

El crepúsculo de los dioses

Santos Zunzunegui

ED SIKOV

Billy Wilder. Vida y época de un cineasta

Trad. de Vicente Campos

Tusquets, Barcelona 832 págs. 26,01 €

La anécdota es suficientemente conocida. Al recibir el Oscar a la mejor película en lengua extranjera de 1994 por *Belle Époque*, Fernando Trueba no encontró mejor manera de manifestar su satisfacción por el mítico galardón obtenido que situarse bajo la advocación del maestro Billy Wilder. Sus palabras han alcanzado esa «notoriedad de la media hora» de la que habló Andy Warhol: «Me gustaría creer en Dios para agradecerse, pero sólo creo en Billy Wilder. De modo que gracias, Billy Wilder». Pero lo mejor estaba aún por llegar. Cuando al día siguiente Trueba descolgó el teléfono para recibir lo que parecía ser una más de tantas llamadas protocolarias de felicitación, pudo escuchar, al otro lado del hilo, la voz de Wilder que decía con absoluta normalidad: «Soy Dios».

Amén de conocida, la anécdota es reveladora al menos de varias cosas. Sin duda de la fina ironía, no desprovista de megalomanía, del cineasta. Pero también muestra, aunque sea de refilón, una cierta manera, básicamente compartida, más allá de la diferencia generacional y los orígenes geográficos y estilísticos, de entender el lugar que tanto el joven como el veterano artista estaban dispuestos a adjudicar (autoadjudicarse en el caso de Wilder) en un supuesto Olimpo cinematográfico (que, lamentablemente, parecía perder buena parte de su atractivo al dibujarse como estrictamente monoteísta) al ya por aquel entonces retirado cineasta. Pero, como es bien sabido, este tipo de ubicaciones en el más bien movedizo campo de la fama cinematográfica están sujetas al albur de ese cambiante gusto sobre el que, en contra de lo que sostiene el dicho popular, se ha escrito demasiado, por más que casi todo sea estrictamente irrelevante. La propia biografía de Billy Wilder ofrece, como de pasada, un caso ejemplar de olvido (o al menos de eclipse, esperemos que parcial) para el gran público, pero también para esa nueva raza de cinéfilos desmemoriados, de un cineasta con el que, precisamente, una vez terminada su carrera cinematográfica, Wilder viene confrontando, una y otra vez, su propio trabajo: Ernst Lubitsch, al que el cine de Wilder y la lejanía del blanco y negro han hecho de *pantalla*, ocultando ante las más recientes generaciones de espectadores a uno de los más grandes talentos que nunca pisó los estudios de Hollywood.

Pero este mismo peligro de eclipse también acecha, sin duda, pese a todos los Truebas del mundo, al mismo Wilder en una época en la que, para usar sus propias palabras, las películas son «como parques de atracciones. La gente debería ir a ellas para divertirse». Porque el cine de Wilder diseña una trayectoria ejemplar en la que pueden leerse buena parte de los avatares del Hollywood que saca el rendimiento máximo de

ese sistema de estudios basado en la más estricta división del trabajo durante los años treinta y cuarenta del pasado siglo (uno no puede evitar un escalofrío al escribir esto), y en el que los talentos individuales estaban obligados a buscar las rendijas de ese modo de producción para colar de contrabando, como le gusta repetir a Martin Scorsese, su particular visión del mundo. Y ello aunque conviene no perder de vista la distancia con la que Wilder ha vivido la posible dimensión artística de su trabajo cinematográfico y de la que son adecuado testimonio su saludo al gran cineasta indio Satyajit Ray a finales de los años cincuenta: «¿Ha ganado un premio en Cannes? Bueno, supongo que usted es un artista. Pero yo no. Sólo soy un hombre comercial y me gusta así». Cabe suponer que, sin dejar de ser cierto que «le gustaba así» (entre otras cosas porque le permitía un *standing* de vida del que formaba parte una más que suntuosa colección de obras de arte), Wilder no ha dejado nunca de mirar de reojo a las evaluaciones críticas producidas por esos intelectuales a los que tanto dice despreciar.

Si algo muestra con claridad la estupenda biografía (no autorizada, y esta peculiaridad no debe echarse en saco roto) de Billy Wilder escrita por Ed Sikov con el ilustrativo subtítulo «Vida y época de un cineasta», es precisamente esto: la voluntad de inscribir los avatares individuales de un autor y una obra sobre el fondo de las transformaciones de una industria a lo largo de más de cincuenta largos años y a través de dos continentes. A lo largo de este dilatado período de tiempo (al menos si lo consideramos en términos de la veloz Historia del Cine, para cuyo manejo solemos aceptar la hipótesis de que tratamos con un arte que quema etapas en años, mientras que otros tardan siglos en producir cambios significativos), el cinematógrafo pasa de ser un arte en el que, como señala una aguda Susan Sarandon, «el guión significaba algo», y donde gentes como Wilder se movían como peces en el agua, a otro en el que la parafernalia de los efectos especiales y el adelgazamiento de las historias que se cuentan ocupan el frente de la escena de un cine para el que parece reducirse de manera progresiva la edad mental de los espectadores a los que se dirige.

Por lo demás, el trabajo de Sikov ofrece algunas lecciones que desbordan el campo específico de los estudios cinematográficos. No sólo por el nivel de su escritura que, en sus mejores momentos, parece cargarse de esa ácida ironía que su biografiado convirtió en marca de estilo y de la que ofrece una muestra significativa esa reflexión inmisericorde realizada a propósito de la sensación de extrañamiento que vivían muchos artistas (y no sólo los alemanes exiliados en Estados Unidos) tras la barbarie nazi. Comentando el famoso *dictum* de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, y tras recordar que para un cineasta de Hollywood continuar haciendo películas estaba por encima de cualquier otra consideración (y Wilder había visto a su madre desaparecer engullida en la tragedia del Holocausto), no puede dejar de apostillar que, sin duda, el problema de si escribir o no poesía no se planteaba, de hecho, para alguien que, como Adorno, «nunca había escrito poemas».

No es sorprendente, por otra parte, que el libro adopte con desparpajo todos los estilemas de la biografía clásica hasta el punto de que uno no puede evitar, leyéndolo, tener la sensación de que todos los hechos narrados parecen insertarse, sin mayores problemas, en una lógica implacable que conduce en una dirección prefijada. Claro que cuando Sikov escribe su texto, la obra de Wilder está clausurada hace más de una década y media y, por tanto, es posible verter una mirada retroactiva que proceda a ajustar los hechos del pasado desde una perspectiva integradora. Ejemplos de esta

perspectiva los encontramos desde las primeras páginas del texto cuando, por ejemplo, se destaca el premonitorio hecho de la estancia de la madre de Wilder en Estados Unidos antes del nacimiento del futuro cineasta o, si se prefiere una anécdota más pregnante, casi una *escena originaria*, cuando Sikov nos hace asistir (Wilder no se privó de contarla repetidas veces) a ese momento en el que el joven reportero, a mediados de los años veinte, obtuvo su primer trabajo en Viena gracias al hecho de que cazó a su futuro jefe, el muy respetado crítico teatral Hans Liebstöckl, en una más que comprometida situación con una de las secretarías del diario del que era redactor jefe.

Pero lo interesante es que Sikov, de inmediato, nos pone ante una situación alternativa para explicar el comienzo de la carrera periodística del joven Billie (luego Billy) Wilder. Y aquí comienza a desempeñar su papel el hecho de tratarse (como ya hemos señalado) de una «biografía no autorizada». Hecho que permite a Sikov situarse en una jugosa distancia ante los hechos que forman el supuesto humus real del relato biográfico. A la hora de la verdad, todo el texto mantiene una sabrosa oscilación entre la «leyenda» y los «hechos», hasta el punto de que, desmintiendo la famosa frase acuñada en un filme de John Ford, y que afirma que en el Oeste (y el mundo de Hollywood no es sino una variante del «salvaje Oeste») «cuando la leyenda se convierte en realidad, imprimimos la leyenda», se acumulan a lo largo de sus páginas relatos y anécdotas más o menos míticas y sus correspondientes versiones más a ras de suelo, cuando no abiertamente contradictorias con las primeras. En el fondo lo que sucede es que, con inteligencia, ya no se trata de contraponer «hechos» a «relatos», sino que se teje una red inextricable de anécdotas (se trata de imprimir *todas* las versiones), que se sitúan en idéntico plano de indecibilidad.

Lo que no es contradictorio con una de las dimensiones más relevantes del trabajo de Sikov, y que podría servir de ejemplo a muchos de nuestros biógrafos. Me refiero al exhaustivo uso que el libro hace de los archivos de las grandes productoras (desde la Paramount hasta la United Artists, pasando por la Fox, la Metro o la Warner) a la hora de seguir los avatares de producción de las distintas películas que componen la carrera de Wilder. De forma que el libro sufre una notable pérdida de densidad cuando desaparece buena parte de ese soporte documental, coincidiendo con el momento en que Wilder se convierte en productor independiente y el volumen y la calidad de la documentación manejada se resiente notablemente.

Por lo demás, la biografía deja sin resolver un tema crucial, aunque es posible que esta dimensión del personaje esté más allá de cualquier escrutinio sensato. Pienso en la doble heterogeneidad de la obra de Wilder en tanto que creador cinematográfico. Primero, en lo que hace referencia a la extrema variedad del área cubierta por su cine, que sólo en una segunda época de su carrera restringe sus límites, coincidiendo con la incorporación a la escritura de los filmes de I. A. L. Diamond en 1957, lo que, formulado de forma menos críptica, apunta hacia la pregunta de dónde reside la dimensión autoral del cine de Wilder. Precisamente el segundo aspecto tiene que ver con el hecho de que siendo el cine de Wilder, primordialmente, un cine de guión (en el sentido más positivo de la expresión) todo él ha sido coescrito. Coescrito, básicamente, con los autores con los que formó los dos largos «matrimonios» creativos que Wilder mantuvo a lo largo de su carrera americana: inicialmente, con Charles Brackett, en una colaboración que se extendió entre 1938 y 1950, y que sólo conoció la significativa «infidelidad» de *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944; coescrita con nada menos que

Raymond Chandler), y cuya relación y posterior ruptura dice mucho acerca de la manera en la que el cínico Wilder concebía la relación de colaboración artística, no muy distinta de un matrimonio de intereses en el que quedaba poco espacio para consideraciones estrictamente personales. Después, con el ya citado I. A. L. Diamond, cómplice esencial de Wilder desde 1957 hasta su último filme realizado en 1981. En el paso de Brackett a Diamond no sólo se define la transformación de la extensión (musicales, comedias, melodramas) en intensidad (comedias vitriólicas), sino que corre paralela a la definitiva independización del cineasta de la lógica de unos estudios ya en decadencia y al momento en que su voz cinematográfica encuentra el definitivo «toque Wilder». «Toque Wilder» hecho, a partes iguales, de brutal cinismo y rápida ironía con unas gotas (pero sólo unas gotas) de melancolía.