, si bien la película es un contundente drama que puede permitir un personaje más exagerado que refleje la tristeza y la perturbación provocada por la traumática guerra.

Como hemos mencionado anteriormente, los personajes masculinos del cine de Hollywood van cambiando en la medida en que reflejan los nuevos valores del hombre americano. Wilder comienza a dirigir en 1942, en plena guerra mundial y, casualmente, sus dos primeros personajes protagonistas son militares. Uno es el Mayor Kirby, un bobalicón Ray Milland que en su ingenuidad más absoluta no recela de la pequeña Susan durante todo el metraje de *El mayor y la menor*. El otro es el cabo Bramble (Franchot Tone) de la película *Cinco tumbas al Cairo* que responde más al personaje del tipo duro que se ve mezclado sin quererlo en una situación que le viene grande, pero

que tratará de solventar porque su vida depende de ello. La ingenuidad del Mayor Kirby será una de las constantes más perceptibles de los personajes masculinos creados por Billy Wilder, que se acentúan aún más al situarlos frente a mujeres que representan todo lo contrario. El actor que más veces representará este concepto de hombre ingenuo y honesto será Jack Lemmon, que trabajará con Wilder en un total de siete películas en las que realiza casi siempre la misma función de protagonista medio incapaz de controlar su situación, a pesar de su honestidad y su empeño. Sin embargo Wilder tiene otro personaje recurrente en sus películas, se trata del cínico egoísta. Muchos personajes de este director pierden su dignidad progresivamente, pero la recuperarán en algún momento, bien por que se enfrentan a su realidad, o bien porque es su realidad la que los transforma sin que ellos puedan negarse al cambio. En esta categoría entran tanto Joe Gillis de *El crepúsculo de los dioses*, como C. R. MacNamara de *Uno, dos, tres*. Los dos están dispuestos a lo que sea por dinero o por no disminuir su posición, solo que al final uno acaba enfrentándose a su situación de *gigoló* que le lleva a la muerte (a cambio de su dignidad), y el otro es conducido por su propia creación monstruosa (el comunista transformado en capitalista) al “destierro” en Atlanta, Georgia. A cambio, Wilder le regala a su mujer y a sus hijos, tal vez en un alarde de simpatía por el personaje y buscando el “happy end”. Los personajes de Wilder se adaptan al modelo del americano medio trabajador, que resulta más variado y que le permite caracterizaciones desde lo más dramático hasta lo más cómico casi siempre desde un punto de vista sardónico.

En sus películas más oscuras aparecen esos personajes dramáticos cuyo cinismo provoca en casi todos los casos cierta simpatía y rechazo a la vez. Por ejemplo, Walter Neff, el personaje de Fred MacMurray en *Perdición* es muy parecido a Joe Gillis, interpretado por William Holden en *El crepúsculo de los dioses*. Ambos son personas normales y corrientes, hasta que el dinero y una mujer se aparecen en su camino. La vida de trabajo y aburrimiento que llevan cambia pero no para mejora, al contrario, los dos se introducen en una espiral cuyo final es el cementerio.

Wilder suele mostrarnos personajes que se encuentran al borde de un precipicio, unas veces nos describe cómo ha llegado a ese límite, pero otras nos lo muestra dando un tropezón tras otro en su camino hacia la extinción. Esto le ocurre a Don Birnam, el protagonista de *Días sin huella*. Don (Ray Milland) ya es alcohólico al comenzar la película, incluso al inicio de su historia con Hellen St. James (Jane Wayman). Al terminar el filme, Don sigue siendo alcohólico pero parece que su “fin de semana perdido”, le han llevado a reflexionar lo suficiente como para intentar dejar de serlo. Wilder no nos dice si lo conseguirá o no, solo al final nos dice que hay muchos Don Birnam en el mundo y que necesitan ayuda. Ni salva ni condena a su personaje, solo lo utiliza para mostrar una

realidad y contar una buena historia. Don pertenece a esa clase de tipos cínicos, mentirosos y manipuladores que tanto construye Wilder. John Lund, Tony Curtis, Kirk Douglas, William Holden y Walter Matthau, son los actores que encarnarán este modelo del sinvergüenza que arrastra a los demás a un destino que sólo conviene a él. Naturalmente Wilder utiliza este tipo de personaje tanto en la comedia como en el drama, y le da en cada caso un final distinto.

El personaje del cínico manipulador es tomado como un personaje profundamente trágico en algunas películas de Wilder como puede ser *El gran carnaval*. Kirk Douglas interpreta a Chuck Tatum, un periodista que se encuentra en lo más bajo de su carrera tras haber llegado a lo más alto. Su ambición le llevará a matar indirectamente a un hombre para conseguir una gran noticia con la que regresar a su mundo de periodista de élite. Justo al comprender la magnitud de lo que ha llegado a hacer, recibe una puñalada que lo lleva a morir ante la cámara. Wilder lo mata porque es lo que se merece este personaje tan despreciable, al igual que hace con Walter Neff, también asesinado por la cómplice viuda del hombre al que ha matado.

En *Traidor en el infierno*, Wilder crea un héroe a partir de un cínico chanchullero. El personaje de Joe Sefton no es ningún idealista en contra de los alemanes, de hecho comercia con ellos y tiene buenas relaciones con la mayoría. Todo le sirve para vivir bien a costa, en muchos casos de las tragedias que sufren sus compañeros. Sefton es un superviviente y es precisamente esa idea de supervivencia la que le convierte en un héroe. Un héroe de sí mismo. Será la necesidad de estar vivo la que haga que Joe Sefton descubra al verdadero traidor que hay en el grupo y saque del campo al Teniente Dunbar (Don Taylor), para salvaguardar la información confidencial que este debe entregar a los mandos del ejército americano. Pero de nuevo Sefton no actúa por ideales sino por supervivencia y calidad de vida. Sabe que la familia del teniente es rica y confía en una recompensa. Wilder no deja de crear personajes tan incómodos como realistas. Auténticos antihéroes convertidos en villanos y auténticos villanos convertidos en antihéroes.

Cuando lo utiliza en la comedia, sí que podemos ver cierto parecido entre el manipulador creado por Lubitsch y el creado por Wilder. El ejemplo más claro está en los personajes que interpretan Tony Curtis y Melvyn Douglas en *Con faldas y a lo loco* y *Ninotchka*, respectivamente. El primero es un atractivo saxofonista, partidario del dinero fácil y muy acostumbrado a llevar por malos caminos a su compañero de aventuras. El segundo es una atractiva y amable encarnación del capitalismo con todas sus bondades que cambiará las vidas de cuatro convencidos comunistas. Los dos son inteligentes, ingeniosos, cínicos y poseedores de una fino sentido de la ironía. Gracias a

todo ello consiguen imponer su punto de vista al resultar simpáticos a quien tengan enfrente, ya sean comisarios rusos o un compañero de fatigas.

Wilder evoluciona tras *Con faldas y a lo loco* y crea la pareja de hombres tan propia de él que aparecerá en sus siguientes películas. La máxima expresión de esta extraña pareja será el tándem formado por Walter Matthau y Jack Lemmon en películas como *En bandeja de plata*, *Primera plana* o *Aquí, un amigo*. Wilder combina a la perfección sus dos tipos de personajes favoritos uno cínico y otro ingenuo. Walter Matthau interpreta al cínico y censurable personaje dominante que, como haría Tony Curtis en *Con faldas y a lo loco*, arrastra a Jack Lemmon llevándolo al colapso en muchas ocasiones. Willie Gingrich (Matthau) aparece en *En bandeja de plata* como una síntesis de los dos personajes más insoportables a lo que pueda enfrentarse cualquier ser humano: un cuñado y un abogado. En *Primera Plana*, Walter Burns es el malhumorado y mentiroso editor del Chicago Tribune que hace lo imposible para mantener a Hildy Johnson (Lemmon) a su lado. Cuando parece que Walter se ha arrepentido de su comportamiento y ha desistido de su lucha por Hildy, se saca de la manga el truco del reloj de bolsillo para, tal vez, devolverle el golpe a su querido compañero. Finalmente en *Aquí, un amigo*, la relación se va transformando hasta el punto de llegar a invertirse. Victor (Lemmon) desespera de tal forma al asesino profesional Trabucco (Matthau) que acaban intercambiando los roles levemente, aunque enseguida ambos recuperarán su estatus. Aquí, el personaje de Matthau, un solitario mafioso, tratará por todos los medios de deshacerse de su nuevo e inesperado amigo, el personaje de Jack Lemmon. Por este tipo de relaciones entre sus protagonistas, Wilder suele ser tachado de homófobo y misógino. Estas acusaciones pueden parecer fundadas sobre todo si se revisan dos de sus películas más personales: *La vida privada de Sherlock Holmes* y *Testigo de cargo*. Ambas de temática similar, tratan sobre lo que algunos han llamado “desmitificación” (Rentero, 2000) de personajes aparentemente infalibles como son el famoso detective, Sherlock Holmes o el eminente abogado criminalista, Sir Wilfrid Roberts.

En resumen, puede concluirse que los personajes masculinos de Wilder tienen un punto mucho más dramático que los caracteriza, hasta en las comedias, mientras que los de Lubitsch responden en mayor medida a los estereotipos propios del género *screwball*.

## PERSONAJES FEMENINOS

No solo a Wilder se le ha acusado de misógino, también el cine de Lubitsch es criticado desde esta perspectiva, y aunque no vamos a profundizar en valoraciones éticas, es interesante

aproximarse a las ideas sobre la mujer que puedan tener. En el caso de Lubitsch, la acusación parece del todo injustificada, pues el trato que da a la mujer, y más aún teniendo en cuenta el contexto, es realmente progresista.

Las mujeres de Lubitsch son tanto o más importantes que los hombres. Trabajan, son libres, se enamoran, tienen dinero... en definitiva, son mujeres modernas con los mismos derechos y las mismas oportunidades que el resto de los hombres.

Aunque la realidad de la mujer (americana y europea) en los años treinta y cuarenta no fuera exactamente esta, es cierto que Lubitsch contribuye a normalizar muchos aspectos del rol de la mujer en la sociedad. Gilda (*Una mujer para dos*) es una publicista que consigue que dos bohemios autocomplacientes lleguen a triunfar en sus respectivos campos artísticos, Mariette Colet (*Un ladrón en la alcoba*) es la idealista heredera de un imperio cosmético que se niega a bajar los sueldos a sus empleados enfrentándose a su consejo de administración, Nicole de Loiseau (*La octava mujer de Barba Azul*) es abofeteada por su marido, que trata de dominarla, pero su carácter libre se impone y le devuelve a él la bofetada en una de las mejores escenas de la película. Al fin y al cabo a Lubitsch le interesa la guerra de sexos de forma perpetua y esta guerra solo es justa y perdurable si ambas partes están en igualdad de condiciones.

Si bien pudiera ser tachado de paternalista por el modo en que se comportan algunos de sus personajes femeninos, en ningún caso es un machista o un misógino. El problema es que al crear mujeres muy inteligentes, estas quedan también asociadas a ciertos valores de volubilidad, dureza e incluso, maldad, provocando en muchos casos que las relaciones entre ellas hagan parecer a las mujeres sibilinas y cínicas.

Pero también existen personajes femeninos muy inteligentes y terriblemente ingenuos como es el caso de Cluny Brown (Jennifer Jones). Aquí es tal vez donde se puede tomar a Lubitsch como paternalista, al situar a una joven muchacha a punto de malgastar su vida trabajando como criada y casada con un hombre que no la quiere tal y como es, y hacer que sea otro hombre, más bueno y comprensivo (y atractivo) el que la salva de dicha condena. Uno de los símbolos puede ser el hecho de que al final de la película Adam Bellinski (Boyer), obliga a Cluny a desprenderse de su atuendo de criada. Esa obligación, esa mediación del hombre para la liberalización de la mujer, que no es completa, sino que sigue dependiendo del matrimonio para su felicidad sea el único argumento que podemos tener para darle a Lubitsch el calificativo de paternalista. Sin embargo creo que es una cuestión de cariño hacia las mujeres y una lección a los hombres de cómo deben ser en las relaciones de pareja, basadas en la comprensión y en la no anulación del otro (en este caso, la otra).

Pero, en mi opinión, Lubitsch se despegaba de esta clasificación al realizar *La dama de armiño*, una película cuyo mayor valor es el personaje que interpreta Betty Grable (la dama de armiño), el único que cuenta con el valor suficiente como para enfrentarse a los enemigos de su reino y salvarlo (si bien es verdad que tal vez otra actriz habría dado mejor esa impresión de independencia y valentía).

En Wilder la mujer representa habitualmente la inteligencia. Sin embargo esta cualidad sumada a un potente atractivo sexual, transforma a la mujer en un sujeto peligroso y en muchos casos desagradable. Phylis Dietrichson (*Perdición*), Christine Vole (*Testigo de cargo*) y Gabrielle Valladon (*La vida privada de Sherlock Holmes*) son algunos ejemplos del tipo de mujer que tanta fuerza tiene en algunas películas de Wilder. Es cierto que el personaje de Lorraine Minosa (*El gran carnaval*), es el más despreciable de toda su filmografía por permitir, para su propio beneficio, la muerte de su marido (que la idolatra), pero ella carga con una función, que es la de matar a otro personaje igual de despreciable que ella, Chuck Tatum. Sin embargo, Wilder no es repetitivo en grado sumo, por eso monta otros modelos de mujer muy reconocibles en su cine. La belleza mezclada con la bondad trae consigo cierta ingenuidad (que a veces trasluce honestidad) en la mayoría de los casos que son representados sobre todo por las actrices Marilyn Monroe (*La tentación vive arriba* y *Con faldas y a lo loco*), Audrey Hepburn (*Sabrina* y *Ariane*) o Shirley MacLaine (*El apartamento* e *Irma, la dulce*). Por consiguiente podemos definir que Wilder, cuando se centra en las mujeres, tiene dos caracterizaciones fundamentales, llenas siempre de matices, pero que se suelen corresponder con los tipos fijados en este párrafo. También el paternalismo asoma en su filmografía pero siempre desde un punto de vista educativo, más para los hombres que para las mujeres, como ocurre en *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, donde se trata el asunto de los cánones de belleza femeninos a través del personaje de Pamela Piggot (Juliet Mills).

Algunas películas reúnen a los dos tipos de mujeres y los confrontan. En *El crepúsculo de los dioses*, Joe (Holden) se entrega a Norma Desmond (Gloria Swanson), que se correspondería mucho más con el primer tipo de mujer, mientras que se reconoce a sí mismo estar enamorado de su compañera de trabajo, Betty Schaefer (Nancy Olson), que responde al segundo tipo. Similarmente, en *Berlín Occidente*, el capitán Pringle (John Lund) debe decidirse entre la cantante Erika von Schluetow y la congresista Phoebe Frost, ambas, teniendo en cuenta el tono cómico del filme, responden también a los modelos de inteligencia e ingenuidad.

La comparación entre las mujeres de Lubitsch y las de Wilder no responde tanto a la caracterización de las mismas si no a las ideas de representación de la mujer que tienen ambos, que no se doblegan a ocultarlas y silenciarlas como haría la mayoría de las películas de la industria cinematográfica si no que les dan voz y presencia en las pantallas, ideas propias y encanto. No obstante, existe una importante diferencia entre la representación sensual de la femineidad que realiza Lubitsch y la acusada tendencia de Wilder a la sexualidad como cualidad más representativa de sus mujeres. Por diferencias como esta se suele decir que Wilder es más vulgar que su elegante maestro.

### PERSONAJES SECUNDARIOS

La mayoría de los personajes secundarios se parecen en los dos directores. Se trata de un tipo de figura más recurrente que de soporte en muchos casos y que en casi todas las películas tiene un punto de comicidad. Desde el director/mayordomo Max con Mayerling de *El crepúsculo de los dioses* hasta el profesor Alexander Siletsky de *Ser o no ser*, todos ellos sacan de sus fríos y duros personajes algún gesto o diálogo que, con o sin intención, puede traducirse en cinismo con un punto amargo y cómico a la vez, agridulce.

Naturalmente los personajes secundarios considerados como cómicos tienen una función muy clara que es la de provocar la risa en el espectador. La mayoría de los secundarios de Lubitsch están concebidos de esta forma, tal vez a excepción del personaje de Mr. Schultz en *Remordimiento*, que resulta cómico pero siempre dentro del patetismo y la repugnancia que puede despertar en nosotros semejante engreído. Tal vez sea Eduard Everett Horton el actor cómico por excelencia en el cine de Lubitsch. Sus personajes acaban por resultar de lo más variado, desde un noble en horas bajas como el marqués de Loisselle de *La octava mujer de Barba Azul*, al secretario de Lord Barker, Graham, en *Ángel*. El incompetente embajador de Marshovia en *La viuda alegre* y el estirado François Filliba de *Un ladrón en la alcoba* entran también en el registro de personajes propios de este actor, muy en la línea de Max Plunkett, pretendiente de Gilda en *Una mujer para dos*.

Pero Lubitsch crearía algunos personajes que serían re-interpretados por su discípulo o que podrían haber inspirado para la construcción de otros. De entrada Wilder se apropia de los tres comisarios rusos de *Ninotchka*, que re-elabora a su manera (más pesimista) en *Uno, dos, tres*. También parece coger al patético coronel Ehrhardt de *Ser o no ser* y degradarlo al sargento Schultz de *Traidor en el infierno*. Sin duda el carácter antipático y a la vez travieso del abuelo Hugo Van



Cleve (Charles Coburn) de *El diablo dijo no*, además de sus porte físico y la falta de respeto por su propia salud, nos recuerda a Sir Wilfrid Roberts (Charles Laughton) en *Testigo de cargo*, alguien con habitual mal carácter que nos resulta simpático.

En cualquier caso Wilder crea otros personajes secundarios, que suelen ser de lo más variado, consiguiendo muchos más matices en este aspecto. Moustache en *Irma, la dulce*, Osgood Fielding III en *Con faldas y a lo loco*, Carlo Carlucci en *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, Barton Beyes en *Perdición* o los jefes de *El apartamento*, que podrían considerarse como un personaje colectivo, al igual que los ya citados comisarios de *Ninotchka* o *Uno, dos, tres*:

“En el caso de *El apartamento*, los cuatro jefes de Buddy tienen idéntica función dramática y narrativa. Suponen el obstáculo para lograr su objetivo, bien el apartamento, o bien Fran; y casi constituyen un mismo personaje desdoblado.” (Onaindía, 1996: 137-138)

Este tipo de personaje colectivo puede observarse más en algunas de las últimas películas de Lubitsch como *Ser o no ser* (la compañía de actores), *El bazar de las sorpresas* (los empleados de la tienda) o *La dama de armiño* (los personajes que salen de sus cuadros) y en alguna de las últimas de Wilder como *Primera plana*, donde el grupo de periodistas de la sala de prensa actúa casi como un único personaje, solo que con muchas más posibilidades de diálogo y comportamiento.

### 3.3.2. ESTUDIO DEL EL ESPACIO Y DEL TIEMPO

#### ESCENARIOS

Lubitsch y Wilder vivieron vidas parecidas hasta cierto punto. Ambos eran europeos, concretamente de países centrales de Europa, que constituían en su momento grandes imperios. Los dos vivieron mucho tiempo en Berlín y luego por unos u otros motivos cruzaron el océano y se instalaron en los Estados Unidos. Es en cierto modo lógico encontrar espacios y tiempos comunes en sus obras, puesto que ambos pudieron conocer profundamente ciudades como Berlín, París o Nueva York. De todas las anteriores tal vez sea París el espacio que más pueda relacionarse con ambos cineastas. París es para los dos un universo en el que se pueden encontrar los bohemios de *Ariane* y *Una mujer para dos* con la Gran Duquesa Swana, el conde Danilo o Frank Flannagan. Las dos películas que Wilder escribió para Lubitsch transcurren en territorio francés. La primera, *La octava mujer de Barba Azul*, se desarrolla en la *côte d'azur*.

La segunda, *Ninotchka*, se desarrolla por completo en París con la excepción de un par de escenas. París es, en esta película, un nexo de unión entre dos culturas políticas, la del relajado liberalismo y la del estricto comunismo. En París todo puede verse, desde nazis saludándose hasta comisarios soviéticos de etiqueta, desde condes pobres hasta bohemios ricos.

Gran parte de la obra de Lubitsch se desarrolla en París, *Una hora contigo*, por ejemplo, abre con una escena en la que la policía francesa echa a los amantes que se besan en un parque. Uno de los agentes no consigue disuadir de su actividad a una de las parejas y les pregunta que se creen que están haciendo. La respuesta la da la parte masculina: “La revolución francesa”. París es un lugar para el amor, tal vez por eso el triste y serio Linus Larrabee de *Sabrina*, con su aspecto de enterrador y solo había estado en el aeropuerto de la capital francesa en durante una escala que duró treinta y cinco minutos. Sabrina en cambio había vivido allí durante un año, y le contaba a su padre a través de sus cartas lo maravillada que estaba con la vida que se respiraba en la ciudad. Frank Flannagan cae preso de la juventud que le devuelve Ariane en parte gracias al encanto que la ciudad ha posado sobre ella. En París sitúa Lubitsch el fracaso y el triunfo de Curtis y Chambers, los artistas bohemios que se enamoran de la joven y estricta publicista Lilly. Pero también utiliza la ciudad como escenario de una histriónica y cruel escena, al comienzo de *Remordimiento*, la escena del desfile militar y la misa que conmemoran el primer aniversario del armisticio tras la primera guerra mundial, y en la que un joven angustiado confiesa su crimen de guerra buscando comprensión y amor. *Un ladrón en la alcoba* y *Ángel*, también transcurren en París y ambas tratan sobre un triángulo amoroso que se debe en cierto modo, a la propia ciudad.

Wilder ambienta en París, *Irma, la dulce*, que tal vez sea algo menos elegante al tratar de un modo tan obvio el tema de la prostitución y el amor. Sin embargo, al vulgarizar París, enseñándonos sus entresijos, sus cloacas, su corrupción y sus prostitutas, lo humaniza, lo trata como a un ser “vulgar, maloliente, ¡pero vivo!”

París puede considerarse, sobre todo en el caso de Lubitsch, casi un personaje más, un ambiente recurrente que influye en los protagonistas de las historias que allí transcurren, que les cambia como a *Ninotchka* o a Frank Flannagan, que les hace darse cuenta de qué desean, como en *Ángel* o en *Un ladrón en la alcoba*.

Pero no solo París guarda en sí mismo una simbología compartida por los dos cineastas. Londres (y Reino Unido en general) y Nueva York (más concretamente Manhattan) son las otras dos ciudades que representan algo más que un espacio donde desarrollar sus historias.

En Londres Lubitsch ambientará algunas escenas de *Ser o no ser* y será el escenario principal de *El pecado de Cluny Brown*. Además, Londres simboliza la rigidez social, en contraposición a París, como podemos comprobar en *Ángel*.

Wilder ambienta en el Reino Unido dos de sus películas más personales, *Testigo de cargo* (en Londres) y *La vida privada de Sherlock Holmes* (que transcurre en Londres e Inverness). También será la rigidez social y la rigidez moral de los protagonistas la que se deduzca del espacio en el que se encuentran, pero en este caso Wilder utiliza el carácter británico de sus protagonistas para resaltar su frágil infalibilidad.

Al otro lado de la Europa decadente, pero cargada de matices, tenemos la impersonal América. La ciudad que sintetiza los valores del sueño americano es sin duda Nueva York, es decir, la isla de Manhattan. Todo lo que en París, Londres, Berlín, Varsovia o Budapest tiene ciertas características propias asociadas a la geografía en la que se encuentran, es apisonado en Manhattan para formar parte integrante de enormes rascacielos que ocultan la luz del sol, y que sirven como colmenas para el trabajo y la soledad. Esta mecanicidad en las costumbres sociales se refleja en la primera obra ambientada en Nueva York de Lubitsch, *Lo que piensan las mujeres*, donde los personajes, americanos comunes y corrientes, parecen no tener ningún tipo de personalidad como sí tienen los franceses de *Una hora contigo*, o los húngaros de *El bazar de las sorpresas*.

Así lo refleja en el final de *El pecado de Cluny Brown*, una corta escena en la que Adam y Cluny, visiblemente enriquecidos pasean ante una librería se besan ante su escaparate al descubrir el amplio despliegue del que es objeto el libro de este, una novela (mediocre, como él mismo describe en la escena anterior) que resulta un éxito de ventas gracias, suponemos, a las mentes mediocres de sus lectores. A parte de la mediocridad, Lubitsch asocia a Nueva York (y por ende a América) una liberalización social posible pero entorpecida por el puritanismo tan propio de los norteamericanos. Al realizar *El diablo dijo no*, sobre el simpático y adorable libertino Henry Van Cleve, Lubitsch critica, a su manera, la censura y la doble moral.

Wilder continúa con esa tendencia de Lubitsch a utilizar Nueva York como lugar impersonal y alienante del que huir. Sin embargo, es consciente de la identificación del público americano con su ciudad más representativa y le da a esta más peso e importancia en sus historias, como si fueran historias que sólo pueden situarse allí. La película que más explota esta relación de la historia y los personajes con la ciudad es *El apartamento*.

Nueva York es un escenario para la soledad y la búsqueda de un lugar en el mundo. En *El mayor y la menor*, Manhattan es utilizado como punto de partida para la vuelta a casa de Susan, harta de no encontrar su sitio en la gran ciudad. En *Sabrina* es un lugar de diversión o de trabajo para los Larrabee, que viven en Long Island, alejados del bullicio de una isla superpoblada. Baxter, el solitario protagonista de *El apartamento* trata de vencer esa soledad en la que se encuentra, conquistando a Fran. Y en *La tentación vive arriba*, Richard Sherman, que se queda solo en su casa durante las vacaciones de verano, es arrastrado mediante su aburrimiento y su imaginación a una de las mayores aventuras de su vida, que le hace darse cuenta de lo que realmente le importa en la vida. Si lo pensamos, detenidamente, Nueva York, en concreto, la isla de Manhattan es un lugar del que escapar para encontrar el amor. Al fin y al cabo Baxter está sin trabajo y con intenciones de mudarse a otra ciudad cuando aparece Fran en su apartamento, Linus y Sabrina se marchan juntos en un barco con destino París, Richard Sherman corre a recuperar a su esposa y su hijo, y Susan huye de los abusos de la gran ciudad encontrándose en esta huída con su Mayor Kirby.

Sin embargo, cuando el personaje no abandona Nueva York, parece estar condenado a esa alienación constante a la que la ciudad lo somete. Este es el caso de Don Birnan en *Días sin huella*. De hecho al comienzo de la película, su hermano trata de sacarlo de la ciudad y llevárselo unos días al campo para que mejoren sus problemas de adicción al alcohol. Durante toda la acción Don estará solo aunque Wilder lo rodee de personajes secundarios y, cuanto más alcoholizado esté, más solo se encontrará. Finalmente la película acaba igual que empieza, con un plano de Nueva York y un incierto futuro para miles de personas que se encuentran en la misma situación que Don.

## ÉPOCAS

Wilder y Lubitsch suelen ambientar sus películas en la actualidad propia del momento, es decir, que la mayoría de sus obras transcurren entre los años primeros años treinta y la década de los ochenta del siglo XX. Generalmente la acción se desarrolla en el mismo año de filmación y estreno de la película, es decir, en su correspondiente “momento actual”. Sobre todo en el caso de la comedia política tanto Wilder como su maestro tienen bastante intuición histórica. *Ninotchka* y *Uno, dos, tres*, son dos películas que se realizan en verdaderos hitos de la historia universal. El primero es 1939, año en que el la invasión de Polonia da lugar a la segunda guerra mundial y a la posterior guerra fría. El segundo es 1961, el año en que dicha guerra fría genera uno de los más lamentables y tristes actos de su desarrollo, la construcción de un muro que separaría la ciudad de Berlín en sus sectores Este y Oeste durante casi treinta años. Justo antes de estos dos hechos

históricos sitúan los directores a sus protagonistas, en parte salvándolos del cruel destino que les esperara.

Otras películas podrían transcurrir en distintas épocas a las que fueron ambientadas pero la importancia de los elementos históricos va muy ligada al tiempo en que se desarrollan algunas de ellas. *Traidor en el infierno* podría desarrollarse en un campo de prisioneros alemán de la segunda guerra mundial del mismo modo que podría haberlo hecho durante la primera guerra mundial como puede apreciarse en el filme de Jean Renoir, *La gran ilusión* (La grande illusion, 1939), *El crepúsculo de los dioses* podría haberse desarrollado también en la década de los setenta, como el propio Wilder demostrase en *Fedora*. *El diablo dijo no*, *Una hora contigo*, *El apartamento* o *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, perfectamente podrían haber sido realizadas en décadas posteriores puesto que en ninguna de ellas resulta determinante ningún hecho histórico.

En algunos casos sí que el tiempo (generalmente el pasado) tiene cierta importancia para el estilo de la película y la verosimilitud de la historia. Las películas musicales de Lubitsch como *La viuda alegre* dependen en gran medida de las costumbres propias de otros tiempos en lo relativo a las relaciones sociales o sentimentales. Lo mismo ocurre con *El vals del emperador*, que pertenece a este subgénero que mezcla el musical con la opereta y cuyo argumento no sería realmente creíble si no se mostrara en un contexto histórico adecuado.

### 3.3.3. ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS NARRATIVAS

#### PRINCIPIOS

Alfred Hitchcock decía que se debía “empezar con un terremoto y luego ir hacia arriba”. Una de las labores del guionista es saber cómo empezar una historia para atraer al mayor número de personas que le presten atención. Por ello el principio, la primera escena (a veces incluyendo el genérico), debe ser una de las escenas más trabajadas por un buen guionista, para que pueda generar el impacto deseado en el espectador. Ernst Lubitsch y Billy Wilder supieron muy bien cómo comenzar algunos de sus filmes. En el caso de las comedias, estas suelen comenzar con algún *gag* visual o una presentación de la acción en tono simpático, que nos introduce en la historia mediante la voz en *off* de un personaje o la de un narrador que puede no volver a aparecer.

Una impactante o divertida escena inicial es uno de los elementos que comparten muchas de sus películas como *La octava mujer de Barba Azul*, *Ser o no ser*, *Ariane* o *El crepúsculo de los dioses*. Ambos directores suelen presentar primero el decorado y luego introducen en él a los personajes, de un modo parecido (aunque más sutil, naturalmente) al comienzo de *La muñeca* (1919). Como describe Linda Seger en su obra *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*:

“En la mayoría de las buenas películas, el planteamiento comienza con una imagen. Vemos algo que nos proporciona una idea adecuada del lugar, ambiente o época en que se desarrolla la historia, y en ocasiones hasta el tema.” (Seger, 1991: 33)

En *Ser o no ser*, Lubitsch nos enseña Varsovia a través de los carteles de las tiendas y negocios de la capital polaca. “Es agosto de 1939” y, como continúa el narrador, “de momento, Europa está en paz”, un fino detalle histórico teniendo en cuenta que la película se rodó en 1942. De repente, entre la multitud cunde el pánico. Adolf Hitler está en la ciudad, rodeado de curiosos que le miran con desasosiego. A las preguntas del narrador sobre cómo ha podido llegar el hombre del bigotito al centro de Varsovia (cuando los dos países aún están en paz), la narración del filme nos traslada a un pasado inmediato, que según la voz *over* transcurre en el cuartel general de la Gestapo. Aquí continúa el suspense hasta que descubrimos que todo es una obra teatral y que la salida del teatro de un actor enfadado se convierte en la “invasión” de un Hitler solitario. La primera secuencia está completa, cierra un ciclo que comienza y acaba del mismo modo, pero en cuyo transcurso nos ha presentado a gran parte de los personajes de la obra más coral de Lubitsch, los que constituyen la compañía del Teatro Polski.

El comienzo de *Con faldas y a lo loco* es aún más abrupto, la policía persigue a tiros a un coche fúnebre. Parece que hay gente que no respeta ni a los muertos, pero Wilder nos sitúa en el interior del coche fúnebre donde unos tipos con aspecto de funeral sacan de varios escondrijos unas potentes armas de fuego con las que defender al difunto. Esta batalla en movimiento, acelerada y cómica, que tiene mucho de *slapstick*, se parece notablemente a otras secuencias en las que Wilder utiliza automóviles a gran velocidad, generalmente en persecuciones. Nos recuerda al inicio de *Perdición*, a la persecución por el Berlín Este en *Uno, dos, tres*, al destartado coche de los mafiosos italianos en *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?* o a la búsqueda de Earl Williams en *Primera plana*, la que incorpora el accidentado y divertido traslado al hospital del convaleciente psiquiatra, Dr. Egelhoffer. Pero volvamos a *Con faldas y a lo loco*. Tras el fuego cruzado, la policía pierde la pista a nuestros funerarios que contemplan cómo el enfrentamiento ha dañado el ataúd por

cuyos agujeros de bala se escapa un preciado líquido. Alguien abre el ataúd y descubrimos lo que nos temíamos, es un truco de los mafiosos para transportar el alcohol ilegal. El rótulo que aparece en pantalla, nos confirma el lugar y la época, “Chicago, 1929”.

Gracias a esta escena, nos hemos introducido en el espacio y en el tiempo, pero sobre todo en la fusión de géneros que Wilder nos plantea, la comedia y el cine negro. La escena continúa hasta el local clandestino donde trabajan nuestros protagonistas, Tony Curtis y Jack Lemmon. Fuera espera la causalidad de toda la historia, la traición de Mondadientes, que desencadena la redada, la matanza de San Valentín y la persecución de los testigos Joseph y Gerald (Curtis y Lemmon). Nada sobre y nada falta en esta primera secuencia que consigue engancharnos, desde la persecución inicial hasta la redada de la que escapan inteligentemente los protagonistas.

En comparación, Lubitsch se recrea más en mostrar la escena mientras que Wilder tiende a acelerar esta presentación del decorado, aumentando su impacto. No obstante, cuando quiere, Wilder es capaz de relajar la presentación del escenario y los personajes, llegando a emular el estilo de su maestro en películas como *Ariane*, en la que realiza una bella y divertida presentación de París como ciudad del amor, que puede recordarnos al comienzo de *Una hora contigo*, en la que los policías, bajo la consigna de “Los parques limpiar y más prosperidad”, tratan de desalojar de la vía pública a todas las parejas de enamorados en sus más íntimos momentos.

*El crepúsculo de los dioses* se abre con la entrada en plano de un coche a toda velocidad que nos conduce al lugar de los hechos. Allí comienza la historia y allí termina. Y allí hace su aparición el protagonista, Joe Gillis, de un modo tan inusual como imposible: está muerto. Al parecer Wilder quería cometer una atrocidad aún mayor, presentar el *flashback* contado por un muerto en la morgue, rodeado de otros cadáveres que le escuchan con atención. Por suerte desistió de una idea que no funcionó en los primeros pases con público. Sin embargo, Lubitsch, ya había comenzado una historia de forma similar en *El diablo dijo no*. Henry Van Cleve está muerto cuando se dirige a donde cree que debe estar, el infierno. Tras contar toda su vida, Henry es absuelto de cumplir condena eterna y es enviado al cielo. Se trata de mostrarnos la vida de un conquistador de forma original y a la vez sencilla. Pudo parecer muy rompedor el comienzo de *El crepúsculo de los dioses* tantas veces estudiado, pero Lubitsch había hecho hablar a los muertos siete años antes. La cuestión es que, a las puertas de la muerte o la condenación, los personajes se desnudan y se muestran más propensos a contar sus historias para que quede constancia de ellas, antes de desaparecer para siempre de la existencia. Así, Walter Neff, protagonista de *Perdición*, esconde un oscuro secreto que no quiere llevarse a la tumba sin antes explicar su porqué. Toda esta espiral que tarde o temprano le

llevaría al cementerio es grabada para su amigo Barton Keyes y es lo que realmente constituye la acción de la película.

El peligro, la destrucción y la muerte son algunos de los puntos comunes que pueden verse en los comienzos más dramáticos de ambos directores. Si antes citábamos *Ser o no ser*, *El crepúsculo de los Dioses* o *Perdición*, ahora toca el turno de *Remordimiento* y *Fedora*, tal vez las películas con los principios más abruptos en sus obras. La primera abre con un anacrónico desfile de conmemoración de la paz a golpe de cañonazo. Su ritmo es rápido y agobiante, los planos se repiten y su combinación resulta grotesca e irritante, sin duda la intención de su director. La guerra y sus consecuencias flotan ya en el ambiente desagradable que puede respirarse en el hospital para heridos de guerra, que enloquecen aterrorizados al escuchar los estallidos por el armisticio. En segundo lugar tenemos la llegada de un tren, que más que un principio (para la película y para la historia del cine) supone un final para la carrera de Wilder, que solo realizará una película más. Alguien grita “¡Fedora!”, y una mujer se arroja a las vías. A partir de aquí se desarrollan dos gigantescos *flashbacks* que cuentan la historia desde la focalización de dos personajes. Uno nos contará lo que vio e investigó. El otro nos contará la verdad.

Volviendo a la apreciación que hace Linda Seger sobre los principios descriptivos es interesante la comparación que puede establecerse entre una película de Lubitsch y una de Wilder en este aspecto llegando incluso a realizar movimientos de cámara similares. Se trata de *Un ladrón en la alcoba* y *Días sin huella*. Tras los títulos de crédito, Lubitsch sitúa la cámara en la parte de atrás de algún edificio, justo donde descansa la basura. Podría ser cualquier parte del mundo pero aparece un personaje que nos lo dice con una canción. Coge el cubo y lo lleva consigo hasta su góndola atracada en el borde del canal. Vacía el cubo, lo suelta, se introduce en su barca y rema cantando “O sole mio”. Naturalmente estamos en Venecia. Lubitsch hace una panorámica en la que juega no mostrando más que un elemento (el cubo) para después mostrarlos todos (la montaña de basura, la góndola y su remero, y la canción italiana). Wilder simplifica y enfatiza, es más directo y tal vez se recrea menos que Lubitsch. *Días sin huella* comienza con una panorámica de los rascacielos de Manhattan que nos conduce hasta un edificio de apartamentos. La cámara se detiene ante una ventana de la que cuelga una botella de alcohol, suspendida mediante una cuerda. Wilder ha pasado de la gran ciudad, atestada de gente para centrarse en los problemas de un ciudadano, que como muchos de sus vecinos, sufre una adicción. Esa muestra del espacio, previa a la muestra de los personajes, predispone al espectador a un estado de ánimo ante la historia. Venecia significa descanso y belleza (aunque Lubitsch lo trata de forma irónica con el basurero), Nueva York es



alienación y agobio en una ciudad llena de incomprendidos que no se molestan en comprender a los demás. Algo que tienen en común los dos directores, y que también predispone al espectador para un tono determinado en la película (generalmente en las comedias), son los pequeños detalles que se muestran al principio de ellas. La lupa que permite ver Marshovia en *La viuda alegre*, La llegada escalonada de los empleados de *El bazar de las sorpresas* o la escena de las rotativas del Chicago Examiner, en el genérico de *Primera plana*, son algunos ejemplos de cómo empezar una película con cierta gracia desde el primer momento.

## EL NARRADOR

La mayoría de las obras de Lubitsch y de Wilder son presentadas mediante la figura de un narrador que, en muchos casos resulta ser un personaje de la historia, unas veces un secundario y otras el protagonista. En el caso de las narraciones iniciales más impersonales, sobre todo en las películas de Lubitsch, la voz en *off* es sustituida por un breve intertítulo que nos aporta cierta información pertinente para la acción que veremos a continuación además de incluir alguna broma ingeniosa relacionada con el tema de la película. Este es el caso de *Ninotchka*, en la que se hace una referencia a las sirenas; *El pecado de Cluny Brown*, sobre el cóctel que ofrece el señor Ames; o *Lo que piensan las mujeres*, al hablar de el baño de mujeres como lugar inexplorado por el hombre. Los intertítulos son algo más extraño de ver en el cine de Wilder, que los utiliza de un modo más sutil y propio de un cine cada vez menos clásico. Se trata más bien de rótulos que nos aportan una pequeña información, en muchos casos innecesaria para la comprensión de la trama, pero que provocan cierta simpatía hacia la película por su carácter irónico. En esta clasificación tendríamos obras como *En bandeja de plata*, en la que se enumeran las escenas, como si fueran capítulos que incorporan un pequeño título independiente; o *Con faldas y a lo loco*, en la que se refuerza el concepto del tiempo y el espacio en que se desarrolla la escena con un rótulo. La forma más sutil que tiene Wilder de indicarnos con exactitud la fecha exacta en la que se desarrolla una de sus historias es en el genérico de *Primera plana*, en cuyo final, tras enseñarnos todo el proceso en las rotativas de un periódico, se queda con la portada en la que puede leerse en qué ciudad estamos gracias al nombre de la publicación “Chicago Examiner”, y la fecha en que comienza la historia “jueves 6 de junio de 1929”. A diferencia de Lubitsch, Wilder sí que utiliza más a menudo la voz en *off* para la narración inicial. Dicha voz en *off* puede pertenecer a uno de los personajes de la historia, en cuyo caso es homodiegético e intradiegético, es decir, que aparece representado y que a veces interpela al espectador. El personaje de C.C. Baxter de *El apartamento*, el de Joe Gillis en *El*

*crepúsculo de los dioses*, o el de Walter Neff en *Perdición* conforman este tipo de narración al comentar desde un principio su propia historia. En los ejemplos anteriores se puede ver también una evolución del uso de la narración por parte del protagonista de tal forma que, en *Perdición*, Walter Neff aparece reiteradas veces en medio del *flashback* para realizar alguna apreciación a su compañero Barton Keyes (Edward G. Robinson) destinatario de la grabación de Neff. En *El crepúsculo de los dioses*, Joe Gillis nos cuenta, desde la muerte, las acciones que le han llevado a acabar en su situación. Desde el principio, Joe (y por tanto Billy Wilder) justifica su aparición alegando que la prensa lo tergiversará todo, y que prefiere contárnoslo el mismo, para que lo sepamos de primera mano. La voz de Joe se fundirá con su acción en la segunda secuencia de la película pero poco a poco irá desapareciendo para aparecer solo en los momentos más dramáticos del filme como la escena final. Finalmente, en *El apartamento*, una sencilla narración inicial nos introducirá en Nueva York, en 1960, en una oficina gris, llena de oficinistas y secretarias grises, en apariencia. La voz de C. C. Baxter, protagonista de la cinta, nos guiará al principio, mostrándonos algunos detalles de su miserable vida, para abandonarnos al final de la primera escena, cuando Baxter llega a su apartamento y tiene que esperar fuera unos minutos hasta que uno de sus jefes salga con su amante. Algo parecido ocurre en *Uno, dos, tres*, en la que al comienzo, también se nos presenta la situación y el escenario mediante la narración del protagonista, C. R. MacNamara, que nos habla de las diferencias entre los dos sectores de Berlín en 1961, previos al levantamiento del muro. En otras ocasiones, Wilder pone la narración en boca de un personaje secundario. Este es el caso de Cookie, uno de los personajes de *Traidor en el infierno*. El motivo tal vez sea que, el personaje protagonista, Joe Sefton, es tan cínico que no sería creíble que contase su propia historia y por eso Wilder delega esta labor en otro personaje, que en cierto modo, a penas resulta relevante en la trama, salvo porque es el único amigo que tiene Sefton en el barracón. Otro caso parecido es el de *Ariane*, el comienzo es introducido por una voz en *off* que acaba resultando ser la de Claude Chavasse (Maurice Chevalier), un detective privado que resulta ser el padre de Ariane, la protagonista de la película. Lubitsch en cambio utiliza más a menudo la narración impersonal. Si pasamos por alto el caso de *El diablo dijo no* (donde la historia es un gran *flashback* contado por un muerto, como en *El crepúsculo de los dioses*), en *Ser o no ser*, la voz *over* del narrador (heterodiegético y extradiegético) nos muestra Varsovia y la aparición de un Hitler muy particular. Otro ejemplo de este tipo de narración, es el comienzo de *La dama de armiño*, también incluida en el periodo final de su carrera. Wilder utiliza este tipo de narrador en películas como *Sabrina* o *Irma, la dulce*, en lo que parece ser una reserva que se guarda para las historias más románticas, aunque

también puede verse algo así en la escena inicial de *La tentación vive arriba*, que comienza como si se tratase de una recreación documental sobre los nativos de la isla de Manhattan.

No obstante, muchas de sus películas funcionan a la perfección sin la figura de un narrador (*Días sin huella*, *Una mujer para dos*, *Primera plana*, *Un ladrón en la alcoba*...). De entrada, casi todas las películas de las que hemos hablado en párrafos anteriores solo cuentan con una voz en *off* que las introduce, pero luego se desarrollan por sí solas, descargando su peso en la focalización que en cada momento el director pueda dar a la historia. Esta focalización está centrada en un personaje que suele ser el protagonista de la historia y que en la mayoría de los casos conoce lo mismo que el público o menos, provocando así una relación entre el suspense y la sorpresa. Por ejemplo, en *Testigo de cargo*, no existe narrador y todo ello desarrolla la historia en torno a un misterio que se desvela poco a poco y solo porque los personajes no protagonistas (o más bien todos los que no son Sir Wilfried) quieren que sea desvelado. Así se produce el engaño a Sir Wilfried y al público que se acaba encontrando con uno de los más sorprendentes (y protegidos) finales de la historia del cine.

## ELIPSIS

La elipsis es un elemento más del arte de la sugerencia. Existen una serie de acciones y comportamientos que se pueden ocultar al público con una determinada función, todo ello es parte del control de la información para provocar diferentes sensaciones. También existen acciones que por un motivo u otro no pueden plasmarse en la pantalla (dificultad, falta de medios, censura...), y en ese caso son omitidas. Pero esa omisión debe realizarse de tal forma que se permita al espectador completar la información que falta con su imaginación. Lubitsch es muy reconocido por su uso de la elipsis como elemento narrativo, digamos que se trata de una de sus marcas de fábrica. En una época en la que en Estados Unidos existía un código de censura (que, con algunos cambios, se mantuvo hasta 1967), Lubitsch podía permitirse ser el más atrevido de los directores del Hollywood clásico. El sexo era el mayor problema para los directores de esta etapa, sin embargo, él conseguía burlar la censura con respecto a estos temas al no mostrar prácticamente nada, utilizando la elipsis para que el público completara mentalmente algo que puede considerarse sobreentendido. Una de las mejores y más largas elipsis de toda su obra cinematográfica la encontramos en *Un ladrón en la alcoba*. Tras la breve discusión de Gastón con Lilly sobre la relación entre él y Mariette, Lubitsch pasa a contarnos un prolongado encuentro entre dos personas que, obviamente, se atraen. Abre la escena encuadrando un simple reloj que hay en la casa. De fondo se escucha la voz de Lilly advirtiéndole a Gastón y su despedida. El tiempo pasa y ello se refleja en las agujas del reloj que

marcan otra hora mediante un fundido encadenado. Se escucha la invitación de Mariette a Gastón y como él acepta. La luz se apaga y la hora cambia. Cuando reaparece la luz en la estancia, lo hace en forma de haz que penetra por una puerta que se abre. Las horas han pasado y ambos regresan de la cena e incluso de bailar. Mariette invita a Gastón a otra estancia y Lubitsch funde el plalo del reloj que llevamos viendo durante toda la escena con un plano de un reloj diferente. Ya sabemos que el tiempo ha transcurrido y que han cambiado de habitación. Pero Lubitsch incluye en este encuadre una panorámica que traslada nuestra visión a una botella de champán abierta. Parece que no hace falta decir nada más sobre lo pueda estar pasando entre ambos. Por último, Lubitsch funde a otro reloj, el que separa los aposentos de Mariette de los de Gastón. Se despiden y cada uno entra en su habitación.

Para poner en práctica esta elipsis, Lubitsch, utiliza otros elementos narrativos que permiten su construcción y que van más allá del mero. Las voces en off de los protagonistas que se encuentran fuera de campo, el uso del encuadre y los fundidos en el montaje son esos elementos que ayudan a constituir la escena de un modo más sólido.

También en *Un ladrón en la alcoba*, Lubitsch nos cuenta un primer encuentro íntimo entre Lilly y Gastón sin mostrar casi ninguna imagen comprometida. Tras la cena, los sitúa en el sofá y una vez en el allí, mientras se besan, funde con un plano del sofá vacío y en el que podemos ver como se apagan las luces. A partir de ahí, con esas pistas, consiste en algo tan simple como sumar dos y dos, pero Lubitsch refuerza este momento añadiendo la puerta de la habitación del hotel, de la que surge la mano de Gastón, que cuelga un letrero con el mensaje “No molesten”. Para rematar la broma y la secuencia, funde con un plano del gondolero-basurero que canta a voces “O sole mio”.

En lo relativo a los encuentros íntimos o amorosos, Wilder muestra un buen ejemplo del uso de la elipsis y los detalles. En *Irma, la dulce*, el empapado Néstor Patou (Jack Lemmon) acaba en la cama de Irma (Shirley MacLaine), que se coloca un antifaz para dormir. No sabemos con exactitud qué pudo pasar a lo largo de la noche porque Wilder no lo muestra. Solo vemos que Nestor saca al perrito de Irma a la calle antes de acostarse y que al día siguiente es él quien lleva el antifaz. Podemos deducir lo que queramos, pero parece seguro que en esa cama ha habido algo más que dulces sueños. En su película *Con faldas y a lo loco*, el discípulo de Lubitsch, nos enseña algunos de las mejores elipsis de toda su obra. Lubitsch hizo suyas las puertas, los relojes y los fundidos en la mayoría de sus películas pero aquí Wilder estira el sentido de la elipsis que tenga el espectador para confundirlo y acrecentar así su efecto cómico. Hacia el final de la película, cuando ya han muerto Botines Colombo y sus secuaces, Joseph y Gerald se ponen en peligro de nuevo al salir

corriendo de la escena del crimen. De nuevo vuelven a ser testigos, pero ya nadie sabe nada acerca de sus disfraces de mujer. Por lo que Wilder nos los enseña vestidos de hombre subiendo por una escalera a toda prisa, y después, en el mismo encuadre, bajando por el ascensor. El tiempo que se tarda en realizar esta acción en la vida real (cambiarse de vestuario, incluyendo pelucas y maquillaje), es mucho mayor que el tiempo en que se desarrolla la acción en la película pero Wilder no nos informa de esa transición de tiempo, simplemente suben de una forma y automáticamente (en el mismo plano) bajan de otra. Se trata de un imposible en la vida real, pero que resulta verosímil en la historia teniendo en cuenta que ambos personajes llevan todo el tiempo cambiándose de ropa a toda velocidad. Además el director vienés se vale de un recurso humorístico que también le daría grandes resultados en *El apartamento*, las acciones mecánicas y automatizadas en los personajes. El mejor ejemplo está en dicha película, cuando Baxter, al principio, sigue con la cabeza los movimientos de su gigantesca calculadora. En *Con faldas y a lo loco*, este automatismo generado en los personajes nos lleva directamente a la elipsis y, al igual que al principio de la película no vemos cómo se cambian de ropa sino que se transforman en un único corte, en esta escena ocurre lo mismo, solo que la unidad de tiempo que se nos da es imposible, pero verosímil.

Cuando se trata de elipsis en las que pasan largos periodos de tiempo, Wilder tiende a reforzarlos con cierto diálogo aunque a penas utiliza rótulos que indiquen esa dilatación temporal. En *Uno, dos, tres*, nos informa sutilmente de que el tiempo que ha pasado es mayor de lo que debía. En la escena en que Scarlett aterriza en Berlín y se presenta, MacNamara, atónito, comenta: “¿Qué nos han enviado aquí?”. Su mujer responde con sarcasmo, “Sea lo que sea es nuestro durante dos semanas, ¿no es estupendo?”. Wilder corta la secuencia y pasa a al plano de la cadena de envasado de Coca-cola, adornado con el tema principal de la película (de André Previn). Seguidamente funde este plano de las botellas con un plano de Schlemmer, de espaldas pintando una enorme gráfica. El tramo que está pintando es el que une el mes de mayo con el de julio. Ya sabemos que estamos en julio, cuando indirectamente se nos había hecho ver, en una escena anterior, que estábamos en mayo. Scarlett, la hija de Wendell P. Hazeltine, el jefe de MacNamara, tenía prevista una estancia en Berlín de dos semanas. Cuando, dos meses más tarde, MacNamara llega a su despacho y contacta con Wendell por teléfono, aparece ese refuerzo dialogado. Cínicamente le dice a Wendell: “Dos semanas, dos meses, ¿qué importa eso?”. A partir de aquí Wilder va a contarnos qué cosas interesantes han ocurrido en ese lapso de tiempo pero todo en su debido momento y mediante los agudos diálogos de los personajes.

## FINALES

Al igual que los principios son tomados como las primeras impresiones, los finales constituyen el último trago que nos dejará uno u otro sabor de boca al terminar la película. En *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Linda Seger comenta acerca de los finales:

*“El clímax suele presentarse en las últimas cinco páginas del guión, seguido de una breve resolución que ata todos los cabos sueltos. [...] Ya no queda nada más que decir y lo mejor es no decir nada más.”* (Seger, 1991: 54)

Por ello una escena final debe constituirse de tal forma que sea un especie de corolario, no solo de la historia, sino del ritmo, del género y del tono de la película. Con esto quiero decir que, en el caso del cine, no basta con darle un final al argumento y a los personajes, el estilo con que se haga determinará el verdadero sabor de ese último trago que nos ofrece una película. Los dos directores estudiados son grandes “finalizadores” de películas, apenas queda un cabo suelto en ninguna de sus películas, en parte porque son grandes maestros de la causalidad narrativa. La conclusión de la trama suele introducirse al comenzar el tercer acto. Tras el segundo punto de giro, la situación se ha desestabilizado y los personajes deben enfrentarse a ella para restaurar el equilibrio que necesitan. Habría que resumir todas las películas de Lubitsch y de Wilder para comprender cómo las relaciones causales afectan a los finales. En el caso de *Con faldas y a lo loco*, que contiene uno de los finales más celebrados de la historia del cine, este se produce por un error de los protagonistas. Tras ser asesinado Botines Colombo y sus compinches, Joseph y Gerald salen corriendo de la sala en la que están reunidos todos los mafiosos, que los persiguen como testigos de un nuevo asesinato. De nuevo vuelta al principio. Lo que en el primer acto se había convertido en un detonante (la matanza del día de San Valentín), se convierte ahora en un catalizador para el final de la historia. Aquí Wilder juega con el concepto de redundancia y los patrones de repetición que tan buen resultado suelen dar en sus películas. Sitúa a los personajes en una nueva huida, pero esta vez les da otras herramientas para escapar. Gerald, transformado en Daphne, ha enamorado a Osgood. Él se prestará, sin saber absolutamente nada, a sacar a Daphne y a Josephine (su “dama de honor”) de Miami a toda marcha. Pero Sugar ha perseguido a Josephine porque ha comprendido que se trata de su falso millonario. El caso es que en una lancha se acaban juntando todos los personajes importantes, de los que aún no sabemos cómo continuará su historia. Sugar perdona a Joseph, pero aún queda un problema (un problema para la moral propia de 1959) y es, cómo concluirá el romance entre Osgood y Daphne. Tras una excelente conversación repleta de evasivas por ambas partes Daphne se transforma en Gerald y dice: “¡Soy un hombre!”

La relación homosexual tal vez habría sido aceptada como normal años más tarde, sin embargo en su momento, este final es la búsqueda de Gerald de una salida al embrollo en que se ha metido. El público puede pensar que ahí acaba todo: “No es posible una relación entre hombres, Gerald ha dicho la verdad y la historia termina aquí.” Pero Wilder no se permite ese cabo suelto. Puede que la historia sea una huída acelerada y angustiosa para los personajes, pero al público dicha angustia le resulta cómica y la forma de terminar la comedia es dejar a los personajes de nuevo en un angustioso camino, un camino que no quieren, o no se atreven a tomar. Al personaje de Osgood, el hecho de que Daphne sea un hombre no le preocupa en absoluto porque “nadie es perfecto”.

No se puede considerar ni a Wilder ni a Lubitsch como cineastas cobardes, si bien en muchos casos siguen las convenciones del género o subgénero en el que enmarcan sus películas, ninguno tiene miedo a saltarse algunas normas, sobre todo en lo referente a la aceptación de la sociedad de ciertas ideas que se plantean.

Parecido al inicio de *Con faldas y a lo loco* es el desarrollo de *Una mujer para dos*. En esta película debe tomarse una decisión. La decisión que toma Gilda, la mujer en cuestión, es la de no elegir a ninguno y casarse con un tercer pretendiente al que no quiere. Pero la historia de amor que conforma el triángulo amoroso se dirime de nuevo como un pacto entre caballeros, que del mismo modo que al principio, lo que proponía era nada de relaciones entre ninguno de los hombres con la mujer, ahora busca exactamente lo contrario. Los dos, besan a Gilda.

Y es que son detalles de este tipo los que pueblan los redondos finales de ambos cineastas. Tras la odisea que resulta la búsqueda de la libertad en *Ser o no ser*, todo vuelve a estabilizarse, como al principio. Y como al principio, cada uno vuelve a su función. Joseph Tura vuelve a ser Hamlet y a interpretar el monólogo que da título a la película. De hecho “Ser o no ser”, son las últimas palabras que se pronuncian en esta obra ya que después, la acción es puramente visual. Tura espera que Sobinski no se levantará, pues le está observando desde el escenario. La sorpresa aparece cuando otro joven militar que se encuentra detrás de Sobinski se levanta y se marcha. Ambos se quedan estupefactos y aparecen los títulos de crédito finales. Otro gran final del Lubitsch es el de *Un ladrón en la alcoba*. La repetición de un gesto propio de los personajes es una muy buena forma de acabar un filme. Lubitsch pone de nuevo en práctica esa técnica de terminar la película al igual que se empezó. Al principio, en la secuencia de la cena en la que se conocen Lilly y Gastón, ambos se dedican a robarse sus objetos de valor hasta que descubren que los dos son ladrones profesionales. Tras todo el “problema en el paraíso” que nos cuenta la película, Gastón y

Lilly vuelven a estar juntos, esta vez en la parte trasera de un automóvil, y es entonces cuando Gastón le regala a Lilly el collar que le ha robado ante sus narices a la pobre millonaria Mariette.

Wilder es también un maestro de terminar las películas con un detalle que redondea esa escena final y que responde, cómo no, a la relación causa-efecto que ha ido creando en el transcurso de la trama. El ejemplo más redundante es el de *Irma, la dulce*. Moustache (Lou Jacobi) se pasa toda la película dando consejos a Nestor, para lo que referencia un amplio “backstory” que nunca termina de contar del todo utilizando una frase recurrente: “Pero eso es otra historia”. Tras el absurdo que resulta el final de *Irma, la dulce*, en la que alguien que nunca ha existido, se materializa (me refiero a Lord X), Moustache reacciona extrañado pero, acto seguido, se dirige al público y comenta: “Pero eso es otra historia.” Esta técnica es muy parecida a la que utiliza en *Uno, dos, tres*, con MacNamara gritando el nombre de su secretario Schlemmer, hasta el último plano de la película, o en el final de *Primera Plana*, en el que Walter, tras pasarse todo el día poniendo trabas al viaje de Hildy, parece haber aceptado su derrota pero, nada más lejos de la realidad, le regala su reloj y luego lo denuncia por robo. En otras ocasiones Wilder es más sutil, y tal vez por eso consigue despertar una emoción más cercana a la alegría que al humor. Normalmente, sus películas más románticas, incorporan algún elemento en su desarrollo que une a dos personajes protagonistas o, también como en *Irma, la dulce*, existe alguna situación recurrente, que también aparece al final. Es muy probable que la comedia más elegante de Billy Wilder sea *Sabrina*, en parte por la historia, en parte por los actores o por el estilo sobrio pero simpático con que la realiza Wilder. Cuando Linus pasa el día entreteniendo a Sabrina para distraerla de la atracción que causa sobre ella su hermano David, incurre en una falta de ética (muy propia de su mundo empresarial) que es tratar de enamorar a Sabrina para luego apartarla de sus intereses. Ambos pasan un entretenido día que concluye con una conversación sobre el ala del sombrero de Linus y el lamentable hecho de llevar paraguas en París. Ella le dice que si va a París alguna vez, debe deshacerse del paraguas y bajar el ala de su sombrero (un “homburg” negro con la parte frontal del ala hacia arriba, muy típico entre los hombres de clase alta durante la primera mitad del siglo XX). Cuando al final de la película Linus comprende que está enamorado realmente de Sabrina corre para tratar de abordar el barco en el que viaja sola, rumbo a París. Lo siguiente que nos muestra Wilder es un plano de la propia Sabrina tumbada en una hamaca de cubierta. Un tripulante se le acerca con un sombrero y le dice que hay un señor que desea que le coloque el ala. Ya sabemos que Linus se encuentra a bordo. Ella baja el ala de su sombrero y se lo devuelve al tripulante, que se marcha por una puerta a través de la cual empezará a buscar la estupefacta protagonista. Para su sorpresa (y la del público) Linus aparece



al fondo con el ala del sombrero bajada y agitando su paraguas. Al percatarse de que aún lleva el paraguas, se deshace de él colgándolo en el cinturón de la gabardina de otro pasajero que pasa a su lado. Los dos amantes se abrazan y termina la película. De un modo más dramático acaba *Ariane*. William Wyler, director de *Vacaciones en Roma*, (Roman Holiday, 1953) y amigo de Wilder, le aconsejó que terminara con un final mudo. En palabras del propio Wilder como se recogen en *Conversaciones con Billy Wilder*, de Cameron Crowe:

“Wyler era muy amigo mío. Era muy crítico. Me dijo: «Creo que Audrey Hepburn no tendría que hablar con Gary Cooper cuando él sube al tren, al final de *Ariane*.» [...] Wyler me dijo: «Conviértela en una escena muda.» Pero no puede, porque ella movía los labios.” (Crowe, 2001)

Independientemente de que la escena acabe con sonido (a mi entender, es cierto que habría mejorado mejor sin una sola palabra), Wilder la remata con un par de planos cuya combinación resulta excelente y todo un guiño al público. Gary Cooper agarra a Audrey Heburn y la monta en el tren, la lleva a su asiento, la manda callar y la besa. El tren se marcha y entre el humo de la estación aparece Maurice Chevalier portando el violoncelo de su hija. Este sonrío no sin cierta amargura que se refleja en sus siempre brillantes ojos y se marcha. Sube el volumen de la música que le aporta un efecto dramático a la escena, suavizado en parte por el siguiente plano, en el que aparece la fuente donde se origina la música. Se trata del cuarteto de zingaros que acompañaba habitualmente a Cooper durante sus escenas de cortejo. Al igual que Claude Chavasse se ha quedado sin su hija Ariane, los zingaros se han quedado sin el millonario que los contrataba para conquistar a las mujeres de su vida. Saben que ya no les necesitará más y el violinista del cuarteto se acerca levemente a la cámara (como hace Moustache en *Irma, la dulce*), tratando de buscar cierto consuelo al tocar, esta vez, para el público de la sala de cine. Este violinista (con un interesante parecido a Lubitsch) parece también un homenaje a una de las películas del maestro de Wilder, ya que en *Ángel* también aparece un violinista que improvisa una canción para la cena de Tony (Melvyn Douglas) y María (Marlene Dietrich).

Pero sin duda el final romántico más ambiguo de Wilder es el de *El apartamento*. Mientras Fran se encontraba reposando de su intoxicación en casa de Buddy, juegan una partida de cartas en la que abren sus corazones el uno al otro. Cuando Fran se da cuenta de que Buddy ha rechazado su importante empleo por ella, corre a buscarle dejando plantado a Sheldrake. Al llegar al apartamento de Buddy, Fran le pide la baraja de cartas y se sienta en su sofá. Buddy se sienta a su lado y le confiesa algo que nunca se ha atrevido a decirle claramente: “La quiero, señorita Kubelik”. “Cállese y reparta”, contesta Fran, y Buddy obedece sonriendo feliz. No sabemos que les deparará el futuro,

ni siquiera se han besado y ella ha respondido con una evasiva a la expresión de amor de Buddy. Por eso es ambiguo este final, porque deja entrever la posibilidad de dos futuros, uno dulce, en caso de que la historia de amor continúe, y otro más amargo, en caso de que poco a poco los personajes vuelvan a una situación de desequilibrio en la que Buddy vuelva a quedarse solo y Fran termine siendo el objetivo de un nuevo Sheldrake.

En ocasiones es verdad que ninguno de los dos cineastas estudiados acaba por redondear sus finales. Al menos esta es una sensación de que la película no ha acabado como esperábamos, y nos deja un extraño sabor de boca. A veces puede ser un fallo en el tono general de la película, o simplemente en la conclusión del argumento. Un ejemplo lo encontramos en los finales de *Ángel* y *Berlín occidente*. Ambas historias giran en torno al engaño y al triángulo amoroso. Ambas necesitan que el protagonista se decida por una de las partes y, casualmente en las dos, esta resulta ser la parte engañada. *Ángel* cuenta la historia de una mujer (¿una antigua prostituta?) que engaña a su marido con un hombre al que no espera volver a ver. Pero el encuentro se produce implicando también al marido. Ángel (Marlene Dietrich) tendrá que elegir a uno de los dos y, tal vez sea cual sea esta elección, no nos dejará satisfecho, pues Lubitsch le ha dado la misma preponderancia a los dos personajes masculinos, sin buscarle ningún premio de consolación al perdedor (Melvyn Douglas).

Algo similar ocurre con *Berlín Occidente*. El capitán Pringle debe decidirse entre dos mujeres enamoradas de él. Una es Erika von Schluetow (Marlene Dietrich), la alemana con un turbio pasado (estuvo relacionada con el nazismo) que es ayudada por Pringle, y Phoebe Frost, la puritana enviada desde el gobierno estadounidense para evaluar la moral de las tropas. Una es nazi e interesada. La otra es aburrida y pacata. Pero Pringle acaba eligiendo a Phoebe y Erika ha de buscarse la vida en un medio hostil.

Como es lógico, los dramas también son finalizados atendiendo a los conceptos de ritmo y género, que por lo general suelen ser más lentos, pero con una importante carga de angustia y un carácter sombrío que los hace resultar siniestros. En este sentido, las obras de Wilder más interesantes son *Días sin huella*, *El gran carnaval*, *El crepúsculo de los dioses* y *Fedora*. La primera nos deja en el aire el resultado del supuesto cambio que Don va a emprender a partir de su tétrica experiencia con el alcohol el fin de semana en que se desarrolla la película. No nos deja claro en ningún momento que Don se haya rehabilitado, solo nos introduce en la dificultad de reconocer los problemas y de enfrentarse a ellos, y nos despide pidiéndonos comprensión para con los adictos y rigidez contra la adicción. *El gran carnaval* termina con un extraño plano en Wilder, que sitúa la cámara a ras del suelo mientras vemos caer muerto a Chuck Tatum mientras le dice a su editor que a

pesar de ser un periodista de los caros, puede tenerle gratis en su periódico. Las otras dos cuentan una historia parecida, a tanto que Wilder considera *Fedora* como un remake de *El crepúsculo de los dioses*, equiparando al personaje de *Fedora* con el de *Norma Desmond*, con los cuales critica el funcionamiento de la industria cinematográfica. Las dos historias resultan siniestras y por tanto sus finales deben resultar del mismo modo. *Norma Desmond*, culpable de asesinato (en un terrible estado de enajenación) es conducida a través de su locura a la custodia policial. Guiada por *Max* para bajar las escaleras, la estampa resulta grotesca, la gente la mira con una mezcla de incredulidad y morbosidad, y ella desciende en una ensoñación que la hace dirigirse directamente hacia el público en la oscuridad, como si se metiera en nuestras cabezas para que no la olvidemos. Más extraña es la historia que hay detrás de *Fedora*, otra historia que empieza por su final. La explicación de los verdaderos hechos por parte de la auténtica *Fedora* resulta escalofriante y desagradable. Pero debe ser olvidada en honor a un mito y a la persona que lo mantuvo vivo. El olvido de algo impactante en favor de la esperanza y el recuerdo de una persona es el siniestro tema que corona el final de *Remordimiento*. *Lubitsch* hace que su arrepentido protagonista (en un principio sincero) cree y viva una mentira para agradar a otras personas. La esperanza en la que se ha transformado, para esas personas le impide salir de su personaje. Todo termina cuando en un frío hogar devastado por la guerra vuelve a sonar la música, que emana del violín que toca *Paul* y del reabierto piano del salón que toca *Elsa*, mientras los padres del difunto *Walter* escuchan consolados.

### 3.3.4. ESTUDIO DE LOS DIÁLOGOS

Con la aparición del sonido, el diálogo se constituye como el elemento sonoro con mayor poder de significación debido a la importancia de la palabra (en este caso hablada) en la comunicación humana. *Mario Onaindía* integra una reflexión de *Jean Mitry* en su libro *El guión clásico de Hollywood* que precisamente, trata sobre la inclusión del diálogo en las primeras películas sonoras, tomando como ejemplo a *Lubitsch*:

“«Sin embargo, fue *Lubitsch*, con las primeras comedias musicales (*El desfile del amor*) y con sus comedias sarcásticas (sobre todo *Un ladrón en la alcoba*) con las que comenzó a entrever cuál podía ser la significación audiovisual, dado que la relación del texto con las imágenes adquiría entonces un sentido distinto, radicalmente distinto, de todo cuanto se pensaba en la época. No se trataba ya de integrar las escenas dialogadas en una arquitectura lo más visual posible, ni eludir el diálogo o reducirlo a lo más esencial, sino de significar, mediante la simple relación del texto y la

*imagen, mediante el contraste, la diferenciación, la contradicción, etc., nacidos de la yuxtaposición de una cosa vista y de una cosa oída.»* (Mitry, 1986; citado en Onaindía et al., 1996: 146)

Además, Onaindía opina que:

*“Si tenemos en cuenta que Billy Wilder colaboró con Ernst Lubitsch en la elaboración de sus primeros guiones sonoros –como Ninotchka y la octava mujer de Barba Azul– se comprende que en sus películas utilizara el diálogo cinematográfico inspirado en este modo de integración en el conjunto de la película. El diálogo, por tanto, al menos en la obra de Wilder y en la mayoría del cine clásico nos atreveríamos a decir, no puede analizarse haciendo abstracción de las imágenes, sino en relación tanto con el conjunto de la película como con las imágenes con las que aparece simultáneamente.”* (Onaindía, 1996: 147)

Como menciona Onaindía, Wilder escribió dos películas para Lubitsch, así que es normal que encontremos referencias a su maestro, que acaban resultando al fin y al cabo, referencias a sí mismo. Por ejemplo, en el caso de *La octava mujer de Barba Azul*, de Lubitsch, el personaje de Michael Brandon (Gary Cooper) le pregunta al inútil de su nuevo secretario personal (David Niven), acerca de su sueldo, tras haberle reprimido injustificadamente.

ALBERT

Si está de acuerdo me limitaré a no decir nada.

MICHAEL

Albert, es usted un hombre muy tierno, no recuerdo qué sueldo tenía...

ALBERT

Dos mil francos al mes.

MICHAEL

Suficiente.

Este diálogo es asombrosamente parecido al que mantienen MacNamara (James Cagney) y Schlemmer (Hanns Lothar), en *Uno, dos, tres*. Tras indicarle que estaría perdido sin él, MacNamara, reflexivo, pregunta a su secretario:

MACNAMARA

Es usted un gran hombre Schlemmer.

SCHLEMMER

Gracias, señor.

MACNAMARA

Schlemmer, ¿cuánto le pagamos ahora?

SCHLEMMER

Doscientos semanales.

MACNAMARA

O sea unos cincuenta dólares..

SCHLEMMER

Exacto.

MACNAMARA

Suficiente.

No solo algunos diálogos que escribiera para Lubitsch reaparecen en sus obras posteriores, Wilder toma prestadas de su maestro algunas técnicas y detalles, también en lo que respecta al diálogo. Este es el caso de *Ser o no ser*, la película anti-nazi de Lubitsch en la que tenemos al patético personaje del coronel Ehrhardt, interpretado por Sig Ruman. Ehrhardt es un auténtico patán que descarga todas sus responsabilidades sobre su secretario, el capitán Schultz. Schultz será objeto de las furiosas llamadas del coronel cuando, debido a su ineptitud, cometa algún error bochornoso. Este personaje tratará de suicidarse al final de la película, cuando cree que ha quedado en vergüenza ante su máxima autoridad, Adolf Hitler. Lubitsch nos muestra una puerta cerrada tras la que sabemos que está Ehrhardt, seguido del sonido de un disparo que se ha efectuado en su interior. Así sabemos que el personaje se ha suicidado (un final que no puede parecerse injusto, sórdido o siniestro en esta comedia, teniendo en cuenta la naturaleza de este personaje), pero Lubitsch le destina a algo peor que a la muerte rápida, le destina a un inmenso dolor que no vemos pero que sí percibimos, sumado a la mayor vergüenza que implica habérselo infringido uno mismo y más aún estando adiestrado en el arte de asesinar. Este destino lo conocemos del modo más cómico posible: Ehrhardt furioso (y suponemos, muy dolorido), llama absurdamente a Schultz (que ni si quiera se encuentra cerca de la escena), con la intención de responsabilizarle de su bochorno.

Semejante situación encontramos en otro filme de comedia política. Tal vez el único de Wilder, aunque en su obra siempre deja ver su ideología política o más bien, su falta de compromiso

con ninguna ideología. Hablamos de *Uno, dos, tres*, de nuevo. Y de nuevo hablamos de la relación entre un jefe y su subalterno: de nuevo hablamos de MacNamara y Schlemmer.

MacNamara no es tan inepto como el coronel de *Ser o no ser* (muy al contrario), pero sí juega con una serie de factores en su contra: la vida. MacNamara se pasa toda la película llamando a su secretario a voces: al llegar a la oficina grita: “¡Schlemmer!” y éste aparece dando taconazos (supuesta herencia de su pertenencia al NASDP o a la GESTAPO) como el coronel que dirige el “stalag 17” en *Traidor en el infierno*, que solo se pone las botas para dar taconazos durante su conversación telefónica con un superior. Tras toda la ola de sucesos y contrariedades que resulta *Uno, dos, tres*, todo se arregla de tal forma que cada personaje acaba obteniendo lo que necesita. MacNamara descubre su sitio en el mundo y empieza a reconquistar a su mujer y a sus hijos a base de lo único que interesa en la película, la Coca-cola. Tras sacar varios botellines de una máquina, “Mac” se da cuenta de que su botellín no es de Coca-cola, si no de su marca rival, Pepsi-Cola. Furioso y paralizado ante tal situación, y con el botellín en la mano, grita: “¡Schlemmer!” y así termina la película.

En *Traidor en el infierno*, película sobre prisioneros de guerra de un campo de concentración alemán, Wilder ridiculiza a los alemanes (de nuevo) en varios alardes de ingenio dialogístico.

Tras la llegada del teniente Dunbar (Don Taylor) y su acompañante, el sargento Bagradian (Jay Lawrence) se produce en el barracón una parodia de los multitudinarios actos del partido nazi con el sargento Bagradian imitando a Adolf Hitler. Al llegar al barracón el sargento mayor Johan Sebastian Schultz (interpretado por Sig Ruman), llama la atención al orador que se cubre la cara con el libro *Mein Kampf*, escrito por Adolf Hitler. Bagradian aparta el libro abierto de su cara y le saluda a la manera nazi diciendo: “¡Heil Hitler!”

Schultz se cuadra, grita entusiasmado y con el brazo en alto “Heil Hitler”...pero descubre que todo es una broma y continúa ¡Vete a la mierda!

Tras el breve discurso sobre la adoctrinamiento, todo el barracón (peinados con el flequillo como Hitler y con su característico bigote) se da la vuelta y saluda al sargento Schultz con el famoso “¡Sieg Heil!”

Schultz se gira asqueado y contesta: “Con un Führer hay suficiente.”

Esto de ridiculizar explícitamente la parafernalia nazi, parece un homenaje a *Ser o no ser*, película en la que se ridiculiza el “Heil Hitler” de manera implícita, a través de su pronunciación ya fuera impostada o convencida, pero en todos los casos convincente. Sólo se trata de modo explícito

esta expresión cuando Bronski (Tom Dugan), el actor que interpreta a Hitler en el teatro, contesta al “Heil Hitler” de rigor: “Heil yo mismo”.

También el comunismo es criticado en los diálogos, sin que por ello tenga que hacerse de forma explícita por ninguno de los personajes (exceptuando a C. R. MacNamara en *Uno, dos, tres*).

Precisamente es en *Uno, dos tres*, donde aparecen tres personajes que son una recreación más cínica y menos amigable de otros tres que aparecen en *Ninotchka*, escrita también por Wilder. Me estoy refiriendo a la comisión soviética. En la película de Wilder, los tres comisarios Peripetchikoff (el obeso), Borodenko (el calvo) y Mishkin (el viejo) tienen una frase (dicha por Peripetchikoff) que define su relación: “Conferencia en la cumbre”. Acto seguido, los tres forman un círculo y debaten para decidir qué hacer. Normalmente, en sus votaciones, siempre resultan mayorías de dos tercios. Esto, que es una parodia del sistema comunista y de la palabra “bolchevique” (*bolchevik*, que significa “miembro de la mayoría” en ruso) es puesto en práctica por primera vez por Lubitsch en *Ninotchka* con Iranoff, Buljanoff y Kopalski, los tres camaradas rusos que toman todas sus decisiones en grupo y en las que siempre existe oposición de uno de ellos (hasta que es convencido) a las ideas y proposiciones de los otros dos.

Mario Onaindía explica también un recurso muy interesante en el aspecto del diálogo, la réplica:

*“En principio el recurso de réplica (repetir prácticamente de un modo literal la frase que ha dicho anteriormente otro personaje al final de su intervención exceptuando una palabra que se sustituye por otra) sirve para subrayar la importancia de este término para comparar las dos palabras que no coinciden en la frase.”* (Onaindía, 1996: 159)

De un modo algo más amplio, podemos decir que la réplica no tiene por qué sentar una diferencia entre dos términos, pero sí entre dos interpretaciones de la frase. Es decir, pueden no existir diferencias textuales entre lo que dice un personaje y lo que contesta el otro, pero sí que existirán diferencias con respecto al tono en que se dice.

A continuación muestro algunos ejemplos sobre la repetición de las mismas estructuras en el diálogo, que se pueden encontrar en películas de ambos directores como *Ángel*, *Ninotchka*, *Días sin huella* o *Uno, dos, tres*:

- *Ángel:*

En Ángel, María se hace pasar por la “Gran Duquesa” Ana y conversa con Tony acerca de cómo entretenerse en París. Naturalmente, Tony no da crédito a las proposiciones de María pues el busca un entretenimiento menos turístico.

MARIA

Primero querrá ver el museo del Louvre.

TONY

¿El qué?

MARÍA

Una de las galerías de arte más interesantes. le sonará la Mona Lisa.

TONY

Sí. Creo que sí.

MARÍA

¿No le gustan los cuadros? Ya lo tengo. La torre Eiffel.

TONY

Se refiere a esa cosa de acero que apunta al cielo? Alteza, ¿sabe qué temo?

MARÍA

Qué?

TONY

Que sugiera una visita a Nôtre Dame.

MARÍA

Justamente a eso iba.

Tras la larga conversación en la que cada uno aclara su papel y sus intenciones, María se marcha habiendo quedado ya con Tony para un encuentro romántico. Es entonces cuando entra la Gran Duquesa Ana:

TONY

El capitán Buckler la describió tan bien como merece.

ANA

Muchas gracias. El capitán Buckler... Querrá que organice algo para usted. Qué le gustaría hacer?



TONY

Me gustaría ver el museo del Louvre.

ANA

¿El qué?

TONY

Sí, el Louvre, la Torre Eiffel y, sobre todo Nôtre Dame.

ANA

¿Está seguro que es usted amigo del capitán Buckler?

- *Ninotchka*:

Tal vez sea este el caso en el que la imagen (o una descripción de ella) sea más necesaria para comprender una réplica que no se materializa por boca de los actores sino a través de un cartel. Al final de la película, los tres comisarios amigos de Ninotchka se reúnen en Constantinopla y abren un restaurante de comida tradicional rusa. El eslogan del restaurante será “Coma con Buljanoff, Irianoff y Kopalski”. Después vemos un enorme cartel con los nombres de los tres comisarios iluminados por decenas de bombillas eléctricas. En el mismo orden podemos ver Buljanoff, Irianoff y Kopalski, solo que al llegar a este último, las bombillas están apagadas. Ahora el restaurante se llama Buljanoff e Irianoff, y Kopalski trabaja para ellos portando un cartel que dice: “Coma con Buljanoff e Irianoff”.

- Días sin huella:

Al comienzo de esta película se nos informa del plan de los hermanos Birnam, cinco días en el campo, para la cura de reposo de Don, el hermano alcohólico. Wick trata de convencer a Don de las ventajas del campo hablando de todo lo que sí podrá consumir allí:

WICK

Te sentará bien después de todo lo que has pasado. Arboles, hierba, sidra, leche pura de vaca y agua de un pozo más fría...

DON

(Molesto) Wick, por favor, ¿por qué pones tanto énfasis en los líquidos? Son líquidos aburridos.

WICK

Perdona, Don.

Unos minutos más tarde llega la novia de Don, Hellen, para despedirse de ambos, portando unos paquetes en la mano:

HELLEN

Me alegro de veros, temía que ya hubierais salido. (Muestra los paquetes a Don) Regalos. [...] Cigarrillos, Chicles y, cariño, pásalo muy bien. Y no lo olvides, duerme mucho, bebe mucha leche...

DON

(sonríe)

Mucha sidra y mucha agua fría del pozo, ya lo sé.  
Wick le mira y sonríe levemente.

En este caso Wilder remarca la actitud irónica y cortante de su protagonista al utilizar la misma frase que su hermano para convencer a su novia de que estará bien. Pero sin duda la película que más y mejores réplicas contiene es *Uno, dos tres*, en parte porque su peso descansa en los rápidos y afilados diálogos.

- *Uno, dos, tres*:

Caso 1:

Al comienzo del filme, MacNamara despide a la comisión rusa que contestan diciendo que tienen una reunión con una delegación suiza que les ha enviado veinte camiones de quesos “totalmente inaceptables, llenos de agujeros”. En una de las últimas escenas, durante la transformación de Otto, MacNamara recibe al encargado de una zapatería para que le muestre sus mejores zapatos. El Encargado los dispone en una fila y MacNamara va pasando revista para ver cuáles le gustan. Se detiene ante unos zapatos blancos con perforaciones y agarrándolos, exclama: “Del todo inaceptables, llenos de agujeros.”

Caso 2:

Phyllis y Scarlet conversan sobre los atractivos de Otto en el salón de la familia MacNamara. Tras una broma sobre política Phyllis hace una sarcástica reflexión.

PHYLLIS

Ya veo que equivocamos el voto...

SCARLETT

En Rusia no hubiera pasado.

PHYLLIS

¿Es que no se equivocan?

SCARLET  
¡Es que no votan!

Caso 3:

Por último, en la escena del automóvil, MacNamara le explica a Otto las opiniones que debe darle a su suegro para que este no lo tome por un comunista. Una de ellas es sobre la situación en Berlín. MacNamara le dice que debe contestar con tranquilidad que “es grave pero no desesperada”. Minutos más tarde Otto se encuentra con sus suegros y Wendell, el padre de Scarlet trata de tantear a Otto:

WENDELL  
¿Cual es la situación en Berlín?

OTTO  
[...] La situación es desesperada pero no grave.

Otto invierte sin querer los términos de la frase de MacNamara pero, lejos de causar la repulsa de su suegro, consigue ganárselo al dar una opinión tan arriesgada como absurda.

En otro orden de cosas, los diálogos de Lubitsch incorporan muchas expresiones y onomatopeyas, el mejor ejemplo de su uso lo tenemos en *Lo que piensan las mujeres*, película en la que los tres protagonistas del triángulo amoroso se comunican mediante este tipo de muletillas. Lo primero que aparece es el hipo de Jill Baker (Merle Oberon), después, el desagradable “Keeks!” (acompañado de un pinchazo con el dedo en el estómago) que Larry Baker (Melvyn Douglas) utiliza sin mala intención pero que acaba desesperando a su esposa. Finalmente una de las expresiones (más bien es una onomatopeya) más utilizadas por Lubitsch y que también aprovecharía Wilder para una película: “Phooey!”

“Los relatos de Lubitsch están salpicados con “ruidos dialogados”. El más extendido es el famoso «*Phooey!*» (traducido como «¡quita!» o «¡bah!»), contraseña de todos los nihilistas y provocadores lubitschianos.” (Binh y Viviani, 2005: 100)

Se trata de una palabra inexistente y por tanto, carente de significado, pero Lubitsch la utiliza como una forma de vocabulario propio de personajes intelectuales y revolucionarios (incapaces de expresarse con palabras claras y concisas). El personaje que más llega a emplear esta frase es el que interpreta Burgess Meredith, el bohemio artista que se enamora de Merle Oberon en *Lo que piensan las mujeres*. Cada vez que tiene algo delante que no le gusta dice: “Phooey!”. El cuadro en el museo y el jarrón en la casa del matrimonio Douglas-Oberon son ejemplos de obras que no resultan de su agrado.

Un breve pero bien definido personaje de Lubitsch, el comunista de *Un ladrón en la alcoba* que va a casa de Madame Colet a recriminarle su opulencia, es el primero en utilizar esta forma de expresar su opinión, repitiendo varias veces su “Phooey!”. En el doblaje al castellano se eliminó esta onomatopeya, en parte difícil de comprender, y fue sustituida por “odiosa y sucia capitalista”. Wilder homenajeará a este personaje cuando Otto, el comunista de *Uno, dos, tres*, para no descubrirse la cabeza en la oficina de Coca-cola, diga: “Phooey!”

### 3.3.5. ESTUDIO DE LOS SÍMBOLOS, DETALLES Y TOQUES

En el cine, el manejo de la información es controlado mediante el flujo de imágenes y sonidos. El guionista debe comunicar ciertas cosas al espectador y, en muchos casos a los personajes de la historia, para que la acción avance y sus personalidades evolucionen. La manera de hacerlo denotará en gran medida su ingenio. Aquí es donde los símbolos juegan un papel muy importante como metáforas visuales y sonoras. Ernst Lubitsch y Billy Wilder son conscientes de la economía de comunicación que estos recursos les proporcionan a sus películas. El encuadre, la metáfora visual, la música y los efectos sonoros son quizá, los detalles más técnicos a los que el guión cinematográfico puede hacer referencia y que el guionista puede manejar con inteligencia para darnos esas dosis de información con las que construir la historia. No es objetivo de esta investigación describir una tipología de símbolos u objetos y sus significados como sí se hace en algunos manuales de escritura y análisis de guión. Simplemente vamos a ver cómo los utilizan Lubitsch y Wilder, para lo cual nos basaremos en la taxonomía de estos elementos realizada por Mario Onaindía en *El guión clásico de Hollywood*, en la que se distinguen cuatro tipos: sociales, de concordancia de lo discordante, de causalidad y de metonimia. (Onaindía, 1996)

#### EL ENCUADRE, EL “FUERA DE CAMPO” Y LAS METÁFORAS VISUALES

##### Encuadre

El encuadre, esa porción de realidad que recorta el cuadro de la cámara, es para ambos directores un elemento fundamental al que sacan verdadero partido para contar sus historias. Uno de los planos más ingeniosos de Lubitsch lo encontramos al inicio de *Remordimiento*. Nos sitúa en un desfile militar que solamente podemos ver gracias a que entre el público, hay alguien a quien le falta una pierna (probablemente un soldado, debido a la bota que lleva en la otra pierna). Por ese hueco, se

cuela la cámara y nos muestra la marcha triunfal del ejército. Esto es claramente una metáfora de cómo la gloria de la guerra no vale más que una extremidad humana, o que una vida, en último término. Aquí, nos hace sentir que nos gustaría más ver la pierna y no ver ningún desfile.

El simbolismo en el encuadre es algo que hereda el alumno Wilder. Por ejemplo, si tenemos una de sus primeras películas, *Perdición*, hay una escena muy tensa en la que Walter Neff, el personaje de Fred MacMurray, espera a Phyllis en su apartamento. Pero quien se presenta es Barton, su compañero de trabajo a quien Neff y Phyllis tratan de engañar. Cuando Phyllis llega a casa de Neff, escucha a Barton dentro y se esconde tras la puerta de entrada, que es abierta enseguida por Barton, que sale. Neff acompaña a su amigo al pasillo y charla con él desde allí. Vemos como Phyllis le hace una señal de su presencia, tirando levemente de la puerta hacia ella y acto seguido Wilder nos presenta un plano cortado perfectamente a la mitad por la puerta del apartamento. A un lado de la puerta, escondida, Phyllis, al otro Barton y finalmente, en el centro entre ambos, sosteniendo la puerta, Walter Neff. Con este plano, Wilder nos muestra la complicidad entre los asesinos Walter y Phyllis y la posición en la película de cada personaje: Barton el investigador engañado a lo lejos, a la derecha del plano; Walter, el asesino que miente a su amigo y protege a una mala mujer, en el centro; y Phyllis, la mentirosa refugiada tras la puerta del apartamento, más cercana a nosotros y a la izquierda del plano.

#### Fuera de campo

Como elemento ligado al encuadre tenemos el fuera de campo, un concepto que emana de la condición técnica del cine, que, ante la imposibilidad de representar la totalidad de lo real, muestra una porción de la misma denominada campo, que es lo que queda delimitada por el cuadro. Pero eso no significa que lo que se encuentra fuera de ese campo no pueda tener posibilidades narrativas, de hecho es una de las bases del estilo de directores como Wilder o Lubitsch. Wilder utiliza con gran maestría el “fuera de campo”, apoyándose a veces del sonido en *off*. Grandes ejemplos son la botella de champán en *El apartamento*, las entradas y salidas de los camareros en la habitación del hotel de *Ariane* (enormemente parecidas a las de los camareros y las doncellas a la habitación de los comisarios en *Ninotchka*), o el rápido cambio de vestuario de Tony Curtis en *Con faldas y a lo loco*. Así como Lubitsch en *El desfile del amor*, que utiliza con audacia (teniendo en cuenta que hablamos de los albores del cine sonoro) las mismas armas, cuando hace que la aparición de un marido celoso se produzca fuera de campo, al otro lado de una puerta cerrada y armando gran escándalo. Del mismo modo que hiciera al principio de *Ser o no ser*, solo que encadenando un

chiste con otro y con otro mejor (y así sucesivamente). Tras los “Hail Hitler” de rigor entre los oficiales de la Gestapo, parece que este grito se ha extendido hacia el pasillo, al otro lado de la puerta cerrada, pero en realidad es el efecto contrario, la ola de “Hail-Hitlers” no se ha originado en el despacho, sino que viene desde fuera, es el Führer el que entra y los centinelas lo anuncian.

## Símbolos

Dentro del aspecto de la imagen, algo que forma parte fundamental del estilo (toque) de Lubitsch, y que Wilder no desaprovecha en absoluto, son los detalles. Es algo que resulta difícil de clasificar, pero consiste en un elemento del guión (generalmente visual) que suele generar comicidad. El *gag*, la metáfora visual, los objetos y los símbolos forman parte de estos detalles que definen en gran parte el estilo de los dos cineastas.

En primer lugar tenemos el humor visual. Lubitsch y Wilder tuvieron una enorme formación en el cine mudo y de ahí sacan gran parte de su ingenio a la hora de plasmar ciertas situaciones. Una de las mejores y más sencillas escenas del director alemán es el cortometraje *El oficinista* (incorporado en la película *Si yo tuviera un millón*. En él un oficinista recibe una cantidad de dinero suficiente como para dejar de trabajar. Lejos de celebrarlo con euforia, se dirige flemáticamente fuera de su espacio de trabajo y sube unas escaleras. Atraviesa una puerta, luego otra, luego otra. El letrero de cada puerta es cada vez más importante, “Vicepresidente”, “Secretario del presidente”... Al llegar a la puerta del presidente de su compañía, el oficinista (Charles Laughton), se ajusta su vestimenta para parecer más formal y accede al despacho. Lejos de hacer nada más serio, Laughton le hace una infantil y liberadora pedorreta. Esta dilatación del tiempo a fin de aumentar el efecto del *gag*, es reproducida en su obra *La octava mujer de Barba Azul*, en cuyo principio encontramos una escena similar: Ante las intenciones del personaje de Gary Cooper, el encargado de los grandes almacenes corre escaleras arriba para consultar con el gerente de los mismos, que en lugar de bajar y solucionar el problema, sale junto al encargado y sube las escaleras hasta llegar a su superior, el vicepresidente, el cual acaba cogiendo el teléfono para llamar al presidente. Para rematar la broma el presidente sale de su cama solo con la camisa del pijama, que es lo único que desea comprar Cooper a pesar de la oposición de todo un sistema empresarial.

A parte del *gag* visual con la simple intención de provocar la carcajada en el espectador, Lubitsch y Wilder demuestran que la imagen tiene más posibilidades como elemento narrativo. Ya desde el principio del cine sonoro Lubitsch utiliza técnicas del cine mudo para comunicar la

información pertinente al espectador. En la primera escena de su primera película sonora, *El desfile del amor*, Maurice Chevalier, el seductor protagonista, guarda una pistola de fogueo (que una de sus amantes ha querido utilizar para suicidarse) en un cajón en el que hay numerosas pistolas similares. Así nos da a entender lo prolífico que es este seductor. El mejor caso lo encontramos en la secuencia de la fiesta de *Un ladrón en la alcoba*. Al principio de la película Lubitsch nos sitúa magistralmente en Venecia mediante un gondolero-basurero que perturba la paz de la noche cantando a voces “O sole mío”. Es allí donde se produce el primer encuentro entre el rico caballero François Filliba y el ladrón Gastón Monescu. Este entra en la habitación del hotel de Filliba para golpearle y robarle su dinero. Tras conseguir su propósito Gastón queda convencido de que no volverá a encontrarse con su víctima, pero tiempo más tarde coinciden en una fiesta en casa de Madame Colet. Filliba cree conocer a Gastón pero no recuerda de qué. Durante un rato le mira y reacciona con frustración ante su incapacidad de relacionarlo con alguna ciudad en la que haya estado. Es entonces cuando apaga su cigarro en un cenicero con forma de góndola. Esta imagen acompañada por la melodía de “O sole mío” le hace acordarse de Venecia. No obstante, la estupidez de Filliba y la inteligencia de Gastón se unen para posponer el descubrimiento.

Diez años más tarde, Billy Wilder dirige su primera película en estados unidos. *El mayor y la menor* resulta un éxito que le permite continuar con su carrera como director. Sin embargo, lo más interesante que hace Wilder en esta película (a parte de inaugurar el tema del cambio de personalidad en su filmografía) es una escena en la que un personaje consigue recordar a otro. El modo en que lo hace es similar a lo anteriormente descrito en el caso de Lubitsch, solo que Wilder lo simplifica y a la vez lo remarca. Al principio de la película Susan trabaja como masajista capilar hasta que llega a casa de un cliente que la toma por una señorita de compañía. Ante las insinuaciones del cliente, ella se excusará continuamente mientras le propina un brusco masaje en el pelo. Hacia el final de la película, este personaje vuelve a aparecer en la vida de Susan poniendo en peligro su disfraz de niña de doce años. El cliente recuerda a Susan pero no es capaz de situarla en su memoria. Su frustración le lleva a tocarse obsesivamente el pelo a lo largo de la escena hasta que cuando lo está haciendo de la forma más brusca posible, recuerda el origen real de la pequeña Susan, la joven que una vez le realizó un masaje capilar y se marchó desairada. Este tipo de secuencias sirven para comunicar de forma directa y sencilla algunos conceptos o para que encontremos una relación causal entre los distintos comportamientos (entiendanse por ello acciones, emociones o pensamientos) que puede expresar un personaje a lo largo de la película.

En *Ninotchka*, Lubitsch utilizó una brillante idea para comunicar un concepto cuyos guionistas no eran capaces de sintetizar. Se trataba de la rendición de la comisario Yakushova ante el capitalismo. Se trata de un sombrero de señora que se encuentra en un escaparate de la ciudad. Al principio Ninotchka lo ve ridículo y lo critica achacando su estética a la decadencia del sistema liberal. Después pasa frente a él y su actitud ha cambiado relativamente, mostrándose igualmente crítica pero más permisiva. Finalmente, cuando se deshace de sus camaradas, saca el sombrero de un cajón y se lo prueba ante el espejo. No entiende el porqué pero le gusta. El sombrero es una metáfora del capitalismo, como vemos en la pequeña elipsis del perchero que sostiene los viejos sombreros de los comisarios que se transforman en elegantes sombreros de hongo. Casi del mismo modo, o al menos, con la misma significación utiliza Wilder un ridículo y rígido bombín “modelo secretario adjunto” que C.C. Baxter adquiere al ascender en la empresa dejando de lado su ajado sombrero fedora. La utilidad del sombrero es permitir el camino hacia un nuevo símbolo: el espejo. El espejo sirve de nuevo como un modo de comunicarle a Baxter, de forma visual y rápida, que Fran es la amante de su jefe el señor Sheldrake.

Otra forma que tiene Wilder de decirnos algo mediante el uso de imágenes, es en la escena de bar. A Baxter, con su sombrero nuevo (ahora un elemento aún más irónico en él, pues simboliza su ascenso social al mismo tiempo que su “descenso a los infiernos” del amor) le sirven un cóctel con una aceituna. Éste saca el palillo en el que está ensartada la aceituna y la pone junto a otros seis palillos con aceituna. Así sabemos que ya va por el séptimo cóctel. Del mismo modo en *Días sin huella*, Wilder nos recuerda a través de este tipo de símbolos que Don Birnam no solo se ha bebido un Whiskey. Su “circulo del vicio” se repite una y otra vez junto a su vaso, sobre la barra del bar. También en esta película, hacia el final del segundo acto Don, en un forzado y peligroso síndrome de abstinencia, recorre las calles de Nueva York. Una extraña figura típica en los Estados Unidos para señalar y marcar las casas de empeño (tres bolas metálicas formando un trébol o una fila y colgadas o pintadas en las fachadas), se repite mientras Don trata de encontrar un lugar donde cambiar su máquina de escribir por dinero para más alcohol, pero es “Iom Kipur”, una celebración judía y todas las casas de empeño (un negocio generalmente propio de judíos), están cerradas por dicha celebración.

Wilder también muestra esta serie de objetos de forma que el público sea consciente de la utilización como símbolo que tiene para los personajes. Los ejemplos más claros son el cable de la bombilla del barracón y la pieza de ajedrez de *Traidor en el infierno*. Ambos símbolos son una forma de comunicación entre los personajes del traidor y el sargento alemán. Otro uso parecido de



los símbolos lo encontramos en *Con faldas y a lo loco*. Tony Curtis vestido de ocioso millonario le indica a Marilyn que le gusta recoger conchas en la playa, ya que es el logotipo de su compañía: “La Shell Oil”, responde ella impresionada por encontrarse ante un supuesto magnate del petróleo.

## LA MÚSICA

La música siempre ha estado presente en la historia del cine (ya estuviese incorporada en la banda sonora o se introdujera en directo), recordemos que el cine mudo solía tener acompañamiento musical cuando se proyectaba. Podemos entonces considerar a la música como un elemento narrativo muy arbitrario en lo que a significación se refiere ya que cuando su uso no está incorporado a la diégesis, no resulta unívoca. Lubitsch tenía una gran sensibilidad musical y con la llegada del cine sonoro supo explotar esta cualidad de una forma sutil y divertida en muchos casos. Wilder también era un fanático de la música, sobre todo del Jazz (recordemos que abandonó su hogar en Viena para acompañar a Paul Whiteman y su banda hasta Berlín, donde se establecería posteriormente como periodista). Solo hay que escuchar algunas de las composiciones musicales que para él hicieron Franz Waxman o Adolph Deutsch (concretamente las de *El crepúsculo de los dioses* y *El apartamento*) para comprobar la influencia de este género tan genuinamente americano y muy concretamente de la obra de Gershwin Rhapsody In Blue. Sin duda su mayor oda a este género musical es *Con faldas y a lo loco*, con música de Deutsch y que hace referencia en su título a un tipo de jazz muy típico en los años veinte, el “hot jazz” (*Some like it hot*). El sentido de la música cinematográfica que ambos tienen parte también de su utilidad narrativa. Al igual que el diálogo debía servir como contrapunto para las imágenes, la música debía aportar algo, ser una forma más de contar la historia.

Por tanto ambos utilizaban la música como un elemento narrativo más. En el teatro, el monólogo era la forma de que un personaje mostrara su intimidad al público y por supuesto, en el cine también hay buenos ejemplos de monólogos. Pero sin duda, una forma interesante que tenía Lubitsch de expresar los sentimientos o los pensamientos de sus personajes era mediante una especie de monólogo cantado. Esta es la base de algunas de sus comedias musicales como son *Una hora contigo*, *La viuda alegre* o *El teniente seductor* (que cuenta con la canción “Jazz up your lingerie” como un diálogo entre Claudette Colbert y Miriam Hopkins).

Pero el uso de la música en tanto que arbitrario, sirve para acentuar un contraste. Ese contraste es una de las formas que tienen los dos directores de marcarnos su opinión sobre la vida, en la que

nada es por completo blanco o negro. Un buen ejemplo de esto es la película *Un ladrón en la alcoba*. Al comienzo vemos cómo, en mitad de la noche, un señor recoge la basura, la tira a una góndola que flota sobre un canal y canta a voces “O sole mío”. Estamos en Venecia. Cuando la acción se ha desarrollado lo suficiente, hacia la mitad del segundo acto, Filliba y Gastón coinciden en una fiesta. Filliba recuerda de algo a Gastón pero no sabe de qué. Cuando se dispone a apagar un cigarrillo en un cenicero con forma de góndola, el plano (en el que solo se ve la góndola) es reforzado con la melodía de “O sole mío”.

Más tarde, en una conversación con su rival, el Mayor (Charles Ruggles), este menciona que, la primera vez que vio a Gastón lo tomó por un médico. Filliba reacciona extrañado y vuelve a sonar “O sole mío”.

Además, tras la escena del cenicero, Filliba trata de hablarle a Gastón sobre Venecia. Gastón reacciona con evasivas que les llevan a hablar de Constantinopla (actual Estambul). Mientras Gastón le cuenta al oído las bondades de Constantinopla suena una melodía folclórica árabe que sustituye al diálogo. Por otra parte, las escenas que tienen que ver con el triángulo amoroso entre Gastón, Lilly y Mariette, están adornadas habitualmente con el tema principal de la película, que suena en los títulos de crédito.

Esta forma de hacer saber a los personajes algunas cosas gracias a la música (en los casos anteriores, música extradiegética) es también utilizada por Wilder en *Ariane*, solo que en este caso incorpora la música a la diégesis del filme.

“Fascinación” es el vals que articula musicalmente toda la obra. Sirve sobre todo para acentuar la relación entre Frank Flannagan y la propia Ariane. Pero este vals sirve también para que Wilder comunique ciertas cosas a sus personajes. Claude Chavasse, el padre de Ariane, es detective privado y lo sabe todo acerca del modus operandi del playboy interpretado por Cooper. Una de las partes de su habitual plan es la orquesta zíngara que siempre toca, a partir de las diez, *Fascinación*. Claude se lo cuenta así a su cliente, el marido celoso que sospecha que su mujer le es infiel. Cuando este llega al hotel donde se aloja Frank (y donde tienen lugar sus habituales encuentros románticos), observa cómo entran los zingáros. Después de un rato esperando, escucha como, tras la puerta cerrada, los músicos tocan “Fascinación”. A partir de entonces, él sabe lo que está ocurriendo dentro.

Más tarde Ariane, anonadada por Frank y su romántico encuentro, tararea la melodía del vals delante de su padre que extrañado, le pregunta de qué obra se trata. Ariane miente conscientemente,

le dice que se trata de *Tristan e Isolda*, la ópera que acababa de disfrutar en el teatro. Cuando Frank se dirige a Chavasse reclamando sus servicios para encontrar a Ariane, este último empieza a sospechar que se trate de su hija hasta que finalmente le tararea la melodía de “Fascinación”. Le pregunta a Frank si sabe de qué se trata y este le dice que se trata del vals que siempre tocan para él sus zingaros. Así es como a Claude se le confirma que es su hija, Ariane, la nueva conquista de Frank Flannagan.

Dejando de lado el uso diegético de la música que también puede verse en *La tentación vive arriba* o *Lo que piensan las mujeres*, los dos directores adornan magistralmente sus películas con obras que resultan un irónico refuerzo en su contexto. Los títulos de crédito que abren *Ser o no ser* lo hacen con una famosa melodía de Frédéric Chopin. Se trata de la “Polonesa Op. 40 nº 1”. Lo curioso de esto es que parece ser que durante los primeros días de la invasión de Polonia, en 1939, se emitía esta obra por la radio polaca, a modo de protesta que reivindicaba los valores nacionales.

Algo parecido hace Billy Wilder en *Uno, dos tres*, que abre sus títulos de crédito con la “Danza del sable” del compositor soviético Aram Khachaturian. Una obra que destaca por su acelerado ritmo, estridencia y marcialidad. En definitiva, una anticipación musical de lo que va a ser la película, rápida, estridente y, en su caso, juega un papel irónico entre lo marcial y lo anti-marcial. La huida del Berlín Este de los protagonistas, perseguidos por los comisarios rusos, acentúa su ritmo gracias a esta composición. Otras composiciones que se escuchan en el filme van a ser “La Internacional” como símbolo del poder soviético sobre la RDA y, por contraposición, un tema popular norteamericano, “Yankee Doodle Dundee”, que no solo representa los valores del Tío Sam, materializado en un reloj de cuco, sino que es también una reminiscencia del pasado de James Cagney, el protagonista de la película, que protagonizó en 1942 el filme titulado *Yanqui Dandy* (*Yankee Doodle Dandee*, Michael Curtiz, 1942). La “Cabalgata de las valquirias”, composición que forma parte de la ópera *La valquiria* de Richard Wagner, es también utilizada por Wilder para preparar al espectador sobre lo que se les viene encima a los personajes, aunque en este caso viene precedida de una introducción diegética: el médico de la familia MacNamara determina que Scarlett está embarazada. Cuando consigue pronunciar la palabra en inglés, canturrea “Está embarazada” con la música de Wagner.

Pero Wilder no solo utiliza la música para subrayar o enfatizar el ritmo, el espacio, el tiempo o las connotaciones ideológicas. A veces es capaz de conseguir todo eso además de dar un uso más sutil a la música como elemento de anticipación para la trama. En *La vida privada de Sherlock Holmes*, dos composiciones resultan claves para entender la sensibilidad musical de Wilder con

respecto a esta película. La primera es la música elaborada por el genial Miklós Rózsa (que ya había colaborado con el director en sus primeros grandes éxitos como fueron *Perdición y Días sin huella*). El instrumento que más resalta en esta composición es el violín, que era el que tocaba el personaje de Sherlock Holmes creado por Sir Arthur Conan Doyle, a demás de que la obra tiene aparentes influencias de compositores del romanticismo tardío como Mussorgsky o Chaikovsky. Precisamente a Chaikovski se hace una importante referencia en la banda sonora de la película, concretamente al que muy probablemente sea su ballet más conocido, El lago de los cisnes. La inclusión del tema más recurrente de este ballet nos retrotrae a las dos temáticas sobre las que gira La vida privada de Sherlock Holmes. además de introducirnos en el tono de misterio que domina esta obra a caballo entre el suspense y la comedia. En primer lugar, el juego de apariencias que se muestra en toda la película (el cual no solo nos anticipa el posible final, si no que referencia un lago y las criaturas que viven en él) y en segundo término, la s dudas sobre la homosexualidad de los personajes, una constante en las parejas masculinas de Wilder, que en este caso realiza una referencia explícita al propio Chaikovsky.

## LOS EFECTOS SONOROS

El sonido, no trajo solo la sensibilidad musical y los diálogos chispeantes. Los efectos sonoros fueron ampliamente integrados en las nuevas películas de Lubitsch que llegó incluso a trabajar un tipo de flashback raramente visto en la época, el flashback sonoro. En *Remordimiento*, tras su magnífico discurso en el pub, el doctor Hölderlin sale y se queda parado en la calle, pensando en lo que acaba de decir y en las consecuencias que la guerra de los padres ha traído a los hijos. Se escuchan los pasos de todo un ejército al unísono. El doctor mira hacia el fondo. Solo vemos el arco del triunfo con los pasos de fondo. El doctor recuerda así el día que su hijo desfiló hacia la victoria aunque solo encontrase la muerte.

Normalmente, los efectos son utilizados tanto por Lubitsch como por Wilder de tal forma que complementen al espacio que muestra la cámara. El efecto sonoro adecuado, incorporado a un plano o secuencia en el que algún elemento dramático de acción se encuentra fuera del mismo, permite jugar con la focalización y manipular de forma creativa el flujo de información. En su primera película sonora, al comienzo de *El desfile del amor*, Lubitsch anticipa la llegada de un marido celoso que se encuentra tras una puerta gracias a las voces y los golpes que se escuchan al otro lado de esta. Un gran ejemplo lo encontramos en *Perdición*, la muerte del señor Dietrichson se produce fuera de campo: la cámara se queda fija en el rostro impassible de su mujer, Phyllis, que conduce el

automóvil mientras, desde el asiento trasero, Walter se encarga de la víctima. Lo único que escuchamos es el sonido que produce Dietrichson al morir, una especie de ahogo que nos hace deducir la forma del asesinato. En este caso nos imaginamos que ocurre porque el género y la historia así nos lo hacen pensar pero en *El pecado de Cluny Brown*, Lubitsch nos muestra, al principio, cómo su protagonista golpea con una llave inglesa la tubería del señor Ames. Lubitsch nos familiariza con este sonido y lo adjunta a la imagen de una Cluny Brown inexperta pero entusiasta. Más tarde, cuando el baño de su aburrido prometido se atasca, en mitad de una soporífera y rígida reunión social, Cluny se ofrecerá a desatascar la tubería del baño (y la propia reunión). Esta vez lo hará a puerta cerrada, así que solo podemos escuchar un ruido que nos resulta familiar. Lubitsch es capaz de contarnos cómo un cotilleo corre de tienda a tienda sólo con el sonido que producen los timbres de las puertas al abrirse y cerrarse, en *Remordimiento*.

Probablemente, caso más interesante del uso de un detalle sonoro para transmitir una información nos lo ofrecen las películas *Ninotchka*, *Días sin huella* *Sabrina* y *El apartamento*, ambas con una botella de champán.

En la película escrita por Wilder y dirigida por Lubitsch, *Ninotchka* y León regresan a la habitación del hotel tras una velada de relajada frivolidad. *Ninotchka* se siente culpable por su nueva relación con el capitalismo. A modo de broma, León le venda los ojos y la coloca apoyada junto a una columna. Él se gira hacia una botella de champán que trae consigo y comienza a abrirla. Cuando la botella expulsa su tapón de corcho violentamente y provocando un sonido similar al de un disparo, ella cae como si hubiera muerto ante un pelotón de fusilamiento.

De un modo parecido utiliza Wilder el champán en dos de sus mejores comedias, y en ambos casos para producirnos cierta tristeza. En *Sabrina*, cuando David se escapa de la fiesta hacia la pista de tenis, donde le espera su última conquista, lleva con él una botella de champán. Cuando la abre, el tapón sale disparado hacia la ventana por la que mira Sabrina, que se asusta y, viendo su ridícula situación, se marcha e intenta suicidarse. El sonido de la botella de champán al abrirse (subrayado con la trayectoria del tapón) sirve de nuevo como una metáfora del dolor y de la muerte. De mismo modo que en *El apartamento*, solo que Wilder ahora sitúa este sonido fuera de nuestro campo visual de tal forma que sí lo confundamos realmente con el de un arma de fuego. Baxter ya le había contado a Fran que en el pasado se intentó suicidar debido a un desengaño amoroso. Sin embargo en su falta de habilidad para ello había acabado disparándose en la rodilla. Al final de la película, cuando Fran trata de subir corriendo las escaleras hacia el apartamento, escucha lo mismo que nosotros: una pequeña explosión. De inmediato, tanto ella como nosotros (sabiendo lo que

sabemos), nos imaginamos un trágico final. Angustiada, Fran llama a la puerta gritando “¡Señor Baxter!” varias veces hasta que la puerta se abre y él sale extrañado, con una botella de champán abierta y que chorrea en la mano. No es más que un soltero que brinda solo en noche vieja.

### 3.3.6. TEMÁTICAS Y TONO EN LAS OBRAS DE LUBITSCH Y WILDER

#### LA GUERRA Y LA POLÍTICA

La guerra es otro de los grandes temas que atañen a estos dos cineastas. Ambos tienen una opinión bastante bien formada acerca de las guerras y sus consecuencias, pues ambos vivieron en el corazón de Europa durante la primera guerra mundial y tal vez sea este conflicto internacional el que más influya en el pensamiento anti-belicista. Charles Chaplin o los hermanos Marx reflexionarán sobre lo absurdo de la guerra en algunas de sus mejores comedias políticas como *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940) o *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933). Pero Lubitsch se enfrentará a este tema desde la perspectiva dramática. En *Remordimiento* critica tanto la guerra como quienes la provocan y lo hace situando como protagonistas a un excombatiente francés y al padre del alemán a quien ha matado en una batalla. El arrepentimiento y la marca que este personaje, Paul Renard llevará siempre consigo por haber asesinado a otro hombre, le hará entregar su vida a la familia del difunto a través de una mentira piadosa que deberá mantener para siempre.

Esta situación será una especie de recordatorio de sus actos, que actúa a modo de condena para este personaje. La condena que lleva el padre es la responsabilidad de haber permitido que su hijo fallezca tratando de matar a otros, por la gloria, el honor y la victoria de su país y de él mismo.

Sin embargo, *Remordimiento*, no entra en la calificación genérica de película bélica, es más bien un drama sobre las consecuencias de la guerra. En cierto modo, aunque la guerra sea el tema en algunos de los filmes de Lubitsch (*Ser o no ser*) o de Wilder (*Traidor en el infierno*), nunca tratan la guerra desde el punto de vista de la batalla, nunca reflejan la crudeza del enfrentamiento entre personas por la victoria de uno sobre el otro. Si acaso la escena de la muerte de Walter en *Remordimiento* es un vago acercamiento a una escena de Guerra, pero no puede compararse al comienzo de *Los violentos años veinte* (*The Roaring Twenties*, Raoul Walsh, 1939) o a *Senderos de Gloria* (*Paths Of Glory*, Stanley Kubrick, 1962). Lubitsch no quiere resultar más desagradable

teniendo en cuenta la amargura que refleja la cinta. Además, si nos muestra el caos de la lucha, puede que nos resulte justificado el asesinato, debido a la confusión y al miedo del protagonista.

De todas las películas que realiza Billy Wilder, sólo tres tienen que ver realmente con la guerra, concretamente con la segunda guerra mundial. Nos referimos a *Cinco tumbas al Cairo*, *Berlín Occidente* y *Traidor en el infierno*, de las cuales solo dos de ellas transcurren realmente en los años en los que se desarrolló la guerra. *Berlín Occidente* está ambientada en el Berlín de después de la guerra y se hace más referencia a las consecuencias de la misma y al nazismo que a la propia guerra. Sin embargo, *Cinco tumbas al Cairo* y *Traidor en el infierno* sí que son propiamente películas que entrarían en el género bélico.

*Cinco tumbas al Cairo* comienza con un tanque que se desliza sobre las arenas del desierto. A parte de eso y del final en el que sí se ve más movimiento militar, la película transcurre en un hotel que es tomado como base para el ejército alemán. En él ha conseguido ocultarse un suboficial inglés que ha sobrevivido a un ataque enemigo. Mi opinión sobre esta película coincide con la de otros críticos como Juan Carlos Rentero que dice:

“A pesar de encontrarnos en una típica película de guerra, Wilder ha dotado la trama argumental de un suspense policíaco que podría desembocar en un film de espías o una vaga incursión en el cine negro.” (Rentero, 1999: 112)

Es decir, que de nuevo Wilder se salta las convenciones del género bélico para mostrarnos sus inquietudes, en este caso el suspense. Lo mismo ocurre con *Traidor en el infierno*, otra película sobre la guerra que transcurre en un tranquilo escenario, un campo de concentración. El desasosiego aparece cuando los ocupantes del barracón comienzan a sospechar de que hay un traidor en el grupo que informa a los alemanes de sus actividades para que estos consigan desbaratar sus planes. Todos empiezan a pensar que es el sinvergüenza de Sefton, que negocia y trafica con ellos, pero pronto descubrimos que se equivocan. De nuevo el suspense acaba siendo más importante que la guerra en sí. Estas películas sobre la guerra y sus consecuencias (incluyendo *Berlín Occidente* y el *flashback* de Leonard en *Testigo de cargo*), en las que el humor no deja de estar presente son en cierto modo, la forma que tiene Wilder de ajustar cuentas con el país que lo acogió en un principio y que lo expulsó después. Pero sin duda, si de ajustar cuentas con Alemania y los nazis se trata, *Ser o no ser*, es gracias a su sistemática sátira de la guerra, la política y la estupidez humana, la película que mejor refleja el criterio anti-belicista de Lubitsch.

“«*Estaba cansado de las dos recetas conocidas y admitidas*», escribía en *The New York Times* del 29 de marzo de 1942. «*Drama con momentos cómicos de descanso y comedia con momentos dramáticos de descanso. Había decidido hacer una película en la que no se intentara hacer descansar a nadie de nada en ningún momento.*»” (Eyman, 2000: 280)

Aquí podemos decir que puede existir cierta similitud entre el ritmo de *Ser o no ser* y el de *Uno, dos tres*. Ambas son dos comedias de temática política, afiladas y crueles que se basan en un ritmo y una tensión vertiginosas. Ambas muy actuales, en su contexto.

## EL AMOR

Ambos cineastas estructuraron parte de su carrera en torno a la comedia, sobre todo a la comedia romántica. Algunos títulos, a parte de entrar en uno u otro subgénero de la comedia, como la comedia política o la comedia sofisticada entran también en la clasificación temática de comedia romántica o de película romántica.

Como menciona varias veces David Bordwell en su libro *El cine clásico de Hollywood*, “el filme clásico tiene al menos dos líneas de acción, las cuales unen causalmente al mismo grupo de personajes. De forma casi invariable, una de estas líneas de acción implica la relación sentimental heterosexual.” (Bordwell, 1996: 18)

Sin embargo, en algunas películas de estos dos realizadores, esa relación amorosa, aún formando parte de la trama secundaria, resulta más potente incluso que la trama principal. Solemos denominar trama principal a la que aparece primero en la película, y subtrama o trama secundaria a la que se nos plantea después. (Seger, 1991)

Sin embargo en casos como *Ninotchka* o *Ser o no ser*, las tramas que aparecen primero (en *Ninotchka* la trama sobre las joyas de la gran duquesa y en *Ser o no ser*, la del amante de María Tura) pasan luego a un segundo plano, y casi al final de la obra, tienen una aparición más destinada a la creación de chistes y bromas que a ser realmente resueltas, aunque sí se resuelvan.

En *Ninotchka* la trama amorosa entre la comisario comunista y el conde francés, que puede extrapolarse a una relación de amor entre el comunismo y el capitalismo, es el eje central de la obra y lo que realmente queremos saber de la historia. Del mismo modo, que lo que pueda ocurrir entre Fran Kubelik y C.C. Baxter, en *El apartamento*, llega a eclipsar el tema de la lucha por su dignidad, su ascenso y su vivienda.



En otro orden de cosas, más alejado de la épica que rodea la búsqueda del amor, tenemos el matrimonio, esa institución que lejos de ser criticada es más bien reforzada por Lubitsch, pero que Wilder irá desmontando años más tarde, en parte debido a la evolución de la sociedad. Así en *Bésame, tonto, Irma, la dulce, Días sin huella, o Testigo de cargo*, Wilder nos muestra parejas cohesionadas aunque no necesariamente casadas, entre las que se introduce algo que las separa (ya sea Dean Martin, un personaje inexistente, el alcohol o una “morena colgante”), y que tendrán que luchar para vencer sus obstáculos o vivir con ellos, independientemente de que todo pueda acabar bien o mal.

Las relaciones de pareja estables son la cuestión central de las comedias románticas de esta etapa. Como señalan Binh y Viviani en su libro *Lubitsch*: “después de *Remordimiento*, será preciso esperar el giro de *El Bazar de las sorpresas* para ver reaparecer a la pareja joven”. (Binh y Viviani, 2005: 18)

Lubitsch suele construir sólidos matrimonios para mostrarlos en sus momentos de estancamiento o de peligro para la relación. Generalmente este peligro viene dado por un tercer elemento que aparece y que desestabiliza la pareja. En *Una hora contigo* es Mitzi, en *Un Ladrón en la alcoba* es Mariette, en *Ángel* lo es Tony, y en *Ser o no ser* el teniente Sobinski. La trama principal de *Lo que piensan las mujeres* gira en torno a una relación difícil entre dos cónyuges. El tercer elemento que aparece es Alexander Sebastian (Burgess Meredith), el malhumorado artista que enamora a la señora Baker, apartándola de su marido. Alexander, acabará por fomentar una situación aún peor que la vivida por el matrimonio Baker, lo que replanteará el pensamiento de Miss Baker que volverá con su anterior marido (Melvyn Douglas), el cual ha cambiado debido a la separación y ahora es un hombre más atento y cariñoso.

## EL CAMBIO DE PERSONALIDAD

En *Lubitsch*, Binh y Viviani comentan que los personajes del berlinés suelen responder a estereotipos y que no tiende a tomar esos estereotipos y plantearlos en un sistema contrario para observar sus reacciones, lo que hace es exagerar el estereotipo al máximo hasta que su máscara se cae y deja al descubierto la verdad. Pero más concretamente, con respecto a los cambios de personalidad apuntan:

“Con *Lubitsch*, cambiar de máscara, de apariencia o de ideología no significa que se tenga que renunciar a lo que se era (o parecía ser) antes. Cada faceta enriquece al hombre y, más que

*cambiarle, revela su ser; no hace falta escoger entre las diversas identidades, sino asumir una personalidad múltiple.*” (Binh y Viviani, 2005: 55)

Los personajes de Lubitsch no son sinceros, desde Paul Renard en *Remordimiento* a María Tura en *Ser o no ser*, pasando por María en *Ángel* o Gastón y Lilly en *Un ladrón en la alcoba*. Sin embargo con sus mentiras están dejando ver la verdad, no la de sus acciones o sus palabras pero sí las de sus personalidades. *Ser o no ser* es el paradigma de las mentiras y los cambios de personalidad. Los dos grandes mentirosos son el profesor Siletsky, que es en realidad un espía alemán, y Joseph Tura, que pasa de suplantar al Coronel Ehrhardt a suplantar al difunto Siletsky. Toda la compañía de teatro, incluyendo al piloto también debe interpretar un papel, un papel colectivo y en el que se trasluce toda la verdad de sus acciones, pues al fin y al cabo son actores, o sea, mentirosos profesionales.

Los personajes de Wilder tampoco son sinceros, tal vez sea este el director que más juega con las mentiras y la personalidad de los suyos. Casi todas las obras de Wilder incluyen una máscara que cierto personaje, generalmente el protagonista, debe llevar durante un tiempo determinado. Susan en *El mayor y la menor*, Bramble en *Cinco tumbas al Cairo*, Walter Neff en *Perdición* (que se hace pasar por su víctima, el señor Dietrichson durante unos minutos), Sabrina en *Sabrina*, Ariane en *Ariane*, Joseph y Gerald en *Con faldas y a lo loco*, Baxter en *El apartamento*, Otto en *Uno, dos, tres*, Néstor en *Irma, la dulce*, Polly en *Bésame tonto*, Harry en *En bandeja de plata*, Gabrielle en *La vida privada de Sherlock Holmes*, Walter Burns en *Primera plana* o Fedora y su hija en *Fedora*.

Puede que el caso más interesante acerca del “transformismo de personalidad” (Rentero 1999: 131), sea el de Nestor Patou, el protagonista de *Irma, la dulce*. Es el personaje que mejor sigue el planteamiento anteriormente mencionado sobre los personajes de Lubitsch que nos plantean Binh y Viviani. Néstor es un honesto policía parisino cuya honradez extrema le lleva, irónicamente, a ser expulsado del cuerpo. Continuando con esta característica como principal (que lo convierte en un auténtico romántico) Néstor defenderá a Irma de su proxeneta y ella se enamorará de él, convirtiéndolo, paradójicamente en su nuevo proxeneta. Pero Néstor no soporta la vida que lleva su mujer por lo que se inventa un cliente rico que solo busque conversación, es decir, él mismo pero disfrazado. Para poder pagar a Irma, trabaja por las noches en el mercado e Irma llega a sospechar de que sus ausencias y su cansancio tengan que ver con otra mujer. Su honestidad de nuevo, le lleva a “matar” a su propio personaje para que Irma no se enamore de él y entonces es acusado del asesinato de un hombre que nunca ha existido. Tras rizar el rizo aún más, Wilder reconvierte a

Néstor en policía, marido y padre a la vez. El personaje describe un arco de transformación física que sólo responde a sus ideales inalterables, de tal modo que llega a hundirse debido a su personalidad pero gracias a la misma logra salir a flote.

Similar es el caso de Josep y Gerald en *Con faldas y a lo loco*. Ambos se disfrazan para sobrevivir pero cuando sus disfraces han sido descubiertos vuelven a disfrazarse (de otra cosa) para sobrevivir también. Y, cuando sus nuevos disfraces vuelven a ser descubiertos, vuelven a retomar sus disfraces antiguos (de mujer). En todo momento es la supervivencia lo que mueve a ambos personajes a transformarse, pero como se demuestra en el final, en el fondo no han dejado nunca de ser ellos mismos.

## LA TONALIDAD DE LAS PELÍCULAS

Debido a la continua hibridación de los géneros cinematográficos y audiovisuales en general, la tonalidad o tono de las películas es un término relativamente difícil de definir con rotundidad, pero puede decirse que este término se refiere a la cantidad y al grado de humor o de drama que está presente en la totalidad de la película. Esta nueva clasificación se aplica una vez considerado el género o subgénero al que corresponde la obra. Así podemos hablar de un “film noir” en tono de comedia o de un musical en tono dramático. No es un término lo suficientemente delimitado como para considerarlo como género o subgénero, es más bien una atmósfera propia de cada film. Un ejemplo para explicar mejor el tono y aplicarlo al tema que nos ocupa lo tenemos en *Testigo de cargo*. Wilder toma una buena historia de crimen y misterio, una investigación y un juicio por asesinato en el que parece existir una injusticia contra un carismático personaje. A lo largo de todo el filme, el abogado protagonista y su enfermera tienen una serie de hilarantes conversaciones que resultan así debido a su diferencia de caracteres y comportamientos. ¿Esto convierte a la película en una comedia? En mi opinión no llega a transformarla tanto, simplemente le aporta un matiz, un tono cómico a la obra.

En cuanto al tono general de las obras de Lubitsch y de Wilder hay que decir que el humor no puede evitar rezumar de la forma en que cuentan sus historias. Hasta películas tan duras o siniestras como *Remordimiento* o *El crepúsculo de los dioses*, tienen un sentido del humor dramático, áspero y amargo. El único drama sonoro de Lubitsch cuenta con algunas escenas relativamente divertidas, cuyo ingenio reside en captación del comportamiento humano. En primer lugar, llega a la consulta el señor Schultz, un tipo repelente que pretende a la novia del difunto Walter. Su cinismo y su amaneramiento resultan patéticos y por tanto amargamente graciosos. De hecho Lubitsch potencia

este patetismo con un extraño plano que introduce cuando Schultz va a sentarse en la consulta del Doctor Hölderlin. La acción que registra el plano es un movimiento que Schultz realiza tirando hacia arriba de las perneras de su pantalón, para que este no se arrugue demasiado al sentarse. Este plano, que parece introducido toscamente parece tener esa única función, la de remarcar el comportamiento de un personaje más breve y estereotipado. En otra escena de *Remordimiento*, Lubitsch nos sitúa a dos madres en el cementerio. Ambas lloran ante la tumba de sus hijos, muertos en la guerra, pero entre los llantos desconsolados se alterna una conversación que las mismas mantienen sobre repostería y que se va completando a medida que avanza la escena. De nuevo el humor es capaz de traspasar las fronteras del drama.

Al comienzo de *El crepúsculo de los dioses* Joe, como narrador de la historia, señala al tipo muerto y dice, “siempre quiso una piscina”. Esta ironía del destino dicha con sarcasmo por el propio muerto de la piscina es también una de las muestras de ingenio y del fino sentido del humor sardónico que tiene Wilder, que puede verse también en otras películas suyas como *Perdición* (con la señora que se queja en el supermercado) o en *Días sin huella* (cuando el señor que entra en el bar preguntando por una buscona rechaza su vaso de agua o en la escena del guardarropa donde se conocen Don y Hellen). Incluso al final de *Fedora*, el productor interpretado por William Holden (que actúa como narrador) hace una referencia humorística a la manta eléctrica que le regaló a la auténtica Fedora.

Por todo lo anterior es obvio que la forma de ver la vida que tienen ambos cineastas les condiciona (o más bien les capacita) para construir películas en las que se sustituye la sensiblería por el sarcasmo, la ironía y un ingenioso sentido del humor, que en muchos casos puede resultar cruel, pero que destruye efectivamente todo atisbo de sentimentalismo impostado y, en muchas ocasiones, insoportable.

### **3.3.7 EL TRASPASO DE UNA OBRA A OTRA**

La relación entre el cine de Ernst Lubitsch y el de Billy Wilder no solo puede encontrarse en elementos aislados dentro de las películas, como los que hemos puesto en común anteriormente. Wilder llega a realizar verdaderas versiones de otras películas de Lubitsch. En algunos casos solo toma el planteamiento, en otros amplía una pequeña idea y en otros traspasa la obra por completo dándole, eso sí, su visión personal con la que cambia el significado de gran parte de la película

transformándola en otra totalmente distinta, en absoluto un simple remake de la que dirigiera su querido maestro.

El primer guión escrito por Wilder en colaboración de Brackett fue para Ernst Lubitsch, se trata de *La octava mujer de Barba Azul*. El tema de esta película se parece mucho al de otra que Wilder dirigirá en 1957, *Ariane*. *La octava mujer de Barba Azul* trata sobre un joven millonario americano, Michael Brandon (Gary Cooper) que conoce a una joven francesa, Nicole De Loiselle (Claudette Colbert) y se enamora de ella. Cuando está a punto de casarse con ella, Brandon le descubre a Nicole que ha estado casado siete veces antes y todas ellas se ha divorciado de sus mujeres (exceptuando una que murió). Nicole estalla al descubrir lo poco serio que resulta para Michael el matrimonio y obliga a Michael a un abusivo contrato prematrimonial. Una vez casados comienza a hacerle la vida imposible a Michael hasta que este decide divorciarse. En el proceso Michael tiene una crisis nerviosa y acaba en un sanatorio. Finalmente Nicole vuelve en su busca (esta vez siendo millonaria, pues tras el divorcio, Michael ha pagado la parte de su acuerdo) y reconquista a Michael demostrándole que ella es y será su única mujer.

Se estrenó en 1938 y no resultó ningún gran éxito comercial, por desgracia. Sin embargo Wilder retomó el tema 19 años más tarde reciclando a Gary Cooper para el papel de un seductor millonario americano, cincuentón que ya ni se molesta en casarse con sus amantes cuyo lema es “Amar y huir”. Parece que dentro de la visión de la vida de Wilder, ese *happy-end* que vemos en el final de *La octava mujer de Barba Azul*, acaba evolucionando hacia una situación similar a los anteriores matrimonios. O bien, el personaje de Nicole fallece (una forma más triste pero menos amarga de terminar la historia). La cuestión es que Michael Brandon es ahora Frank Flannagan, un hombre intentando divertirse lo más posible en su vida, que choca con una jovencita que le rompe los esquemas, Ariane Chavasse (Audrey Hepburn). El tercer personaje importante en estas dos historias es el padre de la joven. En el primer caso se trata de un actor fetiche de Lubitsch: Eduard Everett Horton que interpreta al Marqués de Loiselle, un noble francés muy venido a menos. En *Ariane* tenemos al francés por antonomasia, Maurice Chevalier, como Claude Chavasse, un detective privado encargado de seguir al señor Flannagan por encargo de sus clientes, los maridos de las amantes de Flannagan. Cabe destacar la diferencia entre los ambientes representados en las dos películas. Podemos observar en *La octava mujer de Barba Azul*, desarrollada gran parte en la Riviera francesa, un ambiente mucho más sofisticado y elitista, propio de la alta sociedad de los años treinta. *Ariane*, en cambio se desarrolla en París. Hay que decir que el París elegante del Lubitsch de los años treinta cambió un poco tras la segunda guerra mundial y se convirtió en una

ciudad algo más pobre y bohemia. Este es el ambiente que refleja *Ariane*, una mezcla entre la alta sociedad, representada por Flannagan y la clases “inferiores” representadas por los trabajadores como Claude Chavasse y por los artistas como Ariane.

El final del *Ariane* es otro *happy-end* en apariencia, muy en la línea de otros finales de Wilder. Claude le ha dicho a Flannagan que se olvide de su hija. Así parece que va a terminar todo, cada uno por su lado. Finalmente Gary Cooper agarra a Ariane y la sube al tren en marcha en lo que podría haber sido una de las mejores escenas románticas mudas del cine americano. Sin embargo Wilder nos muestra algo más: un plano de Maurice Chevalier mirando cómo el tren y su hija se marchan. Los siempre brillantes ojos de Chevalier transmiten una mezcla entre alegría por la momentánea felicidad de su hija y amargura por el futuro de esta pareja, que acabará incluida en el archivo de matrimonios del señor Michael Brandon o en este caso, Frank Flannagan. Como colofón final tenemos al violinista cingaro (de asombroso parecido con Ernst Lubitsch) que tantas veces ha aparecido en la obra como un combinado de romanticismo y humor.

El estilo de *Ariane*, como comedia sofisticada (un poco triste), es un estilo sosegado, pulcro, realizado con medida, a pesar de la fuerte iluminación que atrajo sobre ella comentarios negativos por la utilización habitual de la luz en las películas románticas; recuerda en cierto modo a otra película de Lubitsch, *Un ladrón en la alcoba*. París, las relaciones entre la clase trabajadora y la alta sociedad propietaria de rentables empresas, una historia de amor poco recomendable, un tema musical recurrente y esas entradas y salidas por numerosas puertas (y ventanas, en el caso de *Ariane*), son una muestra del estilo clásico y elegante que comparten estos dos directores.

*Ninotchka* era un proyecto de la Metro-Goldwyn-Mayer que sería dirigido por Ernst Lubitsch. Originalmente iba a ser dirigido por George Cuckor pero este no pudo afrontar el proyecto por encontrarse realizando *Lo que el viento se llevó* (que sería el mayor éxito cinematográfico del año).

Lubitsch contó de nuevo con sus guionistas Brackett y Wilder e incorporó al equipo a su fiel colaborador, Walter Reisch. *Ninotchka* es una comisario rusa que aparece en París para supervisar un trato financiero: la venta de las joyas confiscadas de la Gran Duquesa Swana con intención de obtener dinero para el estado ruso. Aparece entonces León, un símbolo del liberalismo, un conde que no se dedica a nada pero que resulta terriblemente divertido. *Ninotchka* y León se enamoran. Ambos deben separarse pues sus vidas y sus ideologías son distintas. Sin embargo vence el amor al permitirse la salida de *Ninotchka* de la unión Soviética y reencontrándose con León en

Constantinopla. En 1961, los comunistas de la Alemania Oriental levantaron un muro de contención contra el capitalismo. Billy Wilder volvía a escribir sobre este mismo tema: el totalitarismo socialista. *Uno, dos, tres* resulta su película más política en la que critica casi por igual a comunistas, capitalistas y fascistas (los tres grandes sistemas políticos del mundo durante el siglo XX). Pero sobre todo se centra en el miedo, la opresión, la falta de libertad y de bienestar del comunismo soviético. El argumento de esta película es verdaderamente difícil de explicar debido al ritmo, a la cantidad de personajes y a la simultaneidad de situaciones que se dan, pero puede resumirse diciendo que se trata de un hombre luchando contra las vicisitudes de la vida. C. R. MacNamara ha recuperado parte de su posición en la empresa Coca-cola y ahora es el gerente en Berlín. Su ascenso está condicionado por la llegada a la ciudad de la hija de su jefe. Tras dos semanas que se convierten en dos meses, la joven involucra a MacNamara en un asunto que le traerá problemas si no lo soluciona con diligencia: se ha casado con un comunista. El primer plan de “Mac” será quitárselo de en medio pero luego se descubre que ella está embarazada. A partir de entonces toda la película será una carrera para recuperar al comunista y transformarlo en un capitalista digno de la hija de su jefe.

Más fácil de comprender sería el tema de la película si lo abordamos desde los personajes. Principalmente podemos clasificarlos en dos grupos: Los capitalistas y los comunistas. Los nazis no pueden clasificarse en ningún grupo porque como Wilder explica en la película, la mayoría de ellos dicen no haber participado de la barbarie nazi, o se han ocultado perfectamente y viven como honrados trabajadores capitalistas.

Dentro de los capitalistas tenemos a C. R. “Mac” MacNamara, el director de la Coca-Cola en el sector oeste de Berlín. Es tan liberal en el sentido económico que está deseando hacer tratos con los comunistas, sin importarle para nada sus principios (quizás por que su único principio es el dinero). Hazeltine es su conservador jefe que odia el comunismo y todo lo que se le acerque. Scarlett es la hija de Hazeltine, una alocada chiquilla con la cabeza hueca. Por el otro lado están los comunistas: los tres comisarios rusos que acabarán corrompiéndose por una secretaria, la secretaria de Mac y Otto, un joven idealista alemán deseoso de ser ingeniero aeronáutico en Moscú. Tras toda la historia, que es un pulso entre las “causalidades” de la vida y los deseos de MacNamara, los comunistas acabarán siendo capitalistas, porque, entre vivir bien en un sistema opresor y vivir mal en otro sistema opresor, eligen lo primero, lógicamente.

De esta forma Wilder vuelve sobre el tema del conflicto entre el comunismo y el capitalismo, en uno de los momentos más tensos de la guerra fría. Tal vez el comunismo no sea bueno, sobre

todo por la falta de libertad y garantías, y por la falta de bienestar. Sin embargo Wilder aprovecha para dar un par de punzadas al capitalismo. A parte de las razones que aporta Otto, que en muchos casos son ciertas, son los propios personajes capitalistas los que se definen a ellos mismos como crueles y estúpidos. Este es el caso de MacNamara, que no duda en enviar a Otto a una condena segura y desagradable para librarse de él y conseguir prosperar en la empresa. Las estupideces principalmente estéticas por las que se preocupan Scarlett y su padre, como la moda o la cultura popular demuestran lo vacío de contenido que se encuentra el capitalismo. La corrupción de Otto, comprado en el último momento por un ridículo sombrero que le gusta, demuestra lo fácil que es conseguir algo con dinero.

El verdadero motor de toda la historia es el egoísmo, base absoluta del pensamiento liberal y del sistema capitalista feroz de los Estados Unidos, que se encuentra personificada en MacNamara. Sin embargo Wilder, tras darnos a todos una visión de que nada cambia, castiga el egoísmo de Mac negándole lo que todo este tiempo ha perseguido, el puesto de Londres, pero dándole a cambio lo que todo el tiempo ha descuidado y lo que verdaderamente necesita y no merece, su mujer y sus hijos y una vida tranquila y aburrida en Atlanta, Georgia.

Es clara la alusión de Wilder al filme que él mismo escribió para Lubitsch sobre todo si comparamos los tres comisarios soviéticos. Lubitsch muestra a buenas personas que como cualquiera, sienten atracción por los lujos y las comodidades y sienten también cierta culpa por aceptarlos cuando vienen defendiendo un sistema que proclama lo contrario. Pero estos personajes son entrañables, acaban siendo amigos de Ninotchka y acaban por ayudarla a escapar con León.

Wilder construye otros personajes. Parece que los veintidós años que separan ambas obras muestran a los rusos mucho más conscientes del excelente poder de convicción de los americanos y esto los hace más astutos negociando. Pero solo en apariencia, los tipos que al principio parecen exactos, duros e intransigentes en sus negociaciones, acaban siendo humanizados pero de un modo más cruel que con Lubitsch (que solo degrada a Kopalski a empleado), pues son iguales de egoístas que MacNamara y, por eso, al final solo uno de ellos se queda con la secretaria, ya que ha traicionado a los otros para poder escapar al sector oeste.

En 1932 Lubitsch colabora en la película *Si yo tuviera un millón* aportando un cortometraje llamado *El oficinista*. Una sencilla historia apoyada en un largo gag que se basa en escaleras que se suben y puertas que se traspasan. El oficinista (Charles Laughton) recibe un millón de dólares por puro azar. Impasible recoge sus cosas y sube hasta la oficina del máximo representante de la empresa para hacerle una pederreta. Algo que muchos han querido hacer en su vida, abandonar su



trabajo y fastidiar al jefe, en definitiva, una especie de recuperación de la dignidad perdida. Lubitsch abre el episodio con un amplio plano de la oficina que, sin duda, está influido por el que King Vidor realizó unos años antes para su película *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928). Wilder amplía esta idea en *El apartamento*. El derecho a una vivienda digna es lo único que le queda a un alienado oficinista neoyorquino. Sus jefes se aprovechan de él amenazándole con el despido si no cede a prestarles su pobre apartamento de soltero para llevar allí a sus conquistas. Wilder introduce una subtrama amorosa para potenciar esa recuperación de la dignidad perdida materializada en el apartamento y humanizada en la ascensorista Fran Kubelik. Cuando Baxter renuncia a su posición por ambas cosas, se transforma en un *mensch*, “todo un hombre”, que se ha enfrentado a la presión, al chantaje y a la repugnancia de un sistema corrupto lleno de manzanas podridas. Wilder le hace perder su empleo pero a cambio le permite algo que le hará más feliz, una posible vida con Fran, que también se ha enfrentado a su realidad y ha recuperado su dignidad.

*Con faldas y a lo loco* se tituló en hispanoamérica como *Una Eva y dos Adanes*. Esto nos da una idea del aparente planteamiento inicial del film: Dos hombres enamorados de la misma mujer. Sin embargo, al contrario que *Sabrina*, en la que Audrey Hepburn deberá decidirse al final entre Humphrey Bogart y William Holden, la resolución del triángulo amoroso tan propio de Hollywood, vendrá dada desde la mitad de la película, cuando aparezca en escena el personaje de Osgood. Gerald desistirá de conquistar a Sugar dejando esta tarea a su compañero de aventuras, Joseph. El triángulo está resuelto, el problema es la mentira que sostiene la vida de Joseph, que se traduce en una realidad de la que Sugar lleva huyendo toda su vida.

El paralelismo con una obra de Lubitsch lo tenemos en *Una mujer para dos*. Dejando de lado el sentido malicioso de Wilder de transformar la relación de amistad y respeto mutuos entre los bohemios artistas de Lubitsch encarnados por Gary Cooper y Fredric March, es cierto que la situación de ambas parejas es realmente penosa al comienzo del filme, haciéndolos vivir como artistas pobres, sin dinero, ni comida, ni abrigo. Ambos conocerán a una misma chica y se enamorarán de ella. Lo que Lubitsch nos muestra en su primera obra como un pacto entre tres caballeros (si contamos a la joven) Wilder nos lo enseña como una encarnizada batalla entre los dos amigos por conseguir a la atractiva Marilyn Monroe, algo más propio de su visión desencantada con el mundo.

#### 4. CONCLUSIONES

En general, y basándonos en lo estudiado en los capítulos anteriores, se puede concluir que el cine de estos dos directores es muy parecido aunque, como es natural existen diferencias que se entrevén en la manera de ver la vida que tiene cada uno. Es muy importante destacar que Wilder no es Lubitsch, sino que tiene personalidad propia, y aunque veamos mucho de Lubitsch en sus películas (sobre todo en sus comedias), Wilder tiene otra forma de ver la vida que lo conduciría, en sus últimas películas a un cine más personal que acabaría desconectado del público.

Puede que traten muchos temas comunes pero las visiones son totalmente diferentes, Wilder parece más desencantado con el mundo mientras que Lubitsch conserva cierta esperanza. Muy propia de los realizadores de su generación como Jean Renoir o Frank Capra.

No es que se pretenda explícitamente el homenaje pero, con o sin intención, Wilder vuelca lo aprendido en con su maestro, obteniendo como resultado películas que, siendo enteramente suyas, se parecen mucho a las de su mentor.

Durante todas sus carreras existieron acusaciones de mal gusto en algunas de las películas o escenas de Wilder y Lubitsch, sin embargo creo que es normal que algo de mal gusto (o algo considerado de mal gusto hace entre 50 años) resalte en unas filmografías que son verdaderos templos del buen gusto y del cariño por el espectador. Es cierto que Wilder es algo menos elevado y frívolo que Lubitsch, pero en su valentía al decir ciertas cosas se encuentra su buen gusto. Es elegante en la forma de decir cosas que no son nada elegantes, de mismo modo que Lubitsch es elegante en películas que fueron duramente criticadas como *Ser o no ser*. De todos modos hay críticos como el español Jordi Costa que se refiere a Billy Wilder como una vulgarización del estilo sofisticado de Lubitsch.

Se encuentran muchas más técnicas de Lubitsch en el cine de Wilder cuando se trata de comedias. Es decir, Wilder resulta más puramente él mismo en sus dramas, puesto que en las comedias, en relación con el estilo, es muy parecido a su maestro. Así, *Perdición* contiene algunos encuadres muy significativos y algunas elipsis muy interesantes que tal vez Wilder aprendiera de su maestro pero es en *Ariane*, en *Sabrina*, en *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?*, en esas películas donde Wilder se muestra más deudor del sentido de la elegancia y el fino humor de los filmes de Lubitsch.

Es lógico pensar que dos directores que desarrollaron su carrera durante “el clasicismo más históricamente influyente” (Bordwell, 1997) hayan conseguido calar hondo en las posteriores generaciones de cineastas.

Lubitsch, desgraciadamente, es uno de los menos imitados (aunque de los más reconocidos) por los directores de generaciones posteriores o actuales. No tiene un heredero claro que vaya más allá de Wilder. Joseph L. Mankiewicz, Otto Preminger o William Wyler continúan sus carreras formándose un estilo cada vez más propio y reconocible. Es cierto que muchos años tras su muerte, el crítico Peter Bogdanovich realiza alguna aproximación al estilo clásico en sus películas *¿Qué me pasa doctor?* o *Luna de papel*, pero tal vez estas obras estén más inspiradas por Howard Hawks y Frank Capra que por su admirado Lubitsch.

Si Wilder siempre declaró la importancia de la obra de Lubitsch a lo largo de toda su carrera, es el director español Fernando Trueba el que más ha reconocido públicamente que Billy Wilder es el director que más ha influido en la suya (y ello se puede comprobar en algunos de sus filmes como *Ópera prima*, *Belle Époque*, *Two Much* o *El embrujo de Shanghai*). La oportunidad de realizar esta reivindicación le llegó al serle concedido a Belle Époque el premio Oscar a la mejor película de habla no inglesa. En la ceremonia de entrega, Trueba agradeció a Wilder el premio con estas palabras: “No creo en Dos, así que gracias, Billy Wilder.”

De una forma menos patente puede entreverse en la obra de algunos realizadores americanos la influencia del director vienés como son Sydney Pollack, los hermanos Joel y Ethan Coen (muy concretamente en una de las escenas de *El gran Salto*), o Cameron Crowe.

Volviendo a los realizadores españoles más internacionales, en *Entre tinieblas*, también Pedro Almodóvar se apropia (en cierto modo) del planteamiento que desarrollaría Wilder para *Bola de fuego* de Howard Hawks, que por cierto y según Wilder declaró a Cameron Crowe, no influyó nada en él, pero yo estoy de acuerdo con las afirmaciones de Francisco Perales en su libro *Howard Hawks*:

“Billy Wilder asistía con regularidad al plató y aprendió de Hawks la profesionalidad, la peculiar manera de dirigir, de componer la puesta en escena y de colocar la cámara. Wilder tendría su propio estilo, pero el rigor en la planificación y la justificación de los movimientos de los personajes los aprendió del director norteamericano.” (Perales, 2005: 235)

Perales reflexiona sobre esta película de la que opina:

“Podemos ubicar el film en el género de la comedia, pero posee también reminiscencias del cine de gánsters que no podemos obviar y que vienen a ser un presagio de la futura obra de Wilder, quien en 1959 haría algo similar en *Con faldas y a lo loco* (*Some like it hot*).” (Perales, 2005: 236)

Con respecto a los temas que se han tratado en este trabajo hay que destacar algunas ideas que han surgido tras la elaboración del mismo y que conforman una recapitulación resumida de los conceptos tratados.

En el caso de las técnicas narrativas, los principios son uno de los elementos más comunes entre las películas de Lubitsch y Wilder. Hasta en las películas más personales de este último, como es el caso de *El crepúsculo de los dioses*, se toma al primero como referente. En la segunda secuencia, cuando Joe entra en la casa de Norma, es confundido con un enterrador (de hecho Max le recrimina su vestimenta inadecuada). Del mismo modo, el intelectual Adam Bellinski de *El pecado de Cluny Brown*, es confundido con el esperado fontanero que debe arreglar la pila atascada para la fiesta del afectado señor Hillary Ames. Ambos personajes son confundidos con hombres corrientes, dedicados a profesiones corrientes y sin necesidad de alta cualificación, debido tal vez a su porte y a su vestimenta, más propia de la clase obrera que trata de aparentar un nivel económico mayor, aunque sin éxito. Digamos que se trata de dos bohemios que viven tratando de no rebasar sus posibilidades. También ambos personajes conocen en estas escenas al otro protagonista de la historia, en el primer caso Joe conoce a Norma y en el segundo, Adam conoce a Cluny. Los finales son igual de rompedores, el escándalo que aún hoy podría provocar el final de *Una mujer para dos* es comparable al atrevimiento de Wilder al situar a Jack Lemmon y a Joe E. Brown como pareja en el final de *Con faldas y a lo loco*. La redondez que ambos consiguen en sus películas es en parte gracias a los finales, sorprendentes y esperados a la vez.

Con respecto a los personajes puedo decir que sí que es cierto que resultan algo impostados en la actualidad, pero que tomados en su contexto son realistas y profundos. Wilder, como gran creador de personalidades para el cine, que sin duda se han repetido o versionado en películas de otros actores. Ejemplos como el escritor solitario, el oficinista amargado, el ingenuo marido con un cuñado insoportable, la pareja de amigos con una relación sadomasoquista, son algunos personajes masculinos que se han conformado como nuevos arquetipos, mucho más profundos. Es curioso, simplemente curioso, cómo Wilder utiliza a dos actores de cine negro y de gánsters como son James Cagney y Humphrey Bogart para representar a dos importantes hombres de negocios, como

si tras haberse enriquecido jugando sucio, ahora siguieran haciéndolo, pero con cobertura legal. Es verdad que Bogart no era la primera opción para hacer de Linus Larrabee en *Sabrina* (Wilder quería a Cary Grant, siempre lo quiso, y nunca lo consiguió para ninguna de sus películas, al igual que Ernst Lubitsch), pero aquí dejo esta reflexión sobre lo aparentemente conectados que están para Wilder, el mafioso y el honrado ejecutivo capitalista, algo que Lubitsch sugiere también en *Un ladrón en la alcoba*. Las mujeres, en cambio, son más difíciles de clasificar. No son meras figuras decorativas, tienen voz y comportamientos propios pero tal vez no sean tan potentes como los hombres. Su comportamiento es un fiel reflejo de cómo debía ser una mujer para conseguir sus objetivos en una sociedad en la que se encontraba oprimida. Aquí es donde puede haber más diferencia entre Wilder y Lubitsch puesto que Lubitsch, las muestra autónomas, influyentes y sinceras y Wilder tiende a darles un toque de malicia que refleja una inteligencia muy superior a la de los personajes masculinos.

Un capítulo que merece especial mención es el dedicado a los símbolos y los detalles que, podemos decir, conforman los “toques” o estilos tan reconocibles de Lubitsch y Wilder, que demuestran su capacidad mental y su sentido del humor, muy asociado al sarcasmo y la ironía. Al igual que los símbolos y los detalles, los diálogos suelen ser la parte más llamativa del guión porque denotan un imponente ingenio en sus creadores. El actor William Holden comentó que Billy Wilder era un hombre “con el cerebro lleno de cuchillas de afeitar”. Esta aproximación al afilado intelecto de Wilder queda demostrada en sus también afilados diálogos cuyos mejores ejemplos los encontramos en *Ninotchka*, *La octava mujer de Barba Azul*, *Testigo de cargo*, *Con faldas y a lo loco* o *Uno, dos, tres*, todas ellas comedias punzantes y ácidas. Esta acidez era la que perseguía Lubitsch en sus películas más personales como *Ser o no ser*, *Un ladrón en la alcoba* o *El diablo dijo no*. Por tanto queda clara esta conexión entre los diálogos creados por dos germánicos autores de cine que se encontraron en los años dorados de Hollywood.

También con respecto a las temáticas, la formación y las experiencias vividas por estos dos cineastas, influyen de manera determinante en sus películas, lo que hace que compartan parecidas formas de enfrentarse a sus obras: aportando diferentes perspectivas y opiniones (muy comprometidas con sus propias ideologías), es decir, que se trata de obras con una importante carga personal, hasta el punto de que Wilder “repite” algunas de ellas, tratando de contar de nuevo la misma historia al público (el único juez que ambos consideran para sus obras) solo que desde su punto de vista.

Sin duda, es probable que revisando la filmografía de estos dos autores, encontremos nuevos homenajes, nuevos usos de técnicas narrativas o diálogos aún más afilados que los que se encuentran recopilados en este trabajo, y que en cierto modo, definen la capacidad de un buen director o un buen guionista, hacernos descubrir nuevos detalles cada vez que volvamos a ver sus películas. Pero como conclusión general, podemos añadir que se trata de un estudio bastante completo sobre las relaciones existentes entre el cine de Billy Wilder y el de Ernst Lubitsch, algo que, en definitiva, era nuestra meta principal.

Creo que con este Trabajo de Fin de Máster, hemos conseguido alcanzar los objetivos que nos planteamos al comienzo del mismo, obteniendo una visión ordenada, comparada y crítica de las obras de Lubitsch y Wilder, siempre desde la perspectiva del guión, la narrativa y la creatividad audiovisuales. Hemos observado y descrito, de forma sencilla y asequible, la influencia de uno en el otro y también hemos desentrañado algunas diferencias existentes, para aportar a la comunidad científica un nuevo texto que resume y compara algunos conocimientos sobre este área determinada. Desde una perspectiva más personal puedo concluir que este trabajo me ha servido para escudriñar en dos personalidades a las que he acabado teniendo verdadero afecto a pesar de algunos sinsabores que produce a veces leer sus opiniones y comentarios sobre otras obras, o descubrir sus errores. Desde un punto de vista más pragmático, he de dejar claro que este trabajo me ha servido mucho para aprender sobre los entresijos de la producción cinematográfica, la historia del cine y lo más importante, la construcción del guión de cine. Es probablemente el trabajo que más satisfacciones me ha proporcionado durante su realización, de todos los que he podido realizar para el Máster en guión, narrativa y creatividad audiovisual.

## 5. FUENTES

### 1) BIBLIOGRAFÍA:

- Balló, J. Pérez, X. (2007) *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona.
- Bergan, R. (2009). *Cine...ismos. Para entender el cine*. Turner. Madrid.
- Bergson, H. (2008). *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Alianza Editorial. Madrid.
- Binh, N. T. Viviani, C. (2005) *Lubitsch*. T&B Editores. Madrid.
- Bordwell, D. (1996) *La narración en el cine de ficción*. Paidós. Barcelona.
- Bordwell, D. STAIGER, J. THOMPSON, K. (1997) *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós. Barcelona.
- Cabrera Infante, G. (2012) *El cronista de cine*. Galaxia Gutenberg S. L. Barcelona.
- Ciment M. (1988) *Billy & Joe, conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*. Plot Ediciones. Madrid.
- Crowe, C (2001) *Conversaciones con Billy Wilder*. Alianza editorial. Madrid.
- Eyman, S. (1999) *Sonrisas en el paraíso*. Plot Ediciones, S.A. Madrid.
- Fujuwara, C. (2009) *Momentos Clave. 100 años de cine*. Blume. Barcelona.
- García Brusco, C. (2002) *Diccionario de guionistas americanos*. Ediciones JC. Colección Diccionarios. Madrid.
- Gubern, R. (2013) *Cultura audiovisual. Escritos 1981-2011*. Colección signo e imagen. Cátedra. Madrid.
- Gubern, R. (2014) *Historia del cine*. Anagrama. Barcelona.
- McKee, R. (2014) *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba. Barcelona.
- Onaindía, M. (1996) *El guión clásico de Hollywood*. Papeles de comunicación. Paidós. Barcelona.
- Perales, F. (2005) *Howard Hawks*. Cátedra. Madrid.

- Perkins, V. (1990) *El lenguaje del cine*. Colección ARTE. Serie CINE. Fundamentos. Madrid.
- Quintana, A. (1998) *Jean Renoir*. Cátedra. Madrid.
- Rentero, J. C. (1999) *Billy Wilder. La romántica amargura de un cínico*. Ediciones JC Clementine. Madrid.
- Schneider, S. J. (2010) *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Grijalbo. Barcelona.
- Seger, L. (1991) *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Ediciones RIALP, S.A. Madrid.
- Seidl, C. (1991) *Billy Wilder*. Cátedra. Madrid.
- Sikov, E. (2000) *Billy Wilder. Vida y época de un cineasta*. Tusquets Editores, S.A. Barcelona.
- Simsolo, N. (2007) *El libro de Billy Wilder*. Colección Grandes Directores. Cahiers Du Cinema. París. Edición particular para EL PAÍS.
- Simsolo, N. (2007) *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Alianza Editorial. Madrid.
- Truffaut, F. (2015) *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial. Madrid.
- Villegas López, M (2005) *Grandes clásicos del cine. Pioneros, mitos e innovadores*. Ediciones JC Clementine. Madrid.
- Weinberg, H. G. (1980) *El toque Lubitsch*. Lumen. Barcelona.

## 2) Otras fuentes bibliográficas:

- Balmori, G. (2009) *El crepúsculo de los dioses*. Notorius Ediciones. Madrid.
- Belinchón, G. (2009) *Días sin huella*. Notorius Ediciones. Madrid.
- Costa, J. (2006) *Sabrina*. Mediasat Group. Madrid. Edición particular para ABC.

## 3) Webgrafía<sup>1</sup>:

- De Gorgot, E. (2016). “El «studio System»: auge y caída del Hollywood clásico” en Jot Down. [En línea]. Disponible en:  
<http://www.jotdown.es/2016/05/studio-system-auge-caida-del-hollywood-clasico/>

---

<sup>1</sup> Todas los sitios web han sido revisados por última vez y se encontraban operativos el 17 de noviembre de 2016



- Faus, M. (2015). “¿Dónde la pondría Lubitsch?” en Jot Down. [En línea]. Disponible en:  
<http://www.jotdown.es/2015/04/donde-la-pondria-lubitsch/>
- Filmaffinity (2016). En Filmaffinity.com [En línea]. Disponible en:  
<http://www.filmaffinity.com/es/main.html>
- IMDb (2016). En Imdb.com [En línea]. Disponible en:  
<http://www.imdb.com>
- Marín D. (2016). “Grandes villanos del cine negro americano 1945-55 (un informe incompleto)” en Canino. [En línea]. Disponible en:  
<http://www.caninomag.es/grandes-villanos-del-cine-negro-americano-1945-55-un-informe-incompleto/#>
- Ordoñez Chillarón, E. (2016). “Una defensa del sarcasmo, la crueldad saludable” en Yorokobu [En línea]. Disponible en:  
<http://www.yorokobu.es/sarcasmo/>
- Rodríguez, E. J. (2012) “Años después...¿cómo lo haría Wilder?” en Jot Down. [En línea]. Disponible en:  
<http://www.jotdown.es/2012/03/anos-despues-como-lo-haria-wilder/>

#### 4) Revistas electrónicas

- Cabrera Déniz, G. (2010) “La tentación vive arriba” en Revista Latente: revista de historia y estática audiovisual N° 8 PP. 132-135 [En línea]. Disponible en:  
<http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LATENTE/8%20-%202010/Textos%20Completos/24.pdf>
- Chorda, F (1992). “Estudiar un film en el aula: *Ser o no ser* (1942)” en Film-Historia. Vol. II- N° I PP. 31-60 [En línea]. Disponible en:  
<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art.Chorda.pdf>
- Gonzalez Chávez, C. (2010) “Sunset Boulevard. La perversidad de una Salomé revisitada” en Revista Latente: revista de historia y estática audiovisual N° 8 PP. 77- 84 [En línea]. Disponible en:

<http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LATENTE/8%20-%202010/Textos%20Completos/12.pdf>

- González González, N. (2010) “Uno, dos, tres” en Revista Latente: revista de historia y estética audiovisual nº 8 PP. 214-218 [En línea]. Disponible en:

<http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LATENTE/8%20-%202010/Textos%20Completos/42.pdf>

- Martínez Herranz, A. (2010) “Con faldas y a lo loco” en Revista Latente: revista de historia y estética audiovisual nº 8 PP. 55-60 [En línea] Disponible en:

<http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LATENTE/8%20-%202010/Textos%20Completos/08.pdf>

Martinez-Salanova, E. (2012) “El gran carnaval, de Billy Wilder” en Revista Aularia [En línea ] Disponible en:

<http://www.aularia.org/ContadorArticulo.php?idart=83>

- Raya Bravo, I. (2009) “La comedia de Howard Hawks y Billy Wilder” en Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación Nº 5 (254-268) [En línea]. Disponible en:

<http://fama2.us.es/fco/frame/frame5/estudios/1.14.pdf>

- Tejero, J (2011) “Ernst Lubitsch: El arte de la sugerencia” en Dendra Médica. Revista de Humanidades 2011; 10 (1):95-102 Disponible en:

[http://www.dendramedica.es/revista/v10n1/Ernst\\_Lubitsch.pdf](http://www.dendramedica.es/revista/v10n1/Ernst_Lubitsch.pdf)

##### 5) Filmografía (ficción):

- *Al servicio de las damas* (My Man Godfrey, 1936, Gregory La Cava)
- *Ángel* (Angel, 1937, Ernst Lubitsch)
- *Annie Hall* (Annie Hall, 1979, Woody Allen)
- *Aquí, un amigo* (Buddy Buddy, 1981, Billy Wilder)
- *Ariane* (Love In The Afternoon, 1957, Billy Wilder)
- *Avaricia* (Greed, 1924, Erich von Stroheim)

- *Barton Fink* (Barton Fink, 1991, Joey y Ethan Coen)
- *Belle Époque* (Belle Époque, 1992, Fernando Trueba)
- *Berlín Occidente* (A Foreign Affair, 1948, Billy Wilder)
- *Bésame, tonto* (Kiss Me, Stupid, 1964, Billy Wilder)
- *Bola de fuego* (Ball Of Fire, 1941, Howard Hawks)
- *Cinco tumbas al Cairo* (Five Graves To Cairo, 1943, Billy Wilder)
- *Con faldas y a lo loco* (Some Like It Hot, 1959, Billy Wilder)
- *Con la muerte en los talones* (North By Northwest, 1959, Alfred Hitchcock)
- *Crueldad intolerable* (Intolerable Cruelty, 2003, Joel y Ethan Coen)
- *Días sin huella* (The Lost Weekend, 1945, Billy Wilder)
- *Entre Tinieblas* (Entre tinieblas, 1983, Pedro Almodóvar)
- *El acorazado Potemkin* (Bronenósets Potiomkin, 1925, Sergei M. Eisenstein)
- *El apartamento* (The Apartment, 1960, Billy Wilder)
- *El bazar de las sorpresas* (The Shop Around the Corner, 1940, Ernst Lubitsch)
- *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, 1950, Billy Wilder)
- *El desfile del amor* (The Love Parade, 1929, Ernst Lubitsch)
- *El diablo dijo no* (Heaven Can Wait, 1943, Ernst Lubitsch)
- *El gran carnaval* (Ace In The Hole, 1951, Billy Wilder)
- *El gran dictador* (The Great Dictator, 1940, Charles Chaplin)
- *El gran salto* (The Hudsucker Proxy, 1994, Joel y Ethan Coen)
- *El halcón maltés* (The Maltese Falcon, 1941, John Huston)
- *El héroe solitario* (The Spirit Of St. Louis, 1957, Billy Wilder)
- *El hombre que nunca estuvo allí* (The Man Who Wasn't There, 2001, Joel y Ethan Coen)
- *El mayor y la menor* (The Major and The Minor, 1942, Billy Wilder)
- *El pecado de Cluny Brown* (Cluny Brown, 1946, Ernst Lubitsch)
- *El proceso Paradine* (The Paradine Case, 1947, Alfred Hitchcock)

- *El teniente seductor* (The Smiling Lieutenant, 1931, Ernst Lubitsch)
- *El vals del emperador* (The Emperor Waltz, 1948, Billy Wilder)
- *En bandeja de plata* (The Fortune Cookie, 1966, Billy Wilder)
- *Fedora* (Fedora, 1978, Billy Wilder)
- *Forrest Gump* (Forrest Gump, 1994, Robert Zemeckis)
- *Galas de la Paramount* (Paramount on Parade, 1930, Ernst Lubitsch)
- *Historias de Filadelfia* (The Philadelphia Story, 1940, George Cukor)
- *Irma, la dulce* (Irma la douce, 1963, Billy Wilder)
- *Jerry Maguire* (Jerry Maguire, 1996, Cameron Crowe)
- *La costilla de Adán* (Adam's Rib, 1949, George Cukor)
- *La dama de armiño* (That Lady In Ermine, 1948, Ernst Lubitsch)
- *La dolce vita* (La dolce vita, 1960, Federico Fellini)
- *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, 1946, Vittorio De Sica)
- *La fiera de mi niña* (Bringing Up Baby, 1938, Howard Hawks)
- *La gran ilusión* (La grande Illusion, 1937, Jean Renoir)
- *La jungla de cristal* (Die Hard, 1988, John McTiernan)
- *La lista de de Schindler* (Schindler's List, 1993, Steven Spielberg)
- *La novia era él* (I Was A Male War Bride, 1949, Howard Hawks)
- *La octava mujer de Barba Azul* (Bluebeard's Eighth Wife, 1938)
- *La quimera del oro* (The Gold Rush, 1925, Charles Chaplin)
- *La regla del juego* (La règle du jeu, 1939, Jean Renoir)
- *La tapadera* (The Firm, 1993, Sydney Pollack)
- *La tentación vive arriba* (The Seven Year Itch, 1955, Billy Wilder)
- *Laura* (Laura, 1944, Otto Preminger)
- *La vida privada de Sherlock Holmes* (The Private Life Of Sherlock Holmes, 1970, Billy Wilder)
- *La viuda alegre* (The Merry Widow, 1934, Ernst Lubitsch)

- *Lo que piensan las mujeres* (That Uncertain Feeling, 1941, Ernst Lubitsch)
- *Los mejores años de nuestra vida* (The Best Years Of Our Lives, 1946, William Wyler)
- *Los tres días del cóndor* (Three Days Of The Condor, 1975, Sydney Pollack)
- *Los violentos años veinte* (The Roaring Twenties, 1939, Raoul Walsh)
- *Luna de papel* (Paper Moon, 1973, Peter Bodganovich)
- *Luna nueva* (His Girl Friday, 1940, Howard Hawks)
- *Manhattan* (Manhattan, 1980, Woody Allen)
- *Misterioso asesinato en Manhattan* (Manhattan Murder Mystery, 1993, Woody Allen)
- *Medianoche* (Midnight, 1939, Mitchell Leisen)
- *Me siento rejuvenecer* (Monkey Business, 1952, Howard Hawks)
- *Montearlo* (Monte Carlo, 1930, Ernst Lubitsch)
- *Ninotchka* (Ninotchka, 1939, Ernst Lubitsch)
- *Octubre* (October, 1928, Sergei M. Eisenstein)
- *Opera prima* (Ópera Prima, 1980, Fernando Trueba)
- *Perdición* (Double Indemnity, 1944, Billy Wilder)
- *Primera plana* (The Front Page, 1974, Billy Wilder)
- *¿Qué me pasa, doctor?* (What's Up Doc?, 1972, Peter Bodganovich)
- *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (Avanti!, 1972, Billy Wilder)
- *Remordimiento* (The Man I Killed / Broken Lullaby, 1932, Ernst Lubitsch)
- *Sabrina* (Sabrina, 1954, Billy Wilder)
- *Senderos de gloria* (Paths Of Glory, 1962, Stanley Kubrick)
- *Ser o no ser* (To Be or Not To Be, 1942, Ernst Lubitsch)
- *Si yo tuviera un millón* (If I Had a Million, 1932, Ernst Lubitsch, Norman Taurog, Norman Z. McLeod, William A. Seiter, Stephen Roberts, H. Bruce Humberstone, James Cruze)
- *Sopa de ganso* (Suck Soup, 1933, Leo McCarey)
- *Sucedió una noche* (It Happened One Night, 1934, Frank Capra)

- *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú* (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964, Stanley Kubrick)
- *Testigo de cargo* (Witness For The Prosecution, 1957, Billy Wilder)
- *Tiburón* (Jaws, 1975, Steven Spielberg)
- *Tootsie* (Tootsie, 1982, Sydney Pollack)
- *Traidor en el infierno* (Stalag 17, 1953, Billy Wilder)
- *Two much* (Two Much, 1996, Fernando Trueba)
- *Una hora contigo* (One Hour With You, 1932, Ernst Lubitsch)
- *Una mujer para dos* (Design for Living, 1933, Ernst Lubitsch)
- *Una noche en la ópera* (A Night At The Opera, 1935, Sam Wood)
- *Un ladrón en la alcoba* (Trouble In Paradise, 1932, Ernst Lubitsch)
- *Uno, dos, tres* (One, Two, Three, 1961, Billy Wilder)
- *Vacaciones en Roma* (Roman Holiday, 1953, William Wyler)
- *Varieté* (Variété, 1925, Ewald André Dupont)
- *Vanilla Sky* (Vanilla Sky, 2001, Cameron Crowe)
- *Vive como quieras* (You Can't Take It With You, 1938, Frank Capra)
- *Vivir para gozar* (Holiday, 1938, George Cukor)

6) Filmografía (documental):

- *El crepúsculo de los dioses: retrospectiva* ('Sunset Blvd.': A Look Back, 2002, Paramount Pictures)
- *Y Dios creó a Billy Wilder* (Billy Wilder: The Human Comedy, 1998, Mel Stuart)
- *Billy Wilder habla.* (Billy Wilder Speaks: Conversations with Billy Wilder, 2006, Volker Schlöndorff)
- *Billy Wilder: Retrato de un hombre perfecto al 60%* (Portrait d'un homme à 60% parfait: Billy Wilder, 1982, Annie Tresgot)
- *Ernst Lubitsch in Berlin* (Von der Schönhauser Allee nach Hollywood, 2006, Robert Fischer)



## 6. ANEXOS

### ANEXO I: Filmografía de Ernst Lubitsch

(Extraída de los libros *Lubitsch* de N. T. Binh y C. Viviani, y *Risas en el paraíso* de Scott Eyman )

La filmografía esta ordenada atendiendo al año de estreno de las películas y a la función o funciones que desempeña Ernst Lubitsch en las mismas, además de por periodos temporales que corresponden al país de producción de las películas. De las películas, que no se estrenaron en España, se proporciona una traducción del título, tal y como aparece en *Lubitsch*.

#### **Periodo alemán**

Solo como actor

MEYER AUF DER ALM (Meyer en los pastos alpinos, Union Film, 1913)

DIE IDEALE GATTIN (La esposa ideal, Deutsche Bioscop Gmh bH, Berlín, 1913)

DIE FIRMA HEIRATET (La empresa se casa, Carl Wilhelm, 1914)

BEDINGUNG: KEINE ANHANH! (Condición: ¡Parientes no!, Stellan Rye, 1914)

DER STOLZ DER FIRMA (El orgullo de la empresa, Carl Wilhelm, 1914)

FRÄULEIN PICCOLO (Señorita Piccolo, Franz Hoffer, 1914)

MEYER ALS SOLDAT (Meyer de soldado, Projektions-AG Union, Berlín, 1914)

ARME MARIE (Pobre Marie, Willy Zeyn, 1915)

EIN VERLIEBTER RACKER (Un granuja enamorado, Franz Hofer, 1915)

ROBERT UND BERTRAM ODER DIE LUSTIGEN VAGABUNDEN (Robert y Bertram o Los alegres vagabundos, Max Mack, 1915)

DER SCHWARZE MORITZ (Moritz el negro, Georg Jacoby, 1915)

WIE ICH ERMORDET WURDE (Cómo fui asesinado, Louis Ralph, 1915)

DOCTOR SATANSOHN (Doctor Satansohn o Doctor Hijo de Satán, Edmund Edel, 1916)



Como director (y guionista ocasionalmente)

FRÄULEIN SEIFENSCHAUM (Señorita Espuma de Jabón, 1914)

AUFS EIS GEFÜHRT (Paseo sobre el hielo, 1915)

ZUKER UND ZIMT (Azúcar y canela, codirigida junto a Ernst Mátray, 1915)

BLINDEKUH (Gallinita ciega, 1915)

SEIN EINZIGER PATIENT / DER ERSTE PATIENT (Su único paciente / Su primer paciente, 1915)

DER KRAFTMEYER / DER KRAFTMEIER (El forzado, 1915)

DER LETZTE ANZUG (El último traje, 1915)

ALS ICH TOT WAR / WO IST MEIN SCHATZ? (Cuando estaba muerto / ¿Dónde está mi amorcete?, 1916)

SCHUHPALAST PINKUS (Palacio del Zapato Pinkus, 1916)

DER GEMISCHTE FRAUENCHOR (El coro femenino mixto, 1916)

DAS SCHÖNSTE GESCHENK (EL regalo más bonito, 1916)

LA MAMÁ DE LOS PERRITOS (Der G.m.b.H. Tenor, 1916)

LEUTNANT AUF BEFEHL (Teniente por orden, 1916)

KEINER VON BEIDEN (Ninguno de los dos, 1916)

DIE NEUE NASE / SEINE NEUE NASE (La nueva nariz / Su nueva nariz, 1917)

KÄSEKÖNIG HOLLÄNDER (Hollander, rey del queso, codirigida junto a Erich Schönfelder 1917)

DER BLUSENKÖNIG (El rey de las blusas, 1917)

OSSIS TAGEBUCH (El diario de Ossi, 1917)

LA NIÑA DE LOS MILLONES (Wenn Vier Dasselbe Tun, 1917)

HANS TRUTZ IM SCHLARAFFERLAND (Hans Trutz en el País de Jauja, 1917)

EIN FIDELES GEFÄNGNIS (Una cárcel alegre, 1917)

PRINZ SAMI (El príncipe Sami, 1917)

PASAJERO SIN BILLETE (Der Roderkavalier, 1918)

DER FALL ROSENTOPF (El caso Rosentopf, 1918)

LA BAILARINA DEL ANTIFAZ (Das Mädel vom ballet, 1918)

ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN (No quisiera ser un hombre, 1918)

LOS OJOS DE LA MOMIA (Die augen der mumie Mâ, 1918)

CARMEN (Carmen, 1918)

MANIA (Se desconoce información acerca de esta obra, 1918)

MEYER AUS BERLIN (Meyer de Berlín, 1918)

MI MUJER, ARTISTA DE CINE (Meine frau, die filmschauspielerin, 1919)

LA PRINCESA DE LAS OSTRAS (Die austernprinzessin, 1919)

RAUSCH (Embriaguez, 1919)

MADAME DU BARRY (Madame Du Barry, 1919)

DER LUSTIGE EHEMANN (El marido alegre, SOLO GUIÓN Director: Leo Lasko, 1919)

LA MUÑECA (Die Puppe, 1919)

DIE WOHNUNGSNOT (La crisis de la vivienda, 1920)

LAS HIJAS DEL CERVECERO (Kohlhiesels tóchter, 1920)

SUMURUN (Sumurun, 1920)

ROMEO Y JULIETA (Romeo und Julia im Schnee, 1920)

ANA BOLENA (Anna Boleyn, 1920)

EL GATO MONTÉS (Die Bergkatze, 1921)

LA MUJER DEL FARAÓN (Das Weib des Pharao, 1921)

MONMARTRE (Die Flamme, 1922)

### **Periodo americano**

ROSITA, LA CANTANTE CALLEJERA (Rosita, 1923)

LOS PELIGROS DEL FLIRT (The Marriage Circle, 1924)

MUJER GUARDA TU CORAZÓN (Three Women, 1924)

LA FRIVOLIDAD DE UNA DAMA (Forbidden Paradise, 1924)  
DIVORCIÉMONOS (Kiss Me Again, 1925)  
EL ABANICO DE LADY WINDERMERE (Lady Windermere's Fan, 1925)  
LA LOCURA DEL CHARLESTÓN (So This is Paris, 1926)  
EL PRINCIPE ESTUDIANTE (The Student Prince in Old Heidelberg, 1927)  
EL PATRIOTA (The Patriot, 1928)  
AMOR ETERNO (Eternal Love, 1929)

### **Periodo americano sonoro**

EL DESFILE DEL AMOR (The Love Parade, 1929)  
GALAS DE LA PARAMOUNT (Paramount on Parade, 1930)  
MONTECARLO (Monte Carlo, 1930)  
EL TENIENTE SEDUCTOR (The Smiling Lieutenant, 1931)  
REMORDIMIENTO (The Man I Killed / Broken Lullaby, 1932)  
UNA HORA CONTIGO (One Hour With You, 1932)  
UN LADRÓN EN LA ALCOBA (Trouble In Paradise, 1932)  
SI YO TUVIERA UN MILLÓN (If I Had a Million, 1932)  
UNA MUJER PARA DOS (Design for Living, 1933)  
LA VIUDA ALEGRE (The Merry Widow, 1934)  
ÁNGEL (Angel, 1937)  
LA OCTAVA MUJER DE BARBA AZUL (Bluebeard's Eighth Wife, 1938)  
NINOTCHKA (Ninotchka, 1939)  
EL BAZAR DE LAS SORPRESAS (The Shop Around the Corner, 1940)  
LO QUE PIENSAN LAS MUJERES (That Uncertain Feeling, 1941)  
SER O NO SER (To Be or Not To Be, 1942)  
EL DIABLO DIJO NO (Heaven Can Wait, 1943)

EL PECADO DE CLUNY BROWN (Cluny Brown, 1946)

LA DAMA DE ARMIÑO (That Lady In Ermine, 1948)

### **Solo como productor**

DESEO (Desire, Frank Borzage, 1936)

LA ZARINA (A Royal Scandal / Czarina, Otto Preminger, 1945)

EL CASTILLO DE DRAGONWYCK (Dragonwyck, Joseph L. Mankiewicz)

### **Documental**

KNOW YOUR ENEMY: GERMANY (1942) Filme inédito.

PRELUDE TO A WAR (1943)

### **Colaboraciones**

LA ÚLTIMA ORDEN (The Last Command, Josef von Sternberg, 1928) Lubitsch aportó la idea original de la película.

MR. BROADWAY (Johnnt Walker, 1933) Cameo de Lubitsch como cliente del casino.

THE MEANEST MAN IN THE WORLD (Sydney Lanfield, 1943) Las repeticiones de algunas tomas de esta película fueron realizadas por Lubitsch.

## ANEXO II: Filmografía de Billy Wilder

(Extraída de los libros *Billy Wilder. Vida y época de un cineasta* de Ed Sikov, y *Billy Wilder* de Claudius Seidl )

La filmografía esta ordenada atendiendo al año de estreno de las películas y a la función o funciones desempeñada en ellas por Billy Wilder, además de por periodos temporales que corresponden al país de producción de las películas. De algunos de los títulos de se proporciona una traducción.

### **Periodo Europeo (Alemania y Francia)**

Solo como guionista

DER TEUFELSREPORTER: IM NEBEL DER GROSSSTADT (El reportero del diablo, Ernst Laemmle, 1929)

MENSCHEN AM SONNTAG ( Hombres en domingo, Robert Siodmak, 1929)

DER MANN, DER SEINEN MÖRDER SUCHT (Robert Siodmak, 1931)

IHRE HOHEIT BEFIEHLT (Hans Schwarz, 1931)

SEITENSPRÜNGE (Stefan Székely, 1931)

DER FALSCH EHEMANN (Johannes Guter, 1931)

EMIL UND DIE DETEKTIVE (Emilio y los detectives, Gerhard Lamprecht, 1931)

ES WAR EINMAL EIN WALZER (Victor Janson, 1932)

EIN BLONDER TRAUM (Un sueño dorado, Paul Martin, 1932)

SCAMPOLO, EIN KIND DER STRASSE (Hans Steinhoff, 1932)

DAS BLAUE VOM HIMMEL (Victor Janson, 1932)

MADAME WÜNSCHT KEINE KINDER (Hans Steinhoff, 1933)

WAS FRAUEN TRÄUMEN (Géza Von Bolváry, 1933)

Como director y guionista

CURVAS PELIGROSAS (Mauvaise Graine, 1934)

## **Periodo Americano**

Solo como guionista

MUSIC IN THE AIR (Joe May, 1934)

BAJO PRESIÓN (Under Pressure, Raoul Walsh 1935)

LOTTERY LOVER (Wilhem Thiele, 1935)

CHAMPAGNE WALTZ (A. Edward Sutherland, 1937)

LA OCTAVA MUJER DE BARBA AZUL (Ernst Lubitsch, 1938)

THAT CERTAIN AGE (Edward Ludwig, 1938)

MEDIANOCHE (Mitchell Leisen, 1939)

WHAT A LIFE (Jay Theodore Reed, 1939)

NINOTCHKA (Ernst Lubitsch, 1939)

RHYTHM ON THE RIVER (Victor Schertzinger, 1940)

ARISE, MY LOVE (Mitchell Leisen, 1940)

SI NO AMANECIERA (Hold Back The Dawn, Mitchell Leisen, 1941)

BOLA DE FUEGO (Ball Of Fire, Howard Hawks, 1941)

Como guionista y director

EL MAYOR Y LA MENOR (The Major and The Minor, 1942)

CINCO TUMBAS A EL CAIRO (Five Graves To Cairo, 1943)

PERDICIÓN (Double Indemnity, 1944)

DÍAS SIN HUELLA (The Lost Weekend, 1945)

EL VALS DEL EMPERADOR (The Emperor Waltz, 1948)

BERLÍN OCCIDENTE (A Foreign Affair, 1948)

EL CREPÚSCULO DE LOS DIOSES (Sunset Boulevard, 1950)

EL GRAN CARNAVAL (Ace In The Hole, 1951)

TRAIDOR EN EL INFIERNO (Stalag 17, 1953)

SABRINA (Sabrina 1954)

LA TENTACIÓN VIVE ARRIBA (The Seven Year Itch, 1955)

EL HÉROE SOLITARIO (The Spirit Of St. Louis, 1957)

ARIANE (Love In The Afternoon, 1957)

TESTIGO DE CARGO (Witness For The Prosecution, 1957)

CON FALDAS Y A LO LOCO (Some Like It Hot, 1959)

EL APARTAMENTO (The Apartment, 1960)

UNO, DOS, TRES (One, Two, Three, 1961)

IRMA, LA DULCE (Irma la douce, 1963)

BÉSAME, TONTO (Kiss Me, Stupid, 1964)

EN BANDEJA DE PLATA (The Fortune Cookie, 1966)

LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES (The Private Life Of Sherlock Holmes, 1970)

¿QUÉ OCURRIÓ ENTRE MI PADRE Y TU MADRE? (Avanti!, 1972)

PRIMERA PLANA (The Front Page, 1974)

FEDORA (Fedora, 1978)

AQUÍ, UN AMIGO (Buddy Buddy, 1981)