

eman ta zabal zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación
Departamento de Periodismo II

Tesis Doctoral

Caballeros de la prensa
El periodismo en el cine de Billy Wilder

Directora: Dra. M^a José Cantalapiedra González

Simón Pablo Peña Fernández

Leioa, 2011

El desarrollo de esta tesis ha sido posible gracias a una beca predoctoral para la Formación de Investigadores concedida por el Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco en la convocatoria de 1998.

Agradecimientos

A Andreas Hutter y Ed Sikov, por su amabilidad y aliento, y por facilitarme materiales de difícil acceso. A Michael Lesy, por sus recomendaciones bibliográficas. A Joe Saltzman, por su interés y sus rápidas respuestas. A Ainhoa Fernández de Arroyabe, por su entusiasmo con la idea. A José Mari Pastor, por hacer que los textos en alemán no fueran una barrera. A Iñaki Lazkano, por sus kilómetros de paciencia y de saber cinematográfico. A mis compañeros y compañeras en “la mejor empresa del grupo UPV/EHU”, por demostrarme que lo somos. A Itxaso Gómez, por su excepcional eficacia y por velar siempre por todos nosotros. A mi tutora Emiliana Armañanzas, por su apoyo y comprensión. Y a mi directora, María José Cantalapiedra, por su ayuda, sus consejos y por todas esas ocasiones en las que, al menos durante un instante, nos hemos sentido como Walter Burns y Hildy Johnson (y viceversa).

ÍNDICE DE CONTENIDOS

| | |
|---|------|
| Agradecimientos | i |
| Índice de contenidos | iii |
| Índice de gráficos | viii |
| Índice de tablas | ix |
| | |
| 0. Introducción | |
| 0.1. Objeto de estudio | 1 |
| 0.1.1. Delimitación del objeto de estudio | 3 |
| 0.1.2. Justificación del objeto de estudio | 4 |
| 0.1.3. Objetivos | 8 |
| 0.2. Hipótesis | 8 |
| 0.3. Estado del arte | 9 |
| 0.3.1. Estudios sobre cine y periodismo | 9 |
| 0.3.2. Estudios sobre Billy Wilder | 11 |
| 0.4. Metodología | 14 |
| 0.4.1. Definición del universo | 14 |
| 0.4.2. Estudio de caso | 15 |
| 0.4.3. Análisis de contenido cuantitativo o frecuencial | 18 |
| 0.4.4. Análisis de caso cualitativo o relacional | 23 |
| 0.5. Estructura del trabajo | 24 |

| | |
|---|-----|
| 1. El periodismo en el cine | 27 |
| 1.1. Aproximaciones conceptuales | 27 |
| 1.1.1. Imagen, estereotipo, tipo filmico y mito | 27 |
| 1.1.2. ¿Género cinematográfico? | 29 |
| 1.2. La imagen de los periodistas en el cine | 31 |
| 1.2.1. Los primeros reporteros | 32 |
| 1.2.2. <i>Primera plana</i> y el cine clásico | 35 |
| 1.2.3. De <i>Todos los hombres del presidente</i> a la actualidad | 41 |
| 1.3. Tipologías de estudio de los personajes | 46 |
| 1.4. Los estereotipos filmicos: héroes y villanos | 48 |
| | |
| 2. El reportero <i>Billy</i> Wilder | 53 |
| 2.1. Un periodista <i>americano</i> | 55 |
| 2.2. La época vienesa (1924-1926) | 59 |
| 2.2.1. De los pasatiempos a los sucesos | 59 |
| 2.2.2. Los deportes y la crítica cinematográfica | 62 |
| 2.2.3. Asta Nielsen y Sigmund Freud | 63 |
| 2.2.4. Imre Békesy, el editor corrupto | 66 |
| 2.2.5. 'El impuesto de los cafés' | 69 |
| 2.2.6. El asesinato de Hugo Bettauer | 72 |
| 2.2.7. La salida de Viena | 74 |
| 2.3. Reportero en Berlín (1926-1931) | 76 |
| 2.3.1. 'Camarero, ¡tráigame un bailarín, por favor!' | 78 |
| 2.3.2. La escala en la prensa de prestigio | 82 |
| 2.3.3. Consejero femenino en <i>Tempo</i> | 83 |
| 2.3.4. <i>El repórter del diablo</i> (1929) | 85 |
| 2.3.5. <i>Menschen am Sonntag</i> y el salto a la UFA | 88 |
| 2.3.6. <i>Ubi bene ibi patria</i> | 93 |
| 2.4. El 'toque' Wilder | 95 |
| 2.4.1. 'Levántate y escribe algunas anécdotas' | 97 |
| 2.4.2. Entre la ironía y la irreverencia | 100 |
| 2.4.3. Periodismo en primera persona | 102 |
| 2.4.4. La escritura en imágenes | 104 |
| 2.4.5. El reportero vertiginoso | 107 |
| 2.5. El epílogo doloroso: <i>Die Todesmühlen</i> | 112 |
| | |
| 3. El gran carnaval | 125 |
| 3.1. La oveja negra de la filmografía de Wilder | 126 |
| 3.1.1. El proyecto más personal | 126 |
| 3.1.2. El acoso de la crítica y el fracaso comercial | 131 |
| 3.1.3. La demanda por apropiación indebida | 134 |
| 3.2. La historia de interés humano | 136 |
| 3.2.1. La agonía de Floyd Collins | 136 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.2. El leopardo de Oklahoma City | 141 |
| 3.2.3. La muerte de Kathy Fiscus | 142 |
| 3.2.4. La fascinación por la desgracia ajena (con final feliz) | 144 |
| 3.3. Los excesos de la prensa sensacionalista | 147 |
| 3.3.1. William Burke Miller, <i>Pulitzer</i> al periodismo heroico | 147 |
| 3.3.2. Chuck Tatum, el periodista furioso | 153 |
| 3.3.3. Las teorías conspirativas | 155 |
| 3.3.4. Las fabricaciones de los medios | 159 |
| 3.4. Un trago de vinagre | 165 |
| 3.4.1. El morbo culpable del Sr. y la Sra. América | 165 |
| 3.4.2. El carnaval macabro | 169 |
| 3.4.3. "El circo ha terminado" | 174 |
| 4. Primera plana | 177 |
| 4.1. Una personal obra de encargo | 178 |
| 4.1.1. La añoranza de la edad dorada | 178 |
| 4.1.2. "Nunca filmes una nueva versión de un éxito" | 180 |
| 4.2. La obra teatral de Hecht y MacArthur | 181 |
| 4.2.1. Dos periodistas en el exilio | 181 |
| 4.2.2. La amistad de Damon y Pitias | 186 |
| 4.2.3. Hearst y los "campeones del pueblo" del periodismo amarillo | 191 |
| 4.2.4. El manicomio de la calle Madison | 197 |
| 4.2.5. La prensa en el Chicago de los años veinte | 200 |
| 4.2.6. La corrupción política y el poder de la prensa | 205 |
| 4.2.7. El éxito en Broadway | 211 |
| 4.3. <i>Primera plana</i> de Wilder | 212 |
| 4.3.1. La herencia de Milestone y Hawks | 212 |
| 4.3.2. Un tributo a los años veinte | 215 |
| 4.3.3. Los títulos de crédito | 222 |
| 4.3.4. Broun, Mencken, Hecht... y la sombra de Hearst | 225 |
| 4.3.5. La imagen de la exclusiva | 230 |
| 4.3.6. Los ardides de Walter Burns | 232 |
| 4.3.7. Nuevas incorporaciones a la sala de prensa | 235 |
| 4.3.8. Los ecos del Watergate | 238 |
| 4.3.9. La redención del cuarto poder | 240 |
| 5. La redacción de Billy Wilder | 243 |
| 5.1. Los primeros periodistas | 246 |
| 5.1.1. El reportero (Eddie Polo) | 246 |
| 5.1.2. Josh Crocker | 248 |
| 5.1.3. Augusta Nash (Claudette Colbert) | 251 |
| 5.2. <i>El gran carnaval</i> | 253 |
| 5.2.1. Chuck Tatum (Kirk Douglas) | 253 |
| 5.2.2. Jacob Q. Boot (Porter Hall) | 257 |

| | | |
|-----------|--|------------|
| 5.2.3. | Herbie Cook (Robert Arthur) | 259 |
| 5.2.4. | Nagel (Richard Gaines) | 260 |
| 5.2.5. | McCardle, Jessop y Morgan (L. Martin, K. Christy y B. Moorhouse) | 262 |
| 5.2.6. | Miss Deverich (Edith Evanson) | 264 |
| 5.2.7. | Bob Bumpas | 264 |
| 5.2.8. | <i>Indian Copy Boy</i> (Iron Eyes Cody) | 266 |
| 5.3. | <i>Primera plana</i> | 267 |
| 5.3.1. | Hildy Johnson (Jack Lemmon) | 268 |
| 5.3.2. | Walter Burns (Walter Matthau) | 269 |
| 5.3.3. | Wilson (Noam Pitlik) | 273 |
| 5.3.4. | Endicott (Lou Frizzell) | 273 |
| 5.3.5. | Murphy (Charles Durning) | 274 |
| 5.3.6. | McHugh (Dick O'Neill) | 276 |
| 5.3.7. | Schwartz (Herb Edelman) | 277 |
| 5.3.8. | Bensinger (David Wayne) | 278 |
| 5.3.9. | Kruger (Allen Garfield) | 281 |
| 5.3.10. | Duffy (John Furlong) | 282 |
| 5.3.11. | Rudy Keppler (John Korkes) | 284 |
| 5.4. | Los otros trabajadores de los medios | 287 |
| 5.4.1. | Helen St. James (Jane Wyman) | 287 |
| 5.4.2. | Hedda Hopper | 289 |
| 5.4.3. | La vecina (Marilyn Monroe) | 293 |
| 5.4.4. | E. Lansing Ray (Maurice Manson) | 294 |
| 5.4.5. | Untermeier (Til Kiwe) | 296 |
| 5.4.6. | Harry Hinkle (Jack Lemmon) | 298 |
| 5.4.7. | Dr. John H. Watson (Colin Blakely) | 299 |
| 5.4.8. | Víctor y Celia Clooney (Jack Lemmon y Paula Prentiss) | 300 |
| 6. | La imagen del periodismo y sus profesionales | 303 |
| 6.1. | Caballeros de la prensa | 303 |
| 6.1.1. | El periodismo es cosa de hombres | 304 |
| 6.1.2. | "¿Bebe mucho? No mucho, pero a menudo" | 307 |
| 6.1.3. | El desprecio de la formación universitaria | 313 |
| 6.1.4. | La renuncia a la vida familiar | 319 |
| 6.1.5. | La precariedad laboral | 325 |
| 6.1.6. | "De pillo a pillo, es el oficio" | 329 |
| 6.1.7. | La manada de lobos | 335 |
| 6.1.8. | Los cínicos sí sirven para este oficio | 339 |
| 6.1.9. | "Si no hay una noticia salgo a la calle y muerdo a un perro" | 345 |
| 6.1.10. | La ética por la borda | 352 |
| 6.1.11. | La función social de los medios y el cuarto poder | 357 |
| 6.1.12. | La primacía de la prensa | 369 |
| 6.2. | Las funciones fílmicas de los medios | 373 |
| 6.2.1. | Catalizadores de la acción | 375 |

| | |
|--|-----|
| 6.2.2. El caballo de Troya | 378 |
| 6.2.3. Caracterización de los personajes | 381 |
| 6.2.4. La ociosidad | 389 |
| 6.2.5. La prueba documental y la narración fílmica | 390 |
| 6.2.6. La quiebra de la rutina y de la normalidad | 394 |
| 7. Conclusiones | 399 |
| Referencias bibliográficas | 405 |
| Anexos | 421 |
| Anexo I: Filmografía de Billy Wilder | 421 |
| Anexo II: 'Camarero, un bailarín por favor' | 447 |
| Anexo III: 'Propaganda mediante la diversión' | 459 |
| Anexo IV: Presupuestos, fechas de estreno y recaudación | 465 |
| Anexo V: Ficha de análisis de los periodistas: hoja de datos cuantitativos | 467 |

ÍNDICE DE GRÁFICOS

| | |
|--|-----|
| Gráfico 1. Películas con el periodismo como tema principal, por década | 34 |
| Gráfico 2. Trabajadores de los medios según tipología dramática | 244 |
| Gráfico 3. Número de hombres/mujeres según tipología dramática | 305 |
| Gráfico 4. Trabajadores de los medios mujeres/hombres | 307 |
| Gráfico 5. Relación de los periodistas con el alcohol | 313 |
| Gráfico 6. Formación universitaria de los periodistas | 315 |
| Gráfico 7. Estado civil | 321 |
| Gráfico 8. Precariedad laboral | 328 |
| Gráfico 9. Relaciones laborales entre compañeros | 335 |
| Gráfico 10. Agresividad de los periodistas | 339 |
| Gráfico 11. Cinismo de los periodistas | 344 |
| Gráfico 12. Manipulación de las informaciones | 352 |
| Gráfico 13. Actitud ética de los periodistas fílmicos | 353 |
| Gráfico 14. Actitud ética de los periodistas wilderianos | 356 |
| Gráfico 15. Manipulación de las informaciones | 366 |
| Gráfico 16. Trabajadores por tipo de medio | 371 |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|---|-----|
| Tabla 1a. Películas escritas y dirigidas por Billy Wilder | 14 |
| Tabla 1b. Películas escritas y dirigidas por Billy Wilder y fuente literaria original | 18 |
| Tabla 2. Ficha de análisis de los personajes (I) | 19 |
| Tabla 3. Ficha de análisis de los personajes (II) | 20 |
| Tabla 4. Ficha de análisis de los personajes (IV) | 20 |
| Tabla 5. Ficha de análisis de los estereotipos fílmicos de los periodistas | 22 |
| Tabla 6. Personajes principales, secundarios y menores | 245 |
| Tabla 7. Evidencias sobre la imagen de la mujer periodista | 305 |
| Tabla 8. Evidencias sobre el consumo excesivo de alcohol | 308 |
| Tabla 9. Evidencias sobre el desprecio de la formación universitaria | 314 |
| Tabla 10. Evidencias sobre la renuncia a la vida familiar | 320 |
| Tabla 11. Evidencias sobre la precariedad laboral | 326 |
| Tabla 12. Evidencias sobre la camaradería y las relaciones laborales | 331 |
| Tabla 13. Evidencias sobre la procacidad y la violencia física | 337 |
| Tabla 14. Evidencias sobre el cinismo | 341 |
| Tabla 15. Evidencias sobre la manipulación | 345 |
| Tabla 16. Evidencias sobre el comportamiento ético | 353 |
| Tabla 17. Evidencias sobre la función social de los medios y el cuarto poder | 357 |
| Tabla 18. Evidencias sobre la primacía de la prensa y el desprecio de la TV | 370 |

0. INTRODUCCIÓN

- o.1. Objeto de estudio
 - o.1.1. Delimitación del objeto de estudio
 - o.1.2. Justificación del objeto de estudio
 - o.1.3. Objetivos
- o.2. Hipótesis
- o.3. Estado del arte
 - o.3.1. Estudios sobre cine y periodismo
 - o.3.2. Estudios sobre Billy Wilder
- o.4. Metodología
 - o.4.1. Definición del universo
 - o.4.2. Estudio de caso
 - o.4.3. Análisis de contenido cuantitativo o frecuencial
 - o.4.4. Análisis de contenido cualitativo o relacional
- o.5. Estructura del trabajo

0.1. Objeto de estudio

El objeto de esta tesis doctoral es el estudio de la imagen que ofrecen las películas de Billy Wilder del periodismo y sus profesionales. Para ello se centra en el contraste entre la imagen fílmica y los sucesos en los que se inspira, en los rasgos característicos de sus trabajadores y en el modo en el que constituyen un estereotipo fílmico.

La capacidad de los medios de comunicación para recrear la realidad y configurar y moldear la imagen que la sociedad tiene de un colectivo ha sido objeto de numerosos análisis en el marco de las teorías de la comunicación. Estos estudios sobre los efectos de los medios en las audiencias se han materializado en modelos como el de la 'aguja hipodérmica' de comienzos del S.XX (Lasswell, 1927), el *Two-step flow* (Lazarsfeld, 1944), la teoría de los usos y gratificaciones (Katz, Blumler y Gurevitch, 1974) o la estética de la recepción de Hans Robert Jauss (1982). La preocupación entre los investigadores por los efectos sociales nocivos de la televisión y de las películas de ficción ha alcanzado tal punto que Comstock, Chaffe y Katzman (1978) señalan que este área de estudio no sólo es una de las más profusamente analizadas, sino que

además sobrepasa en una proporción de cuatro a uno a las investigaciones dedicadas a cualquier otro ámbito de los medios.

Durante las últimas décadas, las teorías de cultivo o incubación cultural se han ocupado de los efectos que una reiterada recepción de imágenes y temáticas ofrecidas de manera uniforme y sostenida afectan a nuestro modo de ver la realidad, moldeando nuestra percepción en consonancia con la perspectiva ofrecida por dichos medios. Según esta visión, lo aprendido del entorno mediático se extrapola, a veces de forma incorrecta, al entorno social (Wimmer y Dominick, 1996:376). En este contexto, la investigación empírica más moderna sobre la percepción de la realidad social por parte de los espectadores llega de la mano de los "indicadores culturales" desarrollados por George Gerbner, Larry Gross, Michael Morgan y Nancy Signorielli, para quienes la exposición prolongada a los medios tiende a producir una imagen estereotipada de la realidad a la que denominan "mundo promedio" (Gerbner et ál., 1996:35).

Tal y como señalan Loscertales y Martínez-País (1997:18-19), a lo largo del S.XX el cine se ha constituido en uno de los más sofisticados medios de representación de la vida y las dimensiones humanas, desde las más íntimas y profundas hasta las más externas y sociológicas, y no sólo porque las sepa copiar y reproducir cada vez con más perfección, sino también por la sugerente manera que tiene de hacer que todo parezca real. El reflejo que el séptimo arte realiza de la vida y la conducta humana lo convierten, por tanto, en un importante agente de conocimiento social que transmite con nitidez los estereotipos más usuales. Para estas autoras, el cine actúa más como espejo de realidades profundas que como generador de información:

"Si tenemos en cuenta que los estímulos a los que estamos sometidos durante nuestra vida de relación social son la causa de las conductas que desplegamos habitualmente y que, a la vez, esas conductas son capaces de modelar el medio social, podríamos entender que los medios de comunicación de masas podrían ser no sólo vehículos de información mediante los cuales la sociedad toma conciencia y se vincula a la existencia de determinadas profesiones, sino que a la vez (y a modo bumerán), la información canalizada de esta forma refleja lo que la comunidad espera de quienes las desempeñan y se lo comunica marcando de esta forma su autoconcepto y hasta su propia actividad laboral" (Loscertales y Martínez-País, 1997:18-19).

El modo en el que los espectadores perciben el retrato que el cine realiza de la profesión periodística también ha sido objeto de estudio en el campo de las ciencias sociales (Talbot, 1990 y 1991). Esta imagen adquiere aún más relevancia si tenemos en cuenta que los medios de comunicación raramente presentan a su audiencia una descripción detallada y precisa de su trabajo, por lo que la fuente principal para generar dicha imagen queda en manos del cine y las series de televisión (Zynda, 1979:17). Para la gran mayoría de los ciudadanos no resulta habitual ver a un periodista en acción, ni visitar una redacción o un estudio y, sin embargo, la imagen que tienen de la profesión suele ser muy sólida sin importar su grado de relación con la realidad (Saltzman, 2002:41), pues el cine, como concluyen Bezunartea et ál., no se

ocupa de los periodistas corrientes ni de las situaciones cotidianas a las que se enfrentan los medios (2007a:391).

Esta influencia se traslada incluso a los propios medios, tal y como recoge Loren Ghiglione en *The American Journalist: Paradox of the Press*, donde relata cómo Charles Anderson, del *Wilmington Star News*, medía el temperamento periodístico de sus trabajadores a través de *Primera plana*; comprobó que a aquellos a los que no les gustaba, dejaban pronto la profesión. Stanley Walker, el director del *New York Herald*, por el contrario, les pedía que no la vieran para que no influyera negativamente sobre su trabajo (Ghiglione, 1990:8-9).

Sobre esta base, esta investigación pretende analizar la imagen del periodismo en los filmes de Billy Wilder, detectar los estereotipos y rasgos característicos presentes en su obra, y contrastarlos con los sucesos y las personas reales en los que se inspira, entendiendo que este retrato no es sólo un reflejo de la realidad social contemporánea, sino que también contribuye a reforzarlo o, en su caso, modificarlo. La imagen que ofrece el cine sobre los profesionales produce, a la par que refuerza, el imaginario del público sobre los periodistas como profesionales.

0.1.1. Delimitación del objeto de estudio

Si de acuerdo con las teorías del cultivo o incubación cultural los mensajes de los medios *enculturizan* las percepciones de los receptores, el propio Billy Wilder podría aportar su testimonio de primera mano al respecto. Su relación con el periodismo a través del cine abarca toda su carrera profesional desde que a los 18 años, influenciado por la imagen que los noticieros cinematográficos estadounidenses ofrecían de los reporteros la época (Karasek, 1993:37), solicitó trabajo en el semanario vienes *Die Bühne* en una carta al director en la que manifestaba su deseo de convertirse en un "periodista americano" (Hutter y Kamolz, 1998:32). El interés del joven Wilder por el periodismo sólo era equiparable a la fascinación que sentía por los Estados Unidos: "En cierto modo, antes de que Billy Wilder fuera a América, América fue a Billy Wilder" (Siebenhaar, 1996:151).

A lo largo de toda su carrera profesional, que se prolongó durante más de cinco décadas, cine y periodismo volvieron a confluir en numerosas ocasiones. Durante dos intensos años, Wilder trabajó para la prensa sensacionalista vienesa –en el semanario *Die Bühne* y el diario *Die Stunde*– antes de trasladarse a Berlín, donde comenzó a alternar sus tareas como periodista *freelance* con las de negro literario. Tras escribir varias decenas de guiones para Curt J. Braun y Franz Schulz –entre otros– Wilder logró hacerse un hueco en la pujante industria cinematográfica alemana, en la que precisamente logró su primer crédito por una película de aventuras protagonizada por un periodista, *El repórter del diablo* (Ernst Laemmle, 1929). La llegada de Hitler al poder le forzó a buscar acomodo para seguir escribiendo guiones, primero en París y en Estados Unidos posteriormente, a donde llegó en 1934.

Sus inicios en Hollywood fueron difíciles, pero su encuentro con Charles Brackett en la Paramount en 1936 supuso su despegue creativo. Como pareja de guionistas encadenaron una serie ininterrumpida de éxitos que finalmente ofreció a Wilder la oportunidad de dirigir su primera película americana¹, *El mayor y la menor* (1942). Desde entonces y hasta su canto de cisne con *Aquí, un amigo* (1981), Wilder escribió y dirigió veintiséis películas, dos de las cuales abordaron específicamente la profesión periodística: el sombrío melodrama *El gran carnaval* (1951) y la alocada comedia *Primera plana* (1974). En estas obras, dos de los mejores ejemplos del cinismo que impregna la obra de Wilder (Hutter, 2002:22), volvieron a asomar los años en los que como reportero de la prensa sensacionalista pateaba las calles de Viena y Berlín:

“Null doute que cette expérience, pragmatique s’il en est, a été déterminante pour l’évolution de sa filmographie, d’abord comme scénariste ou auteur de sujets originaux, puis comme réalisateur/scénariste/producteur. Son réalisme, son sens remarquable de la concision, sa vivacité d’esprit, son regard si particulier sur la vérité des personnages et situations, son art inégalable du détail significatif, ont très certainement trouvé une solide assise au cours de ces années de reportages” (Colpart, 1983:14).

El objeto de este estudio, en resumen, se centra en analizar la trayectoria profesional de Billy Wilder como reportero en Viena y Berlín entre 1924 y 1931, y en estudiar la imagen que del periodismo ofreció en su filmografía como director y guionista (1934-1981), con especial atención a las dos películas que dedicó a la profesión: *El gran carnaval* (1951) y *Primera plana* (1974).

0.1.2. Justificación del objeto de estudio

En el estudio de la imagen de los periodistas en el cine, el caso de Billy Wilder resulta especialmente significativo no sólo por su singular vinculación con el periodismo y por el espacio que le dedicó en su obra fílmica, sino también por tratarse de uno de los realizadores más prestigiosos y laureados de la época dorada del cine clásico de Hollywood. El reconocimiento que obtuvo por sus películas le hizo acreedor de seis Óscar, además del premio Irving G. Thalberg en 1987, a los que se sumaban otras quince nominaciones. Entre otros galardones, también logró cinco Globos de oro, cinco premios del gremio de guionistas (WGA) y otro del gremio de directores (DGA). El prestigio crítico de Wilder y sus privilegiada relación con la audiencia, materializada en numerosos éxitos durante una carrera de casi medio siglo de duración, lo convierten en uno de los más influyentes creadores de la imagen de la profesión periodística en la historia del séptimo arte. Como apunta Sikov, el conjunto de la obra de Wilder no tiene precedentes en el cine americano:

“Nadie desarrolló una carrera tan prolongada. Nadie escribió y dirigió una serie tan lograda de éxitos. Sturges y Welles se extinguieron. Chaplin no sintió necesidad alguna de seguir trabajando. Hitchcock, Ford y Hawks no

¹ Durante su estancia de diez meses en París también codirigió junto con Alexander Esway *Curvas peligrosas* (1934).

escribieron su propio material; Spielberg, Scorsese y Coppola tampoco lo hacen. Wilder escribió personalmente cada palabra de todas las películas que dirigió, aunque siempre con un colaborador” (Sikov, 2000: 15-16).

Wilder rechazaba la etiqueta de autor, una modestia en la que, tal y como señala Karen McNally, residía una parte fundamental de su encanto (McNally, 2011:1). Siempre negó para su obra cualquier otra consideración distinta a la de realizar filmes comerciales dirigidos al gran público, siguiendo como principal mandamiento el de “no aburrir”. En opinión del director vienés, su obra no merecía la consideración de “cine” sino que afirmaba que, simplemente, rodaba películas:

“I try to make pictures that are not for cinema gourmets. I don't do cinema; I make movies –for amusement. I'm making a picture for middle-class audience, for the people that you see in the subway; and I can only hope they'll like it” (Tresgot y Ciment, 1982).

Este interés por la comercialidad y por el público, origen de las invectivas que recibió por parte de algunos críticos², en ningún caso supuso abordar historias indulgentes. Más bien al contrario, en la filmografía de Wilder abundan las tramas duras con personajes cuyas ambiciones los abocan al crimen, el alcoholismo, la infidelidad o la degeneración moral.

“Sin duda, ha sido precisamente el “prestigio industrial” –en forma de Óscars recibidos y de éxitos de taquilla– el responsable del desdén hacia Wilder exhibido por la crítica *high-brow* norteamericana, más interesada por los realizadores “malditos” o *outsiders* de Hollywood, como Orson Welles o Stanley Kubrick. Si el promedio de un Óscar ganado cada cinco años y las grandes recaudaciones de sus películas han dañado la estima de Wilder ante cierta crítica norteamericana, en Europa en cambio se le ha despreciado con frecuencia en nombre del “buen gusto” y se ha visto a menudo en Wilder un exponente de la vulgaridad americana, en especial a causa de sus comedias, juzgando al realizador como un pornógrafo en potencia que se deleita con los más sórdidos registros de la sociedad norteamericana” (Gubern, 1975:1).

De entre todos ellos, pocos filmes han desarrollado en el Hollywood de los grandes estudios un planteamiento más duro que *El gran carnaval*, un *film maudit* comercial

² Algunas de las críticas más duras llegaron por parte de Pauline Kael en *New Yorker* quien, a título ilustrativo, se despachó de la siguiente manera sobre *Uno, dos, tres*: “Como espectadora me sentí humillada y asquada. Es una película recargada de mal gusto, humor rancio y ofensiva, una película que consigue carjadas igual que una sonda extrae orina. Wilder es un director avisado y vivaz cuyo trabajo carece de sentimiento, pasión, gracia o elegancia. Tiene los ojos puestos en el dólar pero nunca antes, a excepción de *El gran carnaval*, había mostrado un desprecio tan descarado por el género humano” (Cortijo, 2000:106). En su influyente *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968* el crítico Andrew Sarris afirmaba que Wilder era un director sobrevalorado y lo incluía dentro de la categoría “Less than meets the eye” (Menos de lo que aparenta) junto a John Huston, Elia Kazan, David Lean, Rouben Mamoulian, Joseph Mankiewicz, Lewis Milestone, Carol Reed, William Wellman y William Wyler. El cineasta vienés, sentenciaba Sarris, era demasiado cínico para creerse su propio cinismo (Sarris, 1968:165). Curiosamente, las últimas películas de Wilder, filmadas en el declive de su carrera, cambiaron la consideración del crítico neoyorquino por su obra, y lo elevó a su particular ‘Panteón’ – reservado para los más destacados realizadores– en 1991.

rodado con un total desprecio por los valores de taquilla, que en palabras de Axel Madsen lo sitúan a la altura de *Avaricia* (Erich von Stroheim, 1924) o *El tesoro de Sierra Madre* (John Huston, 1948) (Madsen, 1968:91).

El deseo por llegar al gran público nunca supuso, por el contrario, una renuncia a su inconfundible sello personal, erigido sobre el control absoluto que mantuvo sobre la práctica totalidad de su obra, desde el primer borrador del guión hasta el montaje final. Su impronta sobre una obra colectiva como la cinematográfica resulta irrefutable, puesto que como celoso guardián de sus textos Wilder pasó a dirigir sus propias películas para garantizar que éstas se filmaran de acuerdo con el modo exacto en el que estaban escritas:

"Eighty per cent of a picture is writing. The other twenty per cent is the execution, such as having the camera on the right spot and being able to afford to have good actors in all the parts" (Madsen, 1968:35).

En su etapa como guionista, sus disputas con los directores, en especial con Mitchell Leisen, lo animaron a ponerse detrás la cámara para velar por la integridad de sus textos en lo que Colpart denomina "un acto de autodefensa" (Colpart, 1983:23). Preguntado en sus últimos años por Charlotte Chandler sobre cuál le gustaría que fuera su epitafio, la respuesta de Wilder resumía su modo de entender el cine:

"I'll tell you what it is: 'Here lies a writer'. It is what I am. I only became a director so they wouldn't get my script wrong. I had to protect my script. I don't write camera angles and dialogue. I write character and dialogue. It doesn't matter what is happening to your characters unless people care about them" (Chandler, 2002:324).

El director vienés siempre se consideró a sí mismo un contador de historias, un narrador compulsivo fuera y dentro de los plató afectados por lo que denominaba el "complejo de Sherezade":

"It's just you sit around a large dinner table and you would like to get the attention of the people. You tell a good story and build to climaxes and have them gasp, have them laugh, then bring it to kind of great big thunderous conclusion. It's kind of the passion of the story teller. But that, unhappily is sort of warning as you get older and it also begins to wane once you realize that the audiences have changed enormously. It's very, very difficult to keep up with that. I think we are living in very obtuse times where everything is murky. Being a man of certain convictions, I cannot suddenly change my style and do the 'now' picture. A self-respecting painter cannot suddenly say, 'Well, op art is selling now. I'm going to abandon the manner in which I painted and start on op art or pop art or hard-edge school'. I just have to hope that they will still go along with my manner of telling stories. It's sort of Scheherazade complex" (Brown, 1970:68).

Las líneas del diálogo se pulían una y otra vez durante los meses en los que Wilder escribía el guión junto con sus colaboradores, y durante el rodaje el director velaba celosamente por controlar que todas y cada una de las palabras se dijeran con

exactitud, lo que en ocasiones producía roces con los actores acostumbrados a interpretar libremente sus diálogos³. En la segunda etapa de su carrera, I.A.L. Diamond estaba presente en el plató durante el rodaje de sus películas con la única función de comprobar que las frases se hubieran dicho tal y como estaban escritas⁴.

Esta economía y precisión se trasladaban también al plano visual, donde en una muestra de deferencia poco habitual hacia la figura del montador, Doane Harrison acompañaba siempre a Wilder en los rodajes para que sólo se filmaran las tomas imprescindibles (Madsen, 1968:56). Según recordaba Howard G. Kazanjian, el ayudante de dirección del cineasta vienés en *Primera Plana*, los planos se rodaban únicamente con las palabras exactas que correspondían al corte, y no con el diálogo completo como es costumbre, en el celo de que sólo hubiera un montaje posible de cada escena⁵ (Chandler, 2002: 283).

El paso de los años no ha mermado la vigencia y la influencia de la obra de Wilder. El American Film Institute, a través de un jurado compuesto por 1.500 personalidades del cine, situó en 2007 cuatro de sus obras entre los 100 mejores filmes estadounidenses de todos los tiempos: *El crepúsculo de los dioses* (16), *Con faldas y a lo loco* (22),

³ Abundan las anécdotas sobre el modo en el que los actores debían lidiar con la intransigencia de Wilder a alterar una sola palabra de sus textos. Particularmente tensas fueron las relaciones con un reconocido improvisador de diálogos como Peter Sellers durante el rodaje de *Bésame, tonto* antes de que un infarto apartara al actor inglés del rodaje de la película y fuera sustituido por Ray Walston. También Shirley McLaine, acostumbrada a tomarse los diálogos con absoluta libertad y espontaneidad –según Diamond era miembro de la “escuela de interpretación de Frank Sinatra”– se encontró con el mismo problema en su primer día de rodaje de *El apartamento* cuando se filmó la primera escena de su encuentro en el ascensor con Jack Lemmon. Wilder la corrigió: “Di las palabras”. McLaine le preguntó: “¿Quiere decir exactamente?”. “Exactamente”, respondió Wilder. La actriz empezó a sudar, porque tenía mucho diálogo. Cuando se creyó que se había logrado una buena toma, I.A.L. Diamond susurró algo al oído a Wilder. Volvieron a rodar la escena, pues la actriz se había olvidado una ‘y’. A partir de ese momento ya no se volvió a comer ni una palabra durante el resto del rodaje (Alegre, 1997:66).

⁴ El diálogo encabalgado, una de las más conocidas estratagemas de la obra teatral *Primera plana* y que los intérpretes de la versión cinematográfica que Wilder filmó en 1974 también quisieron poner en práctica, era un anatema para Wilder. Desde que George S. Kaufman había llevado la obra a Broadway por primera vez, se había instruido a los actores para que se pisaran las frases los unos de los otros, creando así un vertiginoso remolino de palabras. El director vienés se negó en redondo a ello, tal y como recordaba Jack Lemmon: “Me parece que a Billy le repugna la idea de encabalgar el diálogo, porque se pierde una parte. Y, ciertamente, nos pidió que no lo hiciéramos” (Sikov, 2000:664).

⁵ Harrison colaboró en todas las películas de Wilder desde *El mayor y la menor* hasta su muerte en 1967, primero como montador, luego como supervisor de montaje y finalmente como productor asociado. Al no filmar planos recurso o más tomas de las válidas, se aseguraban de que el estudio no pudiera realizar un montaje alternativo de la película (Hopp, 2001). Con el mismo objetivo de controlar al máximo la producción, todas las películas de Wilder salvo dos comenzaron a rodarse sin que el guión estuviera terminado, una práctica que, además de evitar las copias, imposibilitaba que el estudio pudiera reemplazar al equipo creativo una vez comenzada la película.

Perdición (29) y *El apartamento* (80)⁶ (AFI, 2007). Entre las comedias, *Con faldas y a lo loco* resultó elegida la mejor de la historia⁷ (AFI, 2000).

Como ejemplo de la pervivencia de la obra de Wilder, todas sus películas han sido recientemente reeditadas en DVD (V. Anexo IV), tanto en su idioma original como en español, incluidas aquellas que en su día no llegaron a estrenarse en España⁸. Treinta años después del estreno de su última película, la obra del realizador vienés sigue plenamente vigente.

0.1.3. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo consiste en analizar la imagen que ofrece del periodismo la filmografía de Billy Wilder, con especial atención a las dos películas que ambientó en esta profesión: *El gran carnaval* y *Primera plana*.

A partir de este objetivo principal, pueden desgranarse los siguientes objetivos específicos:

1. Estudiar la trayectoria periodística de Billy Wilder para determinar su grado de influencia en el posterior retrato de la profesión que realizan sus películas.
2. Analizar las dos películas que dedicó de forma específica a la profesión periodística –*El gran carnaval* y *Primera plana*– y compararlas con los sucesos reales y las obras que las inspiraron, para precisar la visión personal de Wilder sobre la profesión.
3. Catalogar los periodistas y los trabajadores de los medios de comunicación presentes en su obra filmica.
4. Analizar, en el marco de los estereotipos filmicos, la imagen de los periodistas y de los trabajadores de los medios que ofrece el cineasta vienés.

0.2. Hipótesis

1. La experiencia de Billy Wilder como reportero en Viena y Berlín, en su mayor parte para la prensa sensacionalista, influyó en el modo en el que reflejó el periodismo en sus películas.

⁶ La encuesta se realiza cada diez años. En la primera edición (1997) las películas de Wilder ocupaban posiciones muy similares en la lista: *El crepúsculo de los dioses* (12), *Con faldas y a lo loco* (14), *Perdición* (38) y *El apartamento* (93).

⁷ En la lista de mejores comedias también figuran *El apartamento* (20) y *La tentación vive arriba* (51), además de *Ninotchka* (52) y *Bola de fuego* (92), en las que Wilder trabajó como guionista junto con Charles Brackett.

⁸ Probablemente el ejemplo más significativo de la vigencia de la obra de Wilder es la recuperación y edición en DVD de *Curvas peligrosas*, su primera película como director. Maurice Zolotow aseguraba que en el momento en el que escribió su biografía sobre Wilder –en 1977– sólo existían en el mundo dos copias del film, una en la Cinematèque Française y la otra en manos de un coleccionista de Los Ángeles que le cobró 40 dólares por visionarla (Zolotow, 1996:52). En ese mismo año, Seidman la suponía ya perdida (Seidman, 1977:7).

2. La imagen fílmica que el realizador vienés construye de su antigua profesión no es puramente ficticia o imaginaria, sino que se inspira en situaciones y periodistas reales.
3. El retrato de los periodistas en el cine de Billy Wilder se corresponde con los rasgos más negativos del estereotipo fílmico generalizado.
4. Por contraste al crudo retrato de la profesión, las principales denuncias realizadas por los filmes de Billy Wilder apuntan a la demanda por parte del público de contenidos espectaculares y a la corrupción del poder político. En última instancia, sus filmes legitiman la labor de los periodistas.

0.3. Estado del arte

0.3.1. Estudios sobre cine y periodismo

El estudio de la imagen del periodismo en el cine constituye una creciente área de investigación en el campo académico. Desde el año 2000, por ejemplo, la Annenberg School for Communication & Journalism de la University of Southern California cuenta con un proyecto titulado *The Image of Journalism in Popular Culture (IJPC)* que investiga y analiza la imagen que ofrecen el cine, la televisión, la literatura, los anuncios, el cómic, los dibujos animados, la música, el arte y los videojuegos del periodismo y sus profesionales. En su amplísima base de datos⁹ pueden encontrarse referenciadas casi 20.000 películas en las que se aborda directa o indirectamente la profesión, o que incluyen algún personaje periodista. El IJPC cuenta con su propia publicación académica anual sobre el tema, dirigida por Matthew C. Ehrlich, Sammye Johnson y Joe Saltzman.

Esta labor catalogadora toma el testigo de otros esfuerzos recopilatorios realizados con anterioridad. El primero de ellos se remonta a 1976, cuando Maxwell Taylor Courson elabora su tesis doctoral *The Newspaper Movies: An Analysis of the Rise and Decline of the News Gatherer as a Hero in American Motion Pictures, 1900-1974* (1976), en la que a través de 615 películas analiza la evolución que ha sufrido el retrato del periodista en el celuloide. Richard R. Ness publicó en 1997 la completa filmografía *From Headline Hunter to Superman*, en la que recoge más de dos mil películas de todo el mundo, un esfuerzo similar al de Larry Langman en *The Media in the Movies – A Catalog of American Journalism Films (1900-1996)* (1998), catálogo que se circunscribe a 1.025 películas estadounidenses. Christa Berger y su equipo de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul brasileña, por su parte, analizaron en su proyecto “O ofício do Jornalista: da sala de redação à tela de cinema” 785 filmes, cuyos resultados se publicaron en *Jornalismo no cinema* (2002).

Entre las áreas temáticas, el primer esfuerzo teórico abordó la definición de los estereotipos fílmicos. En su influyente *Stop the presses! The newspaper in American Films* (1976), el periodista canadiense Álex Barris caracteriza los principales perfiles profesionales en las redacciones del celuloide: el luchador contra el crimen, el

⁹ Accesible en: <http://www.ijpc.org/page/introdatabase.htm>

chismoso, el cruzado, el corresponsal y la *sob sister* o periodista especializada en noticias de carácter sentimental. Su aportación en este campo se une a las que también realizan los ya citados Courson (1976) y Langman (1998), y a las que se suman las tipologías realizadas por Loren Ghiglione (1990), Joe Saltzman (2002) y Vibeke Ehlers (2006). La más reciente contribución en este apartado la firma Brian McNair, que en su *Journalism in Film* (2010) incluye numerosos ejemplos de los dos perfiles contrapuestos con los que se ha retratado habitualmente a la profesión, habitualmente anclada en la dicotomía entre héroes y villanos (V. apartados 1.3 y 1.4).

Los retos deontológicos también han constituido un foco de gran interés para los investigadores. Howard Good y Michael J. Dillon repasan en *Media Ethics Goes to the Movies* los principales problemas éticos en una decena de películas de Hollywood, entre ellas *El gran carnaval*, a la que califican de lúgubre alegoría del sombrío periodismo sensacionalista que ha ganado importancia a lo largo del S.XX (Good y Dillon, 2002:5). En el artículo 'Periodistas de cine y ética' (Bezunartea et ál., 2007a) los autores concluyen que, por encima de la excepcionalidad de los personajes y las situaciones que retratan los 104 filmes que analizan, en general el perfil ético del periodista es positivo. Los conflictos morales de los reporteros del celuloide también han sido abordados de forma monográfica por Roger Manvell (1978) y Matthew C. Ehrlich (2006), mientras que Nora Henry centra su estudio sobre el tema en la filmografía de tres directores con una trayectoria con múltiples afinidades como Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch y el propio Billy Wilder (2001).

La imagen de la mujer periodista constituye asimismo un área de creciente interés durante los últimos años. Tras el estudio pionero de Jane Baun *Female Journalist in American Film*¹⁰ (1983) sobre la mujer periodista durante los años treinta y cuarenta, en *Girl Reporter – Gender, Journalism and the Movies* (1998) Howard Good analiza las nueve películas de Torchy Blane (1937-1939), el primer gran estereotipo cinematográfico femenino, y repasa además una decena de películas protagonizadas por mujeres reporteras entre 1979 y 1996. Con 'Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture' (2003) Joe Saltzman, por su parte, prologa el apartado bibliográfico dedicado a la mujer periodista en el proyecto IJPC. Bezunartea et ál. también realizan un repaso histórico de esta figura en 'So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. Women Journalists in the Cinema' (2008a). Finalmente, el estudio específico más reciente y completo, centrado en las películas de los años noventa, llega de la mano de la tesis doctoral de Olga Osorio *La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción de 1990 y 1999*, que destaca por su minucioso análisis cuantitativo de los rasgos que definen a las reporteras del celuloide (2009).

La investigación centrada en periodos históricos cubre también todas las épocas. Matthew C. Ehrlich dedica especial atención a la edad dorada del cine sobre periodistas en su libro *Journalism in the Movies* (2006), época que constituye el punto de inicio de la tesis doctoral de William Rainbolt *Images of Journalism in Film, 1946-1976*. Howard Good, por su parte, aborda las décadas de los setenta y ochenta en

¹⁰ Citada por Osorio (2009:28).

Outcasts: the image of journalists in contemporary film (1989), cuyo relevo toman Paul Steinle (2000), con su análisis de los filmes sobre el periodismo en los años noventa, y más recientemente Brian McNair (2010), que en su *Journalism in the movies* centra su estudio en los filmes estrenados entre 1997 y 2008.

Más allá de las obras genéricas, abundan los estudios monográficos. Dentro de la muy larga relación de contribuciones, merece destacarse especialmente la monografía de Joe Saltzman *Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film* (2002), dedicada a las nueve películas en las que el director estadounidense mostró la labor de los reporteros, entre ellas *Sucedió una noche* (1934) o *Juan Nadie* (1941). En este apartado también pueden reseñarse la tesis doctoral de Virgil Boyd Moberg sobre los corresponsales de guerra (1995), la tesis de posgrado de Kyle Ross McDaniel sobre la imagen de los fotoperiodistas en el cine (2007), las investigaciones de Sarah Niblock sobre los filmes británicos (2007) o el análisis de Richard Ness sobre los periodistas radiofónicos (Ness, 2006), entre otras.

Entre los estudios en español, además de las investigaciones realizadas por Bezunartea et ál. (2007-2011) y Osorio (2009), deben destacarse especialmente las monografías *Los chicos de la prensa* (1996) de Juan Carlos Laviana y *Cine entre líneas* (2006) de Virginia García de Lucas, Eduardo Rodríguez Merchán y Javier Sales Heredia, que constituyen excelentes repasos a la imagen de los periodistas en el cine a lo largo de la historia.

0.3.2. Estudios sobre Billy Wilder

La obra de Wilder también ha sido profusamente investigada y abundan los estudios críticos sobre su filmografía, en especial en Estados Unidos. De entre los compendios bibliográficos, el de Seidman (1977) es el más completo, con un listado de 183 artículos y libros. En castellano, Herrera también realiza una síntesis bibliográfica de interés (2005). Entre las monografías y estudios críticos sobre el conjunto de su obra pueden destacarse los de Madsen (1968), Cappabianca (1976), Colpart (1983), Jacobs (1988), Seidl (1994), Dick (1996), Armstrong (2000), Hopp (2001) o Phillips (2010), y los estudios colectivos editados por Guilbert (2007) y McNally (2011).

Su biografía personal, por el contrario, resulta opaca y no ha tenido una investigación acorde a la de su obra, motivado en gran parte por el carácter reservado del director vienés y por su errante recorrido por Europa hasta su llegada a Estados Unidos en 1934. En este apartado, sin duda, los estudios más rigurosos y ampliamente documentados sobre la trayectoria periodística y cinematográfica de Wilder en el viejo continente son los del periodista austriaco Andreas Hutter (Hutter, 1992; Hutter y Kamolz, 1998). También se han publicado dos antologías de sus trabajos periodísticos en Viena y Berlín (Wilder, 1996; 2006). Estas publicaciones en alemán cubren una laguna particularmente amplia en la bibliografía estadounidense, que mayoritariamente ha confiado a los recuerdos del realizador —en especial cuando ya se había retirado— la construcción del relato de los sucesos ocurridos medio siglo atrás, que Wilder solía reducir, como apuntaba Cameron Crowe, a un recurrente conjunto de

anécdotas bien pulidas tras largos años de cenas ante un grupo de comensales cautivados (Crowe, 2000:XIX).

“Wilder remembers the past as an ironic juxtaposition of incidents. He began cultivating in himself this armor of sardonic detachment, for it became evident to him at an early age that life was an illusion, that vision of success and love were bubbles, that men and women were actors in a play who did not know their parts. The producer and director of the play, who knew the truth, seemed to keep it from the performers, who therefore made fools of themselves. To paraphrase Lear, like Method actors to wantom director are we to the Gods; they let us improvise for their sport...” (Zolotow, 1996:20).

La primera biografía sobre el director vienés, *Billy Wilder in Hollywood* –denostada por el cineasta–, llegó de la mano de Maurice Zolotow en 1977. Entre los elementos más polémicos de esta obra se encuentra la teoría formulada por el autor para explicar el cinismo y la supuesta misoginia de Wilder, cuyo origen se remontaría a la historia de Ilse, la joven dependienta de una tienda de música de la que Wilder se habría enamorado en Viena y que resultó ser una prostituta. Según su biógrafo, esta revelación le llevó a abandonar abruptamente sus estudios de Derecho y condicionó su visión de las mujeres (Zolotow, 1996:26). Para Wilder –soliviantado por esta teoría– a Zolotow se le ocurrió “la versión más simplona de una teoría freudiana” para explicar su aparente misoginia y el elevado número de meretrices y mujeres de pasado turbio en sus películas. “Yo ya sabía que la chica era prostituta. Era muy guapa y yo le pagaba por sus servicios. Ha habido prostitutas en mi vida, pero nunca me he enamorado de ninguna de ellas” (Lally, 1998:22).

El anecdotario de Wilder también está presente en la biografía de Hellmuth Karasek, *Billy Wilder. Eine Nahaufnahme* (1992), en la que el periodista alemán recuerda que tras sus primeras entrevistas con el director tenía anotadas 96 anécdotas sobre Hollywood (Karasek, 1993:12). Sus conversaciones entre 1986 y 1990 se plasmaron en un libro en el que la principal fuente de información son los recuerdos del propio Wilder. Un carácter más amplio tiene la biografía de Kevin Lally *Wilder Times - Life of Billy Wilder* (1996) cuyo máximo interés reside en los abundantes testimonios de personas que trabajaron con el realizador, ya nonagenario en el momento en el que se publicó la obra.

A las biografías existentes hay que sumar asimismo los libros de entrevistas, como el del director cinematográfico y ex periodista de *Rolling Stone* Cameron Crowe *Conversations with Wilder* (1999) que, pese a algunos testimonios del realizador sin duda muy interesantes, adolece de una estructura muy confusa. Aunque hay quien ha querido comparar esta obra con el célebre libro-entrevista de François Truffaut *El cine según Hitchcock* (1966), el nivel de profundidad del análisis fílmico no resulta comparable. Además, a diferencia del director británico, que aún estaba en activo en el momento de entrevistarse con Truffaut, Wilder llevaba prácticamente dos décadas retirado cuando se entrevistó con Crowe. El mismo año de la muerte del cineasta vienés se publicó *Nobody's Perfect - Billy Wilder, a Personal Biography* (2002), el libro-entrevista de Charlotte Chandler, biógrafa entre otros de Groucho Marx, Federico

Fellini, Alfred Hitchcock, Bette Davis y Joan Crawford. Con carácter recopilatorio, Robert Horton selecciona en *Billy Wilder - Interviews* (2001) una veintena de entrevistas al realizador publicadas a lo largo de seis décadas.

Entre las obras sobre Wilder, también merece una mención especial la biofilmografía de Ed Sikov *On Sunset Boulevard - The Life and Times of Billy Wilder* (1998)¹¹, una investigación ampliamente documentada en la que el autor realiza un detallado repaso de la trayectoria cinematográfica y personal del director vienés, y que probablemente constituye el estudio más completo publicado hasta la fecha.

Entre la bibliografía en español, además la monografía de Rentero (1987), puede destacarse la tesis doctoral de Mario Onaindia sobre el guión clásico de Hollywood basada en la obra de Billy Wilder, en particular *El apartamento*. Como muestra de la vigencia de la obra del director vienés, más recientemente se han publicado también las monografías de Darío Colmenares (2005) y Juan Carlos González de Arroyabe (2008).

Además de la abundante bibliografía, también existen un buen número de documentales, algunos de ellos con testimonios del propio cineasta, entre los que pueden destacarse *Billy Wilder, un hombre perfecto al 60%* de Annie Tresgot¹² y Michel Ciment (1980); *Y dios creó a Billy Wilder* (1998), de Mel Stuart; *Billy, ¿cómo lo hiciste?* y *Billy Wilder Speaks* (2006), dirigidos por Volker Schlöndorff sobre las entrevistas realizadas al cineasta en 1988. En España, Fernando Trueba, rendido admirador de Wilder¹³, dirigió *¡Gracias, Mr. Wilder!* (2007).

En el apartado específicamente relacionado con la profesión periodística, las obras escasean. Al margen de las dos antologías ya mencionadas y de los textos publicados en diarios de Viena y Berlín, destacan las ampliamente documentadas investigaciones del periodista e historiador austriaco Andreas Hutter, plasmadas en su tesis doctoral *Vom Tages Zum Filmschriftsteller: Der Junge Billy Wilder als Reporter und Drehbuchautor im Wien und Berlin der Zwischenkriegszeit, 1925-1933* (1992), la monografía *Billie Wilder - Eine europäische Karriere* (1998) –escrita junto con Klas Kamolz– y media docena de artículos académicos. Sin embargo, no existe hasta el momento ningún estudio específico que analice de manera conjunta la trayectoria periodística de Wilder y el reflejo que de su antigua profesión hizo en sus películas.

¹¹ V. SIKOV, Ed. *Billy Wilder. Vida y época de un cineasta*. Barcelona: Tusquets, 2000.

¹² También resulta de gran interés el documental de Annie Tresgot *Billy Wilder, an Artist* centrado en su faceta menos conocida como coleccionista de arte. Ya desde su época berlinesa Wilder comenzó a formar una gran colección de obras. En noviembre de 1989 el director subastó en la casa Christie's de Nueva York 94 piezas expresionistas, modernas y contemporáneas de artistas como Renoir, Picasso, Braque, Paul Klee, Egon Schiele, Joan Miro, Balthus, Ernst Ludwig Kirchner y Fernando Botero. Se vendieron 85 de ellas por un total de 32,6 millones de dólares. V. "Picasso Pastel Sells for \$4.84 Million". En: *New York Times*, 14 de noviembre de 1989.

¹³ Su célebre discurso de aceptación del Óscar por *Belle Époque* demuestra esa sentida admiración: "I would like to believe in God in order to thank him. But I just believe in Billy Wilder... so, thank you Mr. Wilder". A la mañana siguiente –rememoraba Trueba–, entre cientos de llamadas de prensa le pasaron un teléfono: "Hola, soy Dios. No debiste decir eso anoche. Desde que lo has hecho la gente se santigua al verme en la calle" (Trueba, 2004:203).

0.4. Metodología

Este trabajo analiza la imagen del periodismo que ofrecen las películas escritas y dirigidas por Wilder, en las que puede apreciarse con gran precisión la interrelación de ambos campos en su carrera profesional. Para tal fin, se ha empleado una triangulación metodológica (García y Berganza, 2005:34) en la que se utilizan de forma combinada técnicas cuantitativas y cualitativas con el objetivo de reforzar la validez de los resultados y de llenar los vacíos que resultan de la utilización de estos métodos de forma independiente. Por tanto, en función de los objetivos de esta investigación, se han utilizado las técnicas del estudio de caso (Yin, 2009; Flyvbjerg, 2011) y del análisis de contenido (Bardin, 1986; Wimmer y Dominick 1996: 168-193; Gaitán y Piñuel, 1998:281-312; Sánchez Aranda, 2005: 207-228), tanto en su aspecto cuantitativo o frecuencial como en el cualitativo o relacional.

0.4.1. Definición del universo

Los filmes de su carrera previa como guionista, aunque cuentan con algunos ejemplos de interés, se ven distorsionados por la influencia creativa de sus respectivos directores, en ocasiones repudiada por el propio Wilder. Por un lado, el realizador vienés renegaba –salvo contadas excepciones– de sus obras en Alemania, en su mayor parte operetas y filmes musicales con los que no se sentía identificado. La consideración que le merecían sus guiones en Hollywood antes de que él mismo pasara a dirigir sus propios textos (1934-1941) mejoraba, aunque sus enfrentamientos con Mitchell Leisen a raíz de los cambios introducidos sin su consentimiento en la trama y los diálogos provocaron que él mismo se pusiera detrás de las cámaras para garantizar su integridad.

En cualquier caso, esta investigación también menciona a los periodistas que protagonizan los guiones previos de Wilder, pese a que estas obras no alcancen el mismo nivel de control creativo que logró durante el resto de su carrera cinematográfica, y se incorporan en la descripción de los personajes que se realiza en el capítulo 5. El periodista interpretado por Eddie Polo en la alocada película de acción *El repórter del diablo* (Carl Laemmle, 1928) constituye uno de esos casos, aunque el film huyera de toda seriedad y fuera concebido como un mero producto de consumo rápido. La única copia existente en las filmotecas europeas, lamentablemente, se encuentra muy deteriorada y está pendiente de restauración. Esta excepción también incorpora a Augusta *Gusto* Nash, la intrépida reportera de *Adelante, mi amor* (Mitchell Leisen, 1940) y a Josh Crocker, protagonista de la comedia romántica *Heil, Darling*, un proyecto para Ernst Lubitsch que no llegó a filmarse.

Por último, el documental *Die Todesmühlen* supone una muy particular excepción en su filmografía, cuyo análisis se incorpora a modo de epílogo en el capítulo 2, dedicado a la carrera periodística de Wilder. Su contribución final a este noticiario sobre las atrocidades de los campos de concentración se limitó a un nuevo montaje de un

documental ya existente. Esta tarea constituyó un paréntesis en su exitosa trayectoria en Hollywood nada más finalizar la Segunda Guerra Mundial y tuvo para el director vienés una significación mucho más personal que creativa. La experiencia en la devastada Alemania de la posguerra, eso sí, se materializó en el memorando 'Propaganda mediante la diversión', en el que sintetiza con gran claridad su visión del cine (V. anexo IV).

La elaboración del catálogo completo de sus obras, por lo demás, también presenta algunas dificultades. Wilder sólo obtuvo créditos por una docena de películas de su etapa como guionista en Alemania (1928-1933), aunque él mismo cifraba en aproximadamente medio centenar las obras en las que había trabajado como negro literario (Karasek, 1993:43).

Sobre esta base, para la definición del universo de esta investigación se han empleado las filmografías existentes (Seidman, 1977; Poague, 1980; Karasek, 1993; Zolotow, 1996; Sikov, 2000), además de la completa información recogida en *The Internet Movie Database*¹⁴. Para reunir los datos sobre la exhibición en España de estos filmes se ha consultado la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura¹⁵. En estas veintiséis obras escritas y dirigidas por Wilder entre 1934 y 1981 es donde mejor puede apreciarse la visión del periodismo de su autor.

Tabla 1a
Películas escritas y dirigidas por Billy Wilder

| Film | Título original | Año | Guión | Producción |
|------------------------------------|--------------------------------|------|---|---|
| <i>Curvas peligrosas</i> | <i>Mauvaise Graine</i> | 1934 | Billie Wilder, Max Kolpe, Hans G. Lustig y Claude-André Puget | Edouard Corniglion-Molinier y Georges Bernier |
| <i>El mayor y la menor</i> | <i>The Major and the Minor</i> | 1942 | Charles Brackett y Billy Wilder | Arthur Hornblow Jr. |
| <i>Cinco tumbas al Cairo</i> | <i>Five Graves to Cairo</i> | 1943 | Charles Brackett y Billy Wilder | Charles Brackett |
| <i>Perdición</i> | <i>Double Indemnity</i> | 1944 | Raymond Chandler y Billy Wilder | Joseph Sistrom |
| <i>Días sin huella</i> | <i>The Lost Weekend</i> | 1945 | Charles Brackett y Billy Wilder | Charles Brackett |
| <i>El vals del emperador</i> | <i>The Emperor Waltz</i> | 1948 | Charles Brackett y Billy Wilder | Charles Brackett |
| <i>Berlín Occidente</i> | <i>A Foreign Affair</i> | 1948 | Charles Brackett, Billy Wilder y Richard L. Breen | Charles Brackett |
| <i>El crepúsculo de los dioses</i> | <i>Sunset Boulevard</i> | 1950 | Charles Brackett, Billy Wilder y D.M. Marshman | Charles Brackett |
| <i>El gran carnaval</i> | <i>Ace in the Hole</i> | 1951 | Billy Wilder, Walter Newman y Lesser Samuels | Billy Wilder |
| <i>Traidor en el infierno</i> | <i>Stalag 17</i> | 1953 | Billy Wilder y Edwin Blum | Billy Wilder |
| <i>Sabrina</i> | <i>Sabrina</i> | 1954 | Billy Wilder, Samuel A. Taylor y Ernest Lehman | Billy Wilder |
| <i>La tentación vive arriba</i> | <i>The Seven Year Itch</i> | 1955 | Billy Wilder y George Axelrod | Charles K. Feldman y Billy Wilder |
| <i>El héroe solitario</i> | <i>The Spirit of St. Louis</i> | 1957 | Billy Wilder, Wendell Mayes y Charles Lederer | Leland Hayward |
| <i>Ariane</i> | <i>Love in the Afternoon</i> | 1957 | Billy Wilder e I.A.L. Diamond | Billy Wilder |
| <i>Testigo de cargo</i> | <i>Witness for the</i> | 1957 | Billy Wilder y Harry Kurnitz | Arthur Hornblow Jr. y |

¹⁴ V. <http://www.imdb.com>.

¹⁵ En España, con mayor o menor demora en algunos casos, se han estrenado comercialmente todos los filmes dirigidos por Wilder, no así algunas de sus obras como guionista. El caso más llamativo lo constituye la película de Mitchell Leisen *Adelante, mi amor* (1941), una obra bien conocida en el ámbito anglosajón que nunca ha llegado a exhibirse en las pantallas españolas tras permanecer censurada durante décadas por el crudo retrato que realiza de las tropas franquistas durante la guerra civil. V. http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas_Index.html.

| | | | | |
|--|--|------|-------------------------------|-----------------------------|
| | <i>Prosecution</i> | | | Edward Small |
| <i>Con faldas y a lo loco</i> | <i>Some Like It Hot</i> | 1959 | Billy Wilder e I.A.L. Diamond | Billy Wilder |
| <i>El apartamento</i> | <i>The Apartment</i> | 1960 | Billy Wilder e I.A.L. Diamond | Billy Wilder |
| <i>Uno, dos, tres</i> | <i>One, Two, Three</i> | 1961 | Billy Wilder e I.A.L. Diamond | Billy Wilder |
| <i>Irma, la dulce</i> | <i>Irma la Douce</i> | 1963 | Billy Wilder e I.A.L. Diamond | Billy Wilder |
| <i>Bésame, tonto</i> | <i>Kiss Me, Stupid</i> | 1964 | Billy Wilder e I.A.L. Diamond | Billy Wilder |
| <i>En bandeja de plata</i> | <i>The Fortune Cookie</i> | 1966 | Billy Wilder e I.A.L. Diamond | Billy Wilder |
| <i>La vida privada de Sherlock Holmes</i> | <i>The Private Life of Sherlock Holmes</i> | 1970 | Billy Wilder e I.A.L. Diamond | Billy Wilder |
| <i>¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?</i> | <i>Avanti!</i> | 1972 | Billy Wilder e I.A.L. Diamond | Billy Wilder |
| <i>Primera plana</i> | <i>The Front Page</i> | 1974 | Billy Wilder e I.A.L. Diamond | Jennings Lang y Paul Monash |
| <i>Fedora</i> | <i>Fedora</i> | 1978 | Billy Wilder e I.A.L. Diamond | Billy Wilder |
| <i>Aquí, un amigo</i> | <i>Buddy Buddy</i> | 1981 | Billy Wilder e I.A.L. Diamond | Jay Weston |

Fuente: Elaboración propia.

0.4.2. Estudio de caso

En primer lugar, para desarrollar la investigación de los dos primeros objetivos establecidos en el punto 0.1.3. de este trabajo –referidos a la trayectoria periodística de Billy Wilder y al análisis de las dos obras sobre la profesión que llevó a la gran pantalla– se han utilizado las técnicas propias de la investigación histórica (Start y Sloan, 1989:65-140) de forma conjunta con la metodología del estudio de caso (Yin, 2009; Flyvbjerg, 2011). Para su desarrollo, se ha seguido una organización en cinco pasos, tal y como los enuncian Wimmer y Dominick: el planteamiento, en el que se han formulado las preguntas que se deben considerar; el estudio piloto, precedido por la elaboración de un protocolo de investigación; la recopilación de los datos, basada en la documentación bibliográfica y audiovisual existente sobre Billy Wilder; el análisis de los datos recogidos; y la redacción del informe (Wimmer y Dominick 1996:160-167).

A la hora de abordar el estudio de caso, se han tenido también en cuenta las menos convencionales aportaciones realizadas por los métodos narrativos del relato biográfico (Clandinin y Connelly, 2000; Boje, 2001), que constituyen un campo relativamente novedoso dentro del análisis cualitativo y que, más allá de una explicación causal por generalización, buscan la comprensión de un hecho, suceso, individuo o grupo en su singularidad y pretenden desvelar un contexto de vida específico. Tal y como explica Antonio Bolívar Botía, el estudio de caso como informe biográfico-narrativo se ha convertido tras la crisis del positivismo y el giro hermenéutico en las ciencias sociales en un enfoque específico de investigación que reclama un modo distintivo del paradigma cualitativo convencional que se alimenta de la investigación biográfica (*life-history*) y, especialmente, de la narrativa (*narrative inquiry*) (Bolívar Botía, 2002:560).

- **Objetivo 1:** Estudiar la trayectoria periodística de Billy Wilder para determinar su grado de influencia en el posterior retrato de la profesión a través de sus películas.

Siguiendo la propuesta de Start y Sloan (1989:65), se realizó primero una lectura preliminar de las publicaciones de tipo biográfico existentes sobre Billy Wilder que se enumeran en el punto 0.2.2., entre las que se pueden destacar las de Zolotow (1996), Lally (1996) y Sikov (2000).

Como fuentes primarias de documentación se utilizaron los testimonios del cineasta recogidos en los libros-entrevista de Cameron Crowe (2000) y Charlotte Chandler (2002), además de los recopilados por Horton (2001). También merece la consideración de fuente primaria la biografía autorizada del periodista alemán Hellmuth Karasek, basada fundamentalmente en las declaraciones del propio Wilder, así como los documentales de Tresgot y Ciment (1980), Stuart (1998) y Schlöndorff (2006).

Para analizar su obra periodística, se tomaron como base las dos antologías de textos periodísticos de su época vienesa y berlinesa publicadas hasta la fecha (Wilder, 1996;2006). Lamentablemente, dentro de los testimonios de primera mano, pese a que el director vienés llegó a escribir su propia autobiografía, tras más de seiscientas páginas escritas el resultado no le satisfizo y el manuscrito quedó inédito. Tampoco han salido a la luz hasta el momento documentos privados o correspondencia del director, salvo la referida a su periodo como colaborador del ejército norteamericano durante la posguerra (Sikov, 2000:291-311).

Como fuentes secundarias se han utilizado todos los estudios críticos y las monografías enumerados en el punto 0.3.2.. Los resultados referidos al primer objetivo se recogen en el segundo capítulo de esta tesis, 'El reportero *Billie Wilder*'.

- **Objetivo 2:** Analizar las dos películas que Billy Wilder dedicó de forma específica a la profesión periodística –*El gran carnaval* y *Primera plana*– y compararlas con los sucesos reales y las obras que los inspiraron, para precisar su visión personal sobre la profesión.

Dentro del estudio de caso, el segundo objetivo de esta tesis también requiere un análisis histórico puesto que los dos filmes de Billy Wilder sobre el periodismo, *El gran carnaval* y *Primera plana*, se inspiran en mayor o menor medida en sucesos reales de la América de los años veinte.

Ya los pioneros estudios de Marc Ferro (1975) y Pierre Sorlin (1985) analizaron la relación entre el cine, el contexto de enunciación del mensaje fílmico y los componentes culturales de una sociedad en las postrimerías de la Modernidad. Hayden White, por su parte, acuñó el término de *historiofotía* para referirse a la validez de los recursos fílmicos como fuente para la investigación histórica (1988).

Tal y como señalan Zulema Marzorati y Tzvi Tal, la historiografía ha dedicado una especial atención a partir de los años setenta al análisis de los textos cinematográficos, pues siendo el cine un espectáculo multitudinario, un abordaje apropiado permite apreciar en él las múltiples relaciones entre el arte, la sociedad y la cultura:

"En este nuevo campo interdisciplinario, señalar las diferencias entre la representación cinematográfica y la imagen del pasado construida en la historiografía profesional no es el objetivo científico de por sí, sino que se

aspira a establecer el significado ideológico de las diferencias. De este modo, las películas son encaradas como testimonios estéticos de los discursos que cruzan la sociedad en cuyo seno se realiza la actividad cinematográfica” (Marzorati y Tal, 2011).

En el caso de Billy Wilder, *El gran carnaval* tomó como punto de partida la muerte del espeleólogo Floyd Collins en una cueva de Kentucky, un acontecimiento que mantuvo en vilo a la opinión pública estadounidense durante dos semanas en 1925, gracias en gran parte a las crónicas de primera mano del reportero del *Louisville Courier-Journal* William Burke Miller.

En este caso, se han utilizado como fuentes primarias el relato que años más tarde realizó el propio reportero (Miller, 1960), así como sus crónicas durante el suceso, tal y como las recogen las hemerotecas digitales del *New York Times* y el *Chicago Tribune*, a las que se ha incorporado asimismo el testimonio de Homer Collins, el hermano de la víctima (Collins y Lehrberger, 2001). Entre las fuentes históricas secundarias, debe destacarse la amplia y documentada monografía *Trapped! The Story of Floyd Collins*, escrita conjuntamente por el historiador Robert K. Murray y el espeleólogo Roger Bruckner, así como los artículos académicos de Lesy (1976), Fincher (1990), Fine y White (2002), entre otros. Los resultados de todo ello se recogen en el tercer capítulo de esta tesis.

Tabla 1b
Películas escritas y dirigidas por Billy Wilder y fuente literaria original

| Film | Fuente literaria | Autor | Año |
|--|--|---------------------------------|------|
| <i>Curvas peligrosas</i> | - | - | - |
| <i>El mayor y la menor</i> | <i>Connie Goes Home</i> (obra teatral) | Edward Childs Carpenter | 1923 |
| <i>Cinco tumbas al Cairo</i> | <i>Hotel Imperial</i> (obra teatral) | Lajos Biró | 1917 |
| <i>Perdición</i> | <i>Pacto de sangre</i> (novela) | James M. Cain | 1936 |
| <i>Días sin huella</i> | <i>The Lost Weekend</i> (novela) | Charles R. Jackson | 1944 |
| <i>El vals del emperador</i> | - | - | - |
| <i>Berlín Occidente</i> | - | - | - |
| <i>El crepúsculo de los dioses</i> | - | - | - |
| <i>El gran carnaval</i> | - | - | - |
| <i>Traidor en el infierno</i> | <i>Stalag 17</i> (obra teatral) | Donald Bevan y Edmund Trzcinski | 1951 |
| <i>Sabrina</i> | <i>Sabrina Fair</i> (obra teatral) | Samuel A. Taylor | 1953 |
| <i>La tentación vive arriba</i> | <i>The Seven Year Itch</i> (obra teatral) | George Axelrod | 1955 |
| <i>El héroe solitario</i> | <i>The Spirit of St. Louis</i> (autobiografía) | Charles Lindbergh | 1953 |
| <i>Ariane</i> | <i>Ariane, jeune fille russe</i> (novela) | Claude Anet | 1920 |
| <i>Testigo de cargo</i> | <i>Witness for the Prosecution</i> (obra teatral) | Agatha Christie | 1953 |
| <i>Con faldas y a lo loco</i> | - | - | - |
| <i>El apartamento</i> | - | - | - |
| <i>Uno, dos, tres</i> | <i>Egy, kettő, három</i> (obra teatral de un acto) | Ferenc Molnár | 1929 |
| <i>Irma, la dulce</i> | <i>Irma La Douce</i> (obra teatral) | Alexandre Breffort | 1956 |
| <i>Bésame, tonto</i> | <i>L'ora de la Fantasia</i> (novela) | Anna Bonacci | 1944 |
| <i>En bandeja de plata</i> | - | - | - |
| <i>La vida privada de Sherlock Holmes</i> | - | - | - |
| <i>¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?</i> | <i>Avanti!</i> (obra teatral) | Samuel A. Taylor | 1968 |
| <i>Primera plana</i> | <i>The Front Page</i> (obra teatral) | B. Hecht y C. MacArthur; | 1928 |
| | <i>Un gran reportaje</i> (film) | B. Cormack y C. Lederer (guión) | 1931 |
| | <i>Luna nueva</i> (film) | C. Lederer (guión) | 1940 |
| <i>Fedora</i> | - | - | - |
| <i>Aquí, un amigo</i> | <i>L'emmerdeur</i> (film) | Francis Veber (guión) | 1973 |

Fuente: Elaboración propia.

En el caso de *Primera plana*, Wilder adaptó la célebre obra teatral de Ben Hecht y Charles MacArthur, que a su vez se inspiraron en su propia experiencia como periodistas en las calles de Chicago durante las dos primeras décadas del S.XX. Las fuentes bibliográficas primarias, en este caso, resultan menos fidedignas que en otras ocasiones, debido principalmente a la gran capacidad fabuladora de sus protagonistas. El prolífico Ben Hecht dejó abundantes testimonios sobre su época como reportero en su autobiografía *A Child of the Century* (1954), en la semblanza de su compañero *Charlie. The improbable life and times of Charles MacArthur* (1957), así como en la recopilación de su correspondencia *Letters from Bohemia* (1964).

Entre las fuentes secundarias en este apartado, sobresale el amplio estudio sobre la relación de los personajes y los sucesos de la obra con los periodistas y los acontecimientos que los inspiraron que George W. Hilton realiza en *The Front Page. From Theater to Reality* (2002). Por su parte, George Murray recoge en *The Madhouse on Madison Street* (1965) el testimonio de la agitadas vicisitudes del diario de William Randolph Hearst *Herald and American* en las que los autores se inspiraron a la hora de escribir la obra teatral y de las que se da cuenta en el cuarto capítulo de esta tesis.

Asimismo, para realizar estos análisis, además de incorporar de nuevo los estudios críticos y las monografías citadas en el punto 0.3.2., se ha tenido en cuenta la propuesta metodológica de análisis filmico del investigador danés Karsten Fledelius (1980), en la que se establecen doce pasos para el estudio de los filmes, desde el contexto social y las condiciones de producción, hasta el análisis de la recepción y los efectos, pasando por los elementos estructurales, estéticos y de contenido.

En esta fase, se ha realizado un primer visionado general de los veintiséis filmes analizados en sus versiones dobladas al español, en las que además del estudio histórico se ha realizado también una prueba preliminar del análisis cuantitativo.

0.4.3. Análisis de contenido cuantitativo o frecuencial

Para el estudio de los objetivos tercero y cuarto se han empleado las técnicas propias del análisis de contenido, tal y como las enuncian Wimmer y Dominick en *La investigación social de los medios de comunicación* (1996:168-193), Gaitán y Piñuel (1998:281-312) y Sánchez Aranda (Berganza y Ruiz, 2005:207-228).

- **Objetivo 3: Catalogar los periodistas y trabajadores de los medios de comunicación presentes en la obra filmica de Billy Wilder.**

En primer lugar, dentro el universo de las veintiséis películas escritas y dirigidas por Billy Wilder delimitado en el punto 0.3.1., se ha elaborado un catálogo de los periodistas existentes. Para ello, se han observado en primer lugar los créditos recogidos en la bibliografía y las bases de datos especializadas, así como los rótulos impresos en las propias copias de las películas, tanto los títulos de cabecera del inicio como los títulos generales al final. En el caso de los dos filmes específicos sobre el

periodismo, también se han cotejado los dos guiones definitivos de las obras: *Ace in the Hole* (Wilder, Samuels y Newman, 1950) y *The Front Page* (Wilder y Diamond, 1974). Finalmente, la catalogación de los personajes menores y de los extras, cuya presencia resulta muy significativa en algunos aspectos cuantitativos del estudio, se ha basado en el primer visionado general de las veintiséis películas.

Para la consideración de los personajes se ha utilizado un criterio flexible que ha incluido no sólo a los periodistas, sino también a los trabajadores de los medios de comunicación en su conjunto (fotógrafos, cámaras, personal técnico, etc.), además de los considerados asimilables o afines¹⁶. Estos últimos, sin ser periodistas, trabajan o colaboran con los medios de comunicación de una u otra manera y contribuyen en muchos casos a la caracterización de la profesión. A modo de ejemplo, se incluyen dentro de la muestra el estereotipado objeto de deseo interpretado por Marilyn Monroe en *La tentación vive arriba* –que anuncia el dentífrico *Dazzledent* en un espacio comercial de la televisión– o el Dr. John Watson, biógrafo oficial de Sherlock Holmes, que publica los relatos de sus investigaciones en *The Strand Magazine*.

El resultado final de la catalogación arroja un número de 240 personajes periodistas, trabajadores de los medios de comunicación y asimilables en doce de las veintiséis películas escritas y dirigidas por Wilder: *Días sin huella* (1 personaje), *El crepúsculo de los dioses* (26), *El gran carnaval* (28), *La tentación vive arriba* (1), *El héroe solitario* (32), *Uno, dos, tres* (1), *Irma, la dulce* (1), *En bandeja de plata* (27), *La vida privada de Sherlock Holmes* (1), *Primera plana* (72), *Fedora* (34) y *Aquí, un amigo* (16)¹⁷.

El análisis cuantitativo de los personajes se ha dividido en cuatro apartados: los datos generales, las características fílmicas, las características profesionales y los estereotipos fílmicos. Dentro de los datos generales recabados en esta fase, se han incluido los referidos a la película en la que aparecen, el año de estreno del film, el nombre del personaje y el actor/actriz que lo interpreta y su presencia o no en los títulos de crédito. De los 240 personajes catalogados, 194 –un 80,8% del total– no figuran en los rótulos ni en ningún otro registro escrito, aunque 13 de ellos –un 6,7%– tienen al menos una línea de diálogo.

Tabla 2
Ficha de análisis de los personajes (I)

| |
|----------------------------------|
| 1. Datos generales |
| → Película |
| → Año |
| → Nombre del personaje |
| → Actor/Actriz que lo interpreta |
| → Figura en los créditos (Sí/No) |

Fuente: Elaboración propia.

¹⁶ En el caso de los extras resulta complicado realizar una clasificación exacta de su labor, que sólo se puede reconstruir a partir de su ubicación y de sus atributos de personalización característicos.

¹⁷ El número absoluto, desde luego, no indica el peso real que tiene el periodismo en cada una de las respectivas tramas. En el caso de las películas relacionadas con el mundo del espectáculo –*El crepúsculo de los dioses* y *Fedora*– o con eventos multitudinarios –la travesía transatlántica de Lindbergh en *El héroe solitario*– puede observarse a infinidad de periodistas acompañando a los protagonistas de la acción como simples extras.

Dentro de las características filmicas, los datos analizados han dado como resultado que el 22,9% de los trabajadores de los medios de comunicación cuenta con al menos una línea de diálogo, por lo que poco más de tres cuartas partes de ellos actúan como meros figurantes. En el apartado de las tipologías dramáticas, por otro lado, se establecieron cinco categorías de acuerdo con la clasificación empleada por Atchity y Wong (2003:30-40) y Osorio (2009:183-185), entre otros. De acuerdo con este criterio, los 240 personajes analizados se distribuyeron en principales (5), secundarios (5), menores (20), funcionales (9), y extras (201). Las tres primeras categorías, que engloban un total de treinta individuos –un 12,5% del total–, permiten por su más elaborado desarrollo abordar un estudio cualitativo. Los personajes funcionales y los extras, por el contrario, pese a constituir una amplia mayoría dentro de la muestra, cuentan con una caracterización débil y de trazo grueso que sólo permite realizar un estudio cuantitativo que, eso sí, arroja algunos datos reveladores sobre la imagen de la profesión.

En tercer lugar, se han recogido todas las características profesionales disponibles para la totalidad de los personajes incluidos en la muestra, entre ellos el nombre del medio para el que trabajan, el tipo, su lugar o sede, el cargo o puesto que ocupan, su área de especialización y si realiza o no labores periodísticas. Algunos de estos rasgos quedan explícitamente enunciados por los textos o las imágenes, mientras que otros se han colegido a partir de los atributos característicos con los que se muestra a los profesionales. Aun sin diálogo, los trabajadores de los medios resultan claramente identificables por sus tarjetas de prensa sujetas en la banda del sombrero, sus blocs de notas, sus cámaras y sus micrófonos, elementos todos ellos utilizados para que el espectador pueda identificar con rapidez su labor.

- **Objetivo 4:** Analizar, en el marco de los estereotipos filmicos del periodismo, la imagen de los profesionales y de los medios que realiza Billy Wilder.

Dentro del análisis de contenido, y en relación con el cuarto objetivo de esta investigación, se ha establecido una segunda unidad de análisis cuantitativo, en este caso sobre los estereotipos filmicos de los periodistas en las películas escritas y dirigidas por Billy Wilder. Para la generación de las categorías de análisis, se estudiaron los casos más citados en la bibliografía precedente, en especial Barris (1976), Good (1989), Ness (1997), Ghiglione y Saltzman (2005), y McNair (2010) y se realizó un análisis de contenido preliminar o exploratorio (Gaitán y Piñuel, 1998:283) en el primer visionado

Tabla 3
Ficha de análisis de los personajes (II)

| 2. Características filmicas |
|-----------------------------|
| → Tiene diálogo (Sí/No) |
| → Tipología dramática |
| - Principal |
| - Secundario |
| - Menor |
| - Funcional |
| - Extra |

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 4
Ficha de análisis de los personajes (III)

| 3. Características profesionales |
|----------------------------------|
| → Nombre del medio |
| → Tipo |
| - Prensa |
| - Radio |
| - Televisión |
| - Otro |
| → Lugar o sede |
| → Cargo o puesto de trabajo |
| → Área de especialización |
| → Periodista (Sí/No) |

Fuente: Elaboración propia.

general de la obra de Wilder para determinar su presencia en la obra del cineasta. Como resultado, se fijaron doce categorías, que se analizaron igualmente mediante criterios de recíproca exclusión, exhaustividad y fiabilidad, y que fueron cuantificadas en niveles de medición nominal y de intervalo (Wimmer y Dominick, 1996:179).

Tabla 5
Ficha de análisis de los estereotipos fílmicos de los periodistas

| Estereotipos Fílmicos | Indicadores cuantitativos |
|---|---|
| → Masculinidad | ▪ Hombre / Mujer |
| → Consumo excesivo de alcohol | ▪ No bebe / Bebe / Se emborracha |
| → Desprecio de la formación universitaria | ▪ Periodismo / Otra / No / Sin ref. |
| → Renuncia a la vida familiar | ▪ Soltero / Casado / Separado o divorciado / Sin ref. |
| → Precariedad laboral | ▪ Económica (Sí/No) / Trabajo absorbente (Sí/No) |
| → Camaradería y relaciones laborales | ▪ Engaño y traición (Sí/No) / Burla y mofa (Sí/No) |
| → Agresividad | ▪ Procaacidad (Sí/No) / Física (Sí/No) |
| → Cinismo | ▪ Mucho / Bastante / Poco / Nada |
| → Manipulación | ▪ Sistemática / Puntual / Sin ref. |
| → Comportamiento ético | ▪ Mucho / Bastante / Poco / Nada |
| → Función social y cuarto poder | ▪ Promoción personal / Función social / Audiencia |
| → Primacía de la prensa | ▪ Prensa / Radio / TV / Cine |

Fuente: Elaboración propia.

Masculinidad: En el apartado cuantitativo, los datos aportados sobre la masculinidad de la profesión abarcan el universo completo de periodistas analizados. La línea de investigación referida a la imagen de la mujer periodista, por su parte, ha sido profusamente estudiada y constituye una de las más ampliamente analizadas en este campo (Good, 1998; Saltzman, 2003; Osorio, 2009; Bezunartea et ál., 2010).

Consumo excesivo de alcohol: También la relación de los periodistas cinematográficos con el alcohol ha sido objeto de numerosos análisis y constituye uno de los estereotipos más consolidados (Courson, 1976; Good, 2000; Ghiglione y Saltzman, 2005:5; Osorio, 2009:293-295). Dentro del apartado de los vicios, en el que podrían englobarse además del alcohol el juego, el tabaquismo u otras adicciones, se ha optado por analizar únicamente los problemas con la bebida, no sólo por ser los más habitualmente asociados con los profesionales de los medios, sino también por su repercusión en el modo en el que se desarrollan las tareas periodísticas y en la percepción social de la profesión. Los cigarrillos, inseparables compañeros de los personajes del celuloide durante la primera mitad del S.XX, no constituyen un elemento significativamente diferenciador en el caso de los reporteros y carecen de influencia alguna en el desempeño de su trabajo. Tampoco podría rastrearse la presencia de otras drogadicciones, pues el estricto Código de Producción vigente durante la mayor parte de la carrera de Wilder no habría permitido su aparición en pantalla. La pasión de sus periodistas por el póquer, finalmente, no puede entenderse como una ludopatía, sino como un pasatiempo propio de la camaradería entre colegas.

Desprecio de la formación universitaria: La escasa estima que los reporteros cinematográficos sienten por los estudios universitarios, por el contrario, no ha sido

tan ampliamente estudiada. Green (1993) la engloba dentro del contexto más amplio de una generalizada corriente antiacadémica, en la que, al igual que destaca Farber (1971), se rechaza el conocimiento teórico en favor del aprendizaje práctico.

Renuncia a la vida familiar: Tampoco se han desarrollado estudios específicos sobre la renuncia a la vida familiar, y ésta ha solido englobarse dentro del contexto más generalizado de las relaciones sentimentales y la vida personal (Barris, 1976; Ghiglione y Saltzman, 2005). Las subtramas románticas, en cualquier caso, están presentes en la práctica totalidad de las películas, por lo que su estudio en términos generales carece de especificidad en el caso de los medios de comunicación. Sí que lo tiene, en cambio, la aparente incompatibilidad entre el ejercicio de la profesión con una vida familiar estable y convencional.

Precariedad laboral: El carácter absorbente y vocacional de la profesión, que demanda de quien la ejerce todo su tiempo disponible, queda reflejado también en la precariedad que se recoge como quinto gran estereotipo fílmico. Los sacrificios exigidos pueden agruparse en dos grandes grupos: el económico, en el que se retrata a la profesión como escasamente retribuida, y el de la dedicación, en el que se incorpora la exigencia de invertir muchas horas de trabajo, incluso durante los fines de semana y festivos (Osorio, 2009).

Camaradería y relaciones laborales: El efecto de compartir tantas horas hace surgir la camaradería entre el reducido grupo de personas que comparten idénticas tareas y una trayectoria vital similar (Green, 1993:57). Esa sintonía, que se analiza en sexto lugar, puede manifestarse en una común reacción ante los sucesos que puede producir una imagen de fraternidad (Coca, Peña y Pérez, 2010). El análisis preliminar de la obra de Wilder, por el contrario, mostraba que el cotidiano compañerismo muestra su oscuro reverso de engaño y traición cuando la lucha por la anhelada exclusiva interfiere en la labor de los colegas. Tampoco estos desaprovecharán la ocasión para burlarse y mofarse de los compañeros.

Agresividad: Los periodistas no reservan su procacidad en exclusiva para sus compañeros, sino que la incorporan como un modo característico de relacionarse con los demás. La insolencia, la desvergüenza y el atrevimiento forman parte consustancial del retrato de los reporteros, que en ocasiones actúan como un acosador enjambre de cámaras y micrófonos (Saltzman, 2002:181; Osorio, 2009:72). El exceso de brío, la incontrolada acometividad, en ocasiones, llega a traducirse en manifestaciones de violencia física, que también se analizan como séptimo rasgo característico de los periodistas fílmicos.

Cinismo: El origen de todas las muestras de vehemencia y precariedad, sin duda, tiene su origen en el cinismo con el que se ha caracterizado a la profesión, uno de los rasgos más comúnmente atribuidos a los periodistas y al propio Wilder. El descreimiento sistemático ante cuanto les rodea y la desvergüenza a la hora de mentir o de defender acciones vituperables ha sido incorporado como una de las actitudes profesionales más propiamente periodísticas (Zynda, 1979; Ehlers, 2006).

Manipulación: Una actitud cínica ante el ejercicio de la profesión, por supuesto, tiene como efecto inmediato una tendencia a la manipulación de las informaciones para incrementar su interés a los ojos de las audiencias (Manvel, 1978; Langman, 1998). Se desgaja aquí la manipulación del carácter ético, como noveno estereotipo profesional.

Comportamiento ético: Además de la manipulación, se incluyen aquí como octavo rasgo distintivo los rasgos deontológicos que entroncan con la personalidad y la humanidad de los personajes. Las actitudes poco escrupulosas de los periodistas fílmicos han sido muy ampliamente investigadas (Good y Dillon, 2002; Bezunartea et ál., 2007a), incluso en el caso específico de Billy Wilder (Henry, 2001).

Función social y cuarto poder: Todo ello, como es lógico, concluye en una visión general de la profesión en la que se mide la labor de los periodistas en función de su principal objetivo a la hora de desarrollar sus tareas. La elección entre la promoción personal, la búsqueda de las audiencias o el trabajo en favor de la función social de los medios, caracteriza la imagen última de la profesión y constituye la fuente de legitimidad ante los ciudadanos (Rosell, 1978, Bezunartea et ál., 2007a).

Primacía de la prensa: La función social ha encontrado sólidos ejemplos en la labor de la prensa, mientras que las denuncias de manipulación arrecian en la televisión. En términos globales, tal y como constatan Bezunartea et ál. (2010) los periodistas fílmicos trabajan muy habitualmente para los diarios y en menor medida para la televisión, aunque la proporción se equilibra paulatinamente. Esta primacía del papel constituye el duodécimo y último estereotipo analizado.

Para llevar a cabo el análisis de contenido cuantitativo y frecuencial se ha realizado un segundo visionado generalizado de las veintiséis películas escritas y dirigidas por Billy Wilder. En este caso, se han utilizado para la tarea las versiones originales de los filmes, puesto que la absoluta precisión y puntillosa matización de las frases y las situaciones que realizaba Wilder junto con sus colaboradores queda manifiestamente desvirtuada por los doblajes al español, que acumulan una larga serie de libérrimas adaptaciones de las frases originales, cuando no atroces contradicciones del sentido original¹⁸.

El análisis de los estereotipos fílmicos se aborda en el sexto capítulo de este estudio, junto con las funciones fílmicas de los medios.

¹⁸ El visionado de las obras en la versión original deparó también algunas sorpresas, como la diferente duración de algunos de los filmes en su versión española y estadounidense. En el caso de *El gran carnaval*, la cuidada edición restaurada de la colección *The Criterion Collection* tiene una duración de 1:51:09, frente a los 1:46:30 de la versión española. El visionado conjunto de ambas demostró que no hay recortes en la segunda de ellas, sino que la copia está levemente acelerada respecto del original estadounidense, lo que provoca un desajuste de casi cinco minutos. Lo mismo ocurre con las copias de *Primera plana*, con una duración de 1:44:38 y 1:40:26, respectivamente.

0.4.4. Análisis de contenido cualitativo o relacional

Además del análisis de contenido cuantitativo de las categorías de análisis establecidas, se ha realizado también un análisis temático cualitativo que permita distinguir y dar validez a las hipótesis adelantadas sobre la presencia de los estereotipos en la filmografía de Billy Wilder. Tal y como señala Bardin, los resultados obtenidos por este género de pruebas no pueden considerarse ineluctables, pero permiten corroborar, al menos parcialmente, los presupuestos establecidos y las hipótesis adelantadas intuitivamente e indica cuáles son los valores de referencia y los modelos de conducta presentes en el discurso (Bardin, 1986:58-62).

La pertinencia de una perspectiva cualitativa se explica en palabras de García y Berganza porque la realidad social contiene significados compartidos intersubjetivamente y expresados en el lenguaje, significados que no son simplemente creencias o valores subjetivos, sino que son elementos constitutivos de esa realidad que han de ser comprendidos e interpretados (García y Berganza, 2005:31). Estas unidades temáticas, de significación compleja y longitud variable, representan –según Gaitán y Piñuel– un cruce entre registros categoriales referidos al uso de los textos en los procesos singulares de comunicación y registros de operación propios de los planteamientos específicos del problema que se analiza (Gaitán y Piñuel, 1998:290).

Para ello, se han enumerado los ítems de significación presentes en los filmes de Billy Wilder para cada una de las doce categorías previamente establecidas, que se han recogido como evidencias. Los diálogos de los personajes han conformado la mayor parte de las unidades de codificación empleadas, aunque por su especial relevancia se han incluido también las acotaciones de los guiones de *El gran carnaval* y *Primera plana* que se materializan en elementos visuales relevantes de las escenas. Debido a las numerosas y superpuestas evidencias existentes en estas dos obras específicas sobre el periodismo, se ha visionado cada una de ellas en tres ocasiones más. El análisis de las evidencias recopiladas constituye el corpus de este apartado, que se describe en el sexto capítulo de esta tesis.

0.5. Estructura del trabajo

Este trabajo está dividido en siete capítulos. El primero de ellos contextualiza el tema de la investigación en el retrato global que el cine ha realizado del periodismo y establece los elementos teóricos que lo han definido.

El segundo capítulo aborda la trayectoria periodística de Wilder durante los años en los que trabajó como periodista en Viena y Berlín, una base indispensable para conocer el modo en el que esa experiencia pudo afectar el retrato que posteriormente hizo de la profesión en su carrera cinematográfica.

Los capítulos tercero y cuarto desarrollan de forma monográfica la imagen que del periodismo se ofrece en las dos películas que Wilder dedicó específicamente a la

profesión, *El gran carnaval* y *Primera plana*, y se confronta el relato fílmico con los sucesos reales en los que se éste se inspira. En el caso *El gran carnaval*, se compara el planteamiento de la película con el suceso que la inspiró –la muerte de Floyd Collins en 1925– mientras que *Primera plana* se contrasta con la obra teatral original, las adaptaciones cinematográficas previas, y la prensa en el Chicago de los años veinte.

Los capítulos quinto y sexto analizan, ya de forma global, la imagen de los periodistas y los medios en la obra de Wilder en su conjunto. En el primero de ellos se describe a los periodistas que forman parte de la particular redacción de del realizador vienés, se enumeran sus principales características personales y se comparan con los periodistas reales –si los hay– en los que se inspiraron. En el segundo, se enumeran los estereotipos fílmicos de los periodistas y se ahonda en el uso característico que Wilder realiza de ellos.

En el séptimo capítulo se ofrecen las conclusiones de la investigación, de acuerdo a las hipótesis formuladas en esta introducción.

1. EL PERIODISMO EN EL CINE

- 1.1. Aproximaciones conceptuales
 - 1.1.1. Imagen, estereotipo, tipo fílmico y mito
 - 1.1.2. ¿Género cinematográfico?
- 1.2. La imagen de los periodistas en el cine
 - 1.2.1. Los primeros reporteros
 - 1.2.2. *Primera plana* y el cine clásico
 - 1.2.3. *De Todos los hombres del presidente* a la actualidad
- 1.3. Tipologías de estudio de los personajes
- 1.4. Los estereotipos fílmicos: héroes y villanos

1.1. Aproximaciones conceptuales

1.1.1. Imagen, estereotipo, tipo fílmico y mito

El modo en el que los medios representan la realidad ha constituido una preocupación central en su estudio, pues su finitud les impide reflejar el mundo en todo su detalle. La realidad, los sucesos y los grupos sociales no pueden mostrarse de forma poliédrica o desde todos sus ángulos, pues el espacio disponible es limitado, al igual que el tiempo del que dispone la audiencia. La obligada selección de los aspectos de la realidad que se desean reproducir, por tanto, conduce a reflexionar sobre hasta qué punto los elementos que se han elegido son representativos de una persona o grupo (Quin, 1996:225). La imagen de los periodistas en el cine no es una excepción.

“Most of them are not along the lines of *All the President's Men*, where heroic (and handsome) investigative reporters go after bad guys in the U.S. government and save the free world. Most journalism movies show reporters with flaws, rough edges, and a disregard for playing by the rules that the rest of society lives by. Sometimes the rule breaking is for a good cause, the search for truth. But more often real reporters probably cringe at the portrayals offered by actors” (Mahon, 1994:18).

En el caso del estudio de la imagen de los periodistas cinematográficos, no existe un consenso terminológico generalizado a la hora de definir esos rasgos selectivos. En

función de los campos científicos desde los que se realizan las aproximaciones a los personajes, ya sean los arquetipos junguianos, la sociología o la psicología social, la enunciación de los elementos característicos de los reporteros ha adoptado patrones diversos.

Norma Fay Green, por ejemplo, defiende a partir de la definición de mito de Jan Puhvel (1987:2) el estudio de los periodistas cinematográficos desde una aproximación mítica, cuyas raíces se adentran en las áreas religiosa, socio-funcional, estructuralista, psicológica y literaria:

“American journalism mythology can be defined as the stories, themes, and characterizations about the assigning, gathering, writing, editing, and presenting of news for print or broadcast. The stories with plots are sequential actions caused by the interplay of one force upon another. The theme is central, dominating idea about the occupation underlying the narrative. The characterizations are the qualities of the people –their actions, gestures and speech – who act out the work” (Green, 1993:22-23).

Brooks Robards, por su parte, analiza a los periodistas en su calidad de tipos fílmicos o conjunto de rasgos de carácter, que señalan a la audiencia una posición de los personajes en el mundo que les resulta familiar y fácil de identificar:

“In contrast, a movie type draws vitality from a mix of generalized traits and specific qualities drawn from a particular culture and time. The appeal of the type lies in its articulation through many different movies and characterizations” (Robards, 1990:131).

El estereotipo, entendido de un modo flexible y abierto, constituye en cualquier caso la noción más extendida en los estudios sobre este tema. Ya en su *Public Opinion* (1922) Walter Lippmann afirmaba que el mundo moderno es tan complejo que no puede ser entendido en toda su extensión por los ciudadanos, y que los propios individuos utilizan sus estereotipos e intereses para percibir la realidad, lo que condiciona la labor de la prensa (Lippmann, 2003).

Desde entonces, el concepto de estereotipo ha ido incorporando numerosos significados añadidos que dificultan su definición precisa. En su detallado análisis de este concepto y su aplicación al mundo del cine, Jörg Schweinitz señala que su empleo en diversos campos académicos implica que se haya utilizado para referirse a objetos de estudio y nociones teóricas diferentes: si en la psicología sirve para denominar a las imágenes que se atribuyen a ciertos grupos sociales, en la lingüística se emplea para denominar a las aseveraciones que se han hecho convencionales, mientras que en la literatura se refiere a patrones, por ejemplo de estilo (Schweinitz, 2011:xv).

Loscertales y Martínez-País definen los estereotipos como propiedades colectivas que incluyen contenidos cognitivos gratuitos y no verificados que, no obstante, siempre se basan en algunos datos reales, que son los que dan consistencia a las creencias que desencadenan (Loscertales y Martínez-País, 1997:22). Aplicados al mundo del cine, y

en su acepción más estricta, los estereotipos pueden entenderse como una descripción rígida, reduccionista y simplista, que en ocasiones limita al personaje a un único gesto, mirada o frase repetida una y otra vez (Robards, 1990:131).

La definición del término, por encima de todos los significados superpuestos, conserva en cualquier caso el sentido de su origen etimológico, que no resulta del todo extraño para la prensa, pues en la imprenta estereotipo era el término que se empleaba para referirse al molde que se sacaba del tipo original –habitualmente en escayola– y que reemplazaba a éste. El diccionario de la Real Academia Española recoge una definición aún más amplia y lo describe como una “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”¹⁹.

Siguiendo a Quin (1996) y Loscertales y Martínez-País (1997), se entienden aquí los estereotipos cinematográficos como una representación repetida con frecuencia que convierte una realidad compleja en algo simple. Al tratarse de un proceso reduccionista, suelen causar distorsión, pues dependen de una selección, categorización y generalización que provoca que se haga énfasis en algunos atributos en detrimento de otros, lo que provoca que sean a la vez verdaderos y falsos. Al ser comunes a todo un grupo, los estereotipos justifican la actuación sobre lo que se valora y permiten organizar la información sobre el mundo a través de la simplificación y la generalización. Como sistema cognitivo selectivo que nos permite organizar nuestro pensamiento, sirven para establecer marcos de referencia y orientar nuestras percepciones (Loscertales y Martínez-País, 1997:22-24).

1.1.2. ¿Género cinematográfico?

Si los estereotipos sirven para ordenar el modo en el que las personas y los grupos sociales observan la realidad, en el caso de las obras cinematográficas los géneros cumplen una función muy similar que, en palabras de Sánchez-Escalonilla, se materializa en cánones neutrales y enfoques dramáticos que condicionan el estilo y la construcción de las historias (Sánchez-Escalonilla, 2001:56).

En su exhaustivo compendio *From Headline Hunter to Superman. A Journalism Filmography* (1997), Richard Ness cataloga más de dos mil películas en las que se aborda el periodismo y reivindica para ellas la consideración de género fílmico propio. Recuerda que las películas sobre la profesión suelen atribuirse a otros géneros –por ejemplo *El gran carnaval* al cine negro– aunque reconoce la existencia de algunas dificultades en su planteamiento, como por ejemplo la presencia de muchos periodistas como personajes en películas que no tratan sobre la profesión (Ness, 1997:1-2).

Ness efectúa una aproximación conceptual a la definición de un género cinematográfico específico, en la que equipara las películas sobre el periodismo a los

¹⁹ 'Estereotipo'. En: *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición. Accesible en: <http://www.rae.es>.

filmes de detectives, pues ambas se basan en indagaciones, que en el caso de los investigadores abordan verdades específicas, mientras que en el caso de los reporteros se ocupan de verdades con repercusión social. En su esfuerzo catalogador, el autor también aporta algunos elementos iconográficos característicos de las películas sobre periodistas, como la apariencia descuidada en el caso del vestuario²⁰, la ubicación espacial de la historia en las redacciones o en las salas de prensa, atributos profesionales como el teléfono, la máquina de escribir o la cámara, y rasgos psicosociales como la afición a jugar al póquer o el consumo excesivo de cigarrillos y alcohol, entre otros (Ness, 1997:2-3). Rodríguez-Merchán, por su parte, añade a esta lista otros rasgos propios como el aburrimiento de los periodistas por el trabajo cotidiano, la cínica indiferencia por los temas sobre los que trabajan y las tensiones con sus superiores jerárquicos (García de Lucas, Rodríguez Merchán y Sales Heredia, 2006:6).

Matthew Ehrlich coincide con Ness en otorgar a las películas sobre el periodismo la consideración de género, pues considera que pueden identificarse elementos constitutivos de una semántica propia, como la presencia de un reportero que trata de esclarecer junto con el director de su medio una historia, y que a su vez se ve involucrado en una subtrama sentimental. Estos filmes, señala Ehrlich, ponen en escena algunos de los conflictos más habituales de la profesión, entre ellos el difícil equilibrio entre extremos opuestos como el cinismo y el idealismo, la vida profesional y la vida personal, el interés público y el privado, y la objetividad y la subjetividad (Ehrlich, 2006:10).

Los pronunciamientos en relación a la pertinencia de la definición de un género específico, sin embargo, no son generalizados. Vibke Ehlers, por ejemplo, considera que los filmes sobre periodistas carecen de unos elementos sintácticos y semánticos estables, y objeta que las ubicaciones espaciales suelen ser muy diversas, la tipología de personajes amplia y los elementos estilísticos múltiples y bien diferenciados, por contraste a la concreción con la que pueden definirse todos estos rasgos en los géneros más asentados (Ehlers, 2006:32).

Con carácter sintético entre las diferentes aproximaciones a un género propio, De Felipe y Navarro soslayan las principales dificultades anteriormente planteadas y definen a estas películas como "argumento filmico y subgénero dramático", cuya caracterización resulta extremadamente compleja, no pudiéndose circunscribir estrictamente a ningún estilo o género en particular, a la vez que los empapan, en mayor o menor medida, a todos ellos (DeFelipe y Sánchez-Navarro, 2001:122).

Así, además de las tradicionales clasificaciones en función del tono dramático del texto (comedia, documental, drama, terror o *thriller*), del momento histórico en el que

²⁰ Para un análisis de los modos de vestir de los periodistas fílmicos V. GREEN, Norma Fay. 'Press Dress: The Beige Brigade of Movie Journalists Outdoors'. En: LOUKIDES, Paul y FULLER, Linda K. *Beyond the Stars: The Material World in American Popular Film*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1993, pp. 65-76.

se desarrolla el relato (contemporáneo, retrospectivo o distópico), de su presencia dramática (trama principal o subtrama) y de su adscripción genérica (bélico, *bio-pic*, *buddy-movies*, catástrofes, comedia romántica, ciencia ficción, cine negro, deportes, dramas carcelarios, espionaje, gánsteres, metacine, política ficción, *screwball-comedy*, terror posmoderno o *western*), proponen también categorizaciones específicas en función de la especialidad del periodista (deportes, espectáculos, internacional, política, sociedad o sucesos), de las connotaciones ideológicas de la trama en función del contexto profesional (el poder de la prensa, los gabinetes de prensa, el poder de las corporaciones, conspiraciones, el sensacionalismo o la libertad de prensa) o profesional (vocacional, la guerra de sexos, conciencia crítica, manipulador, estrella, testigo de guerra, comprometido, detective o corrupto) (DeFelipe y Sánchez-Navarro, 2001:122-125).

McNair, por su parte, defiende el uso del género fílmico propio como convención y propone una subclasificación de las películas entre representaciones primarias –filmes sobre el periodismo protagonizados por periodistas– y representaciones secundarias –obras en las que la profesión tiene un carácter incidental, aunque alguno de los personajes principales sea periodista (McNair, 2010:29).

En este contexto, y en virtud de las terriblemente diversas características de las películas sobre el periodismo y sus personajes, la categorización como argumento fílmico y subgénero dramático parece ajustarse mejor a su naturaleza, pues cada una de ellas puede adscribirse a cualquiera de las tipologías tradicionales de los géneros, sin perder por ello su carácter específico. Por ello, esta es la consideración que se emplea en este estudio.

1.2. La imagen de los periodistas en el cine

Desde los inicios del cine, el periodismo siempre ha ocupado un lugar destacado entre las profesiones recreadas en la gran pantalla. La naturaleza de su trabajo, retratada en gran parte en su versión más afín a la labor del policía o el detective, permite a los realizadores mostrar a los reporteros luchando por sacar a la luz los escándalos, los crímenes o la corrupción que otros tratan de silenciar, lo que constituye siempre un excelente conflicto dramático (McNair, 2010:26).

Además, a diferencia de los policías y detectives –habitualmente representados como instrumentos del poder y símbolo de la autoridad– los periodistas pueden presumir de un aura de figura democrática, cuya independencia y cinismo les permite distanciarse de los sucesos y relatarlos como observadores imparciales:

“The life of the real world journalist is one that already seems glamorous and adventure-filled to the public-eye. In the world of movies, such traits translate readily into those of the romantic hero or heroine who travels to exotic places, mixes with famous people and is successful in love and career. At the level of movie myth, the journalists profession makes him a truth

seeker and idealist, a tough and moral person who vies with the detective in the ability to investigate misdeeds and solve crimes. The journalist may see more like a member of the audience and hence be easier to identify with than a law enforcer" (Robards, 1990:132).

Durante muchas décadas, la imagen de los periodistas en el cine se ha construido de forma casi exclusiva a partir de películas estadounidenses. Sarah Niblock constata que hay menos filmes europeos que abordan la figura del periodista, y añade que el papel de los medios de comunicación norteamericanos ha quedado entronizado por la primera enmienda de su constitución. En el Reino Unido, añade la autora, aunque existen códigos deontológicos para periodistas, estos documentos son más producto del consenso y de la autorregulación que legalmente vinculantes (Niblock, 2007:69). De Felipe y Sánchez-Navarro añaden que la libertad de expresión constituye en Estados Unidos un bien irrenunciable para el desarrollo de la democracia por oposición a lo que ha ocurrido en otros lugares, en los que el poder de la prensa queda secuestrado en función de los cambios políticos y sociales (De Felipe y Sánchez-Navarro, 2001:122).

En España, el cine sobre periodistas tampoco ha manifestado un desarrollo significativo. En el único estudio específico sobre el tema publicado hasta la fecha, Rodríguez Merchán concluye que no puede hablarse de un género propio ni de un perfil característico de sus profesionales (García de Lucas, Rodríguez Merchán y Sales Heredia, 2006:24). Pese a ello, además de las muchas películas en las que un periodista figura como personaje secundario o como hilo conductor, pueden encontrarse algunos títulos significativos como *Escuela de Periodismo* (Jesús Pascual, 1956) –ambientada en la institución barcelonesa del mismo nombre– y los filmes de José Luis Sáenz de Heredia *Historias de la radio* (1955) e *Historias de la televisión* (1965).

Tras el final del franquismo, las tramas políticas, tan características del cine norteamericano, pudieron aflorar. El resultado fueron obras como *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979) –basada en la novela de Eduardo Mendoza– en la que el periodista de la prensa anarquista Domingo 'Pajarito' de Soto (José Luis López Vázquez), reportero del diario *La voz de la justicia*, se enfrenta a los oligarcas barceloneses (Laviana, 1996:192-198). También se han centrado en la profesión *Dedicatoria* (Jaime Chávarri, 1980), *Demasiado para Gálvez* (Antonio Gonzalo, 1981) *Corazón de papel* (Roberto Bodegas, 1982), *Los reporteros* (Iñaki Aizpuru, 1984), *Territorio Comanche* (Gerardo Herrero, 1997), la hispano-peruana *Tinta Roja* (Francisco J. Lombardi, 2000) y *Bienvenido a casa* (David Trueba, 2006), entre otras.

1.2.1. Los primeros reporteros

Antes incluso de la invención del cinematógrafo, pueden encontrarse algunas aproximaciones a la narrativa audiovisual en las que se relatan historias sobre periodistas mediante imágenes en movimiento. El proyecto más significativo en este

campo lo realizó el periodista y fotógrafo Alexander Black, que en 1894 –un año antes de que los hermanos Lumière patentaran su invento– rodó en Nueva York *Miss Jerry*, el relato de las aventuras de Jerry Holbrook (Blanche Bayliss), una joven que comienza a trabajar en un diario de la Gran Manzana cuando cree que su padre está a punto de arruinarse. La voluntad de crear una nueva forma de narración audiovisual estaba presente de forma nítida en su creador, quien más allá de mostrar fotografías que ilustraran una historia aspiraba a crear una “ilusión de realidad”:

“In *Miss Jerry*, my purpose has been to test experimentally, in a quiet story, certain possibilities of illusion, with this aim always before me, that the illusion should not, because it need not and could not safely, be that of photographs from an acted play, nor of artistic illustration, but the illusion of reality” (Black, 1895:348).

La obra, grabada con la técnica que Black bautizó como “picture play” y que más tarde denominaría “slow movie”, combinaba imágenes de exteriores con otras tomadas en el Carbon Studio de la neoyorquina calle 16 oeste. Las fotografías, que se proyectaban mediante un estereopticon, se disolvían cada 15 segundos y gracias al uso de fondos fijos proporcionaban una cierta impresión de movimiento dentro de la escena. Las imágenes se acompañaban de música y de una narración que el propio Black leía interpretando las voces de los diferentes personajes (Herbert, 1996)²¹.

Tras las aproximaciones iniciales, las primeras obras puramente cinematográficas ofrecieron como resultado pequeñas piezas como *Distributing a War Extra* (1899), en la que podía observarse a un grupo de jóvenes repartidores recibir un cargamento del *New York World*, o *Horsewhipping the Editor* (1900), en la que un fornido vaquero trata de agredir a un periodista, que consigue zafarse del agresor con la ayuda de un meritorio y una señora de la limpieza.

Durante esos primeros años, las breves obras mostraban habitualmente estampas cotidianas del trabajo periodístico, en ocasiones de carácter anecdótico. Prueba de ello es la particular atención que se ofreció a relatar historias sobre los repartidores de periódicos, una figura a la que con posterioridad el cine ha prestado muy escasa atención y que poco tenía que ver con el desempeño de la profesión propiamente dicho: *The Newsboy* (1905), *An Honest Newsboy's Reward* (1908), *Her Newsboy's Friend* (1908), *Gallegher* (1910), *A Newsboy's Luck* (1911), *Mutt and Jeff and the Newsboys* (1911) (Ness, 1997:7).

A medida que las películas extendieron su metraje, los relatos se hicieron cada vez más complejos y comenzaron a aflorar algunas tramas que resultarían muy familiares años más tarde, como en *The Conspiracy* (Allan Dwan, 1914), donde el periodista Jack Howell (Harold Lockwood) trata de ayudar a una joven que ha matado a un gánster en defensa propia.

²¹ La obra completa está perdida, pero puede consultarse una completa síntesis de la historia acompañada de un buen número de imágenes en una abreviada narración que el propio Alexander Black publicó en *Scribner's Magazine* en septiembre de 1895 (Black, 1895:348-361).

Ese mismo año, Charles Chaplin también interpretó a un reportero en su primera película, *Charlot, periodista* (Henry Lehrman, 1914), donde los poco más de nueve minutos de metraje bastan para satirizar los modos de trabajo de los chicos de la prensa. Chaplin encarna a un delincuente de poca monta que aspira a lograr los favores de una dama, tarea en la que rivaliza con un reportero. Decidido a dejar en evidencia a su rival en su propio terreno, entabla con éste una lucha

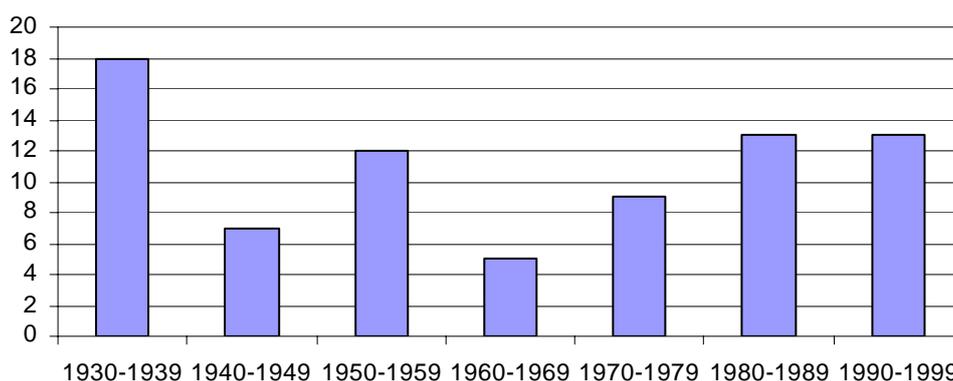


Charlot, periodista (Henry Lehrman, 1914)

por ver quién de los dos es capaz de unir su nombre a una gran noticia. El reportero toma ventaja en la disputa al presenciar un accidente de automóvil. Sin dejarse perturbar por el hecho de que el conductor esté todavía atrapado bajo de su coche, lo aborda para recoger sus impresiones y le saca unas cuantas fotografías. Pero el estafador metido a periodista no le anda a la zaga y, en una demostración de haber aprendido rápidamente las exigencias del oficio, aprovecha un descuido de su rival para robarle su cámara y sus notas, llegar corriendo a la redacción y publicar la noticia con su nombre. El periódico más importante de la ciudad gana así una exclusiva para su edición vespertina, y el celuloide pone las bases de su retrato de la profesión. Y todo en un solo rollo de película (Bezúnarrea et ál. 2007b:62).

Gráfico 1

Películas con el periodismo como tema principal, por década



Fuente: OSORIO, Olga (2009:6)

Richard Ness señala que en la época silente, a pesar de que no existen películas consideradas como clásicos del género, puede apreciarse la presencia de algunos patrones consistentes en la caracterización de los reporteros que anticipan los rasgos que estos tendrán en la edad dorada del cine, como demuestra *The Final Extra* (James

P. Hogan, 1927). El autor cataloga 294 filmes de más de cuatro rollos en el periodo comprendido entre 1913 y 1929, lo que da cuenta de la importante presencia de los periodistas en la gran pantalla durante esta época (Ness, 1997:7, 15-69).

En Estados Unidos, la primera etapa del cine coincidió con las décadas de esplendor de la prensa (1890-1930), en las que las masivas oleadas de inmigrantes que llenaban las ciudades y los adelantos en las técnicas de impresión hicieron que los periódicos pudieran llegar a manos de millones de lectores. Las clases más pudientes no disimulaban sus críticas contra la nueva riqueza y poder de los diarios, que se caracterizaban por sus chillones titulares sobre crímenes, corrupción y pasiones prohibidas. La crítica social del periodismo, desde luego, no se limitaba en exclusiva al cine, sino que el séptimo arte tomaba el testigo de las despiadadas diatribas contra la profesión que ya se prodigaban en la literatura desde finales del S.XIX.

En su estudio sobre las novelas y los relatos cortos de este periodo –coincidente con el auge de la prensa amarilla– Howard Good describe el absoluto desprecio del que eran objeto los diarios, pues la literatura mostraba al periodismo como una profesión en la que brillantes jóvenes se convertían en viejos tristes (Good, 1986:97). Estas obras literarias alcanzaron altas cotas de popularidad, pero nunca pudieron aspirar a las millonarias cotas de audiencia que alcanzaron las primeras películas sobre la profesión. La crítica se trasladó del papel a la gran pantalla, y su desde allí logró una mayor área de influencia.

1.2.2. Primera plana y el cine clásico

La llegada del cine sonoro supuso el primer gran punto de inflexión en las películas sobre los periodistas. Las nuevas exigencias de producción requerían no sólo escenas visualmente atractivas, sino también la presencia de personajes que pudieran articular diálogos ingeniosos. Y allí estaban los lenguaraces y descarados reporteros, con sus chistes, su frenética verborrea y sus juegos de palabras, para conquistar el cine sonoro.

“On the big screen, the image of the journalist was magnified and put in noisy motion. Newspaper histories were filled with adventure, mystery and romance. They were tough urban moderns talkies. The journalists immediately were defined on-screen by brashness and cunning. They were creatures of the city familiar with its fast pace, crowds, and the opportunities to get ahead. They reflected the American audience’s preference for action and accomplishment rather than ideology, and they embodied the myth of the self-reliant individual who pits nerves and resourcefulness against an unfair society” (Saltzman, 2002:178).

Además de los numerosos ex periodistas que ya trabajaban en Hollywood como guionistas, la nueva necesidad de crear diálogos incorporó a muchos más. Como irónicamente subraya Barris, esta masiva emigración de las redacciones a los estudios sustraía la coartada más evidente que muchas otras profesiones podían aducir sobre el

modo en el que eran representadas en el celuloide: la imagen de los periodistas en el cine fue construida por los propios periodistas²² (Barris, 1976:18).

"This former newsmen did much to invent (or recall) the language and behaviour that became the identifying symbols, and ultimately the clichés, of onscreen newspapermen. These fictional journalists always wore their hats –on the backs of their heads– in the office, nipped frequently at whiskey bottles conveniently stashed in bottom desk drawers; treated pimple-faced copy boys like retarded slaves; cradled telephones between ear and shoulder as they dictated flawless lead paragraphs to unseen rewrite men; told their bosses how the paper should be run; threatened with monotonous regularity to quit this rotten business and take a cushy public relations job; looked down their bulbous noses to women who worked at newspapers, sniffed out scandals with unerring instincts of bird dogs; figured out solutions to criminal conundrums that had baffled invariably inept police; went to the most outlandish lengths to scoop their rivals; and managed to find telephones in the unlikeliest places just in time to call the city desk and bark out that most inevitable of all newspaper clichés, "Stop the presses!" (Barris, 1976:20-21).

La práctica totalidad de las primeras obras sobre la prensa salieron de las máquinas de escribir de antiguos reporteros. Según Deac Rosell, al menos un ex periodista había participado como guionista, director o productor en 56 de las 79 películas –un 70,8%– realizadas sobre la profesión entre 1928 y 1935 (Rosell, 1978:236). Tres clásicos como *Gentlemen of the Press* (Millard Webb, 1929), *Un gran reportaje* (Lewis Milestone, 1931) y *Sed de escándalo* (Mervin Leroy, 1931) se basaron en obras teatrales escritas por antiguos reporteros, y la imagen que ofrecían no resultaba demasiado indulgente con sus antiguos colegas.

²² La cantidad de ex periodistas que durante estos primeros años del sonoro escribieron películas sobre su antigua profesión resulta apabullante. Herman J. Mankiewicz, que trabajó para el imperio Hearst, escribió *El escándalo del día* (Robert Z. Leonard, 1935) y *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941); su hermano Joseph L. Mankiewicz, produjo *Historias de Filadelfia* (George Cukor, 1940) y *La mujer del año* (George Stevens, 1942); Allen Rivkin escribió *Is my face red?* (William A. Seiter, 1932), *La dama de la prensa* (Otto Brower, 1933), *Ha entrado un fotógrafo* (Lloyd Bacon, 1933) y *Behind the News* (Joseph Santley, 1940); Roy Chanslor firmó los guiones, entre otras, de *The Final Edition* (Howard Higgin, 1932), *¿Qué hay, Nellie?* (Mervyn LeRoy, 1934), *La que apostó su amor* (Michael Curtiz, 1935) y *The Girl on the Front Page* (Harry Beaumont, 1936); Sam Fuller escribió *Confirm or Deny* (Archie Mayo, 1940) y *Trágica información* (Phil Karlson, 1952), y dirigió *Park Row* (1952) y *Corredor sin retorno* (1966); Rian James escribió la novela en la que se basó *Love is a Racket* (William A. Wellman, 1932) y los guiones de *We're Only Human* (James Flood, 1935) y *Exclusive* (Alexander Hall, 1937). La relación de antiguos reporteros que elaboraron guiones ambientados en el periodismo resulta casi inabarcable: Art Arthur escribió *Love and Hisses* (Sidney Lanfield, 1937) y *Everything Happens at Night* (Irving Cummings, 1939); Claude Binyon, *The Guilded Lily* (Wesley Ruggles, 1935) y *La novia que vuelve* (Wesley Ruggles, 1935); Nunally Johnson, *Roxie Hart* (William A. Wellman, 1942); Dudley Nichols, *Sucedió mañana* (René Clair, 1944); Lamar Trotti, *La vida comienza a los cuarenta* (George Marshall, 1935); Harry Kurnitz, *Shadow of the Thin Man* (W.S. Van Dyke, 1941) y *Me tenían cubierto* (David Butler, 1943); Dalton Trumbo, *Road Gang* (Louis King, 1936); Dore Schary, *Washington Story* (Robert Pirosh, 1952) y *Corazones solitarios* (Vincent J. Donehue, 1958); Sam Hellman, *El explorador perdido* (Henry King y Otto Brower, 1939); John C. Moffit, *Murder with Pictures* (Charles Barton, 1936); Norma Krasna, *Hollywood Speaks* (Edward Buzzell, 1932); James Poe, *La podadora* (Robert Aldrich, 1955); William Bowers, *Destino: Budapest* (Robert Parrish, 1952); Lawrence Kimble, *Off the Record* (James Flood, 1939); y Michael Fessier, *La fuerza del hampa* (George B. Seitz, 1936).

"Films like this established, in the 1930s, the stereotype of the journalist as the street-wise, hard-driving, utterly unscrupulous character who will do anything for a story. He (or she) has reporting "in his blood" and cannot be other than he is. Oblivious to the social implications of his work, this reporter adeptly fabricates news. He understands news in terms of its emotional effect, and hence is interested in scoops and scandals, rather than information. He looks upon both the public and his fellow journalists with contempt; the public because it craves what he writes, his fellows because they are his competitors. Yet he feels fulfilled by reporting; it makes him feel powerful over the public and superior to his colleagues" (Zynda, 1979:17).

Muchos de los arraigados estereotipos vigentes casi un siglo después se fraguaron en estas primeras obras sonoras, que según Robards llegaron a constituir un género propio en la época (Robards, 1990:131). En *Gentlemen of the press* (1928), por ejemplo, la renuncia a la vida familiar y la naturaleza absorbente del trabajo periodístico toman cuerpo en un director de diario –interpretado por Walter Huston– demasiado ocupado durante el transcurso de los años como para poder asistir a eventos familiares como el nacimiento de su hija o la boda de ésta.

En el caso de *Primera plana*, su primera adaptación cinematográfica (*Un gran reportaje*, Lewis Milestone, 1930) constituye el primer gran hito en la creación de la imagen cinematográfica de la profesión. Una década más tarde, Howard Hawks asentaría definitivamente el mito con *Luna nueva* (1941). Para el historiador John D. Stevens, todo el estereotipo fílmico de los periodistas tiene su origen en esta obra teatral y sus posteriores versiones fílmicas –entre ellas la realizada por Billy Wilder– cuya influencia se ha prolongado durante décadas, lo que la ha convertido en la imagen más conocida de la profesión (Stevens, 1985:87).



Un gran reportaje (Lewis Milestone, 1931)

"Yet lip service to the tradition persists. It is bolstered by the plays, films and novels about newspapering that entrench rather than debunk the stereotypes Hecht and MacArthur created. *The Front Page* and its progeny have created healthy suspicions about journalism and its servants in the minds of millions of people who otherwise have no real knowledge of either. In its effect on popular culture, *The Front Page* is one of the most powerful and lasting works in American literature" (Fetherling, 1977:68).

Las películas no desaprovecharon su capacidad de influencia y denunciaron las malas prácticas periodísticas. En *Sed de escándalo* (Mervin Leroy, 1931), las cómicas maquinaciones de los periodistas de la sala de prensa de *Primera plana* adquirieron un tono mucho más lúgubre. Ambientada en un sórdido tabloide neoyorquino, su

despiadado propietario, Bernard Hinchecliffe (Oscar Apfel), insta a su director Joseph W. Randall (Edward G. Robinson) a que abandone las prácticas éticas que ha instaurado en el diario y que han provocado un descenso de ventas, y lo presiona para que explote un antiguo caso de asesinato en el que una joven embarazada mató a su novio. Aunque en última instancia la mujer había sido exonerada de toda responsabilidad y muchos años más tarde vivía ya en el anonimato, Randall encomienda el reportaje a su alcoholizado reportero T. Vernon Isopod (Boris Karloff), quien disfrazado de religioso logra información comprometedoras que el director publica en primera página. Esta revelación provoca que la mujer y su marido se suiciden, y que Randall se despida del diario denunciando las prácticas sensacionalistas. El film muestra la degradación del periodismo, que se abandona a un público adicto al morbo y a unos propietarios que exigen ventas.

En su estudio sobre la representación de los periodistas en los años treinta, Phillip Hanson concluye, por su parte, que el retrato del cine los muestra como hipócritas, amorales y oportunistas, y sostiene que su tarea resulta prácticamente innecesaria en una sociedad libre (Hanson, 1996:45). Durante estos primeros años, en efecto, las películas se centran en la poco convencional naturaleza del trabajo periodístico y presentan a los reporteros como un grupo de seres desastrados con inclinación al vicio cuyos defectos no serían aceptados en ningún lado, salvo en la prensa (Zynda, 1979:18). "The thirties writers –apunta Matthew Ehrlich– were ambivalently nostalgic about their youth as reporters, journalists, critics or playwrights, and they glorified the hard-drinking, cynical newspaperman" (Ehrlich, 2006:185). En esta línea también se inscribe *Is My Face Red?* (William A. Seiter, 1931), en la que todo vale para el especialista en crónica social del *Morning Gazette* William Poster (Ricardo Cortez).

Frente a los retratos menos favorecidos, en los años veinte y treinta también era común el retrato de los periodistas como cruzados que luchaban contra el crimen y la corrupción (Bowden, 2004:146), como por ejemplo en *El poder de una lágrima* (Frank Capra, 1928), donde el reportero Clem Rogers (Douglas Fairbanks Jr.) desvela un escándalo durante unas elecciones municipales. Durante estos años, la Prohibición y el gansterismo también cautivaban a la audiencia, que en su relación con la prensa también dejaron ejemplos como *The Finger Points* (John Francis Dillon, 1931).

Con la puesta en marcha del Código de Producción en 1933, se suaviza el modo en el que hablan y se comportan periodistas, y las redacciones se convierten en otro escenario de la batalla de sexos en el que las reporteras actúan codo con codo con sus compañeros. Abundaron las comedias románticas en las que también se alertaba sobre los peligros de la manipulación en la prensa, como *Grata compañía* (Roy Del Ruth, 1932), *Busco un millonario* (Jack Conway, 1934), *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934), *El secreto de vivir* (Frank Capra, 1936) o *Una mujer difamada* (Jack Conway, 1936). Las elevadas dosis de crítica hacia los medios presentes en estas obras, en las que se mostraba a los reporteros prácticamente como marginados sociales que se comportaban de manera irresponsable, provocaron que el estereotipo cómico del periodista comenzara a desaparecer paulatinamente (Ness, 1997:72).

El cine de la época clásica también presentó, en palabras de Malcolm Johnson (2002), mujeres “mucho más auténticas”. Durante estos años, el retrato de las reporteras alcanza su plenitud, pues difícilmente pueden encontrarse, tal y como concluyen Bezunarte et ál., ejemplos de personajes tan apreciados, respetados y libres como Hildy Johnson (Rosalind Russell) en *Luna nueva* (Frank Capra, 1940) o Tess Harding en *La mujer del año* (George Stevens, 1942). Las acompañan en su lucha por equipararse a sus colegas masculinos Ellen Garfield (Bette Davis) en *La que apostó su amor* (Michael Curtiz, 1935), Babe Benett (Jean Arthur) en *El secreto de vivir* (Frank Capra, 1936) o Ann Mitchell (Barbara Stanwyck) en *Juan Nadie* (Frank Capra, 1941) (Bezunarte et ál. 2008a:249).



Juan Nadie (Frank Capra, 1941)

Los años cuarenta estuvieron marcados por el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y muchas de las películas, incluidas las ambientadas en el periodismo, derivaron hacia enfoques patrióticos. Durante este periodo el cine ofreció buenas muestras de periodismo idealizado, con reporteros endurecidos y bruscos, pero incapaces de ceder al cinismo, inflexibles ante los matones y los corruptos, y siempre dispuestos a defender lo justo (Hanson, 1996:45). Muchos reporteros se unieron al frente como corresponsales de guerra o enviados especiales, en lo que constituye probablemente la imagen más noble ofrecida hasta el momento sobre los periodistas. Títulos como *Enviado especial* (Alfred Hitchcock, 1940), *Infierno en la tierra* (Henry Hathaway, 1942), *Objetivo, Birmania* (Raoul Walsh, 1945), *Sangre sobre el sol* (Frank Lloyd, 1945) o *También somos seres humanos* (William A. Wellman, 1945) contribuyeron a idealizar el papel de los reporteros en el conflicto, una labor en la que Billy Wilder también realizó su pequeña contribución como guionista de *Adelante, mi amor* (Mitchell Leisen, 1940).

Los periodistas fílmicos, eso sí, no se limitaron a combatir al enemigo en ultramar, sino que también debieron hacer frente a los crecientes peligros dentro de sus propias fronteras. Las tramas con reporteros irresponsables dejan paso a la imagen de la prensa como un instrumento del poder, y los magnates sin escrúpulos pasan a convertirse en el objeto de las más duras críticas (Ness, 1997:241). *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1940), *Juan Nadie* (Frank Capra, 1941) o *El reloj asesino* (John Farrow, 1948) alertaron del peligro que pueden provocar los medios cuando están en manos de magnates sin escrúpulos, una tendencia que mantiene un gran arraigo en el cine de la actualidad.

La crítica social de la época presenta a los periódicos como un instrumento en manos de los poderosos, que los emplean para manipular a la opinión pública y aumentar su riqueza y control. Su potencial informativo es desviado hacia el entretenimiento y la

manipulación de la credulidad del público, en un entorno en el que el reportero sólo puede prosperar con informaciones sensacionales o inventando noticias. Esta denuncia suele presentar a periodistas serios y con principios éticos que se ven obligados a descartarlos para abrirse camino en la profesión o, simplemente, para conservar el trabajo, lo que traslada la responsabilidad de sus actos a los propietarios (Zynda, 1979:19).

Ciudadano Kane (Orson Welles, 1941) constituye un buen ejemplo de la corrupción del periodismo como instrumento para lograr el poder. Welles muestra la cara oculta del retrato del profesional idealista, democrático en sus convicciones y apariencia, tecnócrata, poderoso y respetable, y lo presenta como desmesuradamente ambicioso, implacable, sin principios, manipulador y arrogante (Robards, 1990:132). El film, desde luego, trasciende su



Ciudadano Kane (Orson Welles, 1940)

ambientación en el mundo de la prensa –la carrera periodística del trasunto de William Randolph Hearst se centra sobre todo en el primer acto– y constituye una reflexión sobre el poder y la ambición que por su novedosa composición visual se ha convertido en una de las obras de referencia en la historia del cine.

Durante los años cincuenta, los magnates sin escrúpulos se transformaron en grandes corporaciones. Se eludieron deliberadamente espinosos temas políticos de la época como las listas negras o la ‘amenaza roja’ en favor de un retrato de las empresas periodísticas como un negocio salvaje en el que la guerra de ventas es cruenta. Prevalece el oportunismo, y la verdad es la última prioridad para los periodistas y los propietarios. Las empresas dan la bienvenida a la gente ambiciosa y con talento, siempre que lo utilicen para complacer los instintos más bajos y estúpidos de la audiencia:

“Reporters in this portrayal are clever individualists, constantly generating ideas to increase circulation and, along with it, their own rewards. Cynical, often personally obnoxious, they are not concerned with professional ethics, the public or truth. Egocentric, sometimes megalomaniac, they often see the press as means to personal success, and view the public as gullible” (Zynda, 1979:19).

Dentro de esta inhumana caracterización de los periodistas, la década ofrece dos emblemas de la falta de escrúpulos como Chuck Tatum en *El gran carnaval* (Billy Wilder, 1951) y J.J. Unsecker en *Chantaje en Broadway* (Alexander Mackendrick, 1957), destacados moradores del panteón de los villanos cinematográficos. Su devastador retrato se vio compensado en parte por el ético comportamiento del íntegro *freelance*

Paul Verell (William Holden) en *Nacida ayer* (George Cukor, 1950) –donde ejerce como el tutor que intenta pulir las formas de Billie Dawn (Judi Holliday)– y del reportero Edward Mobley (Dana Andrews) en *Mientras Nueva York duerme* (Fritz Lang, 1951).

Frente a los sórdidos retratos de Wilder y Mackendrick, otras obras defendieron la integridad de la labor periodística, como *El cuarto poder* (Richard Brooks, 1951) y *Park Row* (Samuel Fuller, 1952). La primera de ellas, como certeramente señala Ness, encierra un valor simbólico, pues los desvelos del duro director del *Day* de Nueva York Ed Hutcheson (Humphrey Bogart) para desenmascarar al gánster Tomas Rienzi (Martin Gabel) ante el inminente cierre del diario marcan el



Chantaje en Broadway (Alexander Mackendrick, 1957)

final de la primacía de la prensa como medio dominante. El viejo reportero, individualista y autodidacta, comenzará a representarse como un estereotipo ya ajado –tal y como le ocurre a James Gannon (Clark Gable) en *Enséñame a querer* (George Seaton, 1958)– y cederá paulatinamente el testigo en la imagen fílmica de la profesión a las grandes corporaciones mediáticas y los medios audiovisuales (Ness, 1997:367).

1.2.3. De Todos los hombres del presidente a la actualidad

Tras el esplendor de la época clásica, la representación fílmica de los periodistas entró en un compás de espera y el número de películas dedicadas a mostrar la profesión descendió apreciablemente. Pese a ello, pueden apreciarse algunas nuevas tendencias en la descripción del trabajo de los informadores, donde una nueva generación de reporteros no sólo quiso cubrir las noticias sino vivirlas, por lo que cada vez con mayor asiduidad pasaron a convertirse en parte de la historia (Robards, 1990:139).

En algunos casos, como en *Paper Lion* (Alex March, 1968) –en la que George Plimpton (Alan Alda) se hace pasar por jugador de fútbol americano para poder describir desde dentro la NFL– la impostura sólo tiene voluntad cómica. En la mayoría de las ocasiones, por el contrario, el disfraz del periodista constituye una herramienta para desvelar injusticias y realizar una denuncia social. En la trágica *Corredor sin retorno* (Samuel Fuller, 1963), Johnny Barrett (Peter Breck), un periodista obsesionado con lograr el Pulitzer, se hace pasar por esquizofrénico para internarse en un manicomio y desde allí poder denunciar las prácticas de los centros mentales. En el marco de la lucha por los derechos civiles, *Black Like Me* (Carl Lerner, 1964) adaptó a la gran pantalla la investigación periodística en primera persona de John Howard Griffin, que en otoño de 1959 viajó por el Sur de Estados Unidos caracterizado como afroamericano y pudo dar testimonio del segregacionismo imperante.

Fuera de los Estados Unidos, la nueva situación política tras la posguerra impulsó la creciente presencia de la profesión en películas europeas como *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966), donde el fotógrafo de moda que protagoniza el film (David Hemmings) toma accidentalmente la imagen de un asesinato, y sobre todo *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), en la que se muestra una semana en la vida del hedonista cronista de sociedad Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), que se debate entre su acomodado estilo de vida y el deseo de convertirse en un escritor respetado.



La dolce vita (Federico Fellini, 1960)

La implantación de la televisión, curiosamente, no trasladó las tramas de inmediato al nuevo medio dominante. *Un rostro en la multitud* (Elia Kazan, 1957) ya había alertado sobre la capacidad de la radio y la TV para encumbrar al poder y la fama a su protagonista, el desconocido cantante Larry Rodhes (Andy Griffith). Así, la principal obra sobre los periodistas de la pequeña pantalla durante los años sesenta fue la película semidocumental rodada al estilo *cinema vérité* *Medium Cool* (Haskell Wexler, 1969), en la que se narra la historia del cámara John Casellis (Robert Foster) que, en el marco de las tensiones raciales de Chicago en 1968, es despedido de su emisora después de que proteste porque sus superiores proporcionan al FBI las imágenes que él ha tomado para que puedan identificar a los manifestantes.

Los años setenta significaron el resurgir del periodismo en la gran pantalla y devolvieron a los periodistas al centro de la escena. *El candidato* (Michael Ritchie, 1972) recordó las intrincadas relaciones entre la prensa y la política. *El último testigo* (Alan J. Pakula, 1974) situó a un periodista como única esperanza ante una tremebunda conspiración y Billy Wilder recuperó con su adaptación de *Primera plana* (1974) el viejo sabor de las comedias sobre la prensa que caracterizaron el cine clásico, y revivió casi medio siglo después el mítico retrato de la obra teatral de Ben Hecht y Charles MacArthur. Walter Burns y Hildy Johnson pronto se vieron acompañados en el Olimpo filmico de la profesión por Carl Bernstein y Robert Woodward, dos periodistas antagónicos en casi todo a sus ficticios colegas²³ pero que, al igual que ellos, lucharon para desenmascarar la corrupción del poder político.

Todos los hombres del presidente (Alan J. Pakula, 1976) constituye junto con las adaptaciones de *Primera plana* y *Ciudadano Kane* uno de los grandes hitos de la

²³ En *Todos los hombres del presidente* también hay un guiño a la diferencia entre el periodismo de la vieja escuela y el nuevo periodismo ya mostrada en *Primera plana*, en especial en la adaptación que realiza Wilder. Carl Bernstein (Dustin Hoffman) comenzó desde muy joven a trabajar como reportero y no hace ascos a utilizar algunos trucos o su encanto para lograr una información, mientras que Robert Woodward (Robert Redford), con estudios universitarios, muestra un perfil más educado y honesto.

imagen del periodismo en el cine. La película inspiró a toda una generación de periodistas y se convirtió en un referente inexcusable en la concepción y la defensa del trabajo de los medios como cuarto poder. Gracias a ellos, la opinión pública estadounidense abrazó a los periodistas como héroes, puesto que encarnaban los mejores valores americanos (Hanson, 1996:45).

El film, basado en el libro homónimo de Woodward y Bernstein, defiende el papel de la profesión como vigilante en las democracias, al tiempo que construye una heroica y romántica visión de los periodistas, que perseveran ante todas las dificultades, lenta y meticulosamente, sin arredrarse contra el más poderoso de los rivales, sin desfallecer nunca. El impacto de la obra en el imaginario colectivo fue colosal, debido fundamentalmente a la extraordinaria relevancia política del Watergate en la historia política estadounidense, que asocia la labor de los periodistas a la legendaria labor de derrocar a los corruptos tiranos (Bezunarte et ál., 2007a:67).

Puede que, como señala Bowden, la obra exagere la influencia del *Post* en la caída de Nixon y que difícilmente un periodista que haya visto la película se encuentre a lo largo de su propia carrera profesional con una fuente anónima en las sombras de un aparcamiento solitario, pero sin duda el film captura la esencia de un hecho histórico de gran trascendencia, del que la imagen de los periodistas sale favorecida y revestida de importancia como nunca antes (Bowden, 2004:147).



Todos los hombres del presidente (Alan J. Pakula, 1976)

Sin duda, el relato de Woodward y Bernstein ha alcanzado una cota mítica en la historia estadounidense que ha condicionado el modo de entender el periodismo y de abordar sus prácticas (Brennen, 2003:115). Desde el punto de vista narrativo, *Todos los hombres del presidente* también asentó las bases de un género, que cada vez con mayor frecuencia comenzó a mostrar las disputas de los reporteros contra las resistencias internas de sus medios de forma paralela a su lucha por desvelar una verdad que oculta una poderosa fuerza externa, algo que también se encargó de mostrar la tenaz Kimberly Wells (Jane Fonda) en *El síndrome de China* (James Bridges, 1974) (Ness, 1997:497).

Pese al indiscutible éxito crítico y de público que alcanzó la obra sobre los periodistas del *Washington Post* y su innegable influencia sobre toda una generación –impulsada en buena medida por el impacto real de los sucesos que relata– el retrato general de la profesión en el cine siguió inclinándose en favor de las advertencias sobre los peligros

del poder de los medios. El mismo año en el que *Todos los hombres del presidente* mostraba al mundo a unos periodistas conscientes de su responsabilidad social y de su papel en la democracia, *Network, un mundo implacable* (Sidney Lumet, 1976), desvelaba lo frágiles que son esos principios y lo rápido que desaparecen cuando los medios se comportan como una empresa que sólo busca beneficios. En el film, Howard Beale (Peter Finch) va a ser despedido porque la audiencia de su programa está bajando. Tras recibir la noticia, anuncia a sus espectadores que se volará la tapa de los sesos en directo, lo que dispara de nuevo sus índices de audiencia y afianza su puesto en la emisora, que le ofrece un nuevo programa. La tremebunda denuncia que realiza el film sobre la deriva sensacionalista de la televisión, con el tiempo, se ha convertido menos en una exageración que en una advertencia creíble (Zynda, 1979:23).

La capacidad de los medios para destruir a las personas incorporó nuevos ejemplos con la adaptación cinematográfica de la novela de Heinrich Böll *El honor perdido de Katharina Blum* (Volker Schlöndorff y Margarethe von Trotta, 1975) y con *Ausencia de malicia* (Sydney Pollack, 1981), donde la extremadamente ambiciosa periodista del *Miami Standard* Megan Carter (Sally Field)



Bajo el fuego (Roger Spottiswoode, 1983)

termina provocando el deshonor de la bienintencionada Teresa Perrone, cuya confesión de aborto publica en primera página. Cuando su devastador secreto sale estampado en la portada del diario, la cámara muestra a Teresa caminando descalza de madrugada por los jardines de sus vecinos recogiendo uno por uno los ejemplares de los diarios recién repartidos, en un fútil y descorazonador esfuerzo por conservar su buen nombre, lo que revela el demoledor poder de una prensa que llega a todos los vecindarios y a todos los jardines (Bowden, 2004:150). Ante la aflicción de la periodista por las consecuencias de su información, el cínico director del *Miami Standard* (Josef Sommer) le explicará que él sabe cómo publicar lo que es cierto, y también cómo no hacer daño a la gente, pero que no sabe cómo hacer las dos cosas a la vez.

Durante los años ochenta, las obras que mostraron el uso legítimo del poder de la profesión volvieron a adentrarse de nuevo en el terreno de los corresponsales y de los conflictos bélicos, con filmes como *Círculo de engaños* (Volker Schlöndorff, 1981), *Rojos* (Warren Beatty, 1981), *El año que vivimos peligrosamente* (Peter Weir, 1982), *Bajo el fuego* (Roger Spottiswoode, 1983), *Los gritos del silencio* (Roland Joffé, 1984), *Salvador* (Oliver Stone, 1986) o *Grita libertad* (Richard Attenborough, 1987)²⁴.

²⁴ La actitud de David Locke (Jack Nicholson) en *El reportero* (Michelangelo Antonioni, 1975), aburrido de su vida como corresponsal de guerra, supone aquí una excepción, pues decide intercambiar su identidad con la de un extraño, que resulta ser un traficante de armas.

Los años noventa, por el contrario, volvieron a traer una dura imagen de los medios. En la orgía de sangre de *Asesinos natos* (Oliver Stone, 1994) se critica con dureza el papel de la televisión, que glorifica a los dos sanguinarios protagonistas, mientras que *Quiz Show* (Robert Redford, 1994) muestra el amaño de un concurso televisivo. No más favorecedor es el retrato de los reporteros en comedias como *Ciudadano Bob Roberts* (Tim Robbins, 1992) o *Héroe por accidente* (Stephen Frears, 1992), muestras del poder de glorificación de la televisión. La imagen de un medio en el que todo vale también encuentra un buen ejemplo en *Todo por un sueño* (Gus Van Sant, 1995), en la que la aspirante a presentadora Suzanne Stone Maretto (Nikole Kidman) hará todo lo posible para tratar de medrar en la profesión, incluido asesinar a su marido. Todas ellas, no por casualidad, se ambientan en el mundo de la TV, cuyo retrato siempre incluye mayores dosis de crítica y menosprecio que el de sus colegas de la prensa (Steinle, 2000:13). Y una de las más duras, *Mad City* (Costa-Gavras, 1997), lo hace inspirándose de forma indisimulada en *El gran carnaval*, en una muestra de la vigencia del retrato fílmico de la profesión realizado por Billy Wilder casi medio siglo antes.



El informe Pelicano (Alan J. Pakula, 1993)

Durante estos años otros filmes, por el contrario, recuperaron el viejo sabor de las películas de la época dorada. *El informe Pelicano* (Alan J. Pakula, 1993), *The Paper* (Ron Howard, 1994), *Me gustan los líos* (Charles Shyer, 1994), *Íntimo y personal* (Jon Avnet, 1996) o *Ejecución inminente* (Clint Eastwood, 1999) actualizaron la imagen ofrecida por el cine clásico y mostraron a los periodistas como seres imperfectos, pero comprometidos con su profesión. Esta tendencia se ha mantenido también en la primera década del S.XXI, en la que pueden encontrarse algunos significativos ejemplos del modo en el que se han actualizado visual y formalmente las inquietudes esenciales sobre la función social de los medios y su veracidad y credibilidad. Así, el film *El precio de la verdad* (Billy Ray, 2003) adapta a la gran pantalla la historia de Stephen Glass (Hayden Christiansen), el periodista de la revista *The New Republic* que manipuló sistemáticamente sus reportajes para favorecer su meteórica carrera, lo que lo unió a la galería de periodistas lanzados al Pulitzer atrapados con las manos en la masa como Janet Cook o Jayson Blair (Bezunartea et ál. 2007b:63).

La excelente *Buenas noches y buena suerte* (George Clooney, 2005), por su parte, salda una deuda histórica con su retrato de una difícil época de los medios soslayada en su día, y denuncia la agitación del miedo y del temor por parte del poder, encarnado en el senado MacCarthy, que trata de silenciar todas las voces críticas. La lucha de Edward R. Murrow (David Strathairn) contra los excesos y las arbitrariedades del Comité de Actividades Antiestadounidenses, superando todas las resistencias internas y todos

los obstáculos externos, recupera la imagen entronizada por *Todos los hombres del presidente*, sin duda la más genuina que el cine ha ofrecido sobre la profesión, en la que los medios se dotan de sentido siempre que estén al servicio del público.

1.3. Tipologías de estudio de los personajes

Tal y como permite concluir el repaso histórico a los principales hitos de la historia del cine sobre periodistas, el profesional de los medios en el celuloide no es, desde luego, ese trabajador que parece abundar en las redacciones, que se sienta frente a un ordenador y que se nutre de ruedas de prensa, teletipos y llamadas telefónicas. Nada más lejos de la ficción. El reportero fílmico sale de la redacción a la caza de noticias



Buenas noches y buena suerte (George Clooney, 2005)

extraordinarias, capaces de remover en sus cimientos a la sociedad o de brindar la gloria a quien las escribe, si no las dos cosas a la vez. Para lograrlas debe superar un cúmulo de obstáculos casi insalvables, recurrir a confidentes, presionar a policías, enfrentarse al poder y, en no pocas ocasiones, arriesgar su propia vida (Bezúnartea et ál., 2007b:62).

La enorme variedad y cantidad de filmes que han abordado esta profesión ha provocado que las aproximaciones a una tipología de los periodistas fílmicos hayan tenido siempre un carácter impreciso debido a que el análisis se ha realizado a partir de la observación del objeto de estudio, en lugar de delimitar previamente unas categorías científicas basadas en los principios de recíproca exclusión, exhaustividad y fiabilidad, tal y como los describen Wimmer y Dominick (1996:179).

Debido a ello, las tipologías de los periodistas cinematográficos no difieren demasiado de las que el célebre relato de Jorge Luis Borges 'El idioma analítico de John Wilkins' (1952) atribuye a la sugerente enciclopedia china titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, que clasifica a los animales en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.

Así, en su tesis doctoral *The Newspaper Movies: An Analysis of the Rise and Decline of the News Gatherer as a Hero in American Motion Pictures, 1900-1974* (1976), Maxwell Taylor Courson cataloga a los periodistas en trece categorías: (1) reportero de prensa, (2) reportera de prensa, (3) reporteros de revistas, (4) reporteros radiofónicos, (5)

reporteros televisivos, (6) directores, (7) propietarios, (8) columnistas, (9) periodistas deportivos, (10) cámaras, (11) corresponsales, (12) reporteros de guerra, (13) celebridades (Courson, 1976:166).

Ese mismo año, el periodista canadiense Alex Barris analizaba en su *Stop the presses! The newspaper in American Films* –una obra de carácter más divulgativo que científico– la figura del periodista en 74 películas del cine estadounidense entre 1921 y 1976, en la que englobaba a los periodistas en ocho grandes categorías: (1) el reportero como luchador contra el crimen, (2) el reportero chismoso, (3) el reportero como cruzado, (4) el reportero en el extranjero, (5) el reportero como ser humano, (6) la *sob-sister* o periodista especializada en noticias de carácter sentimental, (7) los directores y los propietarios y (8) el periodista como villano.

En *Questioning Media Ethics* (1978), Roger Manvell clasifica a los reporteros en cuatro categorías: (1) cínicos y (2) poco honestos, frente a (3) ciudadanos y (4) luchadores por la justicia. Loren Ghiglione (1990), por su parte, realiza una aproximación contextual a la imagen de los reporteros de ficción –incluyendo los cinematográficos– por oposición a los periodistas del mundo real en su monografía *The American Journalist: Paradox of the Press*. En el contraste entre realidad y ficción, la tipología recoge a (1) los olvidados periodistas callejeros frente a los periodistas tipo *Primera plana*, (2) los persuasores frente a los directores, (3) los cruzados frente a los repartidores de periódicos, (4) los investigadores frente a la mujer periodista, (5) los explotadores frente a los chismosos, (6) los animadores frente a los directores de periódicos locales, (7) los corresponsales de guerra, (8) los periodistas audiovisuales frente al reportero televisivo de celebridades y (9) los propietarios (Ghiglione, 1990:97-162).

Larry Langman resume algunas de las tipologías anteriores y clasifica a los profesionales en su trabajo *The Media in the Movies. A Catalog of American Journalism Films, 1900-1996* en categorías como (1) el *newshound* o reportero agresivo, (2) la *sob-sister* y (3) el cruzado, además de incluir a (4) la prensa rural, (5) los diarios como drama social y (6) los diarios como comedia dramática (Langman, 1998:1-13).

Joe Saltzman también aporta su categorización de los reporteros filmicos y los clasifica en (1) reporteros anónimos, presentados como un enjambre de extras que acosan al resto de los personajes; (2) columnistas y críticos, particularmente los despiadados cronistas de sociedad; (3) los periodistas novatos, que nada saben sobre la profesión; (4) los directores, que gritan órdenes por igual a jóvenes y veteranos; (5) el periodista masculino viciado, que trata de lograr la noticia a toda costa; (6) los reporteros de investigación, uno de los pocos héroes auténticos de la profesión; (7) las redacciones familiares, en las que impera la camaradería ante la ausencia de vida personal; (8) los fotoperiodistas y los cámaras, que ponen en peligro su vida para obtener las imágenes; (9) los propietarios, que tratan de utilizar sus medios para sus propios fines; (10) los periodistas reales, frecuentes en los *cameos*; (11) las *sob-sister*, que renuncian a su trabajo por su vida familiar; (12) los periodistas deportivos; (13) y

los enviados especiales y los corresponsales de guerra, indiscutidos héroes de la profesión (Saltzman, 2002:180-188).

De forma complementaria a sus anteriores aportaciones, Ghiglione y Saltzman (2002) también han simplificado sus catalogaciones previas y clasifican por un lado a los héroes como (1) los periodistas varones, (2) las *sob-sister* y (3) los editores, frente a la villanía de los (4) propietarios, (5) los chismosos y (6) los reporteros anónimos y acosadores.

Entre los estudios realizados en España, García de Lucas, Rodríguez Merchán y Sales Heredia (2006) configuran su estudio imitando la organización en secciones de un diario, mientras que Laviana opta por una estructura en su mayor parte muy similar a la distribución de funciones dentro de una redacción (1996).

1.4. Los estereotipos fílmicos: héroes y villanos

La mayoría de las tipologías, en cualquier caso, coinciden en clasificar a los profesionales de los medios en la dualidad de héroes y villanos. Los periodistas, desde luego, ofrecen memorables ejemplos en ambos extremos. En la votación realizada por el American Film Institute en 2003, los cinematográficos Bob Woodward y Carl Bernstein ocupaban el puesto nº27 entre los más destacados héroes de la historia del cine, mientras que el malvado J.J. Hunsecker de *Chantaje en Broadway* (Alexander Mackendrick, 1957) no desentonaba en el puesto nº35 entre los villanos²⁵.

Como apuntan Bezunartea y Coca, la imagen de los periodistas reales también se mueve en dicha ambivalencia por influencia de este retrato fílmico. Los estereotipos difundidos por los propios medios de comunicación y la literatura provocan que, si es verdad que muchos piensan que los informadores son como Lou Grant, honrados y responsables, muchos más creen que en realidad son como Walter Burns: astutos, ambiciosos y sin escrúpulos (Diezhandino, Bezunartea y Coca, 1994:29).

Para Ghiglione y Saltzman, la principal diferencia entre unos y otros no está en los métodos que utilizan, sino en el fin último que persiguen. Aunque los reporteros mientan, distorsionen, manipulen, sobornen, traicionen o violen cualquier código ético, su retrato será heroico siempre que luchan contra la corrupción política o financiera, resuelvan un crimen, capturen a un ladrón o salven a un inocente, puesto que trabajan para el interés público y el bien común. Los villanos, por el contrario, se guían siempre por motivos egoístas (Ghiglione y Saltzman, 2002:2).

De un modo aún más preciso, Bezunartea et al., por su parte, atinan al definir el carácter heroico de los periodistas por su defensa del compromiso con la verdad, que

²⁵ V. AMERICAN FILM INSTITUTE. 'AFI's 100 years...100 Heroes & Villains', junio de 2003. Accesible en: <http://www.afi.com/100Years/handv.aspx>.

constituye el principio profesional por excelencia. La honestidad intelectual y la falta de intencionalidad deben marcar la búsqueda de los hechos veraces, pero también de la verdad que encierran los propios hechos (Bezunartea et ál., 2007a:378).

De forma sintética a todas las propuestas anteriormente reseñadas, asumimos aquí una descripción fílmica de los estereotipos periodísticos basada en la conducta de los profesionales –pues es ésta la que condiciona la imagen de los profesionales ante la opinión pública– en detrimento de las clasificaciones basadas en las áreas de trabajo (secciones, especialidad) o la escala jerárquica dentro de los medios (directores, propietarios, etc.). En el impacto del retrato cinematográfico global sobre los espectadores, la villanía de Eddie Willis (Humphrey Bogart) en *Más dura será la caída* (Mark Robson, 1956) no retrata de manera específica a los columnistas deportivos sino a los periodistas en general, al igual que en la integridad de Lowell Bergman (Al Pacino) en *El dilema* (Michael Mann, 1999) poco importa que sea el productor del programa *60 minutos* y no su reportero o presentador.

La consideración de las conductas profesionales, en cualquier caso, no evita que puedan tomarse en cuenta, tal y como recuerda Osorio, otras consideraciones añadidas, pues el predominio del retrato positivo o negativo del profesional de la información puede, en efecto, depender del ámbito en el que desarrolla su labor. Debido a ello, el enviado especial y el corresponsal de guerra parecen haber obtenido un retrato mucho más positivo que, por ejemplo, los reporteros de sucesos, a los que el cine ha tratado con mucha más dureza (Osorio, 2009:103).

Entre las representaciones predominantemente positivas de los periodistas, ocupa el primer lugar por su abundancia –y no necesariamente por su heroísmo sin matices– el *newshound* o reportero agresivo, que trata de lograr la historia a cualquier precio, apoyado habitualmente por su director, al que se otorga un papel secundario. En una concepción de la profesión más similar a la de un detective, acumula rasgos de carácter desastrosos y poco favorecedores:

“The experienced news hound is often wise-cracking, fast-talking and cynical, and who can gain entrance to many inaccessible places, is friendly with law officers and law-breakers alike, and is not above manipulating others to get the big scoop” (Langman, 1998:2).

Sin embargo, sus engaños, mentiras y excesos pueden ser perdonados, pues en última instancia suelen actuar en favor del interés público (Ghiglione y Saltzman, 2005:4). Sin duda, Hildy Johnson constituye el mejor ejemplo de esta representación, que Billy Wilder hizo suya en su adaptación de *Primera plana*.

Junto a ellos, los personajes a los que Brian McNair califica como *watchdogs* o guardianes (2010:17) y que Langman llama cruzados (1998:9) constituyen el ejemplo más puro de héroes, que entroncan con el papel de nexo de unión que se les ha asignado en las sociedades democráticas a los periodistas entre la elite que gobierna y los gobernados. Los protagonistas de *Yo creo en ti* (Henry Hathaway, 1948), *Todos los*

hombres del presidente (Alan J. Pakula, 1976), *El dilema* (Michael Mann, 1999) y *Buenas noches y buena suerte* (George Clooney, 2005) se enfrentan a todo tipo de adversidades y presiones en su lucha en favor de la verdad y devuelven a la opinión pública la confianza en la labor de los medios.

Como profesionales a los que el cine ha retratado con más mimo (Sales Heredia, 2006:8), los corresponsales de guerra y los enviados especiales compiten con los guardianes por el favor del público y constituyen probablemente el tipo específico de profesional al que más atención se ha reservado en la gran pantalla, hasta el punto de conformar un sólido subtipo específico de películas (Courson, 1976; Barris, 1976; Ghiglione, 1990; Saltzman, 2002). Su labor, asociada casi siempre a la integridad y la credibilidad profesional, reafirma la función social del periodismo. El corresponsal actúa como testigo de los excesos y denuncia las injusticias en un entorno habitualmente rebosante de acción, aliñada con ingredientes como el exotismo de las localizaciones y la aventura. Su retrato, eso sí, ha sufrido una importante transformación, pues los fines propagandísticos y las actitudes probélicas de los filmes de la Segunda Guerra Mundial –por ejemplo *Enviado especial* (Alfred Hitchcock, 1940)– se han transformado en severas críticas de la violencia y los conflictos armados en innumerables películas a partir de los años ochenta (Ehlers, 2006:114).

Entre las representaciones positivas de los profesionales, las periodistas merecen una consideración especial por la importante transformación de su imagen fílmica a lo largo de más de un siglo. A finales del S.XIX, la mujer reportera era habitualmente representada como una empobrecida viuda o madre soltera que debía abrirse camino en un mundo de hombres (Ghiglione, 1991:454). A principios del S.XX, por contra, su éxito podía emular al de sus colegas masculinos, aunque su principal aspiración residiera en casarse con el hombre al que amaban, lo que dio lugar a uno de los estereotipos más sólidos de la historia del cine, conocido como *sob-sister* (Ghiglione y Saltzman, 2005:8). A partir de los años treinta y cuarenta, la comedia clásica de Hollywood estableció una poderosa imagen de la mujer periodista, en la que las principales estrellas del momento interpretaron a reporteras que no sólo tenían tanto talento como los hombres, sino que competían con ellos de igual a igual en todos los terrenos, en lo que constituye probablemente el retrato más favorecedor nunca realizado (Bezúnartea et ál., 2008a:241). En años posteriores, el cine ha retratado preferentemente a las mujeres como profesionales de éxito que sufren un vacío personal, aunque con los años la imagen fílmica haya reafirmado también su independencia (Osorio, 2009: 427).

Frente a la solidez de los retratos heroicos, la clasificación de los villanos resulta mucho más compleja, en buena medida porque hay mucho más donde elegir. También la atribución de los personajes a una u otra categoría puede resultar en ocasiones espinosa, tal y como ocurre en el caso de adorables granujas como Walter Burns, cuyo catálogo de bajezas parece redimirse por su oposición a los excesos de los políticos.

Entre los villanos sin paliativos, abundan sin duda los magnates de los medios, habitualmente retratados como un grupo de empresarios sin escrúpulos, cuyo interés instrumental por la prensa y por los medios de comunicación se justifica por el control de un nuevo resorte de poder (McNair, 2010:174). Sus espurios intereses, ajenos a la labor de la prensa, han sido sistemáticamente denunciados por el cine en títulos emblemáticos como *Ciudadano Kane*, *Juan Nadie* o *Network, un mundo implacable*. Dentro de esta sólida tradición, no resulta extraño que, tras la caída del telón de acero, un magnate televisivo tome el relevo de los tradicionales enemigos de James Bond en su deseo por controlar el mundo en *El mañana nunca muere* (Roger Spottiswoode, 1997).

Junto a ellos, la peor cara del periodismo en el séptimo arte la han mostrado aquellos personajes que han sacrificado los fines propios de la labor periodística en favor de intereses estrictamente personales habitualmente asociados a medrar dentro de la profesión, una imagen muy extendida entre los cronistas de sociedad y los reporteros de sucesos. El wilderiano Chuck Tatum sin duda ocupa un destacado lugar de honor, acompañado de J.J. Unsecker en *Chantaje en Broadway*, o Wayne Gale (Robert Downey Jr.) en *Asesinos Natos*. También algunas mujeres, como en el caso de Suzanne Stone en *Todo por un sueño*, pueden incluirse sin reparos esta categoría, en la que la realidad también surte de algunos destacados ejemplos, como el del reportero Stephen Glass en *El precio de la verdad*. Frente a los casos más extremos, los villanos más comunes siguen siendo los muy numerosos reporteros fílmicos que sacrifican los elementos reales de los sucesos y manipulan a su antojo las informaciones.

En el caso de las películas de Billy Wilder, la disputa entre el retrato heroico y el canallesco de la profesión se inclinará claramente en favor del segundo, en el que sus películas surten a la imagen de los periodistas del celuloide de dos de los mejores ejemplos de profesionales sin escrúpulos: Chuck Tatum y Walter Burns. Su oscuro retrato de la profesión no aborda únicamente a unos personajes despiadados o amorales, sino que realiza también el retrato de toda una época.

Así, el cine en general, y Billy Wilder en particular, ha dedicado una gran atención al periodismo estadounidense de principios de los años veinte, donde el dominio del amarillismo eclipsaba a los modos más honorables de entender la prensa. Uno de los ejemplos más ilustrativos para comprender esta época lo ofrece Ferdinand Lundberg en su biografía sobre William Randolph Hearst *Imperial Hearst, a Social Biography*, donde reproduce la entrevista de trabajo de un joven recién salido de la universidad cuando fue a solicitar un puesto como reportero en el *Chicago American*, el antecesor del *Examiner* de Walter Burns que Wilder muestra en *Primera plana*:

The editor eyed the eager applicant coldly and demanded, 'Do you smoke?'
'No, sir', the youth replied.
'Do you drink?'
'No, sir.'
'Would you seduce a luscious young girl if she was left alone in your company?'

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

The young man's eyes widened and red crept into his cheeks, but he managed to reply: 'No, sir.'

'Do you beat your mother?'

'No.'

Do you use drugs?'

'No.'

'Would you steal to get ahead in the world?'

'No.'

The editor's nostrils flared. 'Well, then, you don't want to work for Hearst, you virtuous son of a bitch! Get out of here!!' (Lundberg, 1970:148)

La virtud, desde luego, parecía reñida con la profesión, y los filmes de Wilder acumulan una buena cantidad de ejemplos de ese comportamiento. Pero en el origen de la imagen que ofreció en su filmografía sobre el periodismo también latía, sin duda, su propia experiencia como reportero en Viena y Berlín, precisamente durante esos mismos años en los que los diarios de Hearst erigieron su negra fama.

2. EL REPORTERO

BILLIE WILDER

- 2.1. Un periodista *americano*
- 2.2. La época vienesa (1924-1926)
 - 2.2.1. De los pasatiempos a los sucesos
 - 2.2.2. Los deportes y la crítica cinematográfica
 - 2.2.3. Asta Nielsen y Sigmund Freud
 - 2.2.4. Imre Békessy, el editor corrupto
 - 2.2.5. 'El impuesto de los cafés'
 - 2.2.6. El asesinato de Hugo Bettauer
 - 2.2.7. La salida de Viena
- 2.3. Reportero en Berlín (1926-1931)
 - 2.3.1. 'Camarero, ¡tráigame un bailarín, por favor!'
 - 2.3.2. La escala en la prensa de prestigio
 - 2.3.3. Consejero femenino en *Tempo*
 - 2.3.4. *El repórter del diablo* (1929)
 - 2.3.5. *Menschen am Sonntag* y el salto a la UFA
 - 2.3.6. *Ubi bene ibi patria*
- 2.4. El 'toque' Wilder
 - 2.4.1. 'Levántate y escribe algunas anécdotas'
 - 2.4.2. Entre la ironía y la irreverencia
 - 2.4.3. Periodismo en primera persona
 - 2.4.4. La escritura en imágenes
 - 2.4.5. El reportero vertiginoso
- 2.5. El epílogo doloroso: *Die Todesmühlen*

El retrato que realizan las películas de Billy Wilder sobre la profesión periodística es mordaz. Los reporteros son caracterizados como seres insolentes, agresivos, adictos al trabajo y al alcohol, capaces de recurrir a cualquier treta –por inmoral que sea– para lograr la exclusiva que tanto anhelan. Tal vez esta representación no difiera demasiado de la que muchos otros filmes han realizado a lo largo de la historia, pero

existe un elemento distintivo que acrecenta el valor de la recreación que realiza Wilder. Y ese toque característico no es otro que el de su propia experiencia como reportero en Viena y Berlín, desde que salió del instituto a los 18 años de edad hasta que se volcó de manera ya exclusiva en su labor como guionista siete años más tarde.

Samuel *Billie* Wilder llegó muy joven al periodismo. Nació en el seno de una familia judía de lengua alemana en Sucha, en la provincia de Galitzia –por aquel entonces parte del imperio austrohúngaro y en la actualidad Polonia²⁶– el 22 de junio de 1906. Sus padres, Max Wilder y Eugenia Baldinger²⁷, se habían casado en 1903 y fruto de ese matrimonio nacieron Wilhelm²⁸ y Samuel, a quienes su madre llamaba *Willie* y *Billie* por influencia de una larga estancia en Nueva York durante su infancia con su tío, un joyero de la avenida Madison (Lally, 1998:13). El cambio final por Billy se produjo muchos años más tarde, tras su llegada a Estados Unidos en 1934, ya que *Billie* es allí nombre de mujer.

Wilder fue un periodista osado y enérgico que desarrolló la mayor parte de su carrera en la prensa sensacionalista. Tal y como corroboró después en sus películas, el joven Billie adoraba las historias bien contadas, pero también encarnó algunos de los vicios con los que retrató a la profesión desde detrás de la cámara. Según él mismo relataba, en una ocasión fue despedido por quedarse dormido en la redacción; en otra, por ironizar sobre una fiesta judía; para *Tempo*, escribió consejos femeninos “de mujer a mujer”. Las anécdotas sobre su carácter indolente y de *enfant terrible* de la prensa son muchas, y él mismo las enriquecía con todo lujo de detalles cuando las relataba a sus biógrafos muchos años después.

Pero más allá del anecdotario en el que Wilder convertía el relato de su juventud, en sus años como reportero también estuvo implicado en un sórdido episodio de la prensa vienesa, similar en cierto modo a los que luego llevó al celuloide. Durante su trayectoria como periodista en la capital austriaca, el joven *Billie* trabajó para Imre

²⁶ Sucha Beskidzka –su nombre oficial desde 1965– es una pequeña localidad situada en el extremo sur de Polonia, junto a la frontera austriaca, a 50 kilómetros al suroeste de Cracovia y a 400 kilómetros al noreste de Viena. Antes de instalarse definitivamente en la capital del imperio los Wilder residían regularmente en Cracovia. El nacimiento en Sucha fue accidental, puesto que la familia se desplazaba constantemente de una localidad a otra a lo largo de la línea de ferrocarril entre Viena y Lviv, en la que su padre regentaba desde 1905 una pequeña cadena de cafeterías (Hutter, 2006:26).

²⁷ A Billy Wilder nunca le gustó hablar demasiado de sus tragedias personales. Su padre falleció en Berlín en 1928 mientras lo visitaba para despedirse antes de partir hacia Estados Unidos. Su madre, su padrastro y su abuela murieron en el campo de exterminio de Auschwitz.

²⁸ William Lee Wilder también probó fortuna en el mundo del cine tras los primeros éxitos de su hermano en Hollywood. Tras liquidar el negocio de artículos de cuero que tenía en Nueva York, produjo y dirigió una quincena de películas de serie B –en especial de misterio, terror y ciencia ficción– entre los años cuarenta y sesenta. En su filmografía se encuentran obras como *The Snow Creature* (1953), *Killers from Space* (1954) o *The Man Without a Body* (1957). Como productor su mayor éxito fue *El gran Flamarion* (Anthony Mann, 1945), interpretada por Erich von Stroheim. Billy no era demasiado condescendiente con la carrera cinematográfica de su hermano: “They weren’t anything that interested me, so I didn’t see them. I saw one. I didn’t expect much of it, and it didn’t let me down. It wasn’t even bad, which is worse. He should have stuck with his leather purses” (Chandler, 2002:28-29).

Békessy, un editor de prensa sobre quien arreciaban las denuncias de chantaje y corrupción. Wilder fue acusado de colaborar con su jefe en una práctica conocida como 'el impuesto de los cafés', consistente en amenazar a los establecimientos hosteleros vieneses con críticas negativas si no pagaban o no incluían publicidad en las publicaciones del grupo editorial para el que trabajaba. La red extorsionadora de Békessy se extendía a otras esferas –como la banca– con la connivencia de las autoridades policiales. El editor de origen húngaro también buscaba el favor de los políticos ensalzándolos, según convenía, en las páginas de sus medios. Durante los años en los que se realizaron estas denuncias el joven Billie trabajaba para Békessy y, aparentemente, su relación con todo ello fue algo más que circunstancial.

2.1. Un periodista *americano*

Desde el mismo inicio de su carrera, cine y periodismo se dan la mano en la carrera de Billy Wilder. No sólo como trayectoria profesional, ni por el modo en el que su obra cinematográfica reflejó a sus antiguos colegas, sino también como germen mismo de su vocación periodística:

"En los noticieros estadounidenses había visto a hombres jóvenes. Llevaban un Burberry, en la cinta de su sombrero había metida una tarjeta en la que podía leerse 'Prensa' y se dedicaban a hacer entrevistas a una brillante estrella o a un Rockefeller en un lujoso barco de vapor. ¡Periodista! ¡Eso quería ser!

La idea era fantástica. Yo era impertinente, extraordinariamente fogoso, tenía talento para exagerar y estaba convencido de que en breve aprendería a plantear sin tapujos las más desvergonzadas preguntas. Pero el problema era otro. La tasa de paro en Austria era elevadísima y yo no disponía de ninguna clase de relaciones en el mundo del periodismo, ni tenía un sombrero donde poner mi tarjeta de prensa" (Karasek, 1993:37).

La vocación periodística de Wilder, inspirada por las imágenes de los noticieros cinematográficos estadounidenses que veía en las salas de cine vienesas Kreuz, Rotenturn o Urania, se topó con la dura realidad de la posguerra. El tratado de Saint-Germain-en-Laye (1919) había desmembrado el imperio austrohúngaro y Austria se había convertido en una pequeña república de seis millones de habitantes, un tercio de los cuales vivía en la capital. En los años veinte la situación económica que atravesaba el país era precaria y las cosas no iban mejor para los Wilder. Tras una época de bonanza económica y de éxito en los negocios familiares, su padre encadenó una serie inversiones ruinosas que llevaron a su familia a una vida mucho menos acomodada²⁹.

²⁹ Max Wilder, que antes de su boda con Eugenia Baldinger trabajaba como camarero, abandonó el negocio de las cafeterías en las estaciones de ferrocarril y abrió un hotel-restaurante de cuatro plantas en Cracovia, el Hotel City, al pie del castillo de Wawel. La prosperidad del negocio permitió a los Wilder mudarse al número 7 de la Fleischmarkt, en el respetable primer distrito vienes, y vivieron a caballo entre las dos ciudades hasta el estallido de la Gran Guerra. En la primavera de 1916, el acoso de las

En septiembre de 1924, a los 18 años, el joven *Billie* finalizó sus estudios en el *Realgymnasium* Juranek, un instituto al que iban a parar los jóvenes problemáticos (Karasek, 1992:34)³⁰. Allí, la mayoría de los estudiantes eran inmigrantes recién llegados de Rumanía, Hungría, Checoslovaquia o Yugoslavia, lo que en palabras de Wilder lo convertía “más en una sucursal de la legión extranjera, idónea para estudiantes levemente retrasados o difíciles de manejar” (Hutter y Kamolz, 1998:20). El propio *Billie* era uno de esos alumnos problemáticos, que según su hermano Willie se comportaba como un auténtico gamberro, robando una moto por aquí, insultando a la autoridad por allá (Seidl, 1991:125). En los pupitres del Juranek, Wilder escribió su primer guión para un film silente junto con sus compañeros de clase Severin Wallach y Salo Kisch, “indescriptiblemente ingenuo, por supuesto” (Hutter, 1998:22).

Tras aprobar la *Matura* o examen final³¹, y a pesar del deseo de sus padres de que se convirtiera en abogado, *Billie* mostró una firme voluntad de dedicarse al periodismo y nunca llegó a pisar la facultad de Derecho (Chandler, 2002:35)³²:

“¿Por qué periodista? No lo sé. Se me daba muy bien escribir historias cortas y redactar los deberes del colegio. Sencillamente, tenía el presentimiento de que aquélla era una vida muy interesante; no tendría que hacer todos los días lo mismo” (Lally, 1998:22).

Pese a su entusiasmo por trabajar en la prensa, pasaron varios meses hasta que consiguió su primer empleo en un país que atravesaba una difícil situación económica. De 1924 a 1925 el número de desempleados en Viena había subido de 188.000 a 220.000 personas, un 10% de la población activa (Hutter y Kamolz, 1998:26). Para comenzar su búsqueda, *Billie* no tuvo que desplazarse demasiado, puesto que el *Neue Wiener Tageblatt* tenía la sede en el portal contiguo a la vivienda de los Wilder en el nº 7 de la Fleischmarkt. En la capital también se editaban periódicos de prestigio como el conservador *Neue Freie Presse* o el progresista *Arbeiter Zeitung*, además de la prensa

tropas rusas en el frente polaco provocó que abandonaran definitivamente Cracovia y se instalaran en la capital. La dura posguerra y el fracaso de varios negocios emprendidos por Max –importación de relojes suizos, un criadero de truchas o la manufactura de maletines de cuero– deterioraron la posición económica de los Wilder, que en agosto de 1924 tuvieron que mudarse a un pequeño apartamento en el nº 15 de la Billrothstrasse, en el modesto distrito decimonoveno (Lally, 1998:16).

³⁰ El *Realgymnasium* Juranek estaba situado en el 4 de la Buchfeldgasse, en el octavo distrito vienés. Había sido fundado en 1868 y en la época en la que *Billie* Wilder acudía a sus clases contaba con 120 alumnos. Fred Zinnemann también estudió en el Juranek, un curso por debajo que Wilder. Ambos cineastas volvieron a coincidir en Berlín durante el rodaje de *Menschen am Sonntag* (Hutter y Kamolz, 1998:10).

³¹ En su prueba final, Wilder logró un notable en alemán y latín, un suficiente en francés y un sobresaliente en matemáticas (Hutter y Kamolz, 1998:22).

³² En numerosas ocasiones Wilder afirmó haber cursado al menos tres meses de la carrera de Derecho en la Universidad de Viena (Gehman, 1963; Wood, 1991; Zolotow, 1993; Lally, 1998), algo que finalmente negó. En dicha universidad tampoco existe ningún registro de que Wilder hubiera estado matriculado en ella y mucho menos de que hubiera asistido a clase (Sikov, 2000:35).

sensacionalista, liderada por el diario *Die Stunde*. Ninguno de ellos mostró interés por contratar a un joven sin referencias que acababa de terminar el instituto:

"I tried the best papers, but I could not get to see anyone. I tried the scandal sheets, but no welcoming mat there either. I had few qualifications, but I was not afraid to use shoe leather. I got ignored like I was the Invisible Man" (Chandler, 2002:36).

En diciembre de 1924, el inquieto *Billie* escribió una carta a la recién creada revista *Die Bühne* (*El escenario*)³³ en la que pedía consejo sobre cómo convertirse en periodista y, más concretamente, en periodista *americano*, entendiendo por ello tanto a un corresponsal vienés de un diario estadounidense, como a un periodista vienés que se comportaba como un americano. En su misiva, Wilder se ofrecía incluso a trabajar gratis. El 18 de diciembre de 1924, *Die Bühne* publicó una respuesta dirigida a *Billie S. Wilde* [sic], del decimonoveno distrito de la capital, en la que rechazaban amablemente su oferta:

"No podemos emplear a nadie sin salario, porque la empresa no lo permite. Pero si quiere empezar a conocer el periodismo, puede pasarse por aquí de vez en cuando. Las condiciones en América son muy difíciles, algo que todos sabemos muy bien. Los periodistas son fundamentales para los diarios americanos, y no es fácil competir con un ejército entero de esos chicos listos. Sin conocimiento perfecto del inglés tampoco se puede llegar muy lejos en los periódicos de lengua alemana. Muchas gracias por sus buenos deseos"³⁴.

Pese a la negativa recibida, *Billie* no se dio por vencido y su afición por los crucigramas y los juegos de palabras que publicaban *Die Bühne* y *Die Stunde* le brindó su primera oportunidad de trabajo en la prensa vienesa. Desde la escuela secundaria Wilder conocía a Maximilian Kraemer, el editor de los pasatiempos de las publicaciones de Kronos Verlag, un auténtico fanático de su trabajo³⁵ que había introducido en Austria la pasión por los crucigramas que ya arrasaba en Estados Unidos³⁶. Wilder le envió



Die Bühne, nº7, 18 de diciembre de 1924.

La respuesta a la carta de Billy Wilder aparece al inicio de la tercera columna.

³³ El primer número de *Die Bühne* salió a la calle el 6 de noviembre de 1924 y la carta de Billy Wilder se publicó en el séptimo número. La publicación continúa editándose en la actualidad con una periodicidad mensual.

³⁴ 'Antworten der Chefredaktion'. En: *Die Bühne*, nº7, 18 de diciembre de 1924, p.98.

³⁵ A partir de 1925, Kraemer compaginó su trabajo en *Die Stunde* y *Die Bühne* con la dirección de la recién creada revista de pasatiempos *Die Sphinx*.

³⁶ El 19 de marzo de 1925, la madre de Wilder completó uno de los crucigramas *Die Bühne*, por el que recibió un típico premio de la posguerra: un racimo de plátanos (Hutter y Kamolz, 1998:32).

algunas de sus propias propuestas, y el 8 de enero de 1925 Kraemer le respondió que uno de los aritmógrafos y crucigramas que le había enviado podían ser publicados sin apenas cambios (Hutter y Kamolz, 1998:32).

A Wilder, en cambio, le gustaba relatar el modo en el que encontró su primer empleo como si se tratara de una escena extraída de una de sus comedias y solía reproducir así su primera visita a la sede del diario *Die Stunde*, situado en el nº9 de la Canisiusgasse:

“Cuando por la tarde llegué a la redacción, ésta estaba desierta. No parecía haber nadie más que las asistentes que limpiaban el pasillo. Llamé a todas las puertas sin obtener respuesta.

- ¿Dónde está todo el mundo? –pregunté a una de las asistentes–.
- ¿No hay nadie?
- Nadie.

Una asistente señaló con el pulgar hacia arriba.

- Pruebe usted en el primer piso–, me dijo con una sonrisa.

Subí. Todas las puertas de los despachos estaban abiertas menos una. Oí un ruido. Allí había alguien. Llamé discretamente. No hubo respuesta. El mismo ruido. Como si alguien tuviera asma. Volví a llamar. Y entonces abrí la puerta.

Un hombre y una mujer estaban en el sofá. El hombre era bajito, corpulento, con una barba gris puntiaguda. El rostro, que me pareció conocido, estaba congestionado. Se levantó y se subió los pantalones. La mujer se bajó el vestido por debajo de las rodillas, cogió un bloc de estenografía y se marchó a la habitación de al lado.

- ¿Qué busca usted? –me dijo el hombre.
- Busco trabajo.
- Pues sí que ha estado de suerte con que hoy me haya quedado más tiempo trabajando.
- Exacto –dije yo–; y tal como suele decirse, he llegado en el momento oportuno al lugar oportuno” (Karasek, 1993:38).

El sorprendido Casanova de la redacción de *Die Stunde* no era otro que el crítico teatral Hans Liebstöckl, quien tras su paso por el *Neue Wiener Tagblatt*, el *Extrablatt* y el *Sonn- und Montags-Zeitung*, trabajaba como especialista en temas culturales para *Die Stunde*, y que acababa de ser nombrado director del recién salido semanario *Die Bühne* (Lally, 1998:23). La idea de contactar con Liebstöckl había partido de Alfred Spitzer³⁷, uno de sus profesores del *Realgymnasium* Juranek, que le había animado a que se dedicara a escribir y le había entregado una carta de recomendación para el influyente periodista (Zolotow, 1993:21)³⁸.

³⁷ En *Días sin huella*, Wilder incluye un pequeño homenaje a su maestro de secundaria. En su *meet-cute* en la ópera, Helen St. James y Don Birnam intercambian accidentalmente los resguardos del guardarropa: “He tenido tres actos para sacar conclusiones a partir de su abrigo –confiesa Don a Helen: las iniciales, la etiqueta... Alfred Spitzer, peletería fina. Toledo. Ohio”.

³⁸ Este encuentro constituía una de las anécdotas favoritas de Wilder y la repetía una y otra vez en las entrevistas de sus últimos años con enorme lujo de detalles (Lally, 1998). Los matices, eso sí, difieren en ocasiones; Seidl recoge, por ejemplo, que Wilder se presentó ante Liebstöckl como un redactor de primera calidad sin compromisos. Cuando Liebstöckl le preguntó por su experiencia, Wilder replicó: ‘Ninguna, pero soy un buen observador’ (Seidl, 1991:94).

2.2. La época vienesa (1924-1926)

2.2.1. De los pasatiempos a los sucesos

Más allá de las hilarantes historias que le gustaba relatar sobre sus inicios, el joven aspirante a periodista *americano* llegó de una manera mucho más convencional a la profesión con la que soñaba, pues comenzó a trabajar en la prensa elaborando pasatiempos. Tal vez por esa misma razón, cuando casi sesenta años más tarde Hellmuth Karasek le preguntó por sus logros, Billy Wilder cerraba con ironía el círculo de su carrera profesional con una implícita alusión a sus inicios: "De lo que estoy realmente orgulloso es de haber salido en el crucigrama del *New York Times*. Dos veces ya. Una vez en el 17 horizontal. Y una vez en el 21 vertical" (Karasek, 1993:10).

En cualquier caso, el entusiasta aspirante a reportero no tardó en dar el salto a las tareas periodísticas. El 22 de enero de 1925 *Billie* publicó su primer texto en *Die Bühne*, una reseña sobre la actriz húngara Sari Fedak, que acababa de divorciarse del dramaturgo Ferenc Molnár. Según se rumoreaba en Viena, Fedak mantenía un tórrido romance con Imre Békessy, el propietario de Kronos Verlag, cuyas publicaciones dedicaban gran atención a la actriz³⁹. Según el hijo de Békessy, el escritor conocido como Hans Habe, era difícil leer un ejemplar de *Die Stunde* o *Die Bühne* sin ver una fotografía de Fedak (Hutter y Kamolz, 1998:34). En el texto, *Billie* presentaba a la actriz ensayando "con diligencia" y embargada de "un poco de miedo escénico" por el deseo de disimular su acento húngaro y de poder complacer al público vienes⁴⁰.

En el siguiente número de *Die Bühne*, Wilder pudo abordar una de sus pasiones y entrevistó al maestro de danza Dick Roy, en una sucesión de preguntas y respuestas entre "el profano" y "el maestro"⁴¹. Durante esos primeros meses de 1925, el joven *Billie* compaginó la elaboración de crucigramas con reseñas sobre teatro, ópera y danza *amateur* para la sección *Die amateurbühne*.

Desde la publicación de su primer número el 6 de noviembre de 1924, el semanario *Die Bühne* se había caracterizado por abordar una temática amplia, que incluía no sólo temas culturales, sino también información sobre deportes y moda. El tono de la publicación concordaba con la dualidad impuesta por su propietario, pues conciliaba imágenes de jóvenes y bailarinas con vestidos escuetos, con reportajes sobre la Academia de la Mujer de Viena y las exposiciones sobre el arte femenino, o textos de Heinrich Mann, Klabund, William Somerset Maugham, Anton Chejov, Stefan Zweig, Alfred Polgar, Alexander Roda Roda o Egon Erwin Kisch. Editada en un formato de 64

³⁹ Tras seis años de relación Fedak se había casado con Molnár en 1922, pero la pareja se divorció en 1925. Como muestra de la ajetreada vida sentimental de ambos, el dramaturgo acusó a la actriz de haber mantenido relaciones con 42 hombres, a lo que ella replicó con una lista de 142 mujeres con las que Molnár había intimado. V. 'Hungary: National Jest'. En: *Time*, 9 de mayo de 1927. Accesible en: <http://www.time.com>.

⁴⁰ 'Antonia - die Fedak in Wien'. En: *Die Bühne*, nº11, 22 de enero de 1925, p. 15.

⁴¹ 'Wie und was tanzt man heuer?'. En: *Die Bühne*, nº12, 29 de enero de 1925, p. 32.

por 76 centímetros, tenía una tirada de 30.000 ejemplares y se presentaba como “la revista favorita de las mujeres y las muchachas” (Hutter, 2005:86).

Acuciado por la necesidad de incrementar sus ingresos, dado que en una publicación de carácter semanal como *Die Bühne* le resultaba difícil lograr que le publicaran textos suficientes para poder ganarse la vida, en mayo de 1925 Wilder comenzó a escribir también para *Die Stunde* (La hora). Este diario sensacionalista, perteneciente también a Imre Békesy, había salido a la calle el 2 de febrero de 1923 y era el primer tabloide al estilo americano publicado en Austria. Para crearlo, el polémico empresario de origen húngaro se rodeó de contrastados profesionales de la prensa vienesa, entre ellos Karl Tschuppik, antiguo director del *Neuen Wiener Tagblatt*. El periódico se publicaba de lunes a sábado y destacaba por sus grandes titulares, sus amplias fotografías e ilustraciones, y por sus textos relativamente breves en los que abundaban los cotilleos y los sucesos y, en menor medida, la política. Los espacios publicitarios tenían también una gran extensión. El modelo seguido por Békesy no era, desde luego, el cuidado lenguaje de los respetables diarios vieneses o el tono liberal de la prensa burguesa de Berlín, sino la agresividad de los tabloides estadounidenses (Aurich y Jacobsen, 2006:39).

“Cuando los periodistas de *Die Stunde* cubrían un asesinato, incluían detalles escabrosos que otros periódicos pasaban pudorosamente por alto. Informaban sobre deportes, que a *Billie* le encantaban. Y estaban llenos de fotografías. Mientras los demás diarios vieneses seguían recurriendo a bocetos y dibujos para ilustrar noticias, *Die Bühne* y *Die Stunde* eran los pioneros (en Austria) en la utilización del fotoperiodismo con pies de foto, imágenes directas sin la mediación de la imaginación de un artista, con sólo unas cuantas palabras para reflejar los hechos. Ése era precisamente el tipo de periódico moderno y resuelto en el que quería trabajar *Billie*” (Sikov, 2000:39).

Al igual que *Die Bühne*, *Die Stunde* destacaba por su ambivalencia. Por un lado, por su defensa del “hombre de a pie”, su línea editorial, enfrentada a la de los diarios burgueses, se alineó con el populismo de izquierdas y luchaba contra la explotación económica y política. También se posicionó contra el nacionalsocialismo y defendió la jornada laboral de ocho horas y el derecho al aborto (Amman, 1992:34-37). Por otra parte, su cruzada contra la administración vienesa se caracterizó siempre por un tono sensacional y agresivo que le valió recibir múltiples denuncias por invasión de la privacidad de las personas, que supusieron el secuestro de sus ediciones en más de una ocasión. Todas estas polémicas no impidieron, sino que tal vez impulsaron, que en poco tiempo se convirtiera en uno de los diarios de mayor circulación de la ciudad con una tirada de 60.000 ejemplares. “No era precisamente un folletín –afirmaba Wilder– pero en caso de necesidad tampoco dejaba de hinchar cualquier bagatela hasta convertirla en una sensación” (Lally, 1998:23).

En sus inicios como periodista en *Die Stunde*, a *Billie* no le permitieron escribir aún sus propias noticias y únicamente se encargó de ir a los lugares del suceso e informar

desde allí por teléfono a la redacción. Más tarde comenzó a cobrar en función de los textos que lograba publicar: "Fui un reportero de esos que cobran por espacio, a unos cuantos chelines por palabra, con algún titular grande. Habitualmente, recortaban tanto lo que escribía que tan sólo quedaba el nombre" (Wood, 1990:182). Para desarrollar su nueva labor, Wilder dormía por la tarde y salía a primera hora de la noche a recorrer las calles en busca de información. Llegaba a la redacción bien entrada la madrugada y trabajaba hasta las nueve o las diez de la mañana. *Die Stunde* comenzaba a imprimirse a las once y al mediodía ya lo anunciaban por las calles de Viena vendedores con gorras marrones y amarillas (Lally, 1998:25).

Los primeros encargos como reportero llegaron en el campo de los sucesos, donde los recuerdos de Wilder también eran muy visuales:

"Como reporteros policíacos, los periodistas de los distintos periódicos nos sentábamos *vis-à-vis* ante la Jefatura Superior de Policía, en un café, jugábamos al billar, al tarot o al ajedrez, y esperábamos. Teníamos un acuerdo con la policía. Cuando en el café se encendía una luz roja, significaba: "Venid a la jefatura, tenemos algo para vosotros". Un cadáver en el canal del Danubio; un suicidio doble en el hotel Sacher en el aniversario de Mayerling⁴²; se habían encontrado dos lipizzanos robados tirando de un coche de caballos en Hernals. Dejábamos las piezas tal y como estaban y nos precipitábamos hacia allí" (Karasek, 1993: 39-40).

Wilder recordaba la labor que desarrolló durante esta época como un trabajo sucio. Según confesó a Charlotte Chandler, durante su etapa como reportero de sucesos, en ocasiones incluso se inventaba las respuestas sobre cómo se sentían los implicados, porque se sentía incapaz de realizar muchas de las preguntas (Chandler, 2002:37).

"A las seis de la mañana me metía en un tranvía, que me llevaba a la pobre casa de los padres de un asesino que acababa de ser detenido. Me mandaban para que convenciera a los padres para que me dieran una foto de su hijo. Después de que los padres me cubrieran de maldiciones, incluso me escupieran; después de que la madre se deshiciera varias veces en lágrimas, finalmente conseguí la foto. Era una cuestión de resistencia. Y esta resistencia me la daba el hambre, que era más fuerte que la compasión

⁴² El 30 de enero de 1889 el archiduque Rodolfo de Habsburgo, heredero del imperio austrohúngaro, y su amante María Vetsera fueron encontrados muertos en el pabellón de caza de Mayerling. Se trató en apariencia de un suicidio doble motivado por el fracaso de las aspiraciones políticas del heredero y su situación personal. Las circunstancias poco claras de la muerte alimentaron durante décadas todo tipo de teorías sobre conspiraciones políticas y crímenes pasionales que convirtieron a los sucesos de Mayerling en un misterio sin resolver que cautivaba la atención de la opinión pública aún en la época en la que Wilder trabajó como periodista en Viena. "The suicide and murder of Marie Vetsera and Crown prince Rudolf at Mayerling in the 1890s was always being hashed over. The Sunday supplements were always publishing new versions of the great murder story" (Zolotow, 1996:27). Wilder llegó incluso a escribir en 1935 un guión sobre el suceso titulado *El misterio austriaco*, pero el proyecto nunca llegó a desarrollarse (Stern, 2006:23). El cineasta sí que incluyó finalmente una referencia indirecta en *El crepúsculo de los dioses*, donde el mayordomo y primer ex marido de Norma Desmond, interpretado por Erich von Stroheim, es presentado como Max von Mayerling en alusión a su eterno enamoramiento de la olvidada estrella.

por esa gente que habría preferido echarme escaleras abajo. Sabía que tenía que pagar el alquiler. Y más de una vez, había pasado noches en las salas de espera de una estación. Mi alojamiento preferido era la estación de Franz-Joseph" (Karasek, 1993: 39)

Pese al desagrado con el que Wilder recordaba esta labor, el análisis de todas las noticias publicadas por *Die Stunde* durante esos años sólo reseña la existencia de una información sobre crímenes firmada por el joven *Billie* (Sikov, 2000:21). En cualquier caso, la descripción de Wilder de su trabajo como reportero se asemeja mucho a la frase que Ben Hecht y Charles MacArthur ponían en boca de Hildy Johnson en la obra teatral *The Front Page* en 1928⁴³ y que Jack Lemmon repetía casi palabra por palabra en la adaptación cinematográfica realizada por el propio Wilder casi cincuenta años más tarde:

"Journalists! Peeking through keyholes! Running after fire engines like a lot of coach dogs! Waking people up in the middle of the night to ask them what they think about companionate marriage. Stealing pictures off old ladies of their daughters that get raped in Oak Park. A lot of lousy, daffy, buttinskis, swelling around with holes in their pants, borrowing nickels from office boys! And for what? So a million hired girls and motormen's wives know what's going on" (Hecht y MacArthur, 1955:33).

2.2.2. Los deportes y la crítica cinematográfica

Varios de los compañeros de Wilder durante su época vienesa lo recordaban como un periodista joven y trabajador que se quedaba en la redacción hasta la una o las dos de la madrugada. En su círculo más cercano, por el contrario, no todo eran elogios. Anton Kuh, compañero y amigo de Wilder en la redacción de *Die Stunde*, le dedicaba uno de los aforismos de su libro *Physiognomik* (1931): "*Billie* es un profesional de las coartadas. Siempre que algo va mal, tiene una coartada. Tiene incluso una para el día en el que vino al mundo, dice que no estaba allí cuando sucedió" (Hutter, 2006:6). El ayudante de Békessy, Ludwig Hoffenreich, por su parte, recordaba a Wilder como un reportero muy vago, pero reconocía que cuando se centraba en su labor podía escribir textos maravillosos. Entre sus compañeros de redacción *Billie* gozaba de una dudosa reputación que le hizo acreedor del apodo de 'schieferl', palabra vienesa que significa 'pelota'. Según sus colegas, Wilder era oportunista y ambicioso, y buscaba favores de quien le convenía siempre que era necesario y trataba de salirse con la suya a través de cualquier medio a su alcance (Sikov, 2000:41).

En el rápido aprendizaje por los entresijos de la profesión, a los sucesos les siguieron los deportes. Las publicaciones de Békessy destacaban entre sus rivales por dedicar una gran atención a los eventos deportivos nacionales e internacionales, que tras la Primera Guerra Mundial se habían convertido en un fenómeno de masas. Las pruebas

⁴³ La obra teatral de Hecht y MacArthur se estrenó en el Times Square Theatre de Nueva York el 14 de agosto de 1928, fecha en la que Wilder trabajaba como periodista en Berlín.

ciclistas de seis días, los combates de boxeo y los partidos de fútbol rivalizaban en popularidad con las carreras de caballos:

“Where reporter Wilder broke fresh ground in Viennese journalism was that he took sportswriting seriously at a time when European papers, on the whole, ignored the field. He started writing tough, realistic personality pieces about star players in soccer, tennis and six-day bicycle riding” (Zolotow, 1996:28).

En la cobertura de los acontecimientos deportivos, Wilder trabajó a menudo con el fotógrafo Lothar Rübelt, mientras que los experimentados periodistas Maximilian Reich y Aurel Föld le enseñaron cómo crear una atmósfera, a ser agudo y fácil de leer, y a escribir con un estilo vivaz, pero elegante. Además de las crónicas, escribió también reseñas sobre algunos de los deportistas más célebres del momento (Sikov, 2000:41).

También durante su trabajo para *Die Stunde*, Wilder entró en contacto directo por primera vez con el mundo del cine. El crítico cinematográfico de Kronos Verlag y editor de las secciones *Film-Stunde* y *Filmbühne* era Friedrich Porges, uno de los pioneros de la crítica cinematográfica austriaca. Tras una carrera como guionista y director en el cine silente alemán había regresado a Viena en 1925, donde cofundó la revista ilustrada *Mein Film*.

Porges apreciaba el talento del joven *Billie*, a quien consideraba un escritor exquisito, pero también temperamental e impaciente. Aunque nunca le pidió que escribiera para *Mein Film*, sí que le encargó que cubriera para *Die Stunde* el rodaje de *El caballero de la rosa* (Robert Wiene, 1925), la adaptación a la gran pantalla de la ópera cómica compuesta por Richard Strauss con libreto de Hugo von Hofmannsthal. La producción del film fue colosal y caótica a la vez, y en algunas escenas llegaron a participar diez mil extras. El propio Strauss adaptó la partitura para el acompañamiento musical de las imágenes. En su texto, Wilder reflejó su pasión por el medio y la profunda impresión que le causó el rodaje (Hutter y Kamolz, 1998:50). Ludwig Hoffenreich recordaba al respecto que tras regresar del rodaje de *El caballero de la rosa*, el joven periodista le había confiado: “El cine es el futuro, hay que hacer cine. Se puede ganar mucho dinero con él” (Sikov, 2000:42).

2.2.3. Asta Nielsen y Sigmund Freud

Como periodista, Wilder abordó la práctica totalidad de las áreas temáticas, pero los mayores éxitos de su época vienesa llegaron en el campo de la entrevista. Entre otros, Wilder entrevistó a los campeones del mundo de patinaje Herma Szabo y Willy Böckl⁴⁴; al ‘Papa’ del Mazdaznan Otoman Zar-Adusht Ha`n-ish, quien le habló sobre

⁴⁴ ‘Kurze Interviews bei 12 Grad unter Null’. En: *Die Bühne*, nº 61, 7 de enero de 1926, pp. 15-16.

cómo desarrollar la fuerza oculta y perfeccionar los sentidos a través de la respiración y el cuidado del cuerpo⁴⁵; o al director de orquesta Leo Blech durante un ensayo en el Volsoper⁴⁶. Durante largas horas, Wilder también aguardó la llegada de celebridades en los andenes de las estaciones de tren vienesas. En la Ostbahnhof, entrevistó al novelista francés y militante comunista Henri Barbusse, a las seis de la mañana y a 12 grados bajo cero⁴⁷. En la Westbahnhof, a la actriz Helene Odilon, quien tras años de gran fama a finales del S.XIX vivía en la miseria y a la que encontró en el vagón de tercera del expreso de Salzburgo, con el lado derecho de su cuerpo paralizado y dos cajas de cartón por equipaje⁴⁸.

De todas ellas, el mayor hito en su carrera periodística en Viena fue la entrevista a la actriz danesa Asta Nielsen. El aura de legendaria celebridad que rodeaba a esta estrella del cine silente alemán⁴⁹ la consagró durante los años veinte como la primera gran diva de la historia del celuloide, con un estatus equiparable al de Marilyn Monroe durante los años cincuenta. En su primera obra crítica sobre el cine, *El hombre visible* (1924), el teórico Béla Balász afirma que Nielsen se bastaba sola para devolver la fe y la convicción en la capacidad de las películas para convertirse en arte y demostrar que podían superar la condición de 'teatro filmado' (Balász, 2010:87). Ella fue la primera mujer fatal, la primera vampiresa:

“La Sarah Bernhardt escandinava’, que se llamaba, tenía admiradores en Berlín y París, San Petersburgo y Nueva York. Sus personajes se debatían entre adulterios, crímenes, perdones, cargos de conciencia. Sus facciones intensas y trágico gesto eran capaces de evocar las más abrumadoras pasiones. Casi siempre dirigida por su marido, Asta creó escuela. No en vano, pese a que su primera vocación fue la escena, acabó siendo la primera gran actriz esencialmente cinematográfica” (Membra, 2008:38).

Según relata Wilder en su entrevista, que ocupó dos páginas y media en el *Die Bühne* del 4 de febrero de 1926, tras negociar con el portero durante más de un cuarto de hora pudo esperar a la celebérrima actriz a la puerta de su camerino en el Teatro Raimund. Al finalizar la función abordó a Nielsen, quien no concedía entrevistas aunque se le permitiera leerlas antes de su publicación, y le planteó dos preguntas a bocajarro. La estrella accedió a responder “por lástima”, en palabras del propio Wilder (Hutter, 1993:11).

En el texto se suceden las preguntas y respuestas con rapidez. Nielsen confiesa que pretende centrarse en su carrera teatral porque el *kitsch* americano ha acabado con el arte en el cine alemán y que en Hollywood sería infeliz, “porque no hay sentimiento”.

⁴⁵ ‘Beim Papst der Mazdaznaner’. En: *Die Stunde*, 29 de julio de 1925, p. 5.

⁴⁶ ‘Leo Blech in Wien’. En: *Die Stunde*, 28 de agosto de 1925, p.6.

⁴⁷ ‘Henry Barbusse in Wien’. En: *Die Stunde*, 10 de diciembre de 1925, p.4.

⁴⁸ ‘Helene Odilons Rückkehr nach Wien’. En: *Die Stunde*, 26 de febrero de 1926, p.6.

⁴⁹ Asta Nielsen protagonizó 73 largometrajes silentes entre 1910 y 1927, de los que todos salvo cuatro se filmaron en Alemania. Tras participar en un único film sonoro, *Unmögliche Liebe* (Erich Waschneck, 1932), se dedicó en exclusiva al teatro.

“Los miles de personas que podían admirar su genial arte –concluye Wilder– se quedarán reducidos a unos cientos. Y eso, en mi opinión, es una lástima”⁵⁰.

A pesar del indiscutible éxito que supuso el texto sobre Asta Nielsen, la entrevista más conocida de su trayectoria periodística fue una que, curiosamente, nunca realizó. También aquí sus propias versiones sobre lo sucedido difieren, pero le gustaba relatar que en diciembre de 1925, en un sólo día, había entrevistado a cuatro grandes personalidades vienesas del momento: el compositor Richard Strauss, el dramaturgo Alfred Schnitzler y los psiquiatras Alfred Adler y Sigmund Freud.

Die Stunde realizaba cada Navidad una encuesta entre personajes famosos, y en 1925 el tema elegido fue Mussolini y el fascismo italiano, que provocaba un encendido debate en la época. Según el relato que realizaba Wilder sobre esos encuentros, Strauss alabó el liderazgo carismático de Mussolini y opinaba que a Austria le vendría bien un dirigente así, mientras que Schnitzler vaticinó que el fascismo no duraría mucho y Adler psicoanalizó al dictador italiano y le diagnosticó un complejo de inferioridad y trastornos originados en su primera infancia.

El encuentro con Freud, en cambio, fue mucho más breve. Wilder se desplazó hasta el domicilio del afamado psiquiatra en el número 19 de la Bergasse y entregó la tarjeta de visita a la sirvienta. A través de una rendija de la puerta, Wilder pudo ver el famoso diván, que le pareció mucho más pequeño de lo que había imaginado⁵¹. “Luego se abrió la puerta, y allí estaba él con la tarjeta de visita en la mano. Me dijo: ‘¿Es usted el periodista de *Die Stunde*?’ Y yo respondí: ‘¡Sí, señor! ¡Sí, Herr Professor! Y entonces señaló la puerta que daba a la salida del piso y dijo: ‘Ahí tiene usted la puerta’” (Lally, 1998: 24-25).

La anécdota de la fallida entrevista con Sigmund Freud era una de las favoritas de Wilder, que concedía a este rechazo un valor muy superior al de muchos de los honores que recibió tras su retirada. Durante su carrera cinematográfica nunca desaprovechó la oportunidad de satirizar sobre el psicoanálisis y su más famoso conciudadano⁵². Con todo, el reportaje sobre Mussolini no llegó a publicarse. Las entrevistas, que Wilder reconoció haber realizado en varios días diferentes y no concentradas en una sola jornada, tal vez no dieron el resultado esperado para un diario rabiosamente antifascista como *Die Stunde*. Ya fuera por las alabanzas

⁵⁰ ‘Asta Nielsens theatralische Sendung’. En: *Die Bühne*, nº65, 4 de febrero de 1926, p.6.

⁵¹ Desde entonces, un chiste recurrente de Wilder aludía a que todas las teorías del psicoanálisis se basaban en el tratamiento de personas muy pequeñas.

⁵² Wilder ha ridiculizado el psicoanálisis en numerosas ocasiones a lo largo de su filmografía. En *El vals del emperador*, un antiguo compañero de estudios de Freud ejerce de psicoanalista de cabecera del can del soberano; en *Primera Plana*, las teorías sexuales del psiquiatra vienés Dr. Eggelhoff (Martin Gabel) parecen mucho más dementes que los razonamientos del ligeramente desequilibrado anarquista Earl Williams (Austin Pendleton); y en *Con faldas y a lo loco*, cuando Joe (Tony Curtis) se hace pasar por un millonario impotente, le confiesa a Sugar Kane (Marilyn Monroe) que un beso suyo le resulta de mayor ayuda que los seis meses de terapia que hizo con Freud.

dedicadas por Richard Strauss a Mussolini o por las declaraciones de Schnitzler minimizando el riesgo de la ideología totalitaria, el texto nunca llegó a publicarse (Hutter y Kamolz, 1998:68).

2.2.4. Imre Békessy, el editor corrupto

También en Viena se desarrolló el episodio más oscuro de la carrera periodística de Wilder, que se vio involucrado en el turbio entramado de chantaje y corrupción tejido por Imre Békessy, el polémico propietario de Kronos Verlag. Su papel en la trama fue secundario, pero terminó precipitando su salida hacia Berlín. "En Viena –confesaba Wilder muchos años después– lo único que hice fue trabajar para un periódico, que era muy corrupto (Hutter, 2002:22).

Imre Békessy había comenzado su carrera periodística como redactor ayudante en el diario de lengua alemana editado en Budapest *Pester Lloyd*, trabajo que tuvo que abandonar tras plagiar el texto de un autor francés. De allí pasó al *Neues Pester Journal*, en el que también quedó pronto en evidencia después de publicar la entrevista a un maharajá indio, sin saber que éste había cancelado su visita a la ciudad. Durante la Primera Guerra Mundial sirvió en el IV regimiento de artillería de montaña del ejército imperial, donde fue acusado de difamación, calumnias, chantaje y extorsión. Expulsado del ejército, en marzo de 1917 fue nombrado director del vespertino político *Esti Újsáj* y en diciembre de ese mismo año fundó el semanario *Tözsdei Kurir*. Especialmente en el primero, comenzó las prácticas que posteriormente llegaría a perfeccionar en Viena, entre las que destacó su campaña contra la oficina de racionamiento de víveres (Hutter y Kamolz, 1998:27).

Durante la turbulenta posguerra y los primeros meses de la recién creada república de Hungría, Békessy prosiguió con su controvertida trayectoria profesional. En octubre de 1918 Budapest proclamó su independencia del imperio de los Habsburgo y el 16 de noviembre el conde Mihály Károlyi se convirtió en el primer presidente de la nueva república. Con la proclamación el 21 de marzo de 1919 de la República Soviética Húngara liderada por el comunista Béla Kun, el editor temió su arresto, pero el nuevo primer ministro le ofreció dirigir el departamento de prensa del Comisariado de Educación Pública. Tras 133 días de gobierno, el movimiento contrarrevolucionario liderado por Miklós Horthy derrocó a Kun. Békessy fue arrestado y, tras su liberación, privado de pasaporte. Huyó a Viena en la primavera de 1920.

Con la ayuda financiera del especulador Camillo Castiglioni, Békessy fundó en Viena el diario económico *Die Börse: Zeitung für das gesamte Wirtschaftsleben* en noviembre de 1920. El editor adaptó la fórmula ya empleada en el *Tözsdei Kurir*, que en poco tiempo hizo que las publicaciones financieras de la antigua capital del imperio parecieran anticuadas. Evitó utilizar terminología económica compleja y la sustituyó por un lenguaje fresco y fácil de entender. Con un capital de mil millones de coronas

aportados por Castiglioni, Békessy fundó Kronos Verlag en noviembre de 1922 y el 2 de marzo de 1923 sacó a la calle el vespertino *Die Stunde*. En noviembre de 1924 creó *Die Bühne*, ya sin la ayuda de Castiglioni, arruinado y huido a Italia.

Békessy se naturalizó austriaco en 1923 y adaptó su nombre húngaro Imre a la más germánica versión de Emmerich. Al igual que hiciera en Budapest, sus negocios en Viena iban más allá del periodismo pues era, en palabras de Sorge, “un hombre ávido de poder y dinero, que llenaba su periódico de chismes y escándalos, chantajeando a las personalidades vienesas bajo la amenaza de revelar sus secretos, ganando así más dinero con el silencio que con la pluma” (Sorge, 2005). El propio Wilder no tenía una opinión mucho mejor sobre su antiguo jefe: “Sabía que era un sinvergüenza sin escrúpulos, pero mi preocupación general no era enjuiciar a los demás, sino alimentarme y tener un techo sobre la cabeza” (Sikov, 2000:48).

El escritor satírico y periodista Karl Kraus, editor de *Die Fackel* (La antorcha)⁵³, donde criticaba la corrupción generalizada, los vicios y la hipocresía de la sociedad austriaca, llamaba a Békessy ‘Budapestilencia’, en referencia a sus orígenes húngaros. Kraus afirmaba que *Die Stunde* no era más que una amalgama de asesinatos, deportes y pasatiempos que apelaba a los más bajos instintos, “una burlona tapadera para el bandolerismo y para convertir en opinión pública algunos chistes ingeniosos” (Karasek, 1993: 38)⁵⁴. El editor de origen húngaro tampoco contribuyó a desmontar esa imagen cuando, ante las acusaciones de calumnias, afirmó que el periódico “no es una institución moral” (Thurnher, 2008:22).

Morales o no, en las publicaciones de Békessy se centraban buena parte de los rumores que agitaban Viena en 1925 y se hablaba de que la fiscalía y la policía tenían a Kronos Verlag en el punto de mira por su propensión al chantaje. Durante años, Gustav Stolper y Whalter Federn, los editores de *Österreichischen Volkswirts*, habían denunciado las actividades de Békessy sin resultado. Pero a partir de marzo de 1925 Karl Kraus comenzó su campaña contra el editor de origen húngaro, apoyado por el *Arbeiter-Zeitung* de Frederik Austerlitz, criticándolo con suma dureza en sus conferencias y en su revista, y denunciando públicamente sus actividades.

Békessy se había ganado los ataques a pulso. *Die Stunde* sacaba dinero de anuncios de corporaciones que tal vez no necesitaban esa publicidad, de bancos cuyas actividades financieras ocultas, de haberse aireado, habrían provocado que sus clientes retiraran sus ahorros y de individuos que tenían algo que ocultar, no pocos en la Viena de entreguerras. En el artículo “Das Schandblatt”, publicado en el *Österreichischen*

⁵³ La colección completa de *Die Fackel* (1899-1936) puede consultarse de forma gratuita en la Red <http://corpus1.aac.ac.at/fackel/>.

⁵⁴ Además de como periodista y escritor, Kraus debe gran parte de su celebridad a sus afilados aforismos. Fueron numerosos los dardos que lanzó en contra de la profesión periodística, ya fueran sobre la falta de veracidad en los medios –“Newspapers have roughly the same relationship to life as fortune tellers to metaphysics”– o sobre la escasa valía de los periodistas –“The making of a journalist: no ideas, and the ability to express them”– (Kraus, 1990:71-74).

Volkwirts, Stolper y Federn acusaban a Békesy de ser un mentiroso y un fraude, y de inventar noticias cuyo único propósito era el beneficio personal. Békesy los demandó por difamación, pero tuvo que retirar los cargos, lo que no evitó que arreciaran los ataques contra sus acusadores desde las páginas de *Die Stunde*. En un juicio celebrado a principios de 1924, Békesy reconoció haber recibido dinero de su antiguo protector Camillo Castiglioni para que las publicaciones de Kronos-Verlag cesaran de publicar informaciones negativas sobre la Compañía Minera Alpina. La defensa de Békesy ante las acusaciones fue elocuente: "Sí, es cierto. Sólo que las cifras mencionadas son muy bajas". El proceso terminó con un acuerdo y Békesy volvió a salir impune (Hutter, 1998:74).

En octubre de 1925, Kraus publicó en *Die Fackel* el manifiesto 'Hinaus aus Wien mit dem Schuft!'⁵⁵ ('¡Echemos de Viena a ese infame!'; Kraus, 1925:145-176) en el que aireaba las actividades ilícitas de Békesy, a lo que éste respondió con una campaña de descrédito hacia el escritor⁵⁶. Para Kraus y sus numerosos admiradores, *Die Stunde* no era más que un "engendro de diario de bolsa de valores y burdel" y Békesy y sus escritores estaban imponiendo en Viena un "periodismo de glotonas y golosos" (Sikov, 2000:47). El literato afirmaba haber dedicado 6.700 horas a investigar a Békesy, a quien acusaba de extorsión, fraude, perjurio, falsificación de documentos y calumnias⁵⁷.

Para Kraus, el entramado tejido por Kronos Verlag sólo era la punta del iceberg de lo que denominaba *Pauschalien*, una práctica supuestamente generalizada en la prensa vienesa por la que las grandes empresas pagaban a los diarios para garantizarse una mención favorable en sus páginas, y que algunos habían llevado más allá para tratar de atraer publicidad a base de publicar informaciones negativas. Para Kraus, la práctica mostraba una perversa triple alianza del mundo burgués: el chantajista, la autoridad y el capitalista, representados por Békesy, el jefe de policía Johann Schober y el empresario Castiglioni, respectivamente.

Las acusaciones de Kraus no se limitaban a Békesy, sino que se extendían también a los trabajadores del diario, en especial a su director Karl Tschuppik, a quien acusaba

⁵⁵ Éste también era el grito recurrente con el que terminaba sus conferencias y artículos en esas fechas.

⁵⁶ Wilder recordaba, por ejemplo, que el diario publicó una fotografía de un niño de grandes orejas, sonriendo de manera idiota con una boca abierta que mostraba un solo diente. El pie de foto rezaba: "He aquí una foto del joven Karl Kraus". El literato protestó y el diario publicó una disculpa (Hutter, 1993:11).

⁵⁷ Karl Kraus, no satisfecho con la victoria obtenida en su cruzada contra Békesy, escribió entre finales de 1927 y febrero de 1928 una obra teatral inspirada en este episodio de corrupción que tituló *Die Unüberwindlichen* (*Los imbatibles*). En ella, Békesy se trasunta en Barkassy, Johann Schober se convierte en Wacker y Castiglioni en Camillioni. En la obra, "el más simpático resulta ser el primero, con su lenguaje descarado, su hedonismo y sus maneras acomodaticias" (Sorge, 2005). Su estreno en Berlín fue cancelado a petición de la embajada austriaca, probablemente a instancias del propio Schober, en aquel momento jefe de gobierno y ministro de exteriores austriaco. En la única representación realizada, el 20 de octubre de 1929, en el Teatro *Berliner Volksbühne* de la Bülowplatz, el amigo de Wilder Peter Lorre interpretó al protagonista (Hutter, 2002:24).

de complicidad con su jefe y de malas prácticas periodísticas. Los compañeros de redacción de Wilder se alineaban con su jefe en su intento de desacreditar a Kraus y devolvían el golpe. Anton Kuh, por ejemplo, pronunció en octubre de 1925 en el Konzerthaus vienes el discurso titulado “el simio de Zaratustra”, en referencia a Kraus (Hutter y Kamolz, 1998:62).

El tono de la polémica bien puede medirse en el estilo belicoso, si no incendiario, con el que Kraus se despachaba aún sobre Békesy en 1927:

La “cacería de los viejos fantasmas”, de esos verdaderos *revenants*, comienza de nuevo y si hubieran sido expulsados con sus miles de lectores de temas –el grito ‘Bekessy ante portas!’– sólo me pondría en pie sobresaltado para ayudar a los sobresaltados a que al final ellos lograran de mí una victoria. Lo que he vivido en este tajo abismal entre la buena presencia y la mezquindad, en este cieno cuyo hedor desafía a cualquier higiene, en esta aventura en la que arranqué de las garras del chantaje a un estado entero con todos sus impotentados reunidos– para expresar todo eso no podría guardar ninguna consideración, ninguna precaución, sino a lo más aplazar las ganas de entregarme a unas reflexiones a las que, con todo, un subjuntivo les sigue pareciendo a veces más importante que un cabrón. No, espero darle forma todavía cientos de veces al contenido de esa dignidad archiburguesa que Beethoven celebró con el horror de Ahrer en el corazón; y llevar a las lecturas venideras la fama de una ciudad que fue el baluarte de Oriente frente a la amenaza de la cultura” (Kraus, 1990:171).

2.2.5. ‘El Impuesto de los cafés’

La presencia de Wilder en la trama extorsionadora de Békesy, el mayor escándalo periodístico en Austria durante el periodo de entreguerras, no fue relevante –no en vano el jovencísimo *Billie* apenas contaba por entonces con 19 años y era un recién llegado a la redacción– pero sí que desempeñó un papel secundario⁵⁸. Según denunció su compañero de redacción Ernst Spitz, Wilder participó activamente en el denominado ‘impuesto de los cafés’, pues era uno de los críticos que informaba favorablemente sobre los nuevos establecimientos a cambio de un pago a Békesy. Las acusaciones de Spitz iban incluso más allá y señalaban a Wilder como el autor del informe en el que se basaron las falsas acusaciones con las que lo despidieron y quisieron silenciarlo. Wilder se despachaba de forma no menos contundente sobre

⁵⁸ En sus invectivas contra Békesy en *Die Fackel*, Karl Kraus no llega a citar directamente a *Billie Wilder*, pero sí que menciona uno de sus escritos titulado ‘Unterricht im Freien’, en el que relataba la excursión de un grupo escolar a Kahlenberg. El artículo se publicó el mismo día en el que se produjo el primer arresto relacionado con la trama de Kronos Verlag, lo que Kraus aprovechó para ironizar sobre el caso. Preguntado por Andreas Hutter si sabía que uno de sus textos fue objeto de la polémica con Kraus, Wilder señaló que no, pero que se sentía muy orgulloso de que el literato lo conociera: “Era un niño muy inocente, que no venía de una familia de la clase media alta, que no leía críticas literarias o *Die Fackel*, ni tampoco iba a conciertos. Mi familia era de clase más baja. Hace unos años Volken Schlöndorff me regaló la edición completa de *Die Fackel*. Si usted me indica en qué pagina está el texto lo leeré gustoso” (Hutter, 1993:II). Los años, obviamente, todo lo suavizan.

Spitz: “Le recuerdo como un gilipollas mezquino y totalmente carente de talento” (Sikov,2000:48).

A sus 23 años, Ernst Spitz ya contaba con una agitada experiencia en el campo del periodismo. Miembro de las juventudes comunistas desde su adolescencia, trabajó como reportero para *Die Rote Fahne* (La bandera roja), el órgano del Partido Comunista Austriaco. En 1923 fue detenido en una manifestación frente a la sede del parlamento y condenado a dos meses de prisión, una decisión sin precedentes contra un periodista. A su salida de la cárcel, publicó en el izquierdista *Der Abend* una sensacional serie de artículos titulada “Calabozo”, en la que denunciaba las condiciones de las prisiones austriacas⁵⁹.

Tras ser expulsado del Partido Comunista en 1924, Spitz abandonó esta ideología y se incorporó a *Die Stunde* en febrero de 1925 como reportero de información local y tribunales. Tras un año de trabajo en el diario, llegó a sus oídos un caso de chantaje: el redactor Ladislaus Frank había pedido la suma de nueve millones de coronas al abogado Hugo Zörnlaib para que el diario cesara los ataques contra su firma. La mañana del 22 de febrero de 1926, Spitz acudió a su jefe Ernst Ely para denunciar el caso, pero éste le espetó que con acusaciones semejantes iba a lograr enterrar el diario, que lamentaba haberlo contratado y que estaba poniendo en peligro el trabajo de 300 personas (Hutter y Kamolz, 1998:78).

Ely aireó en tono excitado la “traición” de Spitz en la redacción de *Die Stunde*. A las 12 del mediodía, Békessy convocó al periodista a su despacho e hizo leer a su secretaria Leopoldine Greis un informe –supuestamente escrito por *Billie Wilder*– en el que se le acusaba de actitud desleal y de realizar graves acusaciones contra él mismo y también contra otros trabajadores del diario. Entre otras cuestiones, el texto culpaba a Spitz de afirmar que entre la redacción y el departamento de publicidad había una relación ilegítima, encabezada por sus respectivos jefes Ernst Ely y Eugen Forda, por la cual se publicaban informaciones favorables sobre las compañías que se anunciaban en el diario o negativas si no lo hacían.

También se recabó el testimonio de un trabajador de la sección administrativa, que no recordaba ningún ataque contra el diario por parte de Spitz, y que afirmó que éste era “más inhibido y menos imaginativo que Samuel Wild [sic]”. Sin embargo, Békessy concedió más credibilidad al testimonio de *Billie* y consideró que, a la luz de las declaraciones, Spitz difícilmente podría volver a trabajar junto a Wilder, Ely y Forda. La estupefacción se apoderó de Spitz: los corruptos se presentaban como inocentes corderos y el hombre honesto era calificado de calumniador. Tampoco le cabían dudas de que el informe delator era obra de *Billie* –a quien también acusaba de poner en su boca comentarios falsos– ya que había hablado con él en un par de ocasiones sobre lo

⁵⁹ Los textos también se publicaron en forma de antología ese mismo año. V. SPITZ, Ernst. *Du gehst vorbei. Bericht über die Verhältnisse in österreichischen Gefängnissen. Mit einer Erwiderung der landesgerichtlichen Gefangenenhausdirektion in Wien*. Viena: Malik, 1924.

que ocurría en el diario. Ante la creciente hostilidad que lo rodeaba, Spitz aceptó su despido de la empresa con una compensación equivalente a tres meses de salario, puesto que debía cuidar de su esposa enferma (Hutter y Kamolz, 1998:69).

Pese a ser despedido, Spitz no se quedó ocioso y apenas cinco semanas después de su salida de *Die Stunde*, el 2 de abril de 1926, publicó un opúsculo de 54 páginas titulado “El revólver de Békessy” –título que aludía al chantaje basado en la amenaza de publicar informaciones negativas que ejercía el editor de origen húngaro a través de sus publicaciones– en el que detallaba las prácticas chantajistas de Kronos Verlag⁶⁰. Sobre el denominado ‘impuesto de los cafés’, la obra-denuncia de Spitz explicaba que el fotógrafo William Willinger entraba en cafés y tiendas, y sacaba fotografías de la fachada y del interior de los locales. Las imágenes eran publicadas en *Die Stunde*, pero los propietarios debían mostrar su gratitud con el diario pagando un anuncio.

La obra relata asimismo que el director de publicidad de *Die Stunde*, Eugen Forda, proporcionaba a los periodistas –entre ellos Wilder– una pequeña retribución extra por escribir reseñas positivas sobre los comercios, que aparecían publicadas entre las informaciones periodísticas sin la debida identificación de contenidos publicitarios que requería la ley. Según Spitz, *Billie* le habría confesado que participaba con agrado del ‘impuesto de los cafés’, puesto que Forda le pagaba aparte por escribir piezas elogiosas sobre quienes accedían a pagar (Hutter, 2002:23).

Algunos de los textos de Wilder de la época, desde luego, recogen elogios hiperbólicos a algunos establecimientos, como en el caso de la reseña del Café Promenade en septiembre de 1925:

“El café es –todos los niños lo saben– una cuestión específica de Viena. Y ahora Viena ha recibido uno de sus establecimientos más bellos [...]. Todo da testimonio de su encanto y sofisticación [...]. La bollería, los periódicos, los cigarrillos, todo es dispuesto rápidamente sobre la mesa como por manos mágicas. ¡Puede sentarse tan cómodo como un patriarca en las cabinas de terciopelo! Las floridas ventanas permiten una magníficas vistas sobre la Ringstrasse, con el aroma a café turco bajo la nariz... ¡No, debe conocer esta sensación por usted mismo! Vaya y juzgue. He encontrado mi café favorito”⁶¹.

Aunque Békessy había incorporado dicha práctica como un modo más de vender publicidad, la ley de prensa austriaca de 1922 lo consideraba un delito castigado con una multa de entre tres mil y treinta mil coronas. Las denuncias de Spitz⁶² no tuvieron

⁶⁰ Tras la publicación de la denuncia, Békessy se negó a pagar a Spitz la indemnización por despido que le correspondía y el asunto terminó en los tribunales, que dieron la razón al demandante.

⁶¹ ‘Promenaden-Cafe’. En: *Die Stunde*, 17 de septiembre de 1925, p 5.

⁶² En años posteriores, Ernst Spitz se dedicó a la literatura, donde destacó como escritor de obras de teatro para cabarés como *Theater für 49* o *ABC*. En este último local, célebre por sus representaciones de obras políticas y antinazis, coincidió con el escritor Jura Soyfer y el director artístico Leon Askin. En 1933 emigró a París, pero volvió a Viena en 1935. Fue arrestado en junio de 1938 y trasladado al campo

un efecto inmediato, pero ayudaron a desvelar las prácticas de Kronos Verlag y surtieron de una batería de argumentos a los enemigos del editor, cada vez más numerosos, que terminarían provocando su huida de Viena.

2.2.6. El asesinato de Hugo Bettauer

“El revólver de Békesy” también afeaba la conducta de Békesy y Wilder en el caso del asesinato de Hugo Bettauer, que las publicaciones de Kronos Verlag explotaron hasta la saciedad. El controvertido periodista y escritor, autor entre otras de las exitosas novelas *Die freudlose Gasse* (La calle sin alegría) y *Die Stadt ohne Juden* (La ciudad sin judíos)⁶³, recibió cinco disparos a bocajarro de un antiguo miembro del partido nazi, Otto Rothstock, la tarde del 10 de marzo de 1925 en su oficina del nº 7 de la Langen Gasse. Tras dos semanas de agonía, Bettauer falleció el 26 de marzo.

Antes de su regreso a Viena, Bettauer había vivido en Nueva York, donde había escrito novelas seriadas para periódicos de lengua alemana. De vuelta a la capital austriaca, trabajó para los diarios *Neue Freie Presse* y *Die Zeit*. Su mentalidad liberal se reflejó en sus semanarios *Bettauers Wochenschrift. Probleme des Lebens* (El semanario de Bettauer. Problemas de la vida) y, especialmente, *Er und Sie. Su Wochenschrift für Lebenskultur und Erotik* (Él y Ella. Semanario sobre la vida cultural y el erotismo). Ésta última revista, de la que publicó tan sólo cinco números, causó una enorme controversia entre quienes, por un lado, lo consideraban un apóstol de la nueva moralidad y quienes, por el contrario, lo calificaban de pornógrafo profesional (Hall, 2011:3).

En unos tiempos de creciente antisemitismo y pangermanismo, con el auge del conservadurismo cristiano y la ideología nacionalsocialista, las opiniones de un judío liberal como Bettauer lo convertían en candidato al ajusticiamiento (Hutter y Kamolz, 1998:57). Los partidos ultraderechistas iniciaron una campaña hostil contra el escritor, al que calificaron de “poeta rojo” y “corruptor de la juventud”. En uno de sus artículos, el político del partido nazi austriaco Kaspar Hellering llamó “a la auto-defensa radical” y llegó incluso a pedir la “justicia del linchamiento” contra Bettauer (Moulton, 2002:33).

de concentración de Dachau primero y al de Buchenwald más tarde, donde fue asesinado el 22 de junio de 1940.

⁶³ Esta obra de Bettauer, publicada en 1922, resulta particularmente profética. En ella, el político ficticio Karl Schwertfeger ordena la expulsión de todos los judíos de Viena. En unas imágenes que la historia se encargaría de convertir en terriblemente reales, Austria solicita a los países vecinos treinta vagones de mercancías para desterrar de la ciudad –hacia el este– a todos los judíos (Moulton, 2002:33). Tras la salida de los judíos, todo comienza a funcionar peor en la ciudad –los teatros quedan vacíos por falta de obras de interés, los negocios quiebran– por lo que los ciudadanos terminan exigiendo su regreso. El libro vendió unos 250.000 ejemplares en su primer año y tuvo una adaptación cinematográfica de estilo expresionista (Hans Karl Breslauer, 1924) que evitó todas las referencias políticas contemporáneas (Hall, 2011:3).

Según denunciaba Spitz en el capítulo “La muerte de Bettauer – El negocio de Békessy”, la noticia del tiroteo se recibió entre carcajadas en la redacción de *Die Stunde*. El cuñado del propietario, redactor jefe de una de sus publicaciones, afirmó jocosamente: “Siempre he dicho que Bettauer es un estúpido. Si hubiera conseguido que le dispararan a las nueve de la mañana podríamos haber publicado cuatro páginas”. “Podríamos haber sacado una edición extra”, añadió otro. Mientras estenógrafos reían, el cuñado del jefe añadió: “Acabo de hacer una broma, la misma que hubiera hecho Békessy” (Hutter, 2006:10). Wilder también estaba en la redacción del diario cuando llegó la noticia del atentado contra Bettauer. Según Spitz, el editor de origen húngaro llegó a la redacción a las seis de la tarde y cumplió con el papel de amigo consternado. *Die Stunde* sacó una edición especial.

Durante los quince días que transcurrieron entre el tiroteo y la muerte del escritor, *Die Stunde* publicó a diario chillones titulares sobre el pulso de Bettauer contra la muerte. Para Békessy, el caso fue la oportunidad para lanzar todos los escrúpulos por la borda y enfrentarse al conservador *Neue Freie Presse* aprovechando todas las posibilidades políticas y periodísticas del caso. *Die Stunde* defendió activamente la teoría de la conspiración y buscó activamente a sus promotores. Rothstock, aseguraba el diario de Békessy, no había actuado en solitario, sino en representación de una organización criminal, y urgía a la policía a que buscara a sus cómplices (Hutter y Kamolz, 1998:59). En el *Neue Freie Presse*, por el contrario, Ernest Benedict presentó el caso como un asesinato provocado por la furia producida por el abuso del erotismo y lo perdonaba moralmente, lo que arreció la campaña de las publicaciones de Kronos Verlag en su contra.

Los periodistas de *Die Stunde* investigaron hasta el último detalle de la vida y el entorno de Otto Rothstock durante los seis meses que transcurrieron desde la muerte de Bettauer hasta el inicio del juicio. A los 19 años, Wilder jugó un papel secundario en la explotación periodística de este caso. En la Audiencia Provincial de Viena, entre los archivos y testimonios del proceso, se conserva la amarillenta tarjeta de *Billie S. Wilder*, y junto a ella su testimonio manuscrito, sin fecha. En él, el periodista declara que dos amigos de Rothstock que frecuentaban la casa del dentista Eisler, en el 64 de la Favoritenstrasse, en la que trabajaba éste, llegaron minutos después del tiroteo a la sede del *Wochenschrift des Schriftstellers* de Bettauer para dar un mensaje urgente. Cuando supieron del tiroteo, preguntaron si el escritor aún estaba vivo y qué le había pasado. Al llegar los policías y las asistencias, se marcharon. Al más joven de los dos, Rothstock lo había ido a buscar al trabajo con frecuencia.

El testimonio de Wilder permitía suponer que al menos esas dos personas conocían los planes de Rothstock y que, por tanto, el caso podría haberse considerado una conspiración para cometer asesinato. La información, en cualquier caso, no tuvo relevancia en los medios o en el proceso. El abogado defensor de Rothstock no fue otro que Walter Reihl, el líder del partido nazi austriaco entre 1919 y 1923, que se ofreció a defender gratuitamente al acusado. En el juicio, Otto Rothstock alegó que

quería salvar a la juventud de las corruptoras ideas de Bettauer. La pena que recibió por el asesinato fue particularmente leve y escandalosa. Se le aplicó el atenuante de enajenación mental y se le recluyó en un psiquiátrico, del que salió en libertad dieciocho meses después (Hall, 2011:5).

2.2.7. La salida de Viena

A finales de 1925 la presión sobre Békesy comenzó a desbordarse. Los rumores sobre corrupción, soborno y publicidad ilegal comenzaron a proliferar, y las consecuencias de su red extorsionadora se complicaron cada vez más. El 14 de noviembre de 1925, Karl Kraus prometió en una conferencia en el Konzerhaus ante 900 asistentes que continuaría en su cruzada contra el editor húngaro con todos sus recursos intelectuales y morales.

Las denuncias de Spitz sobre Kronos Verlag también abarcaban otros campos. Una de las prácticas importadas por Békesy desde Budapest consistía en utilizar la estrategia del palo y la zanahoria con los ministros de finanzas: mientras Viktor Kienböck había sido víctima de duros ataques, Alfred Gütler había recibido elogios. Su propósito no era otro que el de que los políticos utilizaran su influencia para detener las investigaciones sobre Kronos Verlag. En este contexto, el alcalde socialista-cristiano de Baden Josef Kollmann⁶⁴, nombrado ministro de Finanzas el 15 de enero de 1926, fue ensalzado en *Die Stunde* en una muy elogiosa pieza firmada por *Billie Wilder*⁶⁵.

Además de las denuncias de Kraus y Spitz, el cerco judicial sobre Békesy y sus publicaciones se estrechó tanto que la adulación a las autoridades ya no bastaba. Ante su inminente detención, el 10 de junio de 1926 Békesy huyó de Viena, oficialmente para someterse a un tratamiento en el balneario de Bad Wildungen (Alemania)⁶⁶, aunque pronto se descubrió que no tenía intención de volver. El 12 de junio de 1926 la policía arrestó al representante legal de Kronos Verlag Harry Weller O'Brien y pocas semanas después, a mediados de julio, hizo lo propio con el jefe de publicidad de *Die Stunde*, Eugen Forda, que fue condenado a tres meses de trabajos forzados.

La empresa no pudo evitar las turbulencias provocadas por los problemas judiciales de sus responsables y fue vendida a un consorcio liderado por la editora AG Vernay. Sus publicaciones siguieron saliendo a la calle, pero la mayoría de los colegas de Wilder no tardaron en abandonar la empresa. Karl Tschuppik, director de *Die Stunde* y amigo de *Billie*, dejó su empleo al día siguiente de la detención de Forda (Sikov, 2000: 57).

⁶⁴ Josef Kollmann fue alcalde de Baden entre 1919 y 1938, miembro de la Asamblea Constituyente (1919-1920) y diputado (1920-1934). Su mandato como ministro de Finanzas fue breve, apenas nueve meses, entre el 15 de enero y el 20 de octubre de 1926.

⁶⁵ 'Im Laden des neuen Finanzministers'. En: *Die Stunde*, 16 de enero de 1926, p.5.

⁶⁶ Tras su periplo vienes, Békesy se instaló durante dos años en París, pero finalmente volvió a Budapest, donde reanudó sus actividades editoriales y chantajistas. Se suicidó en 1951 (Sikov, 2000: 57).

En estas circunstancias, a principios de junio de 1926 los trabajadores de *Die Stunde* y *Die Bühne* ya eran plenamente conscientes de que la situación por la que pasaban Békessy y Kronos Verlag invitaban a cambiar de aires. Esta necesidad resultaba aún más evidente en el caso de quienes, como *Billie Wilder*, estaban involucrados en el *affaire* del 'impuesto de los cafés'.

La oportunidad para salir de la ciudad y probar suerte como periodista en Berlín le llegó de la mano del músico de jazz Paul Whiteman, que llegó a Viena el 12 de junio de 1926. Conocido popularmente como el 'Rey del Jazz', Whiteman era el director de orquesta más famoso de los años veinte. Sus versiones de los temas *Whispering* o *Japanese Sandman* habían vendido millones de copias, pero había sido el éxito de *Rhapsody in Blue* en 1924 –encargada por Whiteman a George Gershwin– el que lo consagró como una estrella mundial (Sikov, 2000:50). De gira por Europa con un conjunto de veintiocho músicos⁶⁷, la huelga general que tuvo lugar en el Reino Unido durante los primeros días de mayo de 1926 provocó la cancelación de varias de sus actuaciones en Londres y le llevó a pasar unos días en Viena antes de proseguir su viaje a Berlín.

Al margen de las circunstancias laborales que lo acuciaban, Wilder sentía devoción por Whiteman y llevaba años coleccionando discos de jazz y swing. La ocasión fue sin duda muy especial para él. "I wanted to understand every word, and there I was with my lousy English, but nobody in Vienna knew more than I did about Paul Whiteman and American jazz" (Chandler, 2002:38). Al día siguiente de su llegada a Viena, escribió el primero de una serie de artículos muy elogiosos sobre Whiteman y su banda, y sobre la música jazz⁶⁸. A pesar de su rudimentario conocimiento del inglés, el entusiasmo de *Billie* cautivó a Whiteman, a quien acompañó como guía personal durante su estancia en la capital (Lally, 1998:25).

"A diferencia de los demás reporteros que esperaban a Whiteman en la estación, Billy Wilder sabía de qué estaba hablando. Y, más importante, era tan *chutpadiche* (descarado) que se convirtió en el anfitrión vienes favorito

⁶⁷ Entre los músicos que acompañaban a Whiteman se encontraba el violinista de jazz Matty Malneck, algunas de cuyas composiciones fueron incluidas por Wilder muchos años más tarde en *Ariane*, *Testigo de cargo* y *Con faldas y a lo loco* (Karasek, 1993:41).

⁶⁸ La visita de Whiteman también era objeto de una de las ornamentadas anécdotas de Wilder. Según el director, tuvo conocimiento de la llegada del músico a Viena a través del portero del Hotel Bristol, en el que se iba a hospedar el músico. De inmediato, Wilder le propuso a Békessy una entrevista en la que le presentaría las últimas canciones de algunos compositores vieneses y le preguntaría su opinión sobre ellas. Su jefe accedió y le envió junto con un fotógrafo y el encargo de realizar un texto de no más de 300 palabras. Según su relato, Wilder le presentó a Whiteman dos canciones del compositor vienes Robert Katscher: *Wenn der Weisse Flieder Wider Blüht* y *Madonna, Du Bist Schöner als der Sonnenschein*. La segunda de las canciones entusiasmó a Whiteman, quien compró los derechos y la convirtió en el éxito *When Day is Done* (Zolotow, 1996: 29; Lally, 1998:25). La historia, al menos en el modo en el la recordaba Wilder, es incierta. La llegada de Whiteman a Viena no era un secreto, puesto que se había organizado un banquete en su honor. Por su parte, el compositor Robert Katscher se encontraba junto a Wilder y el resto de los periodistas a la espera de Whiteman en la estación de tren, y ya le había vendido previamente los derechos de *Madonna* (Sikov, 2000:31).

del líder de la banda. Puede que Franz Léhar conociera a la gente más brillante e importante de Viena, pero *Billie* sabía dónde encontrar la mejor comida y bebida una vez avanzada la noche. El conocimiento que tenía Wilder del jazz era extraordinario; su memoria para los datos, soberbia; y nadie estaba más al tanto que él de los mejores establecimientos culinarios de Viena. Su conocimiento del inglés se limitaba casi por completo a fragmentos de letras de jazz, y tenía el valor de soltarlos a diestro y siniestro en medio de la conversación siempre que ésta decaía" (Sikov, 2000:51).

Sin duda, Wilder ejerció como anfitrión ideal para Whiteman, un gran comedor y bebedor que llegaba de unos Estados Unidos bajo la ley seca. Cuando llegó la hora de que el músico partiera hacia Berlín, Wilder le manifestó lo mucho que le gustaría acompañarlo durante su estancia en la capital alemana. El editor musical del 'Rey del Jazz', Fritz Wreede, de la editorial Bloch und Erben, aceptó pagarle los gastos del viaje y una pequeña retribución. Wilder solicitó un permiso de tres días en *Die Stunde* para cubrir el concierto de Whiteman. El 24 ó 25 de junio –la fecha es imprecisa–, Wilder tomó el tren a Berlín. Salvo por las esporádicas visitas a su madre, nunca regresó a Viena. Le acompañaron a la estación la mano derecha de Békessy, Ludwig Hoffenreich, y su secretaria, Leopoldine Greis. A modo de regalo de despedida, colgaron de su cuello una ristra de veinte salchichas Knackwurst, un regalo cómico, pero necesario para alguien que partía sin un céntimo en el bolsillo (Hutter, 2006:12). "Metí unas cuantas cosas en una maleta y me marché a Berlín. La ciudad era un sueño para cualquier periodista" (Karasek, 1993:41).

2.3. Reportero en Berlín (1926-1931)

En Berlín, la carrera periodística y cinematográfica de Wilder se encontraron. La capital alemana no sólo era la sede de los grandes grupos de comunicación alemanes, sino también la meca europea del cine, donde los estudios UFA, de la mano de cineastas como Fritz Lang, G.W. Pabst o F.W. Murnau, firmaba una época de esplendor artístico. Influidos por el expresionismo teatral y pictórico, estos cineastas abordaron los aspectos más reprimidos y primitivos del ser humano (Cousins, 2005:95). La ciudad contaba con 363 salas de cine, para las que 37 compañías producían 250 películas al año. En sus calles también se diseminaban 49 teatros, tres salas de conciertos, 75 cabarés e incluso tres teatros de ópera (Hutter y Kamolz, 1998:92). Con veinte años recién cumplidos, la gigantesca metrópolis de cuatro millones de habitantes se desplegaba en todo su esplendor ante los ojos de Wilder: "Viena was gray, but Berlin was colorful like a kaleidoscope" (Chandler, 2002:40).

En lo periodístico, la prensa se había convertido en Alemania en una considerable fuerza política y social tras el final de la Primera Guerra Mundial. Aún se publicaban algunos de los grandes periódicos independientes de la época imperial –con los grupos Ullstein y Mose a la cabeza– y Berlín, donde se editaban 147 diarios y semanarios, además de política, también era la capital indiscutible del periodismo alemán (Schulze, 1994:139).

Tras el final de la Gran Guerra y sus enormes consecuencias económicas en forma de inflación, la prensa alemana llegó a la segunda mitad de los años veinte altamente atomizada y sin ningún periódico que tuviera una auténtica difusión nacional, aunque sí estaba concentrada más allá de lo razonable en un número relativamente reducido de grupos (Albert, 1990:120). Los periódicos de Berlín agrupaban cinco millones de lectores, pero salvo el *Morgenpost* –que tiraba 600.000 ejemplares– ninguno de estos diarios llegaba a los 250.000 ejemplares. La prensa de provincias, bastante más extendida, reunía 45 millones de lectores, pero sufría la influencia de la capital (Weill, 1979:246).

En lo político, la prensa alemana también atravesaba dificultades. Tras la derrota en la Gran Guerra, el clima de desconfianza hacia los medios había aumentado, pues se acusaba a los diarios de haber alimentado a la población de “ilusiones y mentiras” durante el conflicto (Weill, 1979:245). Las turbulencias políticas no habían permitido que el régimen liberal prometido para la prensa por el artículo 118 de la Constitución de Weimar y confirmado por la ley de 1920 funcionara normalmente, y en diversas ocasiones se había suspendido su aplicación mediante el estado de excepción⁶⁹ (Albert, 1990:120). Pese a las dificultades, la prensa había ido recuperando su fortaleza, y los periódicos políticos se encontraban en plena efervescencia⁷⁰.

Wilder llegó a Berlín a mediados de junio de 1926. Asistió al concierto que Paul Whiteman ofreció en el Grossen Schauspielhaus ante más de cinco mil personas, del que publicó una entusiasta crónica en *Die Stunde*: “¿A favor del jazz? ¿En contra? ¿La música más moderna? ¿Kitsch? ¿Arte? ¡Se necesita! Es una transfusión de sangre necesaria para una Europa arteriosclerótica”⁷¹. También logró publicar una reseña de la actuación en el *Berliner Zeitung am Mittag*.

Una vez cumplido el objeto de su viaje a Berlín, Wilder acudió al Café Románico⁷², el punto de encuentro de los periodistas y los intelectuales berlineses, donde se lograban

⁶⁹ Sometida a poderosas influencias económicas, la prensa alemana gozaba al menos de la libertad política proclamada por la Constitución de Weimar. Aunque la práctica administrativa y, sobre todo, en la judicial se impusieron a menudo serias limitaciones a esa libertad, en temas de política interior la prensa podía defender todas las teorías y todos los partidos.

⁷⁰ De los 10.686 periódicos y revistas que se editaban en 1928, 1.300 publicaciones se calificaban como políticas. La prensa de partido seguía estando bien organizada, sobre todo la del centro y la del partido socialdemócrata; pero los periódicos de la burguesía liberal se hacían cada vez más conservadores. Los grupos Ullstein y Mose resistieron bastante bien y fueron refugio de las ideas liberales tradicionales (Weill, 1979:246).

⁷¹ ‘Whiteman feiert in Berlin Triumphe’. En: *Die Stunde*, 29 de junio de 1926, p.4.

⁷² El Café Románico abrió sus puertas en 1916 y durante los años veinte se convirtió en el epicentro de la vida intelectual berlinesa. A un lado estaban las mesas de juegos y al otro una larga sala rectangular con setenta mesas. Entre sus clientes habituales se encontraban, entre otros, Bertolt Brecht, Erich Maria Remarque, George Grosz, Egon Erwin Kisch, Anton Kuh, Franz Werfel o Stefan Zweig. Frecuentado por intelectuales de izquierdas, la agitación política mermó poco a poco su influencia. El 20 de marzo de 1927 fue uno de los objetivos de los altercados producidos por el partido nazi en la Kurfürstendamm. Con la llegada al poder de Hitler y la huida de la mayoría de sus clientes habituales, perdió su carácter

los contactos y se encontraba trabajo. En el local situado en el nº 43 de la Budapester Strasse, *Billie* se presentó ante Paul Eric Marcus, que bajo el seudónimo de Pem trabajaba como periodista *freelance* sobre temas de cultura y espectáculos para publicaciones como *Junggesellen*, *Berliner Börsen Courier*, *Berliner Herold* y *Film-Kurier*. Le acompañaba en la mesa Renato Mondo. “Mi nombre es *Billie Wilder*, Samuel Wilder... Soy vienés, aunque originario de Cracovia”. Marcus lo invitó a que se sentara a la mesa. “¿Qué puedo hacer por ti?”. “Si me pueden invitar a una taza de café...” Después de que se la hubieran servido, Renato Mondo le preguntó: “¿Y qué más podemos hacer por ti?”. A lo que Wilder replicó: “¿Dónde puedo dormir hoy?” (Hutter y Kamolz, 1998:93).

Wilder pasó las primeras noches de su estancia en Berlín en el sofá de la habitación amueblada de Paul Eric Marcus, como hicieran tantos otros antes y después que él⁷³. Por inciertas que fueran sus expectativas en la gran ciudad, *Billie* tenía muy claro que no iba regresar a Viena.

2.3.1. ‘Camarero, tráigame un bailarín por favor’

A Wilder le resultó muy difícil salir adelante durante sus primeras semanas en Berlín, puesto que la precariedad del trabajo de *freelance* lo condenaba a vivir de encargos esporádicos para *Die Stunde* y *Die Bühne*. Su antigua empresa ya contaba con un corresponsal en Berlín –Erich Leimdörfer– por lo que *Billie*, en la práctica, sólo podía cubrir los temas que éste rechazaba (Sikov, 2000:58).

“A free-lancer’s life is not an easy one –explicaba Wilder sobre sus primeros días como periodista en Berlín–. You either invent an interesting slant on the same old story or you dig up a personality or a story which nobody on the staff is writing or you don’t pay the rent. This week you eat one meal a day” (Zolotow, 1996:32).

Gracias a la carta de recomendación de su colega de *Die Stunde* Erik Krünes, que era también corresponsal en la capital austriaca de las publicaciones de la editorial alemana Scherl, logró finalmente un empleo como reportero de sucesos en el *Berliner Nachtaugabe*. Su primera colaboración apareció publicada el 12 de julio de 1926 (Hutter y Kamolz, 1998:99).

de ‘café de artistas’. Resultó completamente destruido en un ataque aéreo aliado la noche del 21 de noviembre de 1943.

⁷³ Marcus siempre mantuvo un estrecho vínculo con la comunidad intelectual berlinesa. Al igual que Wilder, huyó de Berlín tras el incendio del Reichstag en marzo de 1933 y se exilió en Viena. Allí comenzó a editar el confidencial *Pem’s Privat-Berichte (P.P.B.)*, una crónica de la trayectoria en el exilio de las personas del mundo de la cultura y el espectáculo que habían tenido que huir de la Alemania nazi, de la que editó 173 números antes de la Segunda Guerra Mundial (entre mayo de 1936 y septiembre de 1939). Entre sus suscriptores, que alcanzaron los dos centenares, se encontraban entre otros el propio Billy Wilder, Fritz Lang, Otto Preminger o Peter Lorre. En 1936 Marcus se trasladó a Londres y en septiembre de 1945 retomó la publicación del *P.P.B.*, ya en inglés, hasta su muerte en mayo de 1972.

El *Berliner Nachtaugabe* no era el diario que mejor parecía ajustarse al perfil de un joven inmigrante judío-polaco como Wilder. A finales de los años veinte era el principal competidor del diario liberal *B.Z. am Mittag* de la editorial Ullstein⁷⁴ y llegó a alcanzar una tirada de un cuarto de millón de ejemplares diarios. Aunque no se declaraba órgano de ningún partido político, el diario pertenecía al grupo de prensa de Alfred Hugenberg, que en 1928 llegaría a convertirse en el líder del Partido Popular Nacional Alemán (DNVP) y en 1933, ministro de Economía y Agricultura en el primer gabinete de Adolf Hitler. Hugenberg utilizó el *Berliner Nachtaugabe* como altavoz del *lobby* de la industria del carbón y del acero en contra de las ideas democráticas, republicanas y socialistas. El director del diario, Erich Schwarzer, lució años más tarde los galones de oficial de las SS (Hutter, 2006:14).



El Café Románico, en el nº 43 de la Budapester Strasse, lugar de encuentro de los intelectuales berlineses en los años veinte.

Su primera experiencia periodística berlinesa resultó efímera. El impulsivo *Billie* hizo gala de su indolencia por el trabajo y a finales de septiembre de 1926 fue despedido del *Berliner Nachtaugabe* por haberse ausentado sin permiso de la redacción durante una semana para acompañar a su novia Olive Victoria, una bailarina inglesa de las *Tiller Girls*, a Hamburgo (Hutter y Kamolz, 1998:100). En una versión no muy diferente sobre las razones de su despido, Wilder recordaba ante Hellmuth Karasek que se había quedado dormido en una cabina de la redacción “de tan agotado de pasar noches en vela junto a Olive” (Karasek, 1993:43).

Billie había conocido a Olive Victoria en Viena y la había entrevistado para *Die Stunde* en el mes de abril junto a sus compañeras de espectáculo: “Olive tiene unos dientes magníficos –describía *Billie* en el texto”. “¿Qué opina de las faldas cortas?” “Si se tienen unas piernas espléndidas como Flossie, Vera, Molly, Marjorie, Mabel y Maiese –replicaba Olive–, entonces, cuanto más cortas mejor”⁷⁵. Wilder immortalizó su amor por Olive en un poema en forma de carta que se publicó en el número de julio de 1927 de *Revue of the Month* con el título ‘La quinta de la derecha’. Para quienes no se dieran

⁷⁴ Durante la época imperial se habían consagrado tres grandes empresas editoriales en la capital alemana: Ullstein, Mosse y Scherl. En los años veinte, Ullstein era la más exitosa de las tres y daba empleo a más de diez mil personas. Además del *BZ am Mittag* para el que también trabajó Wilder –que contaba con una tirada de 120.000 ejemplares diarios–, esta editorial publicaba también los periódicos *Berliner Morgenpost* (370.000), *Sieben Tage* (240.000), *Berliner Montagspost* (124.000), *Vossische Zeitung* (54.000) y *Berliner Allgemeine Zeitung* (45.000). En el campo de las revistas, pertenecían a Ullstein, entre otras, *Berliner Illustrierte Zeitung* (1,2 millones de ejemplares semanales), *Grüne Post* (750.000) y *Blatt der Hausfrau* (550.000) (Schulze, 1994:130).

⁷⁵ ‘Die Tiller-Girls sind da!’. En: *Die Stunde*, 3 de abril de 1926, p.7.

por satisfechos por las indicaciones que daba el título, el texto iba acompañado de una fotografía del grupo de bailarinas en la que una flecha señalaba a Olive (Lally, 1998:28). Su apasionado romance, en cualquier caso, le costó el puesto de trabajo. Al poco tiempo de su llegada a Berlín, *Billie* volvía a quedarse sin un empleo fijo en una ciudad que no era la suya, en una situación que rozaba la desesperación.

“Era un periodista muy perezoso, porque estaba enamorado de tres o cuatro chicas, y no aparecía [...]. Fueron tiempos difíciles, porque muchas noches dormía en la sala de espera de una estación de tren. Guardaba mi ropa con la casera que me alquilaba la habitación” (Crowe, 1999:223).

Tres semanas después de su despido, el encuentro fortuito en la Potsdamer Platz con el bailarín profesional Robert, a quien conocía de su época vienesa, dio un nuevo giro a su estancia en la capital alemana. El artista francés representaba el espectáculo titulado *Robert e Ivette* en el Hotel Eden de la Budapester Strasse y, en vista de la precaria situación de Wilder, le sugirió que solicitara un empleo como bailarín acompañante⁷⁶. Así lo hizo *Billie*, que el 15 de octubre de 1926 comenzó a trabajar como *eintänzer*, bailando con damas de edad en los salones del Hotel Eden a cambio de un modesto sueldo más propinas.

En el transcurso de una de esas veladas, Wilder compartió baile con la actriz Carola Neher, esposa del poeta Alfred Henschke –más conocido como *Klabund*–, a quien las dificultades respiratorias derivadas de la tuberculosis que sufría le impedían bailar con su mujer. Tras preguntarle a *Billie* sobre su verdadera profesión, el poeta le sugirió que escribiera una serie de reportajes sobre su experiencia como bailarín acompañante y facilitó que pudiera publicar su serie de textos en el *Berliner Zeitung am Mittag*, o *B.Z.*, como era conocido popularmente (Sikov, 2000:58).

El *B.Z. am Mittag* había surgido en 1904 como una edición del mediodía del *Berliner Zeitung*, un periódico progresista e independiente creado por Ullstein, cuyas ediciones matutina y vespertina absorbería después. Su distribución se realizaba fundamentalmente en los quioscos de Berlín y se dirigía con noticias escuetas “a una población urbana, deseosa de informarse de la actualidad durante su breve pausa del almuerzo”. Fue el primer tabloide publicado en Alemania y hacía uso de todos los recursos de la prensa sensacionalista (Schulze, 1994:126).

Durante dos meses, Wilder trabajó como bailarín acompañante en el Hotel Eden hasta que fue despedido el 15 de diciembre de 1926 “por insolente” (Lally, 1998:31). Durante tres noches escribió el reportaje en una máquina de escribir que le prestó Paul Eric Marcus. La suya, la herramienta que le permitía ganarse la vida, estaba empeñada,

⁷⁶ Los grandes hoteles de la época disponían de un servicio de acompañantes en sus salones de baile para las mujeres que acudían solas o cuyo marido no podía bailar. “Había que decir cosas encantadoras mientras se bailaba divinamente con aquellas espantosas criaturas. Era terrible. Yo siempre decía cosas inadecuadas y les pisaba constantemente los pies” (Wood, 1991:184).

una imagen que le serviría años más tarde para mostrar la espiral autodestructiva del escritor alcohólico Don Birnam en *Días sin huella*.

El *B.Z.* publicó en cuatro entregas entre el 19 y el 24 enero de 1927 el reportaje titulado '¿Camarero, un bailarín por favor! La vida de un bailarín de alquiler'⁷⁷. Los textos trascienden en la actualidad su contenido periodístico y, además del agudo retrato social que realizan, sirven como testimonio de primera mano de la vida de *Billie Wilder* durante aquellos largos y duros primeros meses en Berlín. Así describía su situación en la primera entrega del reportaje, publicada el 19 de enero:

"Me iba mal... Mis pantalones están sin planchar, llevo la barba mal afeitada, el cuello de la camisa grasiento, los gemelos puestos al revés. Tengo un sabor amargo en la boca, las piernas me pesan como el plomo, el estómago me duele de tan vacío que lo tengo y tengo los nervios de punta. Tras cada llamada a la puerta, aparece la jeta venenosa de la casera, chillando y con el recibo en la mano. Para mí la calle se compone de ultramarinos, restaurantes y pastelerías, y yo parto los cigarrillos en dos para que me duren más. Me va mal. Hoy dormiré en la sala de espera de la estación."

El salario como bailarín era bajo, pero era mucho más de lo que Wilder tenía en aquel momento. Ganaba cinco marcos al día, a lo que había que sumar las propinas y la comida gratis. El horario de trabajo se repartía en dos sesiones: de cuatro y media a siete de la tarde con traje de cuello duro, y de nueve y media de la noche a una de la madrugada con esmoquin. Durante los diez primeros días de trabajo Wilder ganó cuatrocientos marcos. Completaba los ingresos dando clases de baile a domicilio –en especial de charlestón, una de las últimas modas llegadas desde Estados Unidos– con un gramófono portátil. En la última entrega, publicada en el *B.Z.* el 24 de enero de 1927, describía con detalle su labor como bailarín⁷⁸:

"Me gano el pan a conciencia, seria y duramente, porque bailo mucho y con aplicación. Sin deseos, sin ganas, sin pensar, sin opinión, sin corazón, sin cerebro. Aquí sólo cuentan mis piernas que le pertenecen a este molino, al que tengo que poner en movimiento. Incansable al ritmo, a ese eterno un, dos, un, dos, un, dos. Bailo con jóvenes y viejas. Con muy bajitas y con mujeres que me sacan dos cabezas; con guapas y menos atractivas; con esbeltas y con las que beben infusiones adelgazantes; con damas que envían a los camareros en mi busca, y disfrutan del tango entornando los ojos con deleite; con esposas, mujeres de mundo que llevan monóculo de montura negra, y cuyos galanes, inexpertos bailarines, me contratan; con advenedizos, vergonzosamente torpes que no conciben una excursión a Berlín sin el «five o'clock tea»; con extranjeras espléndidas que reparten su estancia entre las habitaciones del hotel, el hall y el salón de baile; con damas que vienen día tras día, y de las que nadie sabe de dónde vienen ni

⁷⁷ Meses después, en septiembre de 1927, vendió la historia a su antigua revista *Die Bühne*.

⁷⁸ La palabra 'gigoló' o 'boy' empleada por Wilder para describir su trabajo de bailarín, fue erróneamente interpretada en ocasiones en su connotación sexual. El texto de Wilder sólo deja entrever en una ocasión esa posibilidad, que no llega a materializarse.

adónde van; con miles de tipos. No es un empleo fácil. Insufrible para naturalezas sentimentales y delicadas. Pero los demás pueden vivir de él. En esta semana he ganado bastante, el comienzo siempre suele ser difícil, pero espero que siga como hasta ahora. No me moriré de hambre.”⁷⁹

Los reportajes de Wilder fueron un éxito: “Los textos, además de ser percibidos como una experiencia cercana y estar bellamente escritos, resultaban lo bastante extravagantes como para despertar la curiosidad de los sofisticados berlineses que se enorgullecían de conocer y ver todo lo que merecía la pena conocerse y verse en la ciudad” (Sikov, 2000:63). Para Siebenhaar, este reportaje adelanta ingredientes del estilo del futuro guionista y director, como la cuidada reconstrucción de diálogos, escenas y personajes. El texto recrea la banalidad de la vida urbana nocturna en un retrato grotesco y corrosivo, en el que bajo la apariencia de ironía, se oculta un mensaje de melancolía, soledad y miedo al fracaso (Siebenhaar, 1996:152).

El reportaje causó escándalo y sensación al mismo tiempo, y convirtió a *Billie* en un periodista bien conocido. El texto es la obra más importante en su etapa periodística berlinesa. Muestra de ello es que casi tres años más tarde, el 25 de noviembre de 1929, Wilder fue entrevistado sobre los secretos de los bailarines acompañantes en el programa “Berliner Mikrophon” de Radio Berlín, emitido a las 18:30 desde el Hotel des Westens, junto a algunos de los profesionales en activo (Hutter y Kamolz, 1998:108).

2.3.2. La escala en la prensa de prestigio

Los reportajes publicados en el *B.Z.* le abrieron la puerta de la prensa más seria. En marzo de 1927, Wilder firmó su primera colaboración para la elitista revista literaria *Der Querschnitt*, lanzada en 1921 por el galerista Alfred Flechtheim, que en su apogeo a finales de los años veinte alcanzó una tirada de veinte mil ejemplares. La revista publicaba los textos de los literatos más vanguardistas así como reproducciones de las más importantes obras artísticas del momento.

Pero, sobre todo, el relato sobre los bailarines acompañantes le dio la oportunidad de incorporarse a la plantilla del prestigioso *Berliner Börsen Courier* como redactor nocturno. Antes incluso de que se publicara la última entrega del controvertido reportaje, el 23 de enero Wilder ya firmaba sus primeros textos en este diario liberal, propiedad de los hermanos Hermann y dirigido por Emil Faktor. El periódico dedicaba una gran atención a las informaciones económicas y a finales de los años veinte tenía una tirada de 40.000 ejemplares.

Entre enero y diciembre de 1927, Wilder redactó para el *Börsen Courier* breves glosas basadas en los comunicados de prensa bajo los seudónimos de Richard Wiener, Julian, ‘bw’, ‘bil’, o ‘él’. Los textos que escribía *Billie* para aquel periódico liberal y burgués tan

⁷⁹ V. Anexo II.

respetado, explica Karasek, la mayoría de las veces son ligeros folletines –columnas en el uso actual– que en su insolencia y sentido del humor recuerdan a Tucholsky, y en su formulación a la escuela vienesa de Polgar. Tratan del calor (“A 29º”) y de las bolitas de naftalina, de los paseos nocturnos por Berlín, o de la visita a “la berlinesa más anciana” (Karasek, 1993:45).

El estilo irónico de Wilder no encajó bien en el respetable *Börsen Courier*. El 13 de diciembre de 1927, Wilder firmó una información sobre la sentencia desproporcionadamente dura que había recibido el comerciante Samuel Scherlin por vender huevos de menor gramaje del etiquetado en la caja. La noticia se conocía en fechas cercanas al *Sucot*, la fiesta judía de los Tabernáculos⁸⁰, y Wilder realizó un juego de palabras que unía el suceso y la fiesta. El texto del artículo sugería, además, que tal vez el pobre hombre sólo quería construirse su propia cabaña con las cajas de huevos vacías (Hutter y Kamolz, 1998:109).

La alusión al *Sucot* no gustó en la redacción y tras recibir airadas protestas por parte de los lectores, su director Emil Faktor, que también era judío, lo despidió⁸¹. Wilder atribuía su cese no tanto al comentario jocoso, sino más bien a la referencia a una fiesta judía en el título del escrito, ya que la mayoría de los lectores del *Börsen Courier* eran judíos asimilados que rechazaban las referencias a los ritos y las fiestas religiosas. “No querían, en unos momentos de creciente antisemitismo, que se hicieran esa clase de claras alusiones –y menos en un titular de un periódico– a la piedad judía de aquel hombre viejo, hasta el momento sin antecedentes penales, condenado a dos semanas, condicionalmente” (Karasek, 1993: 45).

Tras su salida del *Börsen Courier*, el reportero vienes alternó la colaboración en diferentes publicaciones dentro del grupo Ullstein. En el *B.Z. am Mittag* trabajó como periodista deportivo hasta abril de 1928, donde cubrió durante una semana los Juegos Olímpicos de invierno en St. Moritz. Desde finales de la primavera de 1928, Wilder comenzó a alternar sus colaboraciones en prensa con sus primeros trabajos como guionista.

2.3.3. Consejero femenino en *Tempo*

Su último trabajo como periodista antes de dar el salto definitivo al mundo del cine llegó con el novedoso periódico de la editorial Ullstein, el diario vespertino *Tempo*, que salió a la calle el 11 de septiembre de 1928 bajo la dirección de Gustav Kauder. Este tabloide buscaba a la generación más joven de la posguerra con un diseño fresco y

⁸⁰ El *Sucot* es una festividad judía de origen bíblico de una semana de duración en la que, en conmemoración de las duras condiciones de vida de los israelitas tras la huida de Egipto, se construye una estructura en el exterior de la casa donde se hace gran parte de la vida cotidiana.

⁸¹ La hija del director del *Börsen Courier* recordaba, por su parte, que su padre había despedido a Wilder “por escribir con descuido” (Sikov, 2000:63).

dinámico, y grandes fotografías y titulares. Se imprimía en papel sepia y publicaba tres ediciones diarias entre las cuatro y las siete de la tarde, lo que da cuenta del frenético ritmo de trabajo (Wentzel, 1977:34). Entre sus detractores, en círculos conservadores se le criticaba por ser la “epítome de la americanización de la prensa”, mientras que los nacionalsocialistas lo calificaron despectivamente como “jüdische hast” (la prisa judía). Comercialmente fue un fracaso y publicó su último número del 5 de agosto de 1933 (Hung, 2010).

Algunos de los elementos de diseño introducidos por *Tempo* eran realmente novedosos en Alemania. Los titulares estaban escritos en el tipo de letra Antiqua, en negrita y cursiva, lo que le daba una apariencia mucho más moderna que la de sus competidores, apegados a la ‘patriótica’ German Blackletter. Este uso de la tipografía no resultaba indiferente en la República Weimar de la posguerra, puesto que en círculos nacionalistas se consideraba a la Antiqua el ‘tipo de letra del enemigo’, por su popularidad entre los diarios franceses y británicos. Su uso, por tanto, no era sólo una apuesta por una imagen más cosmopolita, sino también una declaración política. La agresiva estrategia de publicación de fotografías, a las que se dedicaba un gran espacio, y la creación de la figura del *Chefredakteur des Bilderteils* o director creativo de imágenes, también constituyó una novedad en la prensa alemana de la época (Hung, 2010).

Para desarrollar su novedoso concepto editorial, *Tempo* conformó una plantilla joven, y no había nadie más apropiado para escribir sobre jazz, cine, deportes y temas americanos que *Billie*, cuyo nombre tenía incluso esa resonancia. A raíz de su relación con Olive Victoria, Wilder ya había descubierto que su sobrenombre era en realidad femenino. No fue un obstáculo para el resuelto reportero, que a partir del 19 de septiembre de 1928 publicó casi a diario consejos sobre moda, belleza, salud, vivienda y alimentación, presentándose a sí mismo como mujer en la sección “Das Gute Aussehen – Die Gute Haltung” (La buena presencia – Los buenos modales).

Para ofrecer consejos a las mujeres, llegó a crear otro álgter ego femenino, una parisina llamada Raymonde Latour, a la que presentaba como “amiga” o presunta novia – insinuando una relación lésbica– que escribía consejos sobre el *savoir-vivre* desde la capital francesa. A partir de octubre de 1929 y hasta principios de 1930, *Billie* continuó publicando consejos para mujeres cada dos o tres semanas sobre temas como cómo comportarse en la mesa, el color de los esmaltes de uñas, las medias, o los tratamientos de belleza (Hutter y Kamolz, 1998:117).

El 27 febrero de 1929, Wilder logró su último gran golpe periodístico en Berlín, doble en este caso. A la llegada del buque “Deutschland” al puerto de Cuxhaven, entrevistó a dos de sus ilustres pasajeros: el boxeador Max Schmeling y el actor Conrad Veidt. Acompañó a Schmeling, que posteriormente llegaría a ser campeón mundial de los pesos pesados, en su triunfal recibimiento en Hamburgo, donde le recibieron miles de personas. Wilder corrió a la oficina de correos para enviar la entrevista a *Tempo*, que la

publicó sólo cuatro horas después y se adelantó así a todos sus rivales. La entrevista a Veidt se publicó al día siguiente en forma de carta abierta en la que Wilder manifestaba su esperanza de que el edulcorado Hollywood no hubiera estropeado su gusto interpretativo, y de que fuera el primero de muchos artistas alemanes en regresar de Estados Unidos (Hutter y Kamolz, 1998:119).

2.3.4 El repórter del diablo

En los cafés de Berlín, en especial en el Kranzler y el Románico, Wilder también coincidió con muchos otros artistas, cantantes, actores, poetas, novelistas, dramaturgos, periodistas y cineastas. Antiguos amigos suyos como Anton Kuh o Walter Reisch⁸² ya habían dado el salto del periodismo al cine con mayor o menor éxito, y en la abigarrada atmósfera de los cafés de



Cameo de *Billie Wilder El repórter del diablo*, una rareza en su carrera cinematográfica.

Berlín *Billie* entabló relación con consagrados guionistas como Adolf Lantz o Carl Mayer. Allí descubrió un modo de lograr ingresos añadidos que, además, le abrió la puerta trasera del mundo del cine: trabajar como negro escribiendo guiones para otros autores⁸³.

⁸² Con Reisch, Wilder compartió una larga amistad hasta la muerte de éste en 1983. Juntos firmaron el guión de dos películas: *Ein blonder Traum* (Paul Martin, 1932), de la que también se realizaron versiones en francés e inglés –*Un rêve blond* (André Daven y Paul Martin, 1932) y *Happy Ever After* (Paul Martin y Robert Stevenson, 1932)–, y el clásico de Lubitsch *Ninotchka* (1939), escrito junto con Charles Brackett.

⁸³ Wilder también tenía una buena historia para explicar cómo logró vender su primer guión. En la habitación contigua a la que tenía alquilada en el 11 de la Viktoria-Luise-platz vivía la hija de sus caseros, Inge o Lulú –el nombre queda difuso en la memoria–. Su prometido, Heinz, era el dueño del famoso local lésbico *Die Silhouette*. Una noche, los ruidos provenientes de la habitación de al lado no permitían dormir a *Billie*, pues Inge (o Lulú) tenía la visita de un hombre. De pronto, sonó el timbre y tras el tabique se inició un murmullo nervioso. El timbre comenzó a sonar cada vez con mayor insistencia y la voz del celoso Heinz comenzó a elevarse con furia: “¿Dónde está? ¡Voy a matarlo!”. La puerta de la habitación de Wilder se abrió silenciosamente y un hombre entró a hurtadillas con los pantalones y los zapatos en la mano. Mientras Inge (o Lulú) trataba de tranquilizar a su prometido diciéndole que allí no había nadie, *Billie* le preguntó al desconocido quién era. “Soy Galitzenstein. ¿Puede prestarme un calzador?”. Wilder se quedó atónito. “¿El Galitzenstein de Maxim-Film?”. En efecto, lo era. El aspirante a guionista no pudo dejar pasar la oportunidad que había llegado hasta su propia habitación sin ni siquiera llamar a la puerta. “Aquí tengo algo particularmente interesante para usted, señor Galitzenstein, que ya hace tiempo quería hacerle llegar”. “Bien –replicó el productor–. Tráigamelo mañana a mi despacho. Mañana lo leeré”. “¿Mañana? Mañana ni siquiera se acordará de quién soy. ¡Tiene que leerlo ahora, inmediatamente!”. Con su ropa aún en la mano, Galitzenstein sólo acertó a decir “No tengo las gafas aquí”. “Entonces –replicó Wilder– se lo leeré en voz alta”. El productor echó mano de su cartera y le compró el guión en el acto por quinientos marcos. Cuando el ambiente en la habitación contigua por fin se tranquilizó, Galitzenstein abrió sigilosamente la puerta y salió del piso. Ni siquiera se llevó el guión (Karasek, 1993:51-52). Zolotow añade que al encontrarse con Inge (o Lulú) la mañana siguiente, Wilder le agradeció que le hubiera enviado a Galitzenstein: “Pero la próxima vez, por favor, ¡que sea Erich Pommer!” (Zolotow, 1996:40).

Wilder calculaba que había colaborado como negro literario en medio centenar⁸⁴ de películas mudas –por aquel entonces los guiones eran de unas treinta páginas– sin que su nombre apareciera en los títulos de crédito. Entre otros, Wilder trabajó para Curt J. Braun, a quien llamaba la “fábrica de guiones andante”⁸⁵, y Franz Schulz: “Se aprovecharon muchísimo. En aquellos tiempos a ellos les pagaban cincuenta mil marcos por guión, y a mí me daban doscientos cincuenta a la semana. Pero si alguna vez se me hubiera ocurrido irme de la lengua, me habría quedado sin trabajo” (Karasek, 1993:43).

En 1928, mientras alternaba las colaboraciones en prensa con los guiones que escribía para otros, Wilder obtuvo su primer crédito en una película. No por casualidad, se trataba de una comedia fantástica protagonizada por un periodista. *Der Teufelsreporter: Im Nebel der Grosstadt* (*El repórter del diablo: En la niebla de la gran ciudad*) fue un encargo del jefe de los estudios Universal Carl Laemmle a Joe Pasternak y Paul Kohner, sus hombres en Berlín. El todopoderoso jefe del estudio quería una película silente de bajo presupuesto para que la dirigiera su sobrino Ernst. Eddie Polo, una antigua estrella del cine del Oeste que trataba de revivir su carrera cinematográfica en la capital alemana, protagonizaría el film.

En años posteriores, Pasternak y Kohner se disputaron el mérito de haber reclutado a Wilder para *El repórter del diablo*. Kohner declaraba que le encargó el guión porque le gustaban el dinamismo y el sentido del humor del joven escritor. Joe Pasternak, por su parte, aducía motivos más mundanos y aseguraba que lo metió en la película para recuperar los mil dólares que *Billie* le debía por una partida de póquer (Zolotow:1996:40).

El actor estadounidense de origen vienés Eddie Polo, por su parte, se encontraba en el ocaso de su carrera tras haber sido una estrella de acción en Estados Unidos, famoso por la serie de películas en las que interpretaba al héroe *Cyclone Smith*. A sus 54 años, este antiguo artista de circo y especialista de cine ya no resultaba creíble como hombre de acción, pero pese a ello Wilder escribió para su lucimiento un guión trepidante en el que, aunque lejanamente, reflejó algunas de sus propias aspiraciones.

La idea que inspiró la película la extrajo de un episodio leído en su antiguo diario *Die Stunde* mientras desayunaba en el berlinés Café Kranzler, cerca de la estación de Zoo, donde los trenes llegados desde Viena descargaban la prensa de la capital del antiguo imperio. La noticia contaba que a su llegada a la capital austriaca, las *Tiller Girls* habían comprobado con horror que en lugar de 16 eran sólo 15, puesto que faltaba una de ellas. Inmediatamente se empezó a temer una desaparición, un accidente o un

⁸⁴ Zolotow eleva ese número hasta la improbable cifra de doscientos (Zolotow, 1996:41). A un ritmo de dos o tres guiones mensuales, Wilder escribía escenas sueltas o tratamientos completos de las secuencias de acción.

⁸⁵ El apelativo que le dedica Wilder no es, en ningún caso, exagerado. Curt J. Brown figura como guionista en los créditos de cuarenta películas sólo durante el periodo entre 1926 y 1930.

secuestro. La realidad, relatada con regocijo en el diario, era que el actor Igo Sym, que había protagonizado junto a Marlene Dietrich el film austriaco *Café Elektric* (Gustav Ucicky, 1927), conocía a la joven bailarina ausente desde hacía un año y la había “raptado” al paso del tren por la frontera checa. La noticia de *Die Stunde* olvidaba mencionar que en realidad todo era un montaje para promocionar el espectáculo del *Haller-Revue* berlinés, organizado por su agente de prensa. La historia no podía pasar desapercibida para Wilder, en especial si tenemos en cuenta su relación con Olive Victoria (Hutter y Kamolz, 1998:121).

En *El repórter del diablo*, Eddie Polo interpreta a un estenógrafo del *Rapid Journal* cuya única aspiración es la de llegar a convertirse en un reportero de pleno derecho. Un día en el que se queda sólo en la redacción junto con un aprendiz llamado Maxe –el resto del personal asiste a la boda del jefe– aprovecha la llegada de un grupo de bailarinas americanas para entrevistarlas por su cuenta. Pese a que no llega a tiempo para recibir las en la estación de tren, lo que provoca la mofa de su rival del *Abendglocke*, el intrépido aspirante a reportero no está dispuesto a dejar escapar su historia; alcanza el autobús a la carrera y les hace una entrevista a las chicas desde el estribo del autobús descubierto en el que viajan.

Como indica Lally, la película es un film de serie B bastante frívolo y divertido, que pide casi a gritos que el espectador no se lo tome demasiado en serio (Lally, 1996:36). La presencia en el grupo de una joven heredera norteamericana convierte al grupo de chicas en objetivo de una banda internacional de secuestradores. En el autobús, la tutora de las chicas, Miss Bessie (Gritta Ley), trata de prevenir al reportero del peligro que corren mediante una nota, pero Eddie Polo no entiende el mensaje y cae en manos de los gánsteres, que logran deshacerse de su molesta presencia internándolo en un manicomio. Las paredes acolchadas, sin embargo, no consiguen detener al diabólico reportero, que logra huir y relatar su historia al director del *Rapid Journal*, que la publica en primera página. Mientras tanto, Jonás (Robert Garrison), el líder de los secuestradores, ha retenido a las virginales heroínas en una isla del río Havel, a las que mantiene muy oportunamente en ropa interior para evitar que escapen.

El repórter del diablo es una alocada comedia de acción con muy pocas dosis de realismo, cuyo punto fuerte no es la lógica, ni el guión, ni la puesta en escena (Aurich y Jacobsen, 2006:36). En un momento, incluso, el protagonista mantiene encañonada la pistola en mano a los secuestradores mientras dicta por teléfono la noticia a su director, antes incluso de llamar a la policía. La segunda parte del film consiste básicamente en una persecución continua, en la que Eddie Polo salta desde ventanas y coches en marcha. La fotografía de Charles J. Stumar hace un favorecedor y reconocible retrato del Berlín de la época. En un momento en el que el reportero debe escalar a lo alto de un edificio, las chicas, que son acróbatas, se suben unas sobre los hombros de las otras para permitir que el reportero trepe hasta lo alto. En el feliz desenlace, Eddie Polo consigue el ansiado puesto de reportero en el *Rapid Journal* y el amor de Miss Bessie (Aurich y Jacobsen, 2006:33).

La película se estrenó el 19 de junio de 1929 en el Schauburger Theater de Hamburgo y fue rápidamente olvidada (Phillips, 2010:6). En España *El repórter del diablo* se estrenó el 18 de febrero de 1931 en Barcelona y en Madrid el 19 de noviembre de ese mismo año. Se proyectó habitualmente como película complementaria en las sesiones dobles, acompañando a un estreno sonoro⁸⁶.

Al margen de la particularidad de ser el primer crédito oficial obtenido por Wilder en el mundo del cine, el tono bufo de *El repórter del diablo*, ideada como un producto sin pretensiones artísticas destinado al consumo rápido, carece de afinidad alguna con el resto de su trayectoria cinematográfica. El propio Wilder se avergonzaba al final de su carrera ante el historiador Kevin Brownlow de haberla escrito: "You don't do us any favour by finding this crap. You should bury it!" (Chandler, 2002:46).

2.3.5 Menschen am Sonntag y el salto a la UFA

Cine y periodismo siguieron íntimamente ligados en la trayectoria profesional de Wilder en Berlín. En junio de 1929, en las mismas fechas en las que *El repórter del diablo* pasaba sin pena ni gloria por las salas berlinesas, cinco habituales del Café Románico se embarcaron en un proyecto cinematográfico muy distinto, totalmente innovador pese a su modesto planteamiento. Wilder fue el encargado de dar a conocer al mundo el proyecto en un artículo titulado "Wir von Filmstudio 1929" (Nosotros, los del Filmstudio 1929), que se publicó en las páginas de *Tempo* el 23 de junio de 1929.

El resultado fue *Menschen am Sonntag*, una película filmada en estilo semidocumental en la que se mostraba la vida de un grupo de berlineses corrientes durante el domingo, que por su estilo se anticipaba en más de una década al neorrealismo italiano. Salvo Eugen Schüfftan y Edgar G. Ulmer⁸⁷, el resto de los participantes sólo había colaborado esporádicamente en el mundo del cine. Robert Siodmak, que en aquellos momentos trabajaba en la sección de anuncios de *Neue Revue*, se encargó de la dirección. Sobre una idea de Curt Siodmak, Wilder elaboró el guión –más

⁸⁶ La fecha oficial de estreno en España que figura en la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura (http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas_Index.html) es el 19 de noviembre de 1931, en Madrid. Sin embargo, pueden encontrarse proyecciones de *El repórter del diablo* en las carteleras de Barcelona nueve meses antes de esa fecha. En su proyección en el cine Miria de la capital catalana como complemento a una película de Ivor Novello, el film se presentó como "cómico y cultural". En marzo pasó al cine Splendid, en el que acompañó a la película sonora *Caras pintadas* (Albert S. Rogell, 1929) (V. *La Vanguardia*, 18 de febrero de 1931, p.17 y 24 de febrero de 1931 p. 27). En Madrid, la película de Ernst Laemmle compartía programa doble con la película *Al borde de la civilización* con un reclamo que anunciaba la "reaparición de Eddie Polo" (V. *ABC*, Jueves 19 de noviembre de 1931, p.50.).

⁸⁷ Schüfftan, de 36 años, era el más experto de todos los componentes del grupo. Era el creador del Proceso Schüfftan, que permitía superponer imágenes de actores sobre maquetas y miniaturas mediante el uso de espejos, un revolucionario sistema que utilizó en la colosal *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927).

precisamente un tratamiento de siete páginas–, mientras que Fred Zinnemann ejercía de ayudante de cámara (Karasek, 1993:59). El propio Wilder explicó meses más tarde en el artículo titulado “Wie wir unseren Studio-film drehten” (Cómo rodamos nuestra película), publicado el 10 de mayo de 1930 en el *Montag Morgen*, el modo en el que se había gestado la idea:

- Tenemos que hacerlo.
Un hombre de aspecto menudo se levanta de su asiento y golpea la superficie marmórea de la mesa. Los vasos de limonada se agitan temblorosos. Moritz Seeler.
Somos cinco.
Herr Eugen Schüfftan, el artífice de algunos de los efectos cinematográficos más famosos del mundo entero le mira boquiabierto:
 - ¿Sin dinero?
 - ¡Sin dinero!
 - Al tercero, Robert Siodmak de Dresde (al principio trabajó en periódicos, después en teatro y luego en distribución cinematográfica), le resulta difícil no echarse a reír a carcajadas:
 - ¿Sin un estudio?
 - ¡Sin un estudio!
 - ¿Algo totalmente espontáneo?
 - Le pregunta la fórmula a Edgar Ulmer, de veinticuatro años, hace medio año que ha emigrado de Hollywood, donde fue diseñador artístico en *Amanecer*, de Murnau.
 - ¡Totalmente espontáneo!
 - El quinto soy yo, *Billie Wilder*:
 - ¿Estamos todos de acuerdo
 - Sí, de acuerdo. Espontáneo, sin estudio y sin dinero.
- Fue así como nació Film Studio, en la mesa de una cafetería, en junio de 1929.

Además de por su novedad, *Menschen am Sonntag* también ocupa un lugar en la historia del cine por su carácter genealógico, tal y como lo define Karasek (1993:60). Todos los participantes en el proyecto desarrollaron una brillante carrera cinematográfica en Hollywood en las décadas siguientes⁸⁸. Sobre la base de un exiguo

⁸⁸ Robert Siodmak dirigió varias películas más en Alemania y emigró a Hollywood en 1933, donde se especializó en obras de cine negro como *La dama desconocida* (1944), *La escalera de caracol* (1945) o *El abrazo de la muerte* (1949). Regresó a Alemania en 1952. Su hermano Curt se especializó en guiones de películas fantásticas y de terror como *El hombre lobo* (George Vaggner, 1941), *Yo anduve con un zombie* (Jacques Torneur, 1943) o *La bestia con cinco dedos* (Robert Florey, 1946). Edgar G. Ulmer, en su larga trayectoria cinematográfica en Estados Unidos, dirigió medio centenar de películas, casi todas ellas de serie B, entre las que figuran títulos como *Satanás* (1934) o *Detour* (1945). Eugen Schüfftan se convirtió en un reputado director de fotografía, labor por la que obtuvo un Óscar por *El buscavidas* (Robert Rossen, 1961). Fred Zinnemann, que modestamente reconocía que como ayudante de cámara en *Menschen am Sonntag* su aportación creativa había sido nula, comenzó su trayectoria cinematográfica en Estados Unidos filmando cortometrajes y documentales, antes de emprender una brillante carrera como realizador en la que, sólo por destacar algunas, dirigió *Solo ante el peligro* (1952), *Un hombre para la eternidad* (1966), *De aquí a la eternidad* (1953), *Chacal* (1973) o *Historia de una monja* (1959). Ganó cuatro Óscar. Moritz Seeler, el poeta y promotor teatral que impulsó Filmstudio 1929, por el contrario, tuvo un final trágico. Al contrario que todos sus compañeros, no abandonó Alemania tras la llegada al

presupuesto de cinco mil marcos⁸⁹, el entusiasta grupo de amantes del cine enroló a cinco actores no profesionales para su retrato del ocio de los berlineses. Como indica su rótulo inicial, *Menschen am Sonntag* es “una película sin comediantes” en la que “cinco personas se encuentran por primera vez en su vida delante de una cámara”.

Sobre la autoría y el modo en el que se elaboró el guión, los participantes diferían en los términos⁹⁰, aunque coincidían en que no había nada previamente establecido. Robert Siodmak restaba relevancia a la aportación de Wilder, a quien sólo atribuía uno de los gags. Su hermano Curt también afirmaba que no había un guión y relataba que las escenas se preparaban de un día para otro. Ulmer ratificaba esta versión y añadía que todos ellos se juntaban en el café y discutían lo que se iba a filmar, aunque el hilo argumental y los personajes estaban bien definidos (Lally, 1996:40).

La filmación se realizó durante los domingos del verano de 1929, el día libre en sus respectivos trabajos para todos sus participantes, a la luz del sol y en localizaciones abiertas. Para sus desplazamientos por la ciudad emplearon el transporte público, lo que en una ocasión provocó que se perdiera el trabajo de todo el fin de semana tras olvidar la bobina en el autobús. Wilder describía así la filmación en su artículo en *Tempo*:

“Trabajamos a un ritmo febril. Le hemos alquilado un carro desvencijado a un panadero en la Nikolasse y deslizamos el equipo por la arena. Aguantamos la cámara durante catorce horas y lo captamos todo de forma ordenada. Nosotros mismos vigilamos el enfoque y nos pasamos el día arrodillados en el agua; si sentimos la amenaza de una insolación, zambullimos la cabeza. No creo que los equipos a las expediciones al Everest o al Pamir tuvieran mayor fuerza de voluntad o padecieran más privaciones que nosotros ¡Dios mío, disponemos de unos medios tan rudimentarios...! Mientras, a unos cuántos kilómetros, en Neue Babelsberg [la sede de los estudios UFA], puede que ahora mismo estén construyendo los mejores decorados para las fabulosas mentiras de Nina Petrowna⁹¹. Y

poder de Hitler. Tras ser detenido en 1938 y deportado a Letonia su pista se difumina, aunque murió probablemente en el campo de concentración de Theresienstadt en 1943.

⁸⁹ El modo en el que se obtuvo la financiación difiere según las fuentes. Robert Siodmak aseguraba que pidió los cinco mil marcos a su tío, Heinrich Nebenzahl, un productor a quien sus filmes de Harry Piel costaban doscientos mil marcos cada uno. Curt Siodmak, por su parte, contradecía a su hermano y afirmaba que la película se financió con nueve mil marcos que él había obtenido por la venta de una novela al periódico *Die Woche*. Otro de los participantes en la película, Edgar G. Ulmer, aportaba una tercera versión en la que aseguraba que el film se había financiado con el dinero que él había traído de América (Lally, 1996:39).

⁹⁰ En realidad, los testimonios de ninguno de los participantes coinciden prácticamente en ninguno de los aspectos de la película, ni el modo en el que se financió, ni la autoría del guión, y mantuvieron esas disputas a lo largo de toda su vida. Moritz Seeler, Rochus Gliese y Edgar Ulmer se descolgaron del proyecto una vez iniciado por sus desavenencias con el resto de los miembros.

⁹¹ Wilder realiza aquí un juego de palabras con el título de la película *Las mentiras de Nina Petrovna* (Hanns Schwartz, 1929), un melodrama de la UFA producido por Erich Pommer, que se había estrenado el 15 de abril. El film es un buen ejemplo de las artificiosas producciones de época que realizaba la productora en los últimos años de cine silente.

aquí estamos nosotros, con una suma del todo ridícula, para rodar unas cuantas verdades que nos parecen importantes”⁹².

Menschen am Sonntag se estrenó el 4 de febrero de 1930 en la sala de la UFA en la Kurfürstendamm, un local especializado en películas experimentales, donde se mantuvo en cartelera durante seis meses. Su éxito crítico radicó, en palabras de Jean Breschand, en llevar a su apogeo la capacidad expresiva del cine mudo justo en el momento de su difícil transición al sonoro, y en hablar directamente de la vida corriente sin tratar de convertirla en un relato: “Al privilegiar la sensación de los momentos y no el sentido de su acción, reencuentra la ficción tal y como cada uno la vive, con sus sueños, aventuras y desventuras” (Breschand, 2004:86).

El historiador cinematográfico Sigfried Kracauer la situó, por el modo en el que mostraba la vida alemana, en la categoría de las películas llamadas “representativas”, una categoría inaugurada por *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines* (Berthold Viertel, 1926) y cuyo referente indiscutido era *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927). Kracauer sugiere que el éxito de *Menschen am Sonntag* pudo deberse a la manera convincente en la que refleja un sector de la vida raramente advertido hasta entonces y destaca que es una de las primeras películas que llama la atención sobre “el hombre pequeño” (Kracauer, 1985:178).

Tal y como señala Lally, *Film Studio 1929* era un manifiesto para una nueva clase de cine, una rebelión contra las convenciones melodramáticas y cómicas y los sofisticados criterios de producción de la UFA. “Fue una época de vacío en el cine alemán –declaraba Wilder–. Las grandes compañías cinematográficas navegaban en mares de sensiblería” (Lally, 1996:42). Irónicamente, pocas semanas después el propio Wilder trabajaba ya en escribir guiones para las operetas sonoras de la gran productora alemana. Preguntado por Andreas Hutter sobre esa contradicción, el cineasta replicó con llaneza: “Lo primero es poder comer y después viene la moralidad. Si hubiera seguido con las películas experimentales me hubiera muerto de hambre” (Hutter, 1993:11).

El éxito de *Menschen am Sonntag* abrió a sus creadores las puertas de la UFA. Robert Siodmak fue contratado por Robert Liebmann, jefe del departamento de guiones y escritor de éxito. Su primer encargo fue el cortometraje cómico *Der Kampf mit dem Drachen oder: Die Tragödie des Untermieters* (La lucha contra el dragón o la tragedia de los inquilinos), escrito por su hermano Curt sobre una idea de Billy Wilder⁹³. Una vez finalizada esta pequeña obra de 14 minutos, Erich Pommer ofreció a Siodmak la oportunidad de poder dirigir su propia unidad de producción. El sonido sincronizado

⁹² ‘Wir vom filmstudio 1929’. En: *Tempo*, 23 de julio de 1929.

⁹³ El título parafrasea la célebre balada de Friedrich Schiller, aunque aquí, el cruzado y la bestia se convierten cómicamente en el sufrido inquilino y su casera, un tema recurrente en los textos periodísticos de Wilder. El protagonista sufre los tormentos de la dueña de la casa hasta que no resiste más y la mata accidentalmente; el jurado, formado en su totalidad por inquilinos igualmente maltratados, lo absuelve de su delito (Lally, 1996:53).

había llegado a Alemania⁹⁴ y había una gran demanda de escritores que no sólo idearan escenas ingeniosas sino también frases ingeniosas. Si en 1929 la industria cinematográfica alemana había producido 210 películas silentes y sólo 14 sonoras, en sólo un año la proporción se había invertido y se produjeron 111 sonoras frente a 75 mudas (Lally, 1996:51).

Mientras tanto, a Wilder le resultó de utilidad su descaro para llegar a la todopoderosa UFA⁹⁵. Un día que criticaba a viva voz a Liebmann en el Café Románico por no dar oportunidades a los jóvenes escritores, un hombre grande y corpulento que estaba sentado en una mesa contigua se giró: “Si sólo tiene un uno por ciento del talento escribiendo del que hace gala al soltar la lengua, podría darle algo de trabajo”. Era Liebmann. *Billie* había logrado su ansiada oportunidad (Sikov, 2000:93).

Ya como guionista de pleno derecho en la industria cinematográfica alemana, escribió los guiones de *Der Mann, der seinen Mörder sucht* (Robert Siodmak, 1931), *Ihre Hoheit befiehlt* (Hanns Schwarz, 1931), *Seitensprünge* (Steve Sekely, 1931) y sobre todo *Emil y los detectives* (Gerhard Lamprecht, 1931), la adaptación a la gran pantalla de la obra teatral de Erich Kästner, que constituyó un gran éxito. A partir de 1932 comenzó a trabajar en una serie de musicales –*Es war einmal ein Walzer* (Victor Janson, 1932), *Ein blonder Traum* (Paul Martin, 1932), *Scampolo, ein Kind der Strasse* (Hans Steinhoff, 1932), *Das Blaue vom Himmel* (Victor Janson, 1932)– un género que le resultaba particularmente antipático⁹⁶. Les siguieron las comedias *Madame wünscht keine Kinder* (Hans Steinhoff⁹⁷, 1933) y *Was Frauen träumen* (Géza von Bolváry, 1933).

⁹⁴ La industria alemana no tuvo problemas para incorporarse al cine sonoro, puesto que disponía del sistema Tri-Ergon desarrollado por Josef Engl, Hans Vogt y Joseph Masolle. Esta nueva etapa también supuso el regreso desde Estados Unidos de buena parte de los artistas emigrados –actores y realizadores–, obligados a volver por su desconocimiento del inglés o por su acento extranjero (Cirera, 1986:56).

⁹⁵ La Universum Film Aktien Gesellschaft fue fundada en 1917 con fondos públicos tras la fusión de diversas compañías existentes con el objetivo de contribuir a la difusión de información y propaganda durante la Primera Guerra Mundial. En 1921 pasó a manos del Deutsche Bank. Bajo la dirección de Erich Pommer, la UFA conoció una época de esplendor, pero a finales de los años veinte, en especial tras el enorme fracaso financiero que supuso la gigantesca *Metrópolis*, no pudo contener la avalancha de películas norteamericanas. En 1927 fue adquirida por el político ultraderechista Alfred Hugenberg, quien tras la llegada al poder del nazismo la puso al servicio de Joseph Goebbels (Cousins, 2005:113).

⁹⁶ Wilder no apreciaba el género musical, aunque filmó *El vals del emperador* al estilo de las operetas de principio de siglo como vehículo para el lucimiento de Bing Crosby. Su consideración sobre estas películas se aprecia muy significativamente en *Irma la dulce* (1963), basada en un exitoso musical de Broadway. Wilder terminó eliminando de la película todas las canciones y los números musicales de la obra original, pese a que la productora había desembolsado 350.000 dólares por sus derechos (Freixas y Bassa, 1996:34).

⁹⁷ Poco después, tras la llegada de Hitler al poder, Steinhoff firmó una de las películas de propaganda nazi más denostadas, *El flecha Quex* (1933). “Era un mierda, un hombre sin talento –afirmaba Wilder–. Era un nazi de la cabeza a los pies, pero había muchos nazis con talento. Nunca diría que Leni Riefenstahl no tenía talento; con *El triunfo de la voluntad* acometió una empresa de gran envergadura. Tenía a todos los extras del mundo, todo a su disposición y su trabajo se consideró una gran obra de propaganda. En cuanto a Steinhoff, era un idiota; no porque fuera nazi, sino también porque era un pésimo director” (Lally, 1996:67).

2.3.6 *Ubi bene, ibi patria*

A principios de los años treinta Wilder había logrado abrirse camino en Berlín. Tenía 26 años y los desvelos de la vida como periodista habían quedado atrás. Entre 1929 y 1933 figuró en los títulos de crédito de catorce películas, cinco de ellas para la UFA. Como escritor de la poderosa industria cinematográfica alemana, que por entonces rivalizaba con Hollywood, podía permitirse una vida mucho más acomodada que aquella a la que lo habían obligado las estrecheces del periodismo. Se había mudado de su pequeña habitación amueblada en la Güntzelstrasse a un elegante edificio de estilo Bauhaus, el Sächsischen Palais en la Sächsischestrasse. Se compró un descapotable azul Graham y amuebló su piso con obras de Mies Van der Rohe y Le Corbusier. También en estos años comenzó a coleccionar arte, en su mayoría carteles y grabados. Frecuentaba los locales más lujosos de la ciudad y vestía con elegancia, con bastón y sombrero incluso en interiores, una costumbre que ya no abandonaría (Sikov, 2000:110).

A medida que las cosas mejoraban para Wilder, el ambiente en Alemania se iba haciendo cada vez más irrespirable. Las consecuencias de la Gran Depresión y las severas condiciones establecidas por el Tratado de Versalles ahogaron la economía de la República Weimar. El Partido Nacionalsocialista, que en las elecciones de mayo de 1928 sólo había logrado un 2,8% de los votos y 12 diputados, pasó a obtener un 18,3% de los sufragios y 107 representantes en septiembre de 1930, cifra que se elevó hasta el 37,4% de los votos y 230 diputados en las de julio de 1932. Pese a todo, según recordaba Wilder, “a finales de 1932 todo esto no nos preocupaba realmente. Creíamos que aquella locura pronto se desvanecería” (Karasek, 1993:71).

Lejos de desvanecerse, la locura aumentó. La enorme inestabilidad política provocó que todos los gabinetes fueran efímeros y el presidente de la república, el ya octogenario Paul von Hindenburg, decidió finalmente nombrar Canciller a Adolf Hitler. El líder del partido nacionalsocialista accedió al cargo el 30 de enero de 1933 y cuatro semanas después, el 27 de febrero, aprovechó el incendio del Reichstag para derogar derechos civiles básicos.

El nombramiento de Hitler sorprendió a Wilder en Davos, de vacaciones de esquí junto con su novia Hella Hartwig. Volvieron apresuradamente a Berlín. Malvendió todas sus pertenencias y abandonó su piso para alojarse, por cautela, en una habitación del Hotel Majestic. Una noche, dos agentes de paisano entraron en su habitación a las cuatro de la madrugada. Wilder había estado leyendo un panfleto en contra de Hitler antes de dormir, que afortunadamente se había escurrido entre la cama y la pared (Chandler, 2002:59). Tras el incendio del Reichstag, Hella y *Billie* salieron apresuradamente de Berlín en tren en dirección a París⁹⁸. Sus amigos, judíos o

⁹⁸ La fecha exacta de su salida es imprecisa, aunque fue en cualquier caso muy poco después del incendio del Reichstag. Zolotow, Karasek y Wood señalan que fue el 28 de febrero, una semana más tarde según Seidman (1977:7).

izquierdistas en su mayoría, hicieron lo mismo. Cuando apenas dos meses después, el 20 de abril, se estrenó en Berlín la última película que Wilder escribió en Alemania – *Was Frauen träumen* (Géza von Bolváry, 1933) – ya se había borrado de los títulos de crédito y de los programas el nombre de sus dos guionistas: Franz Schulz y *Billie* Wilder.

De la noche a la mañana, para gozo del partido nacionalsocialista, la mayor parte de los intelectuales judíos abandonó precipitadamente la ciudad. Quienes no lo hicieron, se enfrentaron al peor de los destinos imaginables⁹⁹. La UFA quedó diezmada. Conformaron el segundo gran éxodo del cine alemán, en el que también se encontraban Pabst –que más tarde volvió a la Alemania nazi–, Fritz Lang, Max Reinhardt, Conrad Veidt, Max Öphuls, Paul Czinner, Elisabeth Bergner, Joe May, Peter Lorre, Robert Siodmak, Leontine Sagan, Eugene Schüfftan, Alexis Granowsky, Fred Zinnemann y Slatan T. Dudow. “Todos ellos cometieron el grave delito de nacer judíos o, simplemente, de tener ideas democráticas” (Gubern, 2005: 2004).

“I had wonderful times in Berlin. You might say it was a love affair I had, not with one girl or many girls, but with that city. It was the home of my youth. My heart beat faster the first time I saw the Kurfürstendamm. Every journalist, writer, and artist dreamed of going to Berlin, me included, and it was better than the dream. I was robbed of the memory. You cannot think about the good and not remember the bad” (Chandler, 2002:59).

Wilder llegó a París en marzo de 1933 con un capital de poco más de mil dólares, todo lo que había podido reunir, oculto en la cinta del sombrero (Chandler, 2002:60). Además de sus posesiones, la llegada del nazismo le había privado de la ciudad que amaba pero, sobre todo, de su principal patrimonio como escritor: el idioma. Aunque Wilder sabía algo de francés, no era lo bastante para desenvolverse con soltura en la industria cinematográfica francesa. La vida en París supuso la vuelta a las penalidades. Trabajó como negro literario y se hospedaba en el Hotel Ansonia, en el nº8 de la rue de Saigon, cerca del Arco del triunfo, en el que confluían muchos emigrantes alemanes. Muchos de ellos lo hacían con el miedo a ser deportados. No era el caso de Wilder, que tenía pasaporte austriaco.

Aunque su estancia en la capital francesa fue precaria y breve, apenas diez meses, en lo cinematográfico no resultó infructuosa. Wilder dirigió –junto con Alexander Esway–

⁹⁹ Muchas de las personas del entorno inmediato de Wilder engrosaron la lista de las víctimas del genocidio; su madre, su abuela y su padrastro desaparecieron en Auschwitz; Ernst Spitz, el compañero de *Die Stunde* que denunció el entramado chantajista de Kronos Verlag, fue asesinado en Buchenwald; Moritz Seeler, el promotor de *Menschen am Sonntag*, falleció probablemente en Theresienstadt; Robert Liebmann, el jefe de los guionistas de la UFA que ofreció a Wilder su primera oportunidad, desapareció en la Francia ocupada; Karola Neher, la esposa del poeta Klabund, cuyos bailes con Wilder en el Hotel Eden le brindaron a éste la oportunidad de publicar su gran reportaje sobre los bailarines acompañantes, huyó a la Unión Soviética, donde fue arrestada durante la Gran Purga. Falleció en un campo de trabajo. Mejor suerte tuvo Egon Erwin Kisch, el mentor periodístico de Wilder en Berlín; fue detenido y encarcelado tras el incendio del Reichstag, pero las gestiones del gobierno checo posibilitaron su deportación.

Curvas Peligrosas, una película de bajo presupuesto sobre una banda de ladrones de coches. La experiencia de dirigir no le resultó particularmente agradable: “No puedo decir que disfrutara” (Karasek, 1993:76).

Wilder estaba convencido de que su estancia en París era sólo una escala en su camino hacia Hollywood. Envío el tratamiento de un guión titulado ‘Pam-Pam’ a Joe May, un productor alemán al que había conocido en la UFA y que trabajaba para Columbia Pictures. La historia gustó a May, que le pagó el desplazamiento hasta Estados Unidos para un breve periodo de trabajo –seis meses, con un salario de 150 dólares semanales– como guionista del estudio para desarrollar ese guión. Wilder zarpó a Estados Unidos el 22 de enero de 1934 en el *Aquitania* (Phillips, 2010:14-15)

Su futuro en norteamérica, a donde llegaba con veinte dólares en el bolsillo y cien palabras de inglés en el vocabulario, era completamente incierto (Hutter, 2006:6). Pero a diferencia de otros inmigrantes alemanes, que sólo pensaban en volver a Alemania después de Hitler, Wilder quería quedarse en Estados Unidos. “Yo estaba aquí porque quería quedarme aquí. A través de la emigración, había llegado a la ciudad de mis sueños. Los otros se sentían desplazados, se sentían emigrantes; yo me sentía inmigrante, alguien que ha llegado a su meta. Como decían los antiguos romanos: *Ubi bene, ibi patria*” (Karasek, 1992:106).

2.4. El ‘toque’ Wilder

Durante muchos de los años de su larga trayectoria en su nueva patria en la tierra de los sueños, la oficina de Wilder estuvo presidida por un gran letrado, obra de Saul Steinberg, que rezaba simplemente: “How would Lubitsch done it?”. Wilder profesaba admiración por el director berlinés afincado en Estados Unidos desde 1922, para quien escribió junto con Charles Brackett las comedias románticas *La octava mujer de barba azul* y *Ninotchka*. Las referencias de Wilder a Lubitsch, según Leland A. Poague, van más allá del simple homenaje y constituyen unos principios compartidos.

“Lubitsch represents a set of human values, worldly yet ever hopeful, that Wilder wholeheartedly shares. Specifically, a certain bitter-sweet vision of sexual/emotional relationships” (Poague, 1980:98).

La esencia de este modo de entender el cine se condensaba en el célebre ‘toque Lubitsch’, un estilo caracterizado entre otros rasgos distintivos por su sofisticación, sutileza, ingenio, encanto, elegancia y pulida despreocupación, además de audaces matices sexuales¹⁰⁰. Wilder asimiló estos principios y los incorporó como uno de los elementos característicos de su filmografía. Las dos películas que realizó con Audrey Hepburn –*Sabrina* y *Ariane*– constituyen probablemente los mejores ejemplos de esa influencia.

¹⁰⁰ V. CHRISTIANSEN, Richard. “A Touch Of Genius From A Master Of The Movies”. En: *Chicago Tribune*, 12 de octubre de 1997.

Wilder admiraba las contribuciones de Lubitsch a los guiones, aunque éste rechazara figurar en los títulos de créditos como escritor. Consideraba inalcanzable el estilo de su maestro, sólo en apariencia ligero, que de modo indirecto mostraba las cosas con claridad, belleza y gracia, permitiendo que fuera el espectador quien sacara sus propias conclusiones ante lo que veía en la pantalla (Karasek, 1993:134).

“Billy Wilder es un moralista y su visión del género humano es alternativamente tierna y despiadada. Sabe dar a cada cual lo que se merece. También él es así en persona. Administra ambas cosas con virtud y sabiduría. Tiene comprensión por las debilidades y las miserias y es implacable con los poderosos, los prepotentes y los privilegiados. Ha creado una galería de personajes humanos, antiheroicos, poseedores de todas las debilidades y todos los vicios, de seres humanos de carne y hueso. Sus películas tratan a menudo de la corrupción, de cómo nadie está limpio, pero de que mientras unos se ensucian por necesidad, para salir adelante, otros lo hacen por el poder. Y para Wilder el poder es sucio de salida. Cuando le preguntaron por qué había tanta prostitución, en el sentido amplio, en sus películas, respondió: “La virtud no es fotogénica” (Trueba, 2004: 284).

Pero muy por encima del romanticismo, la etiqueta que con mayor tenacidad ha perseguido a Wilder a lo largo de toda su carrera ha sido sin duda la del cinismo, un descreimiento legendario que supuestamente emergía de su propio carácter y que impregnaba toda su obra. En su cine abundan los personajes cegados por el impulso de sus ambiciones que terminan abocados a la sordidez y la amargura, y situaciones que, más allá de las simples apariencias, retratan el lado tenebroso de las relaciones humanas. En palabras de Hopp, Wilder combinó su sensibilidad europea con la moralidad poco ortodoxa del yanqui inconformista de su tierra de adopción, una mezcla que le permitió explorar de forma cómica y dramática cómo los humanos engañan a los demás y se engañan a sí mismos (Hopp, 2003:9).

Wilder siempre rechazó esa caracterización –se consideraba en todo caso irónico– y aseguraba que de todas sus películas sólo *El gran carnaval* merecía esa definición:

“Nada, en ninguna de mis películas... no hay cinismo. Tal vez en *El gran carnaval*. En esa sí. La película necesitaba ser así. Estaba el cinismo del periodista, al que despiden del periódico de Nueva York y que se encuentra con la situación del hombre atrapado en el agujero. Es cínico que quiera utilizarla, pero luego paga por ello. Paga por ello porque le mantiene en el agujero un día más de la cuenta. Podía haber ayudado a sacar al hombre. Pero lo convierte en un circo. El mismo día que hicimos el preestreno de la película, yo estaba en Wilshire Boulevard y hubo un accidente. Había una mujer, me parece; no vio el semáforo y salió despedida del coche. Se la llevaron. De pronto vi a un tipo con una cámara que estaba haciendo fotos y le dije: Que alguien vaya a buscar un teléfono, hay que llamar a la policía y a una ambulancia. Y el fotógrafo me dijo: ‘Yo no, tengo que hacer las fotos’. Eso es cinismo” (Crowe, 1999:142-143).

La veracidad de esta anécdota, prácticamente idéntica al cliché con el que Charles Chaplin ya retrataba a la profesión en *Charlot, periodista* (Henry Lehrman, 1914),

resulta irrelevante. Lo realmente significativo de la confesión de Wilder a Cameron Crowe es el vínculo que establece entre el cinismo y la profesión periodística. Tal vez por ello, en la galería de los personajes cinematográficos sin escrúpulos que habitan la historia del cine, hay pocos ejemplos más encarnizada y salvajemente hipócritas y descreídos que los Chuck Tatum o Walter Burns wilderianos, sórdido el primero, indudablemente cómico el segundo.

“Precisamente en la chirriante agresividad y acidez –reprochada por cierta crítica europea– y en su simultánea capacidad para alcanzar una vasta comunicación social –reprochada por las elites norteamericanas– residen conjuntadas las dos mayores virtudes del estimulante inconformismo wilderiano” (Gubern, 1975:1).

Tras haber estudiado con minuciosidad la trayectoria periodística de Wilder, para Andreas Hutter resulta indudable que, al igual que la elegancia y el encanto se inspiran indudablemente en el ‘toque’ de su maestro Lubitsch, el cinismo y la predilección por las situaciones y sentimientos sombríos manan de su experiencia como periodista en Viena y Berlín (Hutter, 2002:22). Sin duda, el estilo y la trayectoria periodística del joven *Billie* alimentaron esa característica amarga ironía que constituye un ingrediente esencial del ‘toque Wilder’.

2.4.1 ‘Levántate y escribe algunas buenas anécdotas’

En los años sesenta, convertido ya en un consagrado cineasta, Wilder relató en una entrevista en *Die Presse* que durante su etapa como periodista en Viena, cuando aún se alojaba en casa de sus padres, su madre lo levantaba todo los días y le decía: “Levántate y escribe algunas buenas anécdotas”¹⁰¹.

Wilder, en efecto, siempre destacó como un fabuloso narrador de historias aquejado de lo que él mismo denominaba el “síndrome de Scherezade” (Brown, 1970:68). También por ello, el pulido anecdotario en el que convirtió su propia biografía, en especial tras su retiro, dificulta en ocasiones conocer los hechos precisos.

Muchos años antes, en la Viena de 1926, esa misma pasión aplicada al periodismo recibía una dura crítica en la acusadora obra de Ernst Spitz “El revólver de Békesy”. Su antiguo compañero de redacción ajustaba cuentas con Wilder, a quien acusaba de haber forjado los argumentos que propiciaron su despido para encubrir las prácticas chantajistas de *Die Stunde*: “Samuel Wild [sic] –sentenciaba Spitz– se abre paso en la profesión con la venta y distribución de anécdotas inventadas” (Hutter y Kamolz, 1998:79).

Ambas afirmaciones, tan distantes pero tan similares a la vez, concuerdan con la imperante necesidad del joven periodista de encontrar historias con gancho que resultaran atractivas para su publicación. Durante los primeros meses de trabajo en Viena, y en largos periodos de su estancia en Berlín, Wilder trabajó como periodista

¹⁰¹ V. “Aufstehen! Anekdoten schreiben!” En: *Die Presse*, 10 de febrero de 1961.

freelance. En estas circunstancias, la diferencia entre vender una historia y no hacerlo separaba la frontera entre la supervivencia y la miseria. Wilder temía que lo despidieran, y Kronos Verlag presionaba a sus empleados para que utilizaran todos los recursos a su alcance para lograr exclusivas (Hutter y Kamolz, 1998:67).

En más de una ocasión, Wilder afirmó que el hambre era un acicate más poderoso que los reparos morales a la hora de escribir. Ante Charlotte Chandler, confesó que durante sus primeros pasos en el periodismo vienés, en alguna ocasión se había inventado las declaraciones de los implicados en los sucesos puesto que no se atrevía a plantearles las agresivas preguntas que se suponía que les debía realizar (Chandler, 2002:37).

Esta capacidad fabuladora, forzada por la imperiosa necesidad de lograr que le publicasen artículos suficientes para poder subsistir, contribuyó tal y como expresa Sikov a que aprendiera a ser “pragmático” y a “relacionar su número de lectores con su cuenta corriente”, una habilidad que le resultó muy útil cuando llegó al mundo del cine (Sikov, 2000:40). Algunas de las anécdotas que relataba a sus biógrafos no contribuían demasiado a clarificar sus logros periodísticos. Algunos de sus supuestos encuentros con celebridades, como por ejemplo con el cardenal Eugenio Pacelli –posteriormente Papa Pío XII– en la archidiócesis de Viena, o el dramaturgo Ferenc Molnár, aunque presentes en algunas de sus biografías, resultan dudosas y no están documentadas como textos periodísticos.

Algo similar ocurre con la narración de algunos de sus encuentros en Berlín. Según relató a su biógrafo Hellmuth Karasek, Wilder elaboró una serie de reportajes sobre los jugadores profesionales de Montecarlo y sobre sus sistemas para hacer saltar la banca para el *B.Z.* Le pagaron las dietas y 5.000 marcos. “El primer día perdí en el juego el anticipo que el periódico me había dado. Me hice mandar otros dos anticipos; también ese dinero se perdió antes de haber escrito una sola palabra” (Karasek, 1993:43). Finalmente, tuvo que telegrafiar a su madre para que le mandase dinero y poder regresar a Berlín. También en esta época, Wilder entrevistó supuestamente a Sir Basil Zaharoff, el magnate de las municiones, que nunca hablaba con periodistas. “Billy se enteró de que Zaharoff viajaba en un tren que debía detenerse durante dos horas en Viena. Se metió en el tren y capturó a Sir Basil en su vagón privado. Sir Basil quedó tan desconcertado por la desfachatez de Billy que le concedió una entrevista” (Wood, 1991:183; Lally, 1998:24). La historia es incierta, aunque sí que escribió un texto sobre Zaharoff en *Der Querschnitt*¹⁰².

En esta misma categoría de anécdotas no comprobadas, se enmarcan el artículo que Wilder supuestamente escribió sobre Jackie Coogan, el niño que había cautivado a la gran pantalla con su interpretación en *El Chico* de Charles Chaplin en 1921 y en *Oliver Twist* un año más tarde. Viendo la actitud que mostraban los progenitores del pequeño actor durante la entrevista, Wilder supuestamente preguntó con insistencia qué pensaban hacer con la fortuna del muchacho. Los padres dieron por finalizada la

¹⁰² ‘Wie ich Zaharoff anpumpte’. En: *Der Querschnitt*, marzo de 1933.

entrevista y Wilder escribió un artículo en el que sugería que la fortuna del niño no estaba en buenas manos¹⁰³ (Karasek, 1993:45).

Las anécdotas de ésta época son siempre redondas. Wilder también afirmaba haber asistido a finales de 1927 a una representación en los escenarios Piscato de *Rasputín*, la obra por entregas de Ernst Tollers. Allí, gracias a unos pocos marcos bien distribuidos entre los conserjes, logró sentarse justo detrás de Félix Yusúpof, el noble que había participado en el asesinato del controvertido consejero del zar (Chandler, 2002:42-43). Wilder le preguntó al príncipe su opinión sobre la obra. “Es una porquería”, repuso éste, y añadió que el autor no había sabido reflejar la verdadera tragedia de la historia. “¿Y cuál es la verdadera tragedia?”, preguntó Wilder. La réplica, por supuesto, era sensacional: “Nos equivocamos de hombre –respondió Yusúpof–. Tendríamos que haber matado a Lenin; y a Trotsky también, ya puestos”.

En al menos una ocasión, esta capacidad fabuladora le costó tener que rectificar públicamente uno de sus textos. El 29 de octubre de 1925, publicó en *Die Bühne* una entrevista a Ludwig Fulda con motivo del estreno en el Teatro de la Academia de su obra *Der Vulkan*¹⁰⁴. El escritor, que por entonces contaba con 63 años, respondió brevemente a unas preguntas de los periodistas frente al Hotel Bristol en la Kärntnerring. Pese a que el texto se prodigaba en elogios –“Fulda trabaja mucho, es un maestro de su oficio, que opera con energía y habilidad, diligencia y sabiduría” –, el escritor berlinés reaccionó airadamente contra el artículo y envió una carta de queja a Hans Liebstockl, que se publicó en *Die Bühne* dos semanas después:

“En el último ejemplar de su apreciado periódico *Die Bühne*, se afirma que dije cosas ‘sobre mí mismo’. Creo que, desde luego, no puede exigirse la reproducción literal de respuestas fugaces a preguntas fugaces. Pero tampoco puede resultarme indiferente que su señor colaborador ponga en mi boca comentarios que, en todo y en contenido, son estrictamente contrarios a mi naturaleza y opiniones.”¹⁰⁵

La carta de Fulda iba acompañada por una nota en la que Wilder se excusaba por su conducta, pero el tono de sus disculpas resultó aún más malicioso: “Mi muy estimado doctor Fulda: Reconozco que es posible que, de las muchas cosas ingeniosas y asombrosas que dijo, sólo me entraran por la oreja unos comentarios casuales y sin importancia. ¿Podrá perdonarme? Su sincero admirador, *Billie*”.

¹⁰³ En 1935, al cumplir los 21 años, Jackie Coogan demandó a su madre Lilian y a su padrastro Arthur Bernstein para poder acceder a los ingresos que había acumulado a lo largo de su etapa como niño actor, que se estimaba que ascendían a cuatro millones de dólares. El estudio de las cuentas de Jackie Coogan Productions Inc. reveló que sólo quedaban 252.000 dólares de dicha cantidad, de los que el actor sólo pudo recuperar la mitad a través de los juzgados. El impacto del caso en la opinión pública propició la aprobación de la *California Child Actor’s Bill*, también conocida como *Coogan Act*, en la que se establecía que el 15% de los ingresos de los niños actores debía ir a una fundación, y regulaba aspectos como la escolarización, las horas de trabajo y el tiempo libre. Esta ley, que ha sufrido varias revisiones, sigue en vigor, y establece en la actualidad que el 100% de los ingresos corresponden al menor (Crowell, 2007:315).

¹⁰⁴ ‘Ludwig Fulda über sich selbst’. En: *Die Bühne*, nº51, 29 de octubre de 1925, p.15.

¹⁰⁵ ‘Kann Bronnen tanzen?’. En: *Die Bühne*, nº53, 12 de noviembre de 1925, p.14.

2.4.2 Entre la Ironía y la Irreverencia

La réplica a las quejas del doctor Fulda constituye, sin lugar a dudas, un magnífico ejemplo del carácter irreverente del joven *Billie* que, ya desde sus inicios, quedó plasmado también en sus textos periodísticos. Su primer jefe, el director del semanario *Die Bühne* Hans Liebstöckl, solía dedicar infinidad de elogios a su habilidad innata para dar con frases ingeniosas para cada ocasión. Wilder recordaba una en particular que hizo las delicias de su mentor. Cuando murió una voluminosa celebridad local de Viena, *Billie* le dedicó la siguiente frase de despedida en su necrológica: "Que le sea leve a la tierra" (Karasek, 1993: 39).

Los ejemplos de mordacidad abundan en su carrera periodística. Los textos de Wilder, lejos de ser sobrios, desbordaban ironía, y en ocasiones su carácter satírico se aderezaba con expresiones vulgares, que *Die Stunde* reproducía con regocijo. La intención última era la de divertir y entretener, por lo que los textos en muchas ocasiones contenían buenas dosis de humor. Una muestra de ello puede encontrarse en su reportaje para *Die Stunde* sobre El Dorotheum, una de las principales casas de empeño en la Viena de entreguerras, cuando la galopante inflación provocaba una enorme precariedad en la economía de sus habitantes:

"El tamaño de las industrias de las casas de empeños de una ciudad permite hacerse cierta idea de la situación pecuniaria de sus ciudadanos. El Dorotheum, despacho principal de nuestra industria del empeño, es un imponente negocio de cuatro plantas, con ocho escaleras, incontables pasillos, y alrededor de cien salas".

El éxito del negocio era tal y la situación económica de los vieneses tan mala – explicaba Wilder– que El Dorotheum había tenido que añadir una nueva planta al negocio:

"Sí, un quinto piso para almacenar su abrigo de invierno o los quince volúmenes de la edición de Meyer que su padre había comprado en los buenos tiempos del pasado. Con unos pocos años más de periodo de restauración, Viena le dará al Viejo Mundo su primer rascacielos"¹⁰⁶.

Un tono no muy diferente muestra el artículo "Un regalo de Navidad apropiado para chicos de 12 a 14 años", publicado también en *Die Stunde* en diciembre de 1925, y basado en un anuncio que *Billie* supuestamente había visto en una valla publicitaria bajo un puente del tranvía: "Metralleta en buen estado, como regalo de Navidad para chicos de 12 a 14 años", rezaba el anuncio, que proporcionaba un número de teléfono en el que pedir más información. "Oh, con toda seguridad ya ha sido vendida a día de hoy", escribía Wilder. "El día de Navidad el pequeño Wotan Wotaba jugará con su

¹⁰⁶ 'Das Dorotheum steigt!' En: *Die Stunde*, 29 de agosto de 1929, p.5.

regalo, y su padre le comprará la munición para la Nochevieja. Síntoma de los tiempos que corren: el pequeño recibe una metralleta y se hace independiente”¹⁰⁷.

Los ejemplos de este estilo abundan. En la crónica sobre la apertura de un nuevo teatro de opereta, el texto, generoso en sus elogios hacia el nuevo establecimiento, comenzaba de forma llamativa: “¿Un nuevo teatro en Viena? ¿En Viena? ¿Es que no han oído hablar de la quiebra? ¿Han encontrado el dinero en la calle?”¹⁰⁸.

Esta desenvoltura, propia de los diarios sensacionalistas, le causó algunos problemas en la prensa más seria. Por ejemplo, la irónica alusión a la fiesta judía del *Sucot* en el respetable *Börsen Courier* de Emil Faktor le costó el despido, por aludir expresamente a una festividad religiosa, irónicamente además, ante un lectorado de judíos asimilados (V. 2.3.2). Antes de su forzosa salida del diario berlinés, eso sí, tuvo tiempo de publicar algunos textos desenfadados, como la crónica de su visita a la casa natal de Cristóbal Colón en marzo de 1927 que ya había publicado previamente en *Die Stunde*. El texto comienza con la transcripción del solemne texto en latín grabado en la placa de la fachada –“Nulla domus titulo dignior heic paternis in aedibus Christophorus Columbus pueritiam primaque iuventam transegit”– acompañado inmediatamente por la descripción que realiza el propio *Billie* sobre la casa, en cuyas ventanas “hace cuatrocientos ochenta años se ponían a secar los pañales de Cristóbal Colón”. El título de la crónica no podía ser más revelador sobre el desenfadado estilo periodístico del autor: “Aquí llegó Cristóbal Colón al viejo mundo”¹⁰⁹. Puro Wilder.

También en la elitista *Der Querschnitt* dejó muestras de este estilo. El 4 de abril de 1929, Wilder publicó una extensa semblanza sobre Erich von Stroheim en la que daba cuenta de la larga lista de excentricidades que habían caracterizado la carrera del director vienés. En Hollywood, ironizaba Wilder, pronuncian el ‘von’ igual que ‘one’, “porque ese es el número de películas que un estudio puede hacer con él antes de quebrar”. El perfil reconstruye la personalidad extremadamente controvertida, caprichosa, excéntrica y megalomaniaca de von Stroheim, que finalmente contrasta con el sencillo modo en el que sus extravagancias le habían obligado a vivir a finales de los años veinte:

“Stroheim es un hombre pobre. De Mille, Griffith y Lubitsch no saben qué hacer con su dinero. Murnau se ha comprado un yate y quiere navegar algún año desde Japón a California. Stroheim vive con su familia en una casa modesta y conduce un coche de cuatro cilindros. El sueño de Hollywood. La gente que llega de Hollywood informa: Stroheim quiere volver a casa, pero le falta el coraje. ¿Cómo le recibirían en Alemania?”¹¹⁰

¹⁰⁷ ‘Passende Weihnachtsgeschenke für 12- bis 14 jährige Knaben’. En: *Die Stunde*, 16 de diciembre de 1925, p.4.

¹⁰⁸ ‘Wien hat ein neues Üperetten-Theater’. En: *Die Bühne*, nº54, 19 de noviembre de 1925, p.18.

¹⁰⁹ ‘Hier kam Christoph Columbus zur Alten Welt!’. En: *Die Stunde*, 12 de marzo de 1927, p.5 y *Berlinen Börsen-Courier*, 3 de abril de 1927.

¹¹⁰ ‘Stroheim, der mann, den man gern hasst’. En: *Der Querschnitt*, 4 de abril de 1929.

2.4.3 Periodismo en primera persona

El descaro y la frescura de los textos constituyen, sin duda, uno de los elementos distintivos del estilo periodístico de Wilder, en el que también abundan las referencias personales. Como reportero no escribe de forma aséptica y distante, sino que participa en el suceso como uno más de los actores. Wilder no es nunca un observador imparcial de lo que relata, sino que siempre forma parte de la acción (Aurich y Jacobsen, 2006:32).

“Los reporteros eran etnólogos y exploradores urbanos al mismo tiempo, que acudían a la feria de las vanidades, al laberinto de pasiones y tragedias, a los lugares de recreo u oración en el bullicio de la vida diaria, con grandes o pequeñas historias. El reportero era un cazador, coleccionista, fisgón, cronista, analista, soplón, fiscal y juez, desde la mañana hasta la noche. Es un periodismo que se beneficia del cosmopolitismo, permanente flujo de eventos de la frenética y variada vida urbana” (Siebenhaar, 1996:150).

Sus textos nos describen el modo en el que contacta con sus entrevistados, sus impresiones personales, e incluso en ocasiones sus piezas están extraídas de su propia vida personal, como en el caso del gran reportaje sobre los bailarines acompañantes del Hotel Eden de Berlín, o de sus columnas para el *Börsen-Courier*. La entrevista a Asta Nielsen ofrece un buen ejemplo de este estilo:

“El teatro Raimund está iluminado. Las luces del arco se reflejan en el asfalto mojado. Una larga fila de coches delante de la puerta principal; la función debe de estar a punto de finalizar. Debo apresurarme para que mi plan tenga éxito. Entro por la estrecha entrada de los artistas. El portero está leyendo el periódico en su garita. Trato de esconderme de él, pero ya me ha visto. “¿Qué es lo que quiere, por Dios? ¡No se permite el acceso a extraños!”. Me imagino que lo consideran la legitimidad de su nariz. Negociamos durante todo un cuarto de hora. Entonces me lleva por un pasillo débilmente iluminado hasta una puerta. “Aquí está el camerino de la Señora Nielsen. Tiene que esperar. En diez minutos terminará la función”. El portero se arrastra de nuevo hasta su garita, y yo espero y espero.”¹¹¹

También dentro de su etapa vienesa, en el reportaje “Mi Príncipe de Gales” Wilder manifiesta su deseo de entrevistar al heredero de la corona británica, al que admira por su elegancia y distinción, un tema recurrente dentro de su obra periodística. Ante la imposibilidad de la empresa, opta por buscar a su propio modelo del buen vestir británico en las calles de la ciudad:

“Tiene que ser en Viena, un inglés que sepa algo sobre moda. Aunque no sea el propio rey de la moda, que sea por lo menos alguien de su reino. ¿Y dónde encontrarlo? ¡Cosa de niños! En los hoteles, por supuesto. En la puerta del Imperial, creo que se confirman mis astutas deducciones. Hay alguien: delgado, varonil, vestido seria e informalmente de forma innata, distinguido, elegante, con pantalones Oxford, chaqueta cruzada, con el

¹¹¹ ‘Asta Niensens theatralische Sendung’. En: *Die Bühne*, nº65, 4 de febrero de 1926, p.6.

sombrero calado hasta el rostro y un grueso bastón en su mano derecha. Un británico, por Dios, ¡un típico británico! ¡Así que adelante! (En Inglaterra también debe de haber periodistas impertinentes.) 'Perdón...'" ¹¹²

Esta misma impertinencia le valió también su primera gran entrevista en Berlín apenas tres semanas después de su llegada. El lugar, cómo no, el vestíbulo de un hotel –el Adlon en este caso– y el protagonista Cornelius Vanderbilt Jr. (IV), el díscolo miembro de la saga de millonarios estadounidense que había optado por dedicarse al periodismo¹¹³. Propietario de tres periódicos, dos revistas y una agencia que empleaban a un total de 8.000 personas, había cruzado el Atlántico para escribir los perfiles de varios líderes europeos. Antes de su llegada a Berlín, se había entrevistado Mussolini y Pilsudski.

Wilder retrata a Vanderbilt como un periodista entusiasta que está encantado de poder conversar con un colega. La impertinente primera pregunta probablemente sorprende al entrevistado: "¿Por qué no se arregla la dentadura?". Los ojos atentos de *Billie* escrutan minuciosamente a su entrevistado: zapatos de suela nuevos, pantalones algo deshilachados, americana con brillo en los codos, corbata con una mancha de grasa... El teléfono suena con estridencia, por lo que el reportero formula diez rápidas preguntas. En ellas, hay mucho del propio Wilder:

"Primera. ¿Qué haría si fuera un europeo pobre?"

"Sería periodista. Sin ninguna duda y a toda costa."

"Segunda. ¿Es posible rescatar el franco francés sin la ayuda estadounidense?"

"No sabría decirlo. Soy político, no un hombre de finanzas."

"Tercera. ¿Cuál es su deporte favorito?"

"Navegar."

"Cuarta. ¿Cuánto dinero lleva consigo?"

"No mucho". Mira en su bolsillo y saca un fajo de billetes de marco. 250 marcos en total, ni un *pfennig* más. "Pero también llevo mi chequera". Es maravillosa, no muy grande, forrada en cuero. ¿Cuántos ceros puede poner?

"El nombre es suficiente". "I hope so". En alemán: "Eso espero".

"Quinta. ¿Cuál es su impresión de Berlín como ciudad?"

"Conozco Berlín, ya estuve una vez aquí en 1912. Ahora la ciudad me gusta mucho más. Ha crecido. El tráfico no le anda a la zaga. Me gusta el Berlín verde, sus jardines y parques. De veras."

¹¹² "Mein 'Prince of Wales'". En *Die Bühne*, nº 66, 11 de febrero de 1926, p.55. También dedicó otro artículo a la figura del Príncipe de Gales en el *Berliner Börsen-Courier* en el que se preguntaba "¿Cómo se siente el joven más popular del mundo? Aburrido e infeliz". V. "Der Prinz von Wales geht auf urlaub". En: *B.B.C.*, 31 de agosto de 1927.

¹¹³ Cornelius Vanderbilt Jr. (IV) era un atípico miembro de la saga. En contra de los deseos de sus padres, renunció a la universidad y en 1919 comenzó a trabajar como periodista, en el *New York Herald* primero y en el *New York Times* más tarde. Con la ayuda financiera de su familia, en 1923 lanzó al mercado tres tabloides –*Los Angeles Illustrated Daily News*, *San Francisco Illustrated Daily Herald* y *Miami Tab*– que fracasaron económicamente al poco tiempo. Continuó su carrera como periodista y escritor, entrevistando a celebridades y como columnista de viajes para el *New York Post*. V. 'Cornelius Vanderbilt Jr., Newsman, Author, Dead'. En: *New York Times*, 8 de julio de 1974.

"Sexta. ¿Quién cree que es el cómico más importante, Charlie Chaplin o Buster Keaton?"

"Charlie Chaplin."

"Séptima. ¿Cuántas cartas recibe diariamente en las que le piden dinero?"

"Seiscientas."

"Octava. ¿Ha descubierto si el dinero hace petulante?"

"Mmm. Tengo tanto trabajo que no tengo tiempo para pensar si soy feliz o estoy aburrido de ser rico."

"Noveno. ¿Qué siente cuando tiene a un entrevistador a la vista?"

"Me invade una maravillosa, espléndida sensación de alegría. Por supuesto, desde el punto de vista de hombre de negocios. Mi amigo Ford se hizo rico gracias a las entrevistas y a las anécdotas. Tienes que ser entrevistado cien veces, tienes que estar orgulloso de que los chistes comparen tus coches con latas de conserva. Los negocios, mi querido amigo, *business*..."

"¿Qué prefiere ser, millonario o periodista?"

"¡Periodista!"

"En tal caso, hasta la vista, *herr kollege*." ¹¹⁴

El cierre de la entrevista responde a la impertinente pregunta inicial: Cornelius Vanderbilt Jr. vive tan atareado que no tiene tiempo ni para ir al dentista. "Durante el resto de la entrevista –rememoraba Wilder– paseamos bajo los tilos, torcimos por la Friedrichstrasse y acabamos en Aschinger. Se comió tres hamburguesas y se bebió cuatro cervezas y yo tuve que pagar en su lugar" (Karasek, 1993:43). Aunque Vanderbilt se ajustaba al tópico del millonario que sale a la calle sin efectivo, en el retrato de Wilder tampoco parecía muy distinto de la imagen del periodista que da un sablazo a un compañero. En sus películas, lo incluyó como uno de los rasgos característicos de la profesión.

2.4.4 La escritura en imágenes

Como en el caso de la entrevista a Cornelius Vanderbilt Jr., la habilidad de recrear escenas le permitió realizar el difícil salto a Hollywood pese a su precario conocimiento del inglés: "I could not speak a word of English; with my experience as a journalist and screenwriter in Europe I was determined to make my stories speak for themselves". Wilder añadía que de poco sirve una buena historia, con personajes fascinantes y diálogos acertados, si el escritor no piensa ante todo en imágenes¹¹⁵.

El editor de su antología de textos periodísticos en Berlín, Klaus Siebenhaar, señala que todas las piezas estaban destinadas al consumo rápido de la república Weimar, sin pensar en la posteridad, pero que sin embargo son extractos de los microcosmos de la vida social en los que hay más realidad y verdad que en muchos estudios sociológicos, literarios o sociales. En sus reportajes, *Billie* frecuentemente describe la atmósfera y la mentalidad de la era (Siebenhaar, 1996:152).

¹¹⁴ 'Ich interviewe Mr. Vanderbilt'. En: *Die Stunde*, 10 de julio de 1926, p.5.

¹¹⁵ KOSZARSKY, Richard. *Hollywood Directors 1941-1976*, Londres: Galaxy Books, 1977, p. 270, citado por Hutter (1992:304).

Esta técnica visual de escritura ya está presente en sus primeros textos periodísticos. El 3 de abril de 1926, *Die Stunde* publicaba la entrevista coral de Wilder a las Lawrence Tiller-Girls¹¹⁶. La presentación del texto hacía justicia al modo de representar visualmente a sus protagonistas:

“Del tren de Berlín, que hoy llegó antes de mediodía a la Westbahnhof, bajaron treinta y dos piernas de las más atractivas del mundo. Sus propietarias, unas damas deliciosas, vestían conjuntos de viaje a la moda... Se trata de las encantadoras Lawrence Tiller Girls, de Manchester. Todo el mundo está contento como unas pascuas, riéndose y gorjeando. Uno no sabe dónde mirar primero. Dieciséis de las chicas más espléndidas del mundo, cada una más bella que la que le precede. Estas figuras, estas piernas, estas caras diminutas, tan finas, aristocráticas, por así decirlo... Dieciséis chicas, dieciséis preguntas. ¡Vamos allá!”¹¹⁷

De un modo muy similar, *Billie* publicaba al día siguiente una crónica sobre un “artista del hambre” llamado Nicky, que se proponía ayunar durante 45 días en un cubo de cristal de nueve metros cuadrados situado en la Rothgasse vienesa. El objetivo, batir en al menos en 24 horas el récord que acababa de establecer la semana anterior otro “artista del hambre” llamado Jolly, quien había llegado a congregarse en las calles de Berlín a 350.000 personas y había recaudado la increíble suma de 130.000 marcos¹¹⁸ (Payer, 2001).

¹¹⁶ Las Lawrence Tiller Girls no deben confundirse con las John Tiller Girls, otro grupo británico de bailarinas de revista que también actuaba en Estados Unidos y Europa a principios del S.XX.

¹¹⁷ ‘Die Tiller-Girls sind da!’. En: *Die Stunde*, 3 de abril de 1926, p.7.

¹¹⁸ La expectación que producía el suceso en Viena tenía sólidos precedentes. En el verano de 1880 el Doctor Henry Tanner, convencido de que el ayuno podía ser la cura para determinadas dolencias, inició una abstinencia de cuarenta días en el Clarendon Hall de Nueva York. Pasó la mayor parte del tiempo leyendo la prensa, durmiendo y charlando con los miles de visitantes que se acercaron hasta el lugar y pagaron una entrada. El éxito de la empresa, también económico, le confirió una inmensa popularidad, lo que propició que surgieran imitadores en otros lugares. En Italia, Giovanni Succi repitió el largo ayuno en Milán y, ante la enorme expectación que produjo, repitió el espectáculo en varias ciudades de Europa. En Viena, su demostración estuvo supervisada por un comité de reputados médicos y atrajo la atención de numerosas personalidades, entre ellas el archiduque Leopoldo Salvador de Habsburgo-Toscana. Al trigésimo día de ayuno el comité certificó su hazaña, pero un médico denunció haberlo sorprendido en el vigesimoquinto día comiéndose un filete acompañado de una copa de champán. La noticia produjo un gran revuelo en la ciudad y, finalmente, se concedió que el ayuno había durado cinco días menos de los previstos. En mayo de 1905, la capital del imperio vivió incluso una competición entre dos “artistas del hambre”, Riccardo Sacco y Augusta Victoria Schenk, que venció ésta última. En los años veinte, en un clima de fuerte inflación y desempleo, estas actuaciones resurgieron con fuerza, desprovistas ya de la vitola de experimentación científica y orientadas hacia el puro espectáculo. En la época en la que Wilder escribió el artículo sobre Nicky, otros dos “artistas del hambre”, Fred Ellern y Max Michelly, también trataban de superar la marca establecida por Jolly en Berlín. El segundo de ellos logró prolongar su ayuno durante 54 días (Payer, 2001). Inspirado en estos espectáculos, Franz Kafka escribió en 1922 un relato breve titulado “Un artista del hambre”, en el que el protagonista, ante un público que pierde rápidamente el interés por él, prolonga su ayuno durante años porque, según confiesa en el instante anterior a su muerte, “no pude encontrar comida que me gustara”. Inmediatamente después de su muerte, una joven pantera ocupa su lugar en la jaula, y no le faltan ni comida en abundancia ni fascinados espectadores (Kafka, 2011:241-260).

“El hombre se llama Nicky. Hoy, exactamente a las seis en punto de la tarde, se introducirá en la caja de cristal. Catedráticos universitarios, médicos, una comisión de expertos y un notario estarán presentes durante el festivo sellado del habitáculo. El escenario es el L.W. Olympiasaal en la Rothgasse. Un cubo enorme, de tres metros de lado, lleva allí desde hace unos días, completamente acristalado, cubierto sólo con una fina rejilla de alambre. En la caja de cristal, una cama. Estantes con 300 botellas de agua mineral y 3.000 cigarrillos Kedive, una mesa con un ventilador encima, un calentador eléctrico, una radio con auriculares y un altavoz, libros sobre ocultismo y teosofía, algunos volúmenes de Rabindranath Tagore, un pulverizador de perfume, una tina e incluso una zona “privada”. La caja de cristal está rodeada por una barrera. El público podrá contemplar a Nicky desde todos los lados... La caja se sellará de noche. La entrada cuesta un chelín. Será un exitazo. Un hombre sentado durante cuarenta y cinco días con el estómago vacío en una caja de cristal: eso es un festín para los vieneses.”¹¹⁹

Las columnas berlinesas de Wilder para el *Börsen-Courier* también destacan por este personal estilo literario, como en el caso del nostálgico texto sobre los cafés vieneses en el que evoca el ambiente que poco a poco comenzaban a perder:

“Los cafés poseen algo en común con un violín bien tocado. Resuenan, oscilan, y despiden cierto color de sonido. Los años de griterío de sus clientes habituales han dispuesto sus fibras y átomos de un modo especial y, maravillosamente, las maderas, paneles y muebles vibran al ritmo de las vidas de los parroquianos. Sobre las paredes ennegrecidas por el humo, tras diez años de maldad, se han ido anotando pensamientos envenenados como una resplandeciente laca dorada; su pátina más preciada.”¹²⁰

En agosto de 1929, Wilder entrevistó para *Tempo* al empresario estadounidense William R. Wilkerson, quien había llegado a Europa con el objetivo de encontrar financiación para filmar dos películas con Adolphe Menjou¹²¹, considerado el actor más elegante de Hollywood:

“W.R. Wilkerson bebe Coca-Cola. Coca-Cola, que sabe a neumáticos quemados. Pero es muy refrescante. A W.R. Wilkerson le encanta la Coca-Cola. Acaba de beberse su cuarto vaso. Cuando a alguien le encanta la Coca-Cola, puedes apostarte tus últimos pantalones a que es americano. Y si se ha servido cuatro vasos, entonces seguro que es un americano cansado.”

La entrevista con Wilkerson brinda la oportunidad a Wilder de intercambiar unas palabras por teléfono con Adolphe Menjou, quien “habla alemán maravillosamente” puesto que su madre era de Leipzig. Está alojado en el Hotel Majestic parisino y planea viajar a Biarritz para elaborar los guiones de sus próximos proyectos. La

¹¹⁹ ‘Der Hungerkünstler Nicky beginnt heute in Wien zu fasten’. En: *Die Stunde*, 4 de abril de 1926, p.9.

¹²⁰ ‘Renovierung’. En: *Berliner Börsen-Courier*, 13 de julio de 1927.

¹²¹ Adolphe Menjou encarnó poco después a Walter Burns en la primera adaptación cinematográfica de *Primera Plana* (*Un gran reportaje*. Lewis Milestone, 1931), que Wilder volvería a rodar más de cuarenta años más tarde.

posibilidad de trabajar en Berlín, confiesa el actor, está al 60%. Tras la “muy agradable y educada” conversación, Wilder cuelga el auricular del teléfono:

“Un condenado invento. Te sientas en una oficina de Berlín con un estúpido auricular en la mano y parece que estuvieras en la suite del Majestic: Adolphe, que viste un pijama de seda tejido en Siam, está junto al aparato. Una criada japonesa acaba de rizar las puntas de su bigote con aceite sagrado. A su lado está Kathryn Carver, su mujer. No necesita consejo sobre sus 200 trajes. Abajo, en el vestíbulo, esperando durante horas, seis chicas. Traen las corbatas de lana tejidas a mano para Adolphe. En el escritorio, un centenar de fotografías que esperan dedicatoria: Adolphe Menjou, Adolphe Menjou, Adolphe Menjou.”¹²²

2.4.5 El reportero vertiginoso

En el desarrollo de su estilo periodístico, la influencia de sus mentores tuvo un peso muy importante. En Viena, el director de *Die Stunde*, Karl Tschuppik, se convirtió en la mayor influencia para Wilder durante sus primeros años como periodista. Tschuppik encarnaba el perfil de intelectual bohemio y en su círculo de amistades se encontraban, entre otros, Klaus Mann, Alfred Polgar, Joseph Roth, Anton Kuh y Franz Werfel.

Tras estudiar ingeniería en Zurich y Viena, Tschuppik trabajó en el *Prager Tagblatt* entre 1898 y 1917. Tras ser despedido del diario praguense por el giro liberal que quería darle su propietario Rudolf Koller, llegó a Viena, donde trabajó en el *Neuen Wiener Tagblatt* entre 1917 y 1923, salvo por un breve paréntesis de tres meses como jefe de política de *Der Neue Tag*. Imre Békessy lo fichó para *Die Stunde*, del que se convirtió en el primer director. Allí, destacó por sus ideas izquierdistas y su rechazo del nacionalismo, el fascismo austriaco y el nazismo alemán.

De la mano de Tschuppik, Wilder se introdujo en el ambiente de los cafés vieneses: el Atlantis de la Schwarzenbergplatz, donde se congregaba la comunidad húngara, y los bastiones literarios de Viena, el Café Central y el Café Herrenhoff en la Herrengasse. En éste último, Wilder frecuentaba la denominada “Katzentisch der Kinder” (la mesa de los niños) junto con John Kafka y Peter Lorre, donde se divertían ideando juegos de palabras, rimas obscenas e improvisando actuaciones satíricas sobre las mesas y las sillas del local.

Los “literatos de café”, como los compañeros de redacción de Wilder Karl Tschuppik y Anton Kuh, constituían una figura típicamente vienesa que tuvo su apogeo desde finales del S.XIX hasta el *Anschluss* de 1938 y el comienzo de la persecución contra los judíos. Stefan Zweig rememoraba con nostalgia el ambiente de estos salones en su

¹²² ‘Hallo, herr Menjou’. En: *Tempo*, 5 de agosto de 1929.

autobiografía *El mundo de ayer*, escrita poco antes de su suicidio en 1942 y publicada póstumamente:

"The viennese coffeehouse is a particular institution which is not comparable to any other in the world. As a matter of fact, it is a sort of democratic club to which admission costs the small price of a cup of coffee. Upon the payment of this mite every guest can sit for hours on end, discuss, write, play cards, receive his mail, and, above all, can go through an unlimited number of newspapers and magazines [...]. Perhaps nothing has contributed as much to the intellectual mobility and the international orientation of the Austrian as that he could keep abreast of all world events in the coffeehouse, and at the same time discuss them in the circle of his friends" (Zweig, 1964:39-40).

El corazón de la vida intelectual y cultural vienesa latía en los cafés, que no sólo eran lugares de esparcimiento, sino también la oficina de trabajo para muchos escritores y periodistas, entre ellos el propio Wilder:

"When I was a young man, I could write anywhere. I liked best to write in coffeehouses on my portable typewriter. I liked a little noise and activity. The smell of good coffee, the sight of the rich layer cakes, the sound of conversation, the dancing of dishes –this stimulated me. I didn't like writing alone in my furnished rooms" (Chandler, 2002:40-41).

Siguiendo la costumbre adquirida en Viena, *Billie* también fue un asiduo de los cafés berlineses, en especial del Románico, donde entabló amistad con el reportero y literato Egon Erwin Kisch¹²³, un habitual del local que tenía reservada una mesa a la que se conocía como "Tisch von Kisch", que frecuentaban entre otros Oskar Maria Graf, Geza von Cziffra y Norbert Falk (Sikov, 2000:66).

El escritor praguense era probablemente el periodista más célebre en el Berlín de los años veinte, donde era conocido como *Der rasender reporter* (*El reportero vertiginoso*) desde la publicación en 1924 de su antología homónima de textos periodísticos. Entre ellos se encontraba su trabajo más célebre, *Der Fall des Generalstabschefs Redl* (*La caída del Jefe del Estado Mayor Redl*)¹²⁴, en el que relataba el caso de espionaje que él mismo había desvelado en 1913, un suceso que convulsionó al decadente imperio austrohúngaro antes del inicio de la Primera Guerra Mundial. No fueron sólo los sórdidos detalles del caso ni sus inmensas consecuencias en el desarrollo de la Gran Guerra los que cimentaron la fama de Kisch, sino también el modo en el que logró

¹²³ Pese a su enorme celebridad durante las primeras décadas del S.XX, la figura de Kisch continúa siendo relativamente desconocida fuera de Alemania. En español sólo se ha editado la traducción de *Aus Pragen Gassen und Nächten* (1912), una recopilación de sus primeros escritos como reportero de sucesos en Praga. V. KISCH, Egon Erwin. *De calles y noches de Praga*. Barcelona: Minúscula, 2006.

¹²⁴ KISCH, Egon Erwin: 'The case of the Chief of the General Staff Redl' (1924). En: KISCH, Egon Erwin y SEGEL, Harold B. *The raging reporter: A Bio-Anthology*. West Lafayette: Purdue University Press, 1997, pp. 162-204.

burlar la censura y dejar al descubierto la podredumbre existente bajo los oropeles del imperio.

El 25 de mayo de 1913, Alfred Redl, el jefe del Estado Mayor del VIII ejército austrohúngaro y responsable entre 1907 y 1912 de su servicio de contraespionaje, se suicidó en un hotel de Viena. Había sido desenmascarado como un espía al servicio de la Rusia zarista que había revelado durante una década importantísimos documentos del ejército austrohúngaro, entre ellos los planes de invasión de Serbia. Inicialmente, el motor de su traición fue el chantaje que sufrió para no revelar su homosexualidad, aunque en años posteriores recibió desde Moscú cuantiosos pagos por sus informes. Cuando fue descubierto, sus antiguos subordinados le ofrecieron un revólver y una bala.

El ejército trató de mantener un férreo hermetismo sobre el caso, pero el azar y su olfato periodístico condujeron a Kisch hasta la sensacional noticia. Tras la muerte de Redl, los investigadores se desplazaron hasta Praga para registrar el piso del coronel. Al ser domingo, los soldados sacaron de su domicilio a un cerrajero que casualmente también era un jugador del equipo de fútbol DBC Sturm Prag, a cuya directiva pertenecía Kisch. Gracias al testimonio del cerrajero-futbolista, Kisch supo que en las tres horas que duró el registro de la casa de Redl habían encontrado numerosas prendas femeninas y productos de belleza, pero ningún rastro de la presencia de una mujer.

Para burlar la censura imperial que trataba de acallar el suceso, el reportero recurrió a su ingenio y logró publicar el lunes 26 de mayo la noticia en el *Deutsche Zeitung Bohemia* presentándola anónimamente como una nota oficial de desmentido: "Fuentes oficiales nos han solicitado que desmintamos los rumores, particularmente extendidos en círculos militares, de que el jefe del Estado Mayor del Ejército en Praga, coronel Alfred Redl, que anteayer se suicidó en Viena, haya desvelado secretos militares y haya espionado para Rusia". Cuando se supo la autoría de la nota y Kisch publicó el relato completo en 1924, se convirtió en el más famoso periodista de investigación de la época (Sikov, 2000:66-67).

En los años sesenta, Wilder barajó la posibilidad de realizar una adaptación cinematográfica de la historia¹²⁵ y se puso para ello en contacto con la viuda de Kisch, tal y como revela la correspondencia que se conserva en la *Deutsche-kinemathek* de Berlín entre Wilder y su agente Paul Kohner, pero la idea no frugó (Hutter y Kamolz, 1998:10).

¹²⁵ La historia ya había tenido previamente varias adaptaciones cinematográficas: *Oberst Redl* (Hans Otto Löwenstein, 1925), *Der Fall des Generalstabs-Oberst Redl* (Karl Anton, 1931) y *Spionage* (Franz Antel, 1955). Con posterioridad se han filmado dos versiones más: *Un bon patriote* (Gérard Vergez, 1974) y *Oberst Redl* (István Szabó, 1985).

Durante su estancia en la capital alemana, Kisch se convirtió en el modelo de periodista para Wilder. Al igual que el joven *Billie*, provenía de una familia judía de lengua alemana del étnica y culturalmente heterogéneo imperio austrohúngaro. Con apenas 20 años, había comenzado como aprendiz en el *Prager Tagblatt* de su ciudad natal, que abandonó poco después para ingresar durante seis meses en la *Journalisten Schule* de Berlín. A su regreso a Praga en abril de 1906, se incorporó a la plantilla del *Deutsche Zeitung Bohemia*, el segundo diario de habla alemana de mayor tirada de la ciudad, donde trabajó durante los siguientes siete años como reportero local especializado en crímenes.

Como actitud vital, Kisch encarnó como pocos el modelo romántico del periodista-aventurero de fuertes convicciones políticas¹²⁶. Tras luchar en Serbia durante la Primera Guerra Mundial como soldado del ejército austrohúngaro, lideró a la Guardia Roja en el fallido intento de golpe de estado de la extrema izquierda en Viena¹²⁷. Condenado a tres meses de cárcel y expulsado del país, volvió a Praga y en otoño de 1921 se instaló en Berlín, donde prosiguió con su carrera literaria y periodística¹²⁸. Su búsqueda de experiencias por todo el mundo, su espíritu inquieto y obstinadamente inquisitivo, y su compromiso con la justicia quedaron reflejados en infinidad de reportajes, que elevó a la categoría de género literario (Segel, 1997:xi). En sus obras quedaron plasmados sus viajes a la Unión Soviética (diciembre de 1925 - mayo de 1926), el Norte de África (entre finales de 1926 y principios de 1927), Estados Unidos (a finales de 1928), Asia Central y China (1931), y Australia (1934)¹²⁹. Pese a algunas incursiones en la ficción, su principal actividad fue siempre la periodística, donde se convirtió en una de las principales figuras en lengua alemana.

"The determinants of Kisch's successes were many. A restless, energetic, immensely curious individual, with a flair for adventure, the world, literally, became his beat [...]. Admired for their vividness and color, their keen eye for detail, their offbeat character and settings, they also evidenced a social

¹²⁶ Toda su trayectoria estuvo marcada por sus profundas ideas izquierdistas. Se afilió al partido comunista austriaco en 1918 y al alemán en 1925.

¹²⁷ Inspirados por la revolución bolchevique rusa ocurrida un año antes, el 12 noviembre de 1918 –día en el que se iba a proclamar la república austriaca–, unos 700 miembros de la Guardia Roja enarbolaron sus banderas y se abalanzaron sobre la entrada del parlamento en la Ringstrasse, algunos de ellos a tiros, saliendo de entre la multitud que se agolpaba a la puerta del edificio. El ataque fue repelido por las fuerzas de seguridad, con un balance de dos muertos y 50 heridos (Segel, 1997:23). Más anecdóticamente, Zolotow reproduce el supuesto diálogo entre Egon Kisch y su hermano, que era general del ejército: "General Kisch, en nombre de la Tercera Internacional le ordeno que se rinda". A lo que su hermano replicó: "Me rindo, pero se lo voy a contar a mamá" (Zolotow, 1996:37).

¹²⁸ Su trayectoria no fue menos agitada en años posteriores. Tras la llegada del poder de los nazis, se exilió en París (1934-37) y acompañó a las brigadas internacionales en la guerra civil española (1937-1938). En 1939 huyó a Nueva York, pero su militancia comunista le hizo estar retenido durante nueve meses en la isla de Ellis, desde donde se exilió a México (1940-1946). Durante la Segunda Guerra Mundial tuvo una participación muy activa en el Comité Nacional por una Alemania Libre. Regresó a Checoslovaquia en 1947, donde falleció el 31 de marzo de 1948 (Lewis, 2003: 529).

¹²⁹ Como muestra de su carácter, en su visita a Australia en 1934 como miembro del Comité Mundial contra la Guerra y el Fascismo, tras serle impedida la entrada en el país se rompió una pierna al lanzarse por la borda del barco al puerto.

consciousness barely concealed beneath the apparent objectivity and light heartedness" (Segel, 1997:2).

En la concepción y el desarrollo de sus reportajes, Kisch aunaba los elementos periodísticos y los literarios. El tono sensacional de los relatos era un modo de incrementar el interés del texto, siempre sujeto a la veracidad de lo relatado.

"Kisch always knew –explica Viera Glosíková, directora del departamento de estudios alemanes de la Facultad de Pedagogía de la Charles University de Praga– that information alone is not enough. He realized he had to grab the readers' attention and amuse them. He applied literary means, lyrical touches, dialogues, descriptions, and a lot of tension. He would follow a story and only disclose its essence at the very end" (Richter, 2010).

Para Kisch, un suceso real, si estaba bien hilado y acompañado de detalles, podía ser tan interesante como cualquier producto de la imaginación (Lewis, 2003:530). Su trabajo coincidió con la corriente post-expresionista denominada Nueva Objetividad o *Neue Sachlichkeit*, un movimiento artístico surgido en Alemania a comienzo de los años veinte que argumentaba, tras los horrores de la Gran Guerra, que la realidad ofrecía elementos más poderosos y aterradores que los que la imaginación podía llegar a proveer. Se incrementó el interés por la literatura de los hechos, del aquí y el ahora. El reportaje era considerado como el género más oportuno para el momento, y Kisch era su mayor maestro contemporáneo.

Su sentido del juego limpio y la justicia, le llevaron a mostrar su solidaridad por los marginados y los socialmente rechazados y a mostrar las realidades menos favorecidas de la sociedad, como la de los marginados, los criminales y las prostitutas:

"His predilection was for the out-of-the-way places, the narrow lanes and the alleways, the cheap pubs, wine cellars, cafés, and raunchy cabarets, where most of the characters and situations of his early sketches proliferated. His nose for detail, combined with an uncanny ability to ferret out the quirky and the offbeat. [...] Besides the criminals, pimps, prostitutes, vagabonds, and flophouse tenants he met on his rambles, Kisch also discovered the "little people" of the city, from laundresses to petty shopkeepers" (Segel, 1997:14).

A Kisch y Wilder los unía el interés por los deportes, el sentido del humor y una sincera convicción del engaño puesto al servicio de una verdad más elevada (Sikov, 2000:68). La influencia política y literaria de su paternal amigo fue esencial para Wilder, que devoró sus historias y sus escritos llenos de detalladas descripciones y relaciones sociales. Además de las charlas en el Café Románico, compartían de vez en cuando mesa en el restaurante austriaco Mutzbauer de la Maburgerstrasse. El escritor praguense, incluso, ayudó a Wilder a encontrar una habitación amueblada en el mismo edificio del número 3 de la Güntzelstrasse en el que él vivía con su novia, Gisela Liner, una cocinera maravillosa en opinión de Wilder. En las tardes en casa de Kisch, su

común pasión por el fútbol les llevaba incluso a improvisar una portería con dos sillas, con una enmohecida pelota de tenis que hacía las veces de balón (Hutter, 2006:12).

La llegada de Hitler al poder también puso fin al idilio de Kisch con Berlín. La noche del incendio del Reichstag, el 27 de febrero de 1933, la redada contra los 'enemigos del estado' provocó su encarcelamiento en la prisión de Spandau, aunque su ciudadanía checoslovaca y las presiones del gobierno de Praga le valieron para ser expulsado del país y, probablemente, salvar la vida.

2.5 El epílogo doloroso: *Die Todesmühlen*

Si la salida de Berlín tras el ascenso al poder del nazismo fue angustiosa y precipitada, el regreso tras el fin de la Segunda Guerra Mundial resultó aún más doloroso. A principios de 1945, Wilder atravesaba una delicada situación personal y profesional. Las perspectivas sobre el destino de su madre y su familia en Viena, de quienes no recibía noticias hacía largo tiempo, eran cada vez más sombrías. Además, su matrimonio con Judith Coppicus Iribe había naufragado y las cosas no le iban mejor con su amante Doris Dowling, quien había encontrado en Audrey Young una nueva competidora¹³⁰. Sus películas tampoco le ofrecían consuelo: *Días sin huella* había cosechado de forma casi unánime reacciones muy negativas durante los pases previos, lo que había pospuesto sin fecha su estreno (Sikov, 2000:290)¹³¹. En este contexto, la oferta para participar en la supervisión de la desnazificación y reconstrucción de la industria cinematográfica y teatral alemana que recibió por parte del Departamento de Información sobre la Guerra (OWI) le proporcionó la

¹³⁰ Billy había contraído matrimonio con Judith Coppicus Iribe, hija del jefe de la agencia Columbia Artists Georges Coppicus, en 1936. La madre de ella se había casado con posterioridad con el diseñador de origen vasco Paul Iribe, quien más tarde sería la pareja de Coco Chanel. En 1939 Judith Wilder dio a luz a los mellizos Victoria y Vincent, aunque el niño falleció ocho semanas después. A comienzos de los cuarenta el matrimonio comenzó a distanciarse paulatinamente. En 1944 la más estable conquista de Billy era Doris Dowling, que interpretó a Gloria, la chica de compañía de *Días sin huella*. Fruto de la compleja y entrecruzada vida sentimental, en el film también tenía una brevísima intervención Audrey Young, la futura esposa de Billy, como cajera del bar en el que Don Birnam roba un bolso. Dos semanas después de que Billy finalizara su labor para el ejército y regresara de Europa, Judith Wilder presentó una demanda de divorcio. La pareja se separó oficialmente el 26 de septiembre de 1945 y el 6 de marzo de 1947 la ruptura se hizo definitiva. Wilder se casó con Audrey Young el 30 de junio de 1949, con quien compartió más de cinco décadas de matrimonio hasta la muerte del realizador en 2002 (Sikov, 2000:151,349).

¹³¹ Las expectativas del público sobre una comedia ligera protagonizada por un alegre borracho quedaban rápidamente frustradas por el crudo retrato del alcoholismo que realiza el film. Los espectadores se reían cuando se suponía que no debían y posteriormente se sentían defraudados, lo que reflejaban en sus tarjetas durante los pases previos. El tema también resultaba controvertido fuera de las salas, donde se rumoreaba que el gánster Frank Costello había ofrecido a la Paramount cinco millones de dólares en nombre de la industria del licor para destruir el negativo de la película. El jefe de producción del estudio, Y. Frank Freeman, también había mostrado desde el principio su desagrado por el film y trató de archivarlo. La película se estrenó finalmente en diciembre de 1945 y, pese a las malas expectativas iniciales, constituyó un gran éxito que logró cuatro premios de la Academia (mejor película, mejor director, mejor guión y mejor actor).

oportunidad para distanciarse de sus problemas cotidianos y resolver las inquietudes que lo atenazaban.

Hasta el final de la guerra, la contribución de Wilder al esfuerzo bélico había sido fundamentalmente económica e indirectamente propagandística, en especial con el guión de *Adelante, mi amor* (Mitchell Leisen, 1940), y sus obras *El mayor y la menor* y *Cinco Tumbas al Cairo*. Pero a finales de 1944 Billy recibió la llamada de Elmer Davis, antiguo comentarista de la CBS y director del OWI en Estados Unidos, quien tras leer el amplio reportaje que la revista *Life* había dedicado a Brackett y Wilder en diciembre de 1944, pensó en él como candidato idóneo para participar en la puesta en marcha de las actividades cinematográficas tras la inminente derrota del Tercer Reich (Sikov, 2000:292). Wilder no volvió a Alemania como periodista sino como cineasta, aunque el principal propósito por el que fue reclamado por las autoridades militares aunaba ambas facetas: elaborar un documental sobre atrocidades cometidas por los nazis en los campos de concentración durante la guerra¹³².

En las zonas ocupadas de Alemania occidental, las tareas de planificación e implementación de la producción y exhibición cinematográfica correspondían a la División de Guerra Psicológica (PWD) del Alto Mando de la Fuerza Expedicionaria Aliada (SHAEF), bajo el mando del General de Brigada Robert McClure, que aglutinaba bajo su mando la labor de las instituciones civiles que allí operaban: el OWI estadounidense y el Ministerio de Información británico. Con la realización de este documental, la PWD pretendía que el pueblo alemán no pudiera evadirse de la verdad y desarrollara un sentimiento de culpa por los crímenes cometidos durante la contienda mediante una campaña reeducadora que mostrara la magnitud sin precedentes del genocidio (Chamberlin, 1981:420). Los aliados organizaron visitas obligatorias a los restos de los campos de concentración, obligaron a su limpieza y al entierro de los cuerpos. La mayoría de la población se declaraba ignorante de lo que había estado sucediendo. En muchas ciudades se exhibieron evidencias fotográficas del exterminio acompañadas de eslóganes como "Diese Schandtaten: Eure Schuld" (Estas atrocidades son culpa tuya) y "Das Ist Eure Schuld" (Esto es culpa tuya) (Olick, 2005:99).

El proyecto fílmico sobre los campos de concentración, denominado provisionalmente en los informes militares como "The German Atrocity Film", comenzó a desarrollarse en Londres a principios de 1945, cuando el éxito de la ofensiva aliada invitaba ya a pensar en el día después. En abril, la PWD encomendó el proyecto al jefe de su división cinematográfica, Sydney L. Bernstein, que también ocupaba idéntica responsabilidad en el Ministerio de Información británico. Inicialmente, la tarea de recopilar, visionar y

¹³² En contra de lo que aseguran muchas de sus biografías (Zolotow, 1996:136; Chandler, 2002:127), Wilder no se enroló en el ejército con el rango de coronel. Tal vez a efectos salariales y logísticos tuviera un tratamiento equivalente al de un oficial, y que al igual que muchos otros civiles desarrollara su labor vestido con un uniforme militar, pero de acuerdo con los registros existentes nunca llegó a integrarse en el ejército de los Estados Unidos (Sikov, 1999:185).

editar todas las filmaciones rodadas por las tropas aliadas recayó en el guionista, productor y director de origen ruso Sergei Nolbandov. A esas imágenes se sumaba el material confiscado a los propios nazis. Tras la visita que realizó al campo liberado de Belsen ese mismo mes, Bernstein decidió también encargar la filmación de materiales específicos¹³³.

En esta primera fase, se consideró montar tres versiones distintas de la película: una para los civiles alemanes, otra para los prisioneros de guerra y una tercera para la audiencia neutral y los territorios liberados. Una vez esfumado el temor a la aparición de reductos de resistencia nazi en la Alemania ocupada –los *werwolf* cacareados por Joseph Goebbels– la creación de un sentimiento colectivo de culpa y la colaboración con la ocupación aliada se convirtieron en los objetivos principales del proyecto (Chamberlin, 1981:422).

La mañana siguiente al Día de la Victoria, Wilder partió de Nueva York en un hidroavión Dornier hasta Limerick (Irlanda), y desde allí hasta Londres, donde permaneció aproximadamente durante un mes. Mientras tanto, el 12 de mayo se levantó en Alemania el veto a las actividades cinematográficas y teatrales que se había impuesto el 24 de noviembre del año anterior. A partir de ese momento, dichas actividades estuvieron estrictamente controladas por la propaganda estadounidense, con el objetivo no sólo de purgar el nazismo de la industria y mostrar al pueblo alemán las atrocidades cometidas, sino también de ofrecer algún alivio a las terribles condiciones de vida y competir con los esfuerzos soviéticos en el mismo campo (Sikov, 2000:295).

Pese a los esfuerzos aliados, en las primeras semanas del verano el proyecto de documental sobre los campos de concentración avanzaba con enorme lentitud y sin fecha prevista para su estreno. La cantidad de material disponible –más de 180.000 metros de película– superaba con creces las expectativas iniciales y los duplicados de las tomas del Servicio de Imágenes del ejército estadounidense llegaban con lentitud. Además, el montaje no podía comenzar hasta que se reuniera el material de todos los campos liberados, desde los que no comenzó a llegar información fiable y precisa hasta finales del mes de mayo (Gladstone, 2005:54).

A su llegada a Londres, Wilder comenzó a colaborar en las estrategias para reconstruir la industria cinematográfica alemana con el Alto Mando de la Fuerza Expedicionaria

¹³³ El 30 de abril de 1945, Bernstein envió exhaustivo informe titulado 'Material Needed for Proposed Motion Picture on German Atrocities' en el que detallaba a los cámaras aliados las instrucciones sobre las imágenes que debían tomar: las víctimas, los verdugos, sus testimonios, las condiciones en los campos y las reacciones de los alemanes al ser enfrentados a la realidad, y especialmente todos los elementos que conectaban a la industria alemana y los campos de concentración: la placas de las cámaras de gas y de incineración, los constructores de los campos, etc. Algunas de sus peticiones, sin embargo, eran difíciles de cumplir, puesto que algunos de los campos habían sido evacuados y cerrados por razones sanitarias y los cámaras británicos y norteamericanos tenían multitud de cosas que filmar en los días finales de la guerra (Gladstone, 2005:54).

Aliada. También allí visionó por primera vez las imágenes de las atrocidades nazis tomadas por los soldados: los cadáveres esqueléticos, las fosas comunes, las cámaras de gas, los crematorios... Una ventana a un horror inconcebible e inhumano. Aunque los servicios de inteligencia aliados conocían desde 1942 el asesinato sistemático que los nazis realizaban en los campos de exterminio, la mayor parte de la opinión pública quedó conmocionada al conocer los sucesos a inicios de 1945.

Durante ese mismo mes, los promotores de "The German Atrocity Film" entablaron conversaciones para incorporar a un director para el proyecto y a un guionista que se encargara de la narración. McClure envió una propuesta para que Wilder se desplazara hasta Londres para reelaborar el documental de dos bobinas KZ en uno de tres rollos con el material que tenía el ministerio británico. Este plan no se materializó por razones desconocidas (Chamberlin, 1981:428). Entre los británicos, el nombre de Hitchcock, amigo personal de Bernstein y que ya había dirigido dos cortometrajes propagandísticos para los espectadores de la Francia liberada¹³⁴, llegó a mencionarse de forma genérica, y también se contactó con los directores británicos Sidney Gilliat y Eric Ambler, quienes no pudieron incorporarse al proyecto por compromisos previos.

Durante el mes de junio comenzaron a aflorar las divergencias entre los impulsores del film. Para Bernstein y los británicos la prioridad era demostrar, más allá de toda duda y de cualquier posibilidad de negación, la veracidad de las atrocidades cometidas en los campos de concentración y aportar una detallada documentación casi jurídica de los sucesos, "un informe objetivo –en palabras de Nolbandov– muy similar al informe de una investigación criminal".

Entre los norteamericanos, por el contrario, tras sus primeras experiencias propagandísticas en la Alemania ocupada esa voluntad notarial se veía superada por la preocupación por el rechazo percibido entre los alemanes a reconocer ninguna responsabilidad por esos actos, y se inclinaban por la realización de un documental convencional. "Es más importante –apuntaba Taylor– convencer al individuo de su responsabilidad por la barbarie de la comunidad a la que pertenece, que probar que parte de esa comunidad fue increíblemente brutal e inhumana" (Chamberlin,1981:427).

La lentitud con la que avanzaba el proyecto coordinado en Londres exasperaba a los mandos militares estadounidenses pues, a pesar de que Bernstein ni siquiera se atrevía a fijar una fecha provisional para su finalización, tenían urgencia por disponer de un noticiero que pudieran proyectar lo antes posible en las salas cinematográficas de la Alemania ocupada. Según Davidson Taylor, el jefe de la Sección de Control de Cine, Teatro y Música de la PWD, ya había suficiente material disponible y sugirió a Bernstein a principios de junio que Billy Wilder se hiciera cargo del guión, del material rodado hasta entonces y del que se rodara en el futuro, además del montaje y el

¹³⁴ *Bon Voyage y Aventure Malgache* (1944).

sonido de la película. De acuerdo con la propuesta de Taylor, Wilder podría comenzar a elaborar el guión de la película en Bad Homburg en colaboración con los responsables militares, que más tarde se montaría en los estudios Geiseltal con técnicos alemanes bajo su supervisión. Por razones desconocidas, nunca se encomendó a Wilder esta labor (Chamberlin, 1981:426).

A mediados de junio, Wilder viajó finalmente a Alemania y fue trasladado a la sede de la División de Guerra Psicológica –también conocida como *PsyWar*– en Bad Homburg, ubicada en la antigua escuela de ingenieros de ferrocarriles. Bajo el mando del general McClure, Wilder colaboró con William Paley, fundador y presidente de la CBS, quien durante la contienda había alcanzado el grado de coronel y que ocupaba el cargo de subdirector de la División de Control de la Información (ICD). En esas mismas fechas, los americanos ya habían comenzado a considerar la posibilidad de abandonar el proyecto aliado conjunto y de realizar su propio documental sobre los campos de concentración.

Pocos días después de su llegada a Alemania, Wilder acudió junto con Davidson Taylor a la proyección del documental *KZ* –las siglas alemanas para denominar a los campos de concentración o *Konzentrationslager*–, una primera versión de película sobre el exterminio, en Erlangen, al Norte de Nuremberg. De forma experimental, la *PsyWar* estaba programando diferentes películas ante públicos seleccionados para medir sus reacciones. En su informe sobre la proyección realizada el 25 de junio, Wilder señalaba que el público que llenaba la sala se mostraba “respetuoso, pero escasamente entusiasta” durante la proyección:

“Cuando apareció el título *KZ* en la pantalla, un suspiro recorrió al público. Hubo algunas expresiones audibles de asombro y horror a lo largo de toda la película. Cuando apareció el título: Buchenwald, el público pronunció en voz alta la palabra como un solo hombre. La atmósfera fue electrizante durante toda la proyección, y se extendió entre los presentes una palpable sensación de incredulidad cuando el narrador dijo que la esposa del comandante de Belsen se había hecho pantallas para lámparas de piel humana tatuada. Tenemos material rodado en el que se muestra esa colección de tatuajes, y desconozco la razón por la que no se incluye en la película” (Sikov, 2000:302).

La proyección de *KZ* en el Glocken-Lichtspiele de Erlangen marcó un punto de inflexión en la aproximación del ejército americano al proyecto que, según Davidson Taylor, debía disponer a la mayor brevedad de un documental mejor elaborado que pudiera exhibirse de inmediato (Gladstone, 2005:60). Wilder manifestó su deseo de encargarse de esa versión más pulida y extensa de *KZ* y le secundaba en ese empeño William Paley, que el 26 de junio solicitó al general McClure que se encomendara al realizador la dirección del proyecto: “La película sobre la barbarie que hemos planeado tiene un alcance mucho mayor que el que originalmente se pretendía [...]. Ahora se requiere a alguien con una excepcional experiencia en producción, como la que tiene el señor Wilder” (Chamberlin, 1981:428). Pese a todos los esfuerzos, el

intento de incorporarlo a la dirección de la película sobre los campos de concentración terminó resultando infructuoso. Siete semanas después de su llegada al viejo continente, las tareas asignadas a Wilder permanecían aún difusas.

El 14 de julio se disolvió la Fuerza Expedicionaria Aliada, cuyas labores en el campo de la propaganda, desnazificación y desmilitarización continuaron en manos del General McLure en la recién creada División de Control de la Información (ICD). Este cambio desencadenó la fractura definitiva entre los promotores del proyecto "The German Atrocity Film" y, a finales de julio, los esfuerzos anglobritánicos terminaron por separar sus caminos. La ICD siguió con el proyecto de documental que culminó con la proyección de *Die Todesmühlen* en las salas alemanas de la zona estadounidense en enero de 1946, mientras que la iniciativa británica para elaborar un largometraje, conocida como 'proyecto F3080', quedó inédita e inconclusa hasta que una copia fue rescatada casi cuarenta años después de los sótanos del Museo Imperial de la Guerra. Se estrenó finalmente en el Festival de Cine de Berlín en febrero de 1984 como *Memory of the Camps*, el título que había recibido en el archivo¹³⁵.

Una vez abandonado definitivamente el proyecto conjunto, los estadounidenses encargaron en julio de 1945 al teniente Hanus Burger¹³⁶ un tratamiento para un documental basado en el material disponible. Sobre la base del noticiario de dos rollos KZ, que se había emitido de manera experimental y se había desechado definitivamente a principios de ese mismo mes, Burger sugirió realizar un cortometraje de tres rollos que incluyera parte del material añadido que había llegado desde Londres. A lo largo del otoño de 1945, *Die Todesmühlen* comenzó a coger forma.

¹³⁵ Tras la disolución de la SHAEF, el film inglés quedó en el limbo. Bernstein abandonó el inacabado proyecto en septiembre de 1945. El Ministerio de Guerra británico transfirió en 1952 al Museo Imperial de la Guerra cinco rollos de película acompañados de la transcripción de una narración que se ajustaba a las imágenes, que tenían una duración total 55 minutos y que carecían de créditos o firma. El listado de planos del 7 de mayo de 1946 sugiere que el desaparecido sexto rollo contenía testimonios de la liberación rusa de los campos de Auschwitz y Maidanek, aunque las bobinas, aparentemente, no llegaron a salir de Moscú. La edición había corrido a cargo de Stewart McAllister y Peter Tanner en los laboratorios Denham, tarea para la que contaron con la asesoría de Alfred Hitchcock. Con el objetivo de evitar las acusaciones de falsedad, el director londinense recomendó evitar montajes complejos y que se utilizaran sobre todo barridos y planos largos. También sugirió incluir imágenes de los visitantes forzados a los campos para unir las escenas con el mundo exterior y mencionó añadir en el último rollo la escena de los anillos, gafas y pelo amontonados de Auschwitz. Los primeros textos de la narración fueron obra de Colin Wills y Richard Crossma (Gladstone, 2005:52).

¹³⁶ A lo largo de su vida, el documentalista Hanus Burger experimentó todo tipo de persecuciones políticas. Había nacido en Praga en 1909 y en los años veinte se había trasladado a vivir a Alemania. Allí trabajó como dramaturgo y director teatral hasta que en 1932 volvió a Checoslovaquia por la creciente presión política en el Tercer Reich. En 1938, el acoso nazi volvió a provocar que emigrara, en este caso a Estados Unidos, donde trabajó en la Lee Strasberg Theatre School y dirigió varios documentales. En 1941 se enroló en el ejército y fue destinado a la PWD en Alemania, donde coincidió con Wilder. En los años cincuenta fue calificado de comunista por el Comité de Actividades Antiamericanas del senador McCarthy y tuvo que regresar a Checoslovaquia. Tras la primavera de Praga de 1968, fue declarado *persona non grata* por el partido comunista, lo que forzó una nueva huida, en este caso a Munich, donde prosiguió su trabajo para el cine y la televisión.

La OWI, en imitación de la práctica comercial de la industria cinematográfica norteamericana, decidió evaluar la respuesta del público en una proyección controlada. Según relataba Wilder, el pase previo se realizó en Wurzburg en otoño de 1945:

“Primero proyectamos una vieja película, una inofensiva opereta con Lillian Harvey. Después rogamos a los espectadores invitados que permanecieran en sus asientos y miraran la siguiente película. Les dijimos que fuera había preparadas tarjetas para el preestreno y lápices para que, al finalizar la película, cada uno de los espectadores pudiera anotar su opinión. Empezó la proyección de la película. La gente, en el cine, se intranquilizaba, se giraban mirando hacia atrás, se miraban unos a otros. Algunos se levantaron bruscamente y abandonaron la sala. De los cuatrocientos espectadores que llenaban el cine, al final quizá quedaron veinte. Ni una sola tarjeta de estreno había sido cumplimentada, pero todos los lápices fueron robados” (Karasek, 1993: 257).

Se desconoce aún hoy la contribución exacta de Wilder a *Die Todesmühlen*. Según rememoraba el director ante Hellmuth Karasek, a finales de agosto Hanus Burger¹³⁷ mostró en Londres una primera versión del documental que a los responsables de la OWI les pareció demasiado larga y le encomendaron a él acortar drásticamente el material: de los 86 minutos iniciales, la redujo a sólo 22 (Karasek, 1993:256). Sikov, por su parte, sólo le atribuye una pequeña revisión “de escasa importancia” del documental KZ que había visionado en Erlangen (Sikov, 2000:303).

En cualquier caso, Wilder no dirigió el documental; el único trabajo de producción que finalmente le permitieron realizar durante su estancia en Alemania fue el montaje de *Die Todesmühlen*: “No había nada que dirigir –afirmaba Wilder–. Tenía que ser una cosa natural, que estaba ocurriendo, y que ellos habían podido filmar” (Crowe, 1999:71). En los títulos de crédito, Hanus Burger figura como director y guionista, y Wilder como supervisor del montaje que realizó Sam Winston, que ya editaba el noticiero cinematográfico *Welt in Film*.

“Había, por ejemplo, una escena de la liberación de Bergen-Belsen que nunca olvidaré: todo un campo, todo un paisaje de cadáveres. Y sobre uno de estos estaba sentado un hombre moribundo. Él es el único, en ese valle de muertos, que todavía se mueve y mira apáticamente a la cámara. Después se da la vuelta, intenta ponerse de pie, se levanta con esfuerzo, tropieza con un cadáver, cae al suelo y se queda allí muerto. Todavía ahora puedo ver aquella última mirada de aquel hombre, la mirada más estremecedora que jamás he visto” (Karasek, 1993:255).

¹³⁷ En sus memorias *Der Frühling war est wert (La Primavera valió la pena)*, Burger se muestra amargado por los recortes que se hicieron en la película, un tono que también impregna sus recuerdos sobre Billy Wilder. Le indignaba que el realizador se hiciera zapatos a medida durante su estancia en Londres, y lo veía como la encarnación del lujo de Hollywood en una Europa sacudida por la guerra (Karasek, 1993:256).

En octubre, el tratamiento y montaje finales estaban preparados, con texto de Oskar Seidlin y narración del actor Anton Reimers. A final de año se solicitaron 114 copias a los estudios Geiseltasteig de Munich. Con una duración de 22 minutos, *Die Todesmühlen* se estrenó el 25 de enero de 1946 en Baviera.

El documental se exhibió en un programa cerrado junto con otros dos noticieros. El precio de la entrada eran los habituales 60 *pfenning*, y estaba prohibida la entrada a menores de 14 años. No se obligó a su visionado¹³⁸, pero se advirtió a los exhibidores que se les revocaría la licencia y serían multados si no la exhibían. Se permitió el acceso de la prensa, pero no se hizo una campaña específica de promoción.

Los resultados de la iniciativa fueron agridulces para el propósito reeducador de las autoridades militares norteamericanas. En los informes del ICD sobre la aceptación que recibió *Die Todesmühlen* entre los alemanes, se subraya que no se expresaban dudas sobre la veracidad del contenido y que los espectadores lamentaban que tales sucesos hubieran ocurrido en suelo alemán. Por el contrario, otros criticaban la parcialidad del film por no mostrar el maltrato a los prisioneros alemanes en los campos aliados, el bombardeo sobre las ciudades, o la situación en los Sudetes o al este del Oder. También había quienes se quejaban de haber recibido suficiente propaganda similar a través de la prensa y la radio. Pese a todo, la gran mayoría esgrimió un argumento que se convirtió en un lugar común: no sabían nada de aquello y, por tanto, no eran responsables. La culpa recaía sobre Hitler, el Partido Nacionalsocialista, las SS, o el estado, pero no sobre el pueblo alemán o sobre ellos mismos como individuos.

Entre las personas que recibieron el film como necesario y verdadero, estaban los trabajadores, los intelectuales y los soldados que habían combatido en el frente del Este y habían visto con sus propios ojos las atrocidades de las SS y la Wehrmacht, los comunistas y los socialdemócratas. Peor acogida tuvo entre los miembros de la clase media baja, los jóvenes, y los antiguos prisioneros maltratados en los campos aliados. En términos cuantitativos el éxito también fue limitado. En Berlín *Die Todesmühlen* se proyectó 52 veces, con aforos cubiertos a medias al principio y casi desiertos al final. Según los cálculos del periódico *Der Tagesspiegel* en el artículo 'Angst vor den Wahrheit' (Miedo a la verdad), sólo el 25% de la población adulta en el sector norteamericano había visto la película (Chamberlin, 1981:432).

Pese a que el principal proyecto de Wilder en la Alemania ocupada quedó truncado, pudo colaborar en las tareas de desnazificación, donde su profundo conocimiento de la industria cinematográfica alemana anterior a la llegada de Hitler al poder le resultó

¹³⁸ En las regiones en las que las autoridades locales asociaron su visión obligada a sellar las cartillas de racionamiento, se eliminó la medida. Wilder trató de convencer a la OWI para que la oficina de racionamiento de Frankfurt no permitiera conseguir ni pan ni carne sin visionar previamente la película. (Lally, 1998:183).

de gran utilidad. Allí también participó en los interrogatorios a antiguos nazis de la industria del entretenimiento, como el actor Werner Krauss¹³⁹. Wilder rememoraba así uno de esos casos:

“Puesto que yo era uno de los pocos que sabía alemán, un día, el oficial responsable de los asuntos relacionados con el teatro acudió a mí, me mostró una solicitud y me pidió ayuda. La solicitud estaba escrita en alemán y procedía de Oberammergau. Preguntaban si se autorizaría que en 1947 pudiera volver a representarse *La Pasión* de Oberammergau. Bastó investigar sólo un poco para que una cosa quedara muy clara: la compañía, ya fueran romanos, judíos o apóstoles se componía casi exclusivamente de nazis y el peor de todos era aquel que debía representar a Jesús: Anton Lang [sic] había estado en las SS. ¿Debía permitírsele representar a Jesús? Dicté a mis colegas la siguiente respuesta: “Podrán representarla con una sola condición: que utilicen clavos de verdad” (Karasek, 1993:254).

En este punto, la similitud entre los nombres de dos de los intérpretes de *La Pasión* de Oberammergau¹⁴⁰ traicionaba la memoria de Wilder y, por extensión, a todos sus biógrafos, sin excepción. Anton Lang interpretó, en efecto, a Jesucristo en las representaciones de 1900, 1920 y 1922, pero carecía de filiación nazi alguna y había fallecido en 1938. Wilder probablemente confundía su nombre con el de Alois Lang, que interpretó el mismo papel en las representaciones de 1930 y 1934 y que fue juzgado por su pasado nazi en 1947.

Wilder también realizó informes sobre el estado de las instalaciones cinematográficas en Berlín. Visitó los estudios de la UFA en Tempelhof, en el sector americano, que encontró en buen estado; tres de los platós de los estudios Tobis en Johannisthal, dentro del sector soviético, habían quedado totalmente inservibles; en las instalaciones de los Althoff, dos se podían usar y un tercero necesitaba reparaciones. La situación más pintoresca la encontró en los estudios de la UFA en Babelsberg, donde la línea de demarcación entre sectores dividía en dos las instalaciones, con los platós en el sector americano y los talleres en el soviético. Los rusos ya habían enviado todo el equipo útil al Este (Sikov, 2000:307).

Mientras tanto, la búsqueda de su madre y sus familiares resultó completamente infructuosa. No encontró ningún rastro sobre su paradero, aunque lo intentó a través de la Cruz Roja y también se desplazó hasta Viena. Sus nombres no aparecían en

¹³⁹ Werner Krauss había alcanzado la celebridad durante la época del cine silente alemán por sus interpretaciones en películas como *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Tartufo* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926) o *El estudiante de Praga* (Henrik Galeen, 1926). Tras la llegada del nazismo en 1933, Joseph Goebbels lo elevó a la categoría de 'Actor del estado'. Su más conocida contribución a la propaganda nacionalsocialista fue la interpretación de varios personajes que representaban el estereotipo nazi de los judíos en la denigrante obra antisemita *El judío Suss* (Veit Harlan, 1940).

¹⁴⁰ La Pasión de Oberammergau, una localidad bávara situada en el extremo Sur del país, se escenifica cada diez años en recuerdo de la promesa realizada por los habitantes de la localidad durante la plaga de la peste bubónica en 1634. En su preparación y representación participan todos sus habitantes.

ninguna lista de fallecidos, en ningún registro. Sencillamente, se habían evaporado. Más tarde, a través de los testimonios de vecinos y conocidos, supo que su madre y su abuela habían sido detenidas en una redada contra los judíos de Viena. Supervivientes de Auschwitz recordaban haberlas visto durante los primeros días en el campo de exterminio. Después, nunca más se supo (Chandler, 2002:130).

En agosto, cuando Berlín fue reabierta para los americanos, franceses y británicos, Wilder se desplazó hasta el sector soviético, al cementerio judío de Schönhauser Alle donde estaba enterrado su padre¹⁴¹. Max Wilder había fallecido a finales de 1928 mientras lo visitaba en Berlín, y el por aquel entonces empobrecido reportero no pudo costear el traslado del cuerpo a Viena. A su regreso, Wilder encontró el cementerio destrozado por el vandalismo sufrido durante el nazismo y el paso de los tanques durante la guerra. El rabino le contó cómo habían sobrevivido durante toda la contienda en Berlín y que a la llegada del Ejército Rojo corrieron a recibirlos como a libertadores. Sin embargo, soldados mongoles violaron y mataron a su esposa (Chandler, 2002:129).

Cuando dejó Bad Homburg, había abandonado la idea de realizar un documental sobre la barbarie, pero llegó a Berlín con una nueva idea: escribir y dirigir una película de amor en la posguerra. Después de que los intrincados y complejos procesos de toma de decisiones por parte las autoridades militares le impidieran rodar su propio documental, el angustioso y opresivo ambiente de la derrotada, arruinada y hambrienta Alemania inspiró a Wilder –probablemente el único en poder observar esa cruda realidad con esa mirada– para rodar allí una comedia romántica. El 16 de agosto de 1945, Wilder dirigió un memorando a las autoridades militares que llevaba por título “Propaganda mediante la diversión” en el que detallaba la que consideraba que podía ser su contribución al escenario posbélico y el modo en que ésta se debía enfocar:

“En estos momentos, poco a poco, vamos abriendo de nuevo los cines en Alemania. Proyectamos a los alemanes nuestras películas documentales, algunos hechos que ellos conocen y que deben conservar en su memoria. Les mostramos informes semanales que, además de las noticias, contienen, al mismo tiempo, una enseñanza, una advertencia y un aviso. Sin duda se ha hecho un buen trabajo. Por lo general, los alemanes son muy receptivos y la reacción general es muy positiva. Las cifras de asistentes oscilan entre el lleno total y un número satisfactorio. Y sin embargo, todos nosotros sabemos que cuando esta novedad haya perdido su atractivo (en Berlín ya se ha perdido este interés) resultará más difícil darles lecciones de un modo más directo. ¿Acaso los alemanes seguirán acudiendo a los cines, semana

¹⁴¹ Su padre Max lo visitó en Berlín para despedirse. A los 56 años, había cerrado su negocio de joyería y se iba a retirar junto con su esposa a Estados Unidos, donde su primogénito *Willie* tenía un negocio de bolsos de cuero. El 10 de noviembre, mientras acompañaba a *Billie*, Max Wilder sufrió un fuerte dolor abdominal. Murió en la ambulancia de camino al hospital de la Kyffhäuserstrasse. Sin dinero para poder enviar el féretro a Viena, enterró a su padre en el cementerio judío de Wissenssee. El cortejo funerario consistió casi en exclusiva en el solitario *Billie* (Hutter y Kamolz, 1998:120)

tras semana, para representar el papel de escolares conscientes de su culpa? Por supuesto, también se proyectarán nuestras películas de puro entretenimiento junto con los documentales. Y naturalmente vendrán. Pero probablemente les veremos dormir apáticos mientras se proyectan los documentales y noticiarios educativos, para verlos completamente despiertos y bien dispuestos ante Rita Hayworth en *Las modelos*. *Las modelos* es ciertamente una buena película. Incluye una historia de amor, tiene música y es en color. Sin embargo, no es de mucha utilidad a nuestro programa de reeducación de la población alemana. Pero si se hiciera una película de entretenimiento con Rita Hayworth, Ingrid Bergman o Gary Cooper, en color si ustedes quieren, y con una historia de amor –evidentemente con una historia de amor muy especial, hecha de un modo astuto, de manera que se consiguiera inculcar a la gente un poco de ideología– con una película así tendríamos un brillante instrumento de propaganda en las manos. Harían colas ante las taquillas y una vez hubieran visto la película algo del mensaje les habría quedado. Lamentablemente, esta película todavía no existe, hay que hacerla. Yo quiero hacerla” (Wilder, 1945).

En su informe, Wilder recordaba la importancia que había tenido *La señora Miniver* (William Wyler, 1942) en la concienciación de la opinión pública norteamericana sobre la necesidad de ayudar a los británicos: “La película tuvo un efecto que no habría podido causar ningún documental, ni cincuenta noticiarios juntos” (Wilder, 1945). También esbozaba un pequeño argumento y apuntaba que podía contarse con la total colaboración de la Paramount, con el mejor equipo y estrellas, y que el coste de la película ascendería a un millón y medio de dólares. “Soy lo bastante engreído para afirmar –concluía en su informe– que juzgarán esta película de entretenimiento como la mejor propaganda que se ha hecho hasta ahora” (V. Anexo III). El informe llegó al general McClure a través del coronel Paley, pero los mandos militares nunca llegaron a dar luz verde al proyecto.

“El ejército de los Estados Unidos, que disponía de uno de los principales directores de cine del mundo, un hombre como pocos de realizar una mordaz película antinazi específicamente para el pueblo alemán, lo puso a trabajar en otra cosa” (Sikov, 2000:301).

Wilder, por su parte, nunca abandonó esta idea y dos años más tarde, tras el paréntesis de *El vals del emperador*, rodó *Berlín Occidente*, en la que incorporó buena parte de lo que ya había esbozado en “Propaganda mediante la diversión”. Sobre todo el dolor y sufrimiento que yacía bajo las humeantes ruinas de la metrópoli, Wilder construye una comedia romántica en la que un díscolo militar americano experto en el mercado negro trata de proteger a su amante, una cantante de cabaré y antigua nazi interpretada por Marlene Dietrich. El film, obviamente, no complació demasiado al ejército. Pero Wilder fue fiel a sí mismo y realizó su película sobre la guerra buscando entretener a la audiencia, en la que incluía un pequeño mensaje que él mismo resumía parafraseando a Eisenhower: “No estamos aquí para humillar a los alemanes sino para evitar que se los conduzca a la guerra [...]. Dadles una pizca de esperanza para que puedan rehabilitarse a los ojos del mundo” (Karasek, 1993:264).

Los principios presentes en “Propaganda mediante la diversión” no eran diferentes de aquellos que Wilder ya había plasmado en todas sus películas hasta aquel momento y que continuaría desarrollando a lo largo de toda su carrera. Un resumen, en definitiva, de su modo de entender el cine:

“I have never made a picture which was a lecture. I try to make pictures for entertainment. I think that after you read the papers, listen to the radio and watch news on television, you’re sick of it. On the other hand, I don’t want to make pictures absolutely flat and without any meaning. Whatever meaning you will find in my pictures, it’s all put in kind of contraband, you know –sort of smuggled in a kind of message of, I hope, decency, of liberal thinking, whatever you want to call it, or something biting, something satirical, something poking fun at you way of life. But I never set out just to have them sit down, and then I blast a sermon at them. I just don’t believe in it. I think that the primary objective of my kind of picture is entertainment on a certain level, with a little something to talk about after it. If after they leave the movie house they spend half-an-hour just talking as to what they saw, and if it makes any kind of indent within the frame of the entertainment, I think I have achieved something” (Brown, 1970:68-69).

Con sus películas, Wilder no buscó dar lecciones morales. Su objetivo último consistía simplemente en entretener, introduciendo de paso un pequeño mensaje de contrabando. En el caso del periodismo, el origen de ese pequeño mensaje residía en su propia experiencia como periodista, que dio lugar a dos de sus películas más ácidas: *El gran carnaval* y *Primera plana*. Y ciertamente, estos dos filmes dan para hablar mucho más que esa media hora de conversación al salir de la sala a la que el propio Wilder aspiraba.

3. EL GRAN CARNAVAL

- 3.1. La oveja negra de la filmografía de Wilder
 - 3.1.1. El proyecto más personal
 - 3.1.2. El acoso de la crítica y el fracaso comercial
 - 3.1.3. La demanda por apropiación indebida
- 3.2. La historia de interés humano
 - 3.2.1. La agonía de Floyd Collins
 - 3.2.2. El leopardo de Oklahoma City
 - 3.2.3. La muerte de Kathy Fiscus
 - 3.2.4. La fascinación por la desgracia ajena (con final feliz)
- 3.3. Los excesos de la prensa sensacionalista
 - 3.3.1. William Burke Miller, *Pulitzer* al periodismo heroico
 - 3.3.2. Chuck Tatum, el periodista furioso
 - 3.3.3. Las teorías conspirativas
 - 3.3.4. Las fabricaciones de los medios
- 3.4. Un trago de vinagre
 - 3.4.1. El morbo culpable del Sr. y la Sra. América
 - 3.4.2. El carnaval macabro
 - 3.4.3. "El circo ha terminado"

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

superado por los dos que tuvieron como protagonista a Charles Lindbergh¹⁴²: el vuelo transoceánico que realizó en solitario en 1927 –también llevado al cine por Wilder– y el secuestro y asesinato del hijo del aviador a principios de los años treinta (Murray y Brucker, 1982:261). Según confesó Wilder a Charlotte Chandler, éste último suceso también le sirvió de inspiración para escribir *El gran carnaval*:

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

De la muerte de Floyd Collins, Wilder no sólo recrea la agonía del hombre atrapado, sino en especial la morbosa atmósfera de expectación que el desesperado intento de rescate provocó en la opinión pública norteamericana, un gran carnaval en el que miles de personas llegaron a congregarse en la puerta de la cueva para conocer en vivo el desenlace del suceso.

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

3.1. La oveja negra de la filmografía de Wilder

3.1.1. El proyecto más personal

Para Wilder, *El gran carnaval* fue su proyecto más personal y también su primer gran fracaso comercial. El éxito de crítica y público en Europa no mitigó la debacle de la película en Estados Unidos, donde la Paramount trató de relanzarla sin éxito cambiando el título original de *Ace in the Hole* por *The Big Carnival*¹⁴³, algo que hizo enfurecer a Wilder. Director y productora, además, debieron hacer frente a una demanda por plagio que acabó en un acuerdo extrajudicial tras cuatro años de litigio.

¹⁴² Charles Lindbergh tuvo también una pequeña participación en la operación de rescate de Floyd Collins. Durante su año de formación como piloto militar en el servicio aéreo del ejército de los Estados Unidos –cuando contaba con 23 años– fue uno de los aviadores que se desplazó hasta el lugar y el encargado de transportar hasta Chicago las placas de la fotografía del cadáver de Collins para que fueran distribuidas entre los diarios (Murray y Brucker, 1982:207,214).

¹⁴³ El título inglés *Ace in the hole* es un juego de palabras, pues la expresión se traduce como ‘As en la manga’, pero significa literalmente ‘As en el agujero’. También es el nombre que se da en el póquer descubierto al as que se mantiene boca abajo. El título original de la película abarca todas esas acepciones. Tatum utiliza la expresión cuando el sheriff le dice que su llamada lo interrumpió durante una partida de póquer: “What did you have? A pair of deuces? This is better. Here we have an ace in the hole”.

Su película más querida y personal, a la que definía como la más débil de su camada (Gehman, 1967: 461), se convirtió así en la oveja negra de su filmografía.

El gran carnaval fue una costosa producción para la época y también el proyecto más ambicioso de Wilder hasta aquel momento. El rotundo éxito de *El crepúsculo de los dioses* le permitió realizar un film de gran presupuesto –1.538.000 dólares¹⁴⁴– con un control creativo casi absoluto. Los exteriores se filmaron en Gallup, Nuevo México, mientras que el interior de la cueva se reprodujo en un plató cinematográfico. Como coguionista, director y productor, el salario de Billy Wilder ascendió a 250.000 dólares (Sikov, 2000:394).

En el momento más álgido de su carrera, Wilder afrontaba por primera vez una película sin Charles Brackett, con quien había colaborado durante quince años. La ruptura del matrimonio creativo más célebre de Hollywood, cuya deteriorada relación quedó finalmente rota tras el sombrío relato metacinematográfico sobre la olvidada estrella del cine mudo interpretada por Gloria Swanson, vino precedida de numerosas disputas entre dos personas que, como el propio Wilder reconocía, no tenían nada en común, salvo la escritura (Phillips, 2010:15).

Una larga serie de éxitos en los años cuarenta había convertido a Wilder y Brackett –o *brackettandwilder*, como también eran conocidos– en la pareja de guionistas más poderosa de Hollywood y les había otorgado un estatus con el que difícilmente ningún otro escritor podía soñar dentro de la industria. Su inconmensurable prestigio se cimentaba en una década de éxitos, jalonada con dos Óscar por *Días sin huella* y *El crepúsculo de los dioses*, más las nominaciones obtenidas por los guiones de *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), *Si no amaneciera* (Mitchell Leisen, 1940), *Bola de fuego* (Howard Hawks, 1941) y *Berlín Occidente* (Billy Wilder, 1948)¹⁴⁵. Su reputación les había concedido dentro de la Paramount un control pleno del proceso creativo –el guión elaborado entre ambos lo dirigía Wilder y lo producía Brackett– que los llevó a ser conocidos como “los guionistas ejecutivos” (Barnett, 1944:102).

En muchos sentidos, sus caracteres eran antitéticos. Wilder era un joven y enérgico guionista judío de habla alemana y origen polaco que había llegado a Estados Unidos con los bolsillos vacíos en el éxodo de emigrantes que huían de la Alemania nazi. Brackett, por su parte, era catorce años mayor que Wilder y pertenecía a la alta burguesía de la costa este. Había estudiado Derecho en Harvard y era un reputado novelista y crítico teatral de convicciones profundamente republicanas¹⁴⁶. Su aspecto

¹⁴⁴ El coste final de la producción ascendió a 1.821.052 dólares.

¹⁴⁵ A los logros conjuntos que obtuvieron como guionistas, Wilder sumaba en este periodo un Óscar a la mejor dirección por *Días sin huella* y dos nominaciones por *El crepúsculo de los dioses* y *Perdición*, película ésta última por la que también fue nominado como mejor guionista junto con Raymond Chandler. Brackett, por su parte, también había logrado una nominación por *Vida íntima de Julia Norris* (Mitchell Leisen, 1946).

¹⁴⁶ Brackett pertenecía a la elite social e intelectual de Estados Unidos. Era hijo de un senador del estado de Nueva York y sus orígenes se remontaban a los primeros colonos del país. Tenía su propia firma de abogados y fue vicepresidente del banco familiar (The Adirondack Trust Bank). Era miembro del exclusivo club Knickerbocker de Nueva York y un asiduo asistente a la Mesa Redonda del Algonquin.

patricio y sus cuidados modales eran el contrapunto al carácter enérgico e irreverente de Wilder (Barnett, 1944:104).

Curiosamente, ninguno de los dos había logrado despuntar en Hollywood hasta que comenzaron a trabajar juntos. Tras su llegada a Estados Unidos en 1934, Wilder había trabajado brevemente para los estudios Columbia y Fox, donde colaboró en los guiones de películas ahora olvidadas: musicales para Gloria Swanson y la estrella de ópera Gladys Swarthout, películas de serie B para Victor McLaglen y Lew Ayres o comedias para Binnie Barnes o Deanna Durbin. Manny Wolf lo contrató en 1936 para la Paramount y allí le hizo formar equipo con Charles Brackett. Su primer éxito conjunto fue *La octava mujer de Barba Azul* (Ernst Lubitsch, 1938), a los que rápidamente seguirían otros que finalmente le dieron a Wilder la oportunidad de dirigir *El mayor y la menor*¹⁴⁷.

A lo largo de su colaboración firmaron conjuntamente los guiones de catorce películas, seis de ellas dirigidas por Wilder, de las que Brackett produjo cinco. Durante ese periodo sólo se separaron en *Perdición*, un proyecto sobre infidelidad y fraude que disgustaba a Brackett. Wilder atribuía el éxito del equipo a su disparidad de caracteres y consideraba que los mejores trabajos surgían de las fricciones entre quienes los escribían: "If two people think alike, it's like two men pulling at one end of a rope" (Dunne, 1999:90).

Tras *El crepúsculo de los dioses*, su feliz colaboración cesó. Brackett había mostrado siempre su reticencia por los temas sórdidos, y le disgustaba el tono que había ido adquiriendo la película sobre una antigua estrella de cine que planea su regreso, inicialmente ideada como una comedia con matices dramáticos (Phillips, 2010:119). Las discusiones entre ambos, tal y como recordaba Wilder, siempre habían existido, incluyendo ocasionalmente el intercambio de golpes o el lanzamiento de objetos, pero los últimos años habían traído riñas por los detalles más pequeños¹⁴⁸. Según le

Antes de comenzar a trabajar con Wilder publicó cinco novelas (1920-1934) y también fue crítico teatral de la revista *New Yorker* (1925-1929) (Dunne, 1999:90). Presidió el Screen Writers Guild (1938-1939) y la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (1949-1956). Además de los dos Óscar que obtuvo con Wilder por *Días sin huella* (1945) y *El crepúsculo de los dioses* (1950), logró también la estatuilla al mejor guión por *El hundimiento del Titanic* (Jean Negulesco, 1953) y un Óscar honorífico por toda su trayectoria (1959).

¹⁴⁷ El paso de guionista a director no era en absoluto natural dentro del férreo sistema de castas de Hollywood y sólo Preston Sturges lo había logrado antes que Wilder. Sus discusiones con Mitchell Leisen sobre los cambios en sus historias le empujaron a solicitar a Arthur Hornblow Jr. una oportunidad para dirigir su propio texto (Karasek, 1992:192).

¹⁴⁸ Las fricciones de Wilder con sus compañeros guionistas eran habituales. El novelista Raymond Chandler, coguionista de *Perdición*, declaró que trabajar con él probablemente le había acertado la vida, aunque había aprendido de él todo lo que era capaz de interiorizar sobre los guiones, "lo que por otra parte no era mucho". En su novela *La hermana pequeña* (1949), Chandler se tomó una pequeña revancha. Imitando la costumbre de Wilder de no quitarse el sombrero aun dentro de una habitación y de blandir un bastón mientras deambulaba por su despacho lanzando por igual ideas para la historia y dardos verbales contra el novelista, en la quinta novela de la serie de Philip Marlowe el personaje de un agente camina con bastón en la oficina, lo que conduce al detective a la siguiente reflexión: "It only could happen in Hollywood that an apparently sane man could walk up and down inside the house with a Picadilly stroll and a monkey stick in his hand" (Dunne, 1999:91). La relación de Wilder con sus

confesó a Garson Kanin, Brackett nunca entendió la ruptura ni llegó a asimilarla. Quedó devastado: “Una mañana nos reunimos, como siempre, y Billy esbozó aquella dulce sonrisa suya y me dijo: ‘¿Sabes Charlie? Después de esto no creo que debamos seguir trabajando juntos. Me parece que separarnos es lo mejor para los dos’. No supe qué decir. Era estremecedor” (Sikov, 2000:379).

La inseparable pareja *brackettandwilder* había llegado a su fin, pero había durado mucho más de lo que inicialmente sus caracteres hubieran hecho presagiar. Bellido sugiere que además de las razones artísticas, la subsistencia también pudo influir en el trabajo conjunto de ambos, pues las convicciones republicanas de Brackett lo hacían un hombre fuera de toda sospecha, “un pararrayos perfecto para los excesos, las ideas y las luchas repetidas de Wilder contra los diferentes tipos de censuras que encontraba en su camino”, y que eventualmente le hubieran permitido eludir el comité de actividades antiamericanas (Bellido, 2000:23). Wilder, por su parte, lo explicaba de una forma más sencilla:

“La colaboración entre guionistas es muy parecida a una caja de cerillas. Tomas una cerilla, la frotas y enciendes un cigarrillo. Cuando has encendido muchas cerillas, la caja ya no te sirve para encenderlas. Nosotros llegamos a pelearnos demasiado y yo me di cuenta de que necesitaba otra superficie para frotar mis cerillas¹⁴⁹” (Comas, 1998:116).

Por primera vez, Wilder afrontaba en solitario una responsabilidad creativa plena. La fuerza de la apuesta por un proyecto personal se corroboraba por ser la tercera ocasión –tras *El vals del emperador* y *El crepúsculo de los dioses*– en la que Wilder no utilizaba una fuente literaria previa para su guión¹⁵⁰.

En la Paramount había expectación por ver cómo se desenvolvía Wilder sin Brackett, puesto que muchos lo consideraban un despiadado cínico cuyo desprecio por la

colaboradores queda más gráficamente descrita por Harry Kurnitz, su colaborador en *Testigo de cargo*: “Let’s face it, Billy Wilder at work is actually two people –Mr. Hyde and Mr. Hyde” (Phillips, 2010:201).

¹⁴⁹ La alusión a las cerillas para referirse a la relación entre ambos resulta significativa en el caso de Wilder, puesto que en el guión de *Perdición*, la única película del periodo de colaboración entre ambos en la que Brackett prefirió no participar por considerar la historia demasiado sórdida, la amistad entre Walter Neff y su jefe Barton Keyes se representa a través de los fósforos. Al inicio de la película es Neff quien ayuda a su superior a encender el cigarro, mientras que en la escena que cierra la película, cuando está malherido y ha realizado su confesión final, es su jefe quien le enciende el cigarrillo a él: “¿Sabes por qué no has descubierto al asesino? –explica Neff a Barton Keyes – Porque lo tenías demasiado cerca, en la mesa de al lado”. “No, estaba mucho más cerca”. “Yo también te quiero”, concluye fraternalmente Neff (Schickel, 1992:64). “En esta imaginería visual –apunta Aldarondo– aportada a la historia original, destaca la cerilla como símbolo de una amistad no proclamada, amistad que no queda en evidencia hasta la secuencia final. Neff siempre tiene preparada la cerilla, que enciende con los dedos para su aparentemente despistado jefe. Pero es éste finalmente quien le tiende su mano, encendiéndole del mismo modo el último cigarro de su vida. Pocas veces un elemento tan anodino ha sido capaz de revelar tanto en una película, una admiración mutua, una relación paternofilial que se confirma con el escueto y certero diálogo” (Aldarondo, 2000:110-111).

¹⁵⁰ Wilder sólo desarrolló una idea original en seis de las veintiséis películas de su filmografía: *Curvas peligrosas* (1934), *El vals del emperador* (1948), *El crepúsculo de los dioses* (1950), *El gran carnaval* (1951), *El apartamento* (1960), *En bandeja de plata* (1966) y *La vida privada de Sherlock Holmes* (1970).

humanidad había sido controlado y moderado por su colaborador (Phillips, 2010:131). Wilder, por su parte, asumió de manera ambiciosa el reto de su primer proyecto en solitario, pues abordó un tema difícil, con un protagonista que no despertaba simpatía alguna, y una historia que carecía del reclamo y la seguridad que proporcionaban las películas basadas en una novela u obra teatral de éxito.

El trabajo en el nuevo proyecto comenzó antes incluso de que acabara el rodaje de *El crepúsculo de los dioses*. Para ello, Wilder se puso en contacto en octubre de 1949 con Walter Newman, un escritor radiofónico de 33 años sin experiencia previa en el cine. Tras descartar otras ideas, fue Newman quien sugirió a Wilder –según todas sus biografías– la idea de rodar una versión contemporánea de la muerte de Floyd Collins. Wilder encomendó a su colaborador que desarrollara, bajo su supervisión, el argumento básico y los personajes (Sikov, 2000:385-386). En febrero de 1950 se unió al equipo Lesser Samuels, un guionista en nómina de la Paramount y también ex periodista¹⁵¹. Los tres trabajaron en el guión sobre una versión contemporánea de la historia de Collins durante la primavera y el inicio del verano de 1950. Ya desde el primer borrador¹⁵², fechado el 31 de mayo y titulado provisionalmente *The Human Interest Story*, los autores preveían que la historia podía resultar muy controvertida; el texto iba acompañado de una nota que decía “Do not give any under circumstances to anyone!”, pues se temía la reacción de la prensa en el caso de que trascendiera el tema (Lally, 1998: 243-244).

El guión final se entregó el 6 de julio de 1950, cuatro días antes de que comenzara la filmación. El censor Joseph Breen no fue demasiado estricto con el guión, aunque adujo que el final de la historia “carecía de una voz apropiada para la moralidad” (Phillips, 2010:132). Desde la perspectiva del código Hays, el personaje de Tatum no suponía un gran problema, puesto que finalmente pagaba sus actos con su vida. Mayores objeciones se plantearon sobre la figura del sheriff Kretzer, cuyas malas acciones a lo largo de la trama quedaban impunes, y por las que la oficina del censor pedía que se incluyera alguna referencia en el diálogo que dejara claro que en el futuro pagaría por sus actos. Wilder complació a Breen y añadió una línea en la que el íntegro

¹⁵¹ El trabajo con los escritores con los que colaboró en el periodo comprendido entre 1950 y 1957 fue muy diferente a la relación entre iguales que mantuvo con Brackett primero (1938-1950) y Diamond más tarde (1957-1981), pues todos ellos cumplieron una función de simples ayudantes de un Wilder que figuraba como único guionista ejecutivo. En este periodo realizó cinco películas y nunca volvió a trabajar con ninguno de ellos.

¹⁵² Esta primera versión del guión comenzaba en la estación de tren de Albuquerque, donde Jacob Boot ve cómo suben el ataúd de Tatum al tren, mientras que la voz en *off* de éste comienza a relatar su historia, de forma muy similar a la de Joe Gillis en *El crepúsculo de los dioses*: “Cuando escribáis mi necrológica no os importe desvelarlo todo –les dice a Boot y Herbie–. ¡Escribid todo lo que sabéis de mí! ¡Lo que siempre quise y cuánto empeño puse en conseguirlo! ¡Escribid eso también! La amistad, la compasión, la conciencia... ¡No dejéis que nada de eso os impida escribirlo todo!”. Wilder también barajó la idea de hacer de Lorraine una mujer aún más avariciosa, que llega incluso a suplicarle a Tatum que no revele la muerte de Leo para que el carnaval pueda durar un fin de semana más. En uno de los borradores, a Lorraine la atropella un carromato de la feria ambulante; en la versión definitiva de la película, simplemente camina sin rumbo en medio de la polvareda que levanta la multitud al marcharse (Lally, 1998:246).

director del *Albuquerque Sun-Bulletin* Jacob Boot promete desenmascarar al sheriff, al que califica de corrupto¹⁵³ (Lally, 1998:246).

3.1.2. El acoso de la crítica y el fracaso comercial

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

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

Para Wilder, la imagen de la profesión que muestra *El gran carnaval* no podía considerarse en ningún caso una deformación perversa de la realidad sino, más bien al contrario, un retrato suavizado de lo que él mismo había vivido como periodista: "I was doing sports and the dirty work of crime reporting. Some of this I remembered for *Ace in the hole*. Which critics called cynical. It was kinder than what I saw, sanitized (Chandler, 2002: 37).

La mayoría de la prensa y la crítica, obviamente, no compartían esta opinión y reaccionaron con dureza. Algunas de las críticas más feroces, como la de Herbert G. Luft, calificaban a Wilder de 'antiamericano' por mostrar sólo los defectos y las

¹⁵³ El censor también mostró su preocupación por la mezcla de "ritos paganos de curación indios con oraciones ortodoxas para salvar al hombre atrapado" y el hecho de que la mascota del sheriff fuera una cría de serpiente de cascabel, puesto que muchos distribuidores habían expuesto su "aversión por las escenas en las que aparecen serpientes". Este particular no parecía preocupar a Wilder, que quiso incluir en los créditos iniciales de la película tras la característica montaña estrellada de la Paramount el plano de una serpiente siseando en la arena (Hopp, 2001).

debilidades de la sociedad y por presentar a personajes extraordinarios sin rasgos redentorios como el prototipo de norteamericano medio:

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

En 1952 las acusaciones de antiamericanismo no resultaban inocuas en unos Estados Unidos azotados por la fiebre del maccarthismo. Aunque Wilder no era un activista político, sus ideas lo situaban en el ala liberal de la industria. Fue miembro del Comité en pro de la Primera Enmienda, un grupo de directores y actores que surgió como reacción al Comité de Actividades Antiamericanas en defensa de los "diez de Hollywood" y en contra de las listas negras¹⁵⁴ (Sikov, 2000:341). En su autobiografía *An Open Book*, John Huston recuerda que en una reunión del Screen Directors Guild, Leo McCarey propuso que se votara a mano alzada sobre la obligatoriedad de realizar el juramento de lealtad para poder dirigir. Sólo las manos del propio Huston y Wilder se alzaron, entre las de más de un centenar de asistentes, para votar que no (Huston, 1994:131).

En vista de la ferocidad del artículo de Luft contra *El gran carnaval*, la revista decidió equilibrar los puntos de vista sobre Wilder y ofreció a Charles Brackett la oportunidad de publicar una réplica. Pese a que la relación entre ambos se había deteriorado, Brackett defendió a su antiguo colaborador. Ambos artículos se publicaron conjuntamente en el número de octubre de 1952 de *The Quarterly of Film Radio and Television* bajo el título de "Two Views of a Director: Billy Wilder". Bajo el título "A Matter of Humor" Brackett admitía que Wilder podía ser excesivamente desenvuelto, algo caradura e insensato, pero que su cualidad principal era la de su sentido del humor "fantásticamente americano" y su amor por Estados Unidos, como había visto en poca gente (Brackett, 1952:66-67).

"The story of his using the victim of an accident to rebuild his shattered career was not a pretty one, nor was it presented as what *any* newspaper man would do under the circumstances, but it did point up certain cynical qualities in the press and certain appalling habits of behaviour in crowds who gather to watch events charged with misery. It was in the vein of American self-criticism which has been a major current in our national literature since the days of *The Octopus* and *The Pit* and *The Jungle*. Because

¹⁵⁴ Pese a su apoyo a los "diez de Hollywood", Wilder no podía contener su causticidad. Su afirmación sobre los testigos hostiles se convirtió en una de sus citas más reproducidas: "De los diez, sólo dos tenían talento. El resto eran sólo hostiles".

he was born in Austria, is Billy Wilder to be excluded from that vigorous and important trend? I don't think so" (Brackett, 1952:69).

El film tuvo una acogida mucho más favorable en Europa, donde obviamente la crítica de Hollywood a la prensa estadounidense no se tomaba como una afrenta. Aprovechando la buena aceptación lograda en el Festival de Venecia, donde compitió en la sección oficial y logró uno de los tres premios internacionales –el León de oro fue para *Rashomon*, de Akira Kurosawa–, los directivos de la Paramount pensaron que el reestreno de la película con un nuevo título podía paliar al menos en parte las pérdidas del estudio y cambiaron, sin el consentimiento de Wilder, el título original de *Ace in the Hole* por *The Big Carnival*. La noticia, que sorprendió al director en París mientras rodaba *Ariane*, lo hizo encolerizar y su relación con la productora quedó maltrecha. La maniobra promocional tampoco tuvo éxito y el público estadounidense continuó ignorando *El gran carnaval*. La Paramount advirtió a Wilder de que su próxima película debería cubrir el coste de ambas, algo que el éxito de *Traidor en el infierno* hizo posible (Phillips, 2010:139-140).

Pese a la desfavorable acogida, Wilder la consideró su mejor película hasta ese momento, aunque le hubiera costado poder en el estudio. Muchos años después, la calificaba como su film favorito "en el mismo sentido que cuando una madre tiene doce niños y prefiere a uno de ellos que está enfermo" (Ciment, 1988:27). El director siempre defendió que, de entre sus fracasos comerciales, *El gran carnaval* era la única que hubiera merecido mejor suerte, puesto que consideraba que había sido injustamente castrada (Crowe, 1999:144).

"*El gran carnaval* fue una cosa muy peculiar. Yo le tenía mucho cariño a esta película, y me encontré con reacciones maravillosas de gente muy seria. Pero, por alguna razón, la gente no deseaba ver un film tan deprimente, con aquel tipo del agujero y el periodista, Kirk Douglas. Era muy sombrío. Una de mis películas más sombrías. Y la gente no me creía cuando decía que un periodista era capaz de ese comportamiento. [...] Cambié mi opinión sobre el público. En mi opinión, si alguien hace algo muy bueno, el público capta la esencia, entiende de qué trata, de qué trata verdaderamente. Pero en aquel momento nadie le dio una oportunidad. Alguien dijo en un editorial, creo que en la revista *Life*, que "el señor Wilder debería ser deportado". Me dio la sensación de que estaba desconectado. Que escribía en contra del público, la gente que, en aquellos días, pagaba 1,5 ó 2 dólares [por cada entrada]. Se sintieron estafados. Querían pasarlo bien, entretenerse con cierta seriedad, pero no demasiada. No sé. También es cierto que les gustó *Perdición*. Nunca se puede predecir la reacción del público. Nunca se sabe cómo les va a afectar. [...] Era una película desagradable, lo reconozco." (Crowe, 1999:81-82).

El golpe recibido fue muy duro para Wilder. En sus siguientes proyectos buscó la solidez de una fuente literaria de éxito y no volvió a filmar una historia propia hasta casi una década después (*El apartamento*, 1960).

3.1.3. La demanda por apropiación indebida

Por si el batacazo en taquilla y la dureza de las críticas recibidas no hubieran sido suficientes, en los meses sucesivos *El gran carnaval* continuó siendo una fuente de malas noticias para el director y el estudio. El actor de origen yugoslavo Victor Desny, en cuyo magro currículum cinematográfico figuraban tan sólo media docena de películas como extra y pequeños papeles que no figuraban en los títulos de crédito, presentó el 1 de octubre de 1951 una demanda por plagio contra Wilder y la Paramount en el condado de Los Ángeles. Según denunció Desny, a mediados de noviembre de 1949 –aproximadamente en las mismas fechas en las que Newman y Wilder comenzaron a trabajar en *El gran carnaval*– había relatado telefónicamente con detalle el argumento de una adaptación cinematográfica de la muerte de Floyd Collins a Rosella Stewart¹⁵⁵, la secretaria de Billy Wilder. A pesar de que no había remitido su idea por escrito, Desny consideraba que se habían apropiado de ella y solicitaba una compensación de 150.000 dólares¹⁵⁶ (Sikov, 2000: 405).

Según el relato que Desny realizó ante el tribunal, telefoneó en dos ocasiones a la oficina de Wilder en los estudios Paramount. En la primera llamada, le relató a Rosella Stewart durante aproximadamente diez minutos la idea de una película basada en la muerte de Floyd Collins. La secretaria mostró interés por la historia, pero cuando Desny le propuso enviar el desarrollo completo por escrito –más de 60 páginas– ésta le respondió que Wilder no lo leería en ningún caso, pero que podía enviarlo al departamento de guiones, y si allí lo consideraban “fantástico y maravilloso”, harían una sinopsis de tres o cuatro páginas que enviarían a los directores y productores del estudio. Desny arguyó que no quería ver cómo destrozaban su historia y propuso hacer él mismo el resumen, a lo que Rosella Stewart accedió.

Dos días más tarde, con el resumen manuscrito en la mano, Desny volvió llamar a la oficina de Wilder y le leyó a su secretaria la sinopsis, mientras ésta la taquigrafiaba. Rosella Stewart le dijo que la idea le gustaba y le parecía interesante, y que hablaría sobre ella con Wilder. Ante las preguntas del abogado de la defensa, Desny recordó que en la segunda llamada habían hablado sobre una remuneración: “I made it clear to her that I wrote the story and that I wanted to sell it”. La secretaria le dijo que si Billy Wilder y la Paramount usaban la historia, por supuesto que le pagarían por ella (Kaplan, 1958:704). Pocos meses después Wilder comenzaba a rodar *El gran carnaval*, pero nadie se puso en contacto con Desny. El actor demandó al director y la productora.

La defensa que realizaron los abogados de Wilder y la Paramount no se basó en negar el hecho en sí, sino que solicitaron que se desestimara la demanda por considerar que

¹⁵⁵ Helen Hernández, la ayudante de Wilder y Brackett durante más de una década, se había marchado a trabajar con éste último tras su ruptura como equipo de guionistas.

¹⁵⁶ La cantidad equivaldría en la actualidad a aproximadamente un millón doscientos mil dólares (V. *CPI Inflation Calculator* en Bureau of Labor Statistics. Accesible en: <http://www.bls.gov/data>).

el relato verbal a través del teléfono de una línea argumental no constituía por sí mismo el envío formalizado de una idea. Además, defendían que el material que Desny había proporcionado no se encontraba sujeto a las leyes del copyright –algo que reconoció el propio demandante–, pues se trataba de un suceso de naturaleza histórica y, por tanto, plenamente pública. De acuerdo con el testimonio de Wilder la idea para el film había surgido de Walter Newman, y éste último aseguró que ellos mismos habían desarrollado la historia y que posteriormente se habían quedado sorprendidos de los muchos paralelismos que aún restaban con el suceso original (Hoyt, 2011:25).

Según señala Benjamin Kaplan en su pormenorizado estudio jurídico del caso¹⁵⁷, esta línea de defensa por parte de los abogados de Wilder y la Paramount se pudo fundar en el temor sobre el impacto que podría tener un juicio público¹⁵⁸ y en la previsión de que el fallo de un tribunal sería probablemente más favorable que el de un jurado. Por ello, los abogados de Wilder y la Paramount solicitaron un procedimiento sumario, aunque ello supusiera reconocer que el relato de los hechos sobre el modo en el que se remitió la idea realizado por el demandante era cierto. La estrategia de la defensa se basaba, en esencia, en reconocer que se había producido el envío de la idea para rebatir posteriormente la acusación de plagio a través de la comparación entre la idea original de Desny y la obra final de Wilder (Kaplan, 1958:702).

Desny declaró haberse basado en las informaciones del *New York Times* y la revista *American Mercury* para elaborar su relato. Su sinopsis era fiel a los hechos históricos relacionados con la muerte de Floyd Collins en 1925; describía el papel del periodista que logró acceder hasta el lugar –William Burke Miller– y atribuía el trágico desenlace al tumulto y la desorganización que provocó la enorme expectación creada. En su desarrollo también aparecía un elemento de ficción: Collins relataba al periodista una pesadilla que había tenido y confesaba su temor a una maldición de los espíritus indios por haber profanado su tumba. Según la defensa de Wilder y la Paramount, en cambio, *El gran carnaval* no recrea la muerte de Floyd Collins, sino que relata la historia de un grupo de personajes ficticios que viven una situación similar en 1950 (Kaplan, 1958: 704).

En junio de 1952, Desny presentó una demanda corregida por apropiación indebida, en la que aportaba su tratamiento por escrito de la vida de Floyd Collins, que comparaba con un fragmento del guión escrito por Wilder. El 18 diciembre de 1953, el juez Stanley Mosk falló a favor de Wilder y la Paramount, alegando que se trataba de un incidente histórico y dictaminó que la lectura oral de una sinopsis por teléfono no podía considerarse la remisión formal de una idea.

¹⁵⁷ V. KAPLAN, Benjamin. "Further Remarks on Compensation for Ideas in California". En: *California Law Review*, vol.46, nº5, pp. 699-714.

¹⁵⁸ Aunque frecuentes a partir de los años sesenta, las demandas por plagio eran muy poco habituales en los cincuenta. La demanda 'Desny vs. Wilder' era sólo el tercer caso de este tipo que estudiaba el Tribunal Supremo de California (Kaplan, 1958:699).

Victor Desny recurrió el fallo a principios de 1954 y abandonó la denuncia por plagio para centrarse en la demanda por la ruptura de un contrato implícito. El 15 de julio de 1955 el Tribunal de Apelaciones del Distrito invalidó la decisión del juez Mosk y dictaminó que había elementos suficientes para poder iniciar un juicio. El caso terminó en el Tribunal Supremo de California, que en junio de 1956, en contra de las tesis de la defensa y de la primera sentencia judicial, avaló que la comunicación oral de la historia realizada por Desny podía considerarse como una idea formalmente transmitida, con carácter contractual, en una demanda. Además, pese a no tratarse de un caso de plagio, el juez Schauer reseñaba en la sentencia numerosas similitudes entre el guión del film y el tratamiento de Desny, la más llamativa de las cuales era sin duda presencia de la maldición india que, a diferencia de los hechos históricos, el demandante había inventado (Hoyt, 2011:31). Con la principal línea de la defensa desmontada, en agosto de 1956 ambas partes llegaron a un acuerdo extrajudicial por el que Desny logró una compensación de 14.350 dólares¹⁵⁹ (Sikov, 2000: 405-406).

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

3.2. La historia de interés humano

3.2.1. La agonía de Floyd Collins

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

CHUCK TATUM

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

HERBIE COOK

Bueno, quizás he oído hablar de ello.

¹⁵⁹ Aproximadamente 115.000 dólares en la actualidad.

CHUCK TATUM

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

Tatum ha llegado hasta el remoto Albuquerque tras un largo y agitado periplo por los periódicos de la costa este. Sin dinero y con su prestigio periodístico por los suelos, se emplea en un pequeño diario local, el *Sun-Bulletin* de Jacob Boot, donde durante un año esperará a que caiga en sus manos una historia lo bastante buena como para poder ganarse su regreso a Nueva York desde su exilio en Nuevo Méjico. De camino al condado de Los Barrios para cubrir una tradicional cacería de serpientes, Tatum y el joven fotógrafo Herbie Cook se detienen a repostar en una aislada estación de servicio donde la sirena del coche del sheriff indica que algo anormal ocurre. Tras abrirse paso hasta el lugar en el que Leo Minosa está atrapado, Tatum comprende que el azar lo ha conducido hasta su ansiada oportunidad. Nada más salir de la cueva, la idea de manipular los acontecimientos para poder organizar una versión contemporánea de los sucesos de Kentucky asoma ya en su mente, lo que inicia el desarrollo dramático de la historia:

HERBIE COOK

¿Qué ha pasado? ¿No me lo vas a contar?

CHUCK TATUM

Calla, Herbie, calla. Estoy escribiendo los titulares.

HERBIE COOK

Pero, ¿cuál es la noticia?

CHUCK TATUM

Grande. Tan grande como la que más. Quizá más grande que la de Floyd Collins. Más que la de Floyd Collins.

HERBIE COOK

¿Cómo más grande?

CHUCK TATUM

El faraón Tut. ¿Te acuerdas de eso, no? La maldición del faraón egipcio cuando le saquearon la tumba. ¿Cómo te suena esto? "El faraón Tut en Nuevo Méjico". "La maldición del viejo jefe indio". "Hombre blanco sepultado por los malos espíritus"¹⁶⁰. ¿Qué harán con él? ¿Le dejarán vivir? ¿Hundirán la cueva?

De manera similar a la que Wilder recrea con Leo Minosa, que explora tumbas indias para desenterrar vasijas que le permitan lograr unos ingresos adicionales, la mañana del 30 de enero de 1925 Floyd Collins, un granjero aficionado a la espeleología de una remota zona de Kentucky, se deslizó por una pequeña abertura de arenisca cercana a su casa impulsado por el sueño de encontrar una gran cueva que pudiera explotar comercialmente. Una semana después, el domingo 8 de febrero, una marea de

¹⁶⁰ En la feria estatal de Kentucky de 1923, en la que se acercaban a la ciudad las atracciones de las cuevas, se exhibieron según el *Louisville Herald* peces sin ojos y la momia de un mono de un millón de años de antigüedad, conocido como King Tut (Lesy, 1976:221).

decenas de miles de personas procedentes de veinte estados diferentes se congregaba en ese mismo lugar para asistir *in situ* a las tareas de rescate y rezar por él. Entre ambos momentos quedaban las informaciones publicadas por los diarios de todo el país y, sobre todo, las crónicas de William Burke Miller, el único periodista que logró acceder hasta el hombre atrapado y que relató de primera mano su agonía.

A sus 37 años, Floyd Collins era un espeleólogo experimentado que dedicaba casi tanto tiempo a explorar cuevas como a las labores del campo. Era el tercero de ocho hermanos de una modesta familia de granjeros que vivía en una finca de 80 hectáreas en Flint Ridge, Kentucky (Murray y Brucker, 1982:42). Como recordaba su hermano Homer, Floyd había mostrado desde niño un gran interés por las cavernas de la zona y ya con seis años de edad entraba solo a las cuevas para buscar reliquias indias (puntas de flecha etc.), que luego vendía a los turistas (Collins y Lehrberger, 2001:20).

Las exploraciones de Collins se enmarcaban dentro de lo que se ha conocido como la 'guerra de las cuevas de Kentucky', que tuvo lugar a principios del S.XX. El gran éxito turístico de *Mammoth Cave*¹⁶¹, que llegó a tener durante esos años 40.000 visitantes anuales, espoleó a los propietarios de las fincas circundantes a tratar de localizar sus propias entradas al colosal sistema de cuevas desde sus terrenos.

Éste también era el objetivo de Floyd, que en septiembre de 1917 descubrió en la finca de su padre una grieta que 'respiraba'. Esa corriente de aire procedente del subsuelo le hizo sospechar que podría estar conectada a una abertura mayor. El 17 de diciembre logró abrirse paso por la abertura y descubrió una gran galería de cristales blancos y flores de yeso. Acordó con su padre –a quien no le unía una buena relación– repartirse al 50% la explotación comercial de la que más tarde se conocería como *Great Crystal*

¹⁶¹ *Mammoth Cave* es el sistema de cuevas más extenso conocido en el mundo con casi 600 kilómetros de galerías. El 27 de octubre de 1981 fue reconocido como Patrimonio de la Humanidad. La red de pasajes subterráneos de Kentucky, el Central Kentucky Karst, se extiende desde el sur de Indiana hasta Tennessee como un gigantesco cinturón de caliza en el que se abren millares de pasadizos creados por las corrientes de agua que fluyen hacia el Green River. Las cavernas varían desde simples aberturas a pasajes interconectados de varios kilómetros de longitud como *Mammoth Cave*. Las cuevas eran conocidas desde la antigüedad y se han hallado en ellas restos de presencia humana de cuatro mil años de antigüedad: antorchas, varas, restos óseos, heces petrificadas e incluso cinco cadáveres momificados. Hay evidencias de que se cavaron túneles en las cuevas para extraer sílex o yeso, y de que se conocían ciertas propiedades curativas de la mirabilita. Se han encontrado restos humanos de dicha época hasta tres kilómetros al interior de las galerías. Desde finales del S.XVIII comenzaron a utilizarse para extraer nitrato de potasio y ya a principios del S.XIX como atracción turística, actividad impulsada por el descubrimiento de los huesos humanos y las momias. A principios del S.XX se convirtieron en un reclamo inigualable para la región y la creciente difusión del automóvil aumentó el número de visitantes a la zona. En la época en la que Collins realizaba sus exploraciones, la competencia entre los propietarios de cuevas era despiadada. Todos los granjeros que habían encontrado una cueva en sus tierras abrían una taquilla y una tienda de curiosidades con la esperanza de atraer a parte de los turistas que se desplazaban hasta la región. Los guías utilizaban todo tipo de tretas para desviar a los visitantes a sus cuevas, como por ejemplo propagar el rumor de que *Mammoth Cave* estaba inundada o cerrada por derrumbamiento. Algunas estimaciones consideran que hacia 1925, fecha en la que Collins realizaba sus exploraciones, un tercio de los visitantes a *Mammoth Cave* eran engañados y llevados a pequeñas cuevas privadas (Murray y Brucker, 1982:35-36).

Cave (Collins y Lehrberger, 2001:67-79). Durante un año, toda la familia trabajó en acondicionar el lugar; allanaron y ensancharon la entrada, construyeron escaleras y pusieron postes indicadores en la carretera. Era 1918 y los Collins habían entrado de lleno en la 'guerra de las cuevas'¹⁶² (Brucker y Watson, 1976:280).

Great Crystal Cave, sin embargo, quedaba lejos de la carretera principal y tenía un difícil acceso. Era la última cueva de la ruta, por lo que les resultaba muy difícil atraer visitantes. Hasta 1924 sólo fue intermitentemente rentable, pero Floyd no se dio por vencido. Impulsado por la sospecha de que todas las cuevas de la zona estaban conectadas entre sí, analizó con detalle el entorno y concluyó que el lugar más probable para encontrar una nueva entrada se situaba aproximadamente a diez kilómetros al noroeste de Cave City, a unos seis kilómetros de su casa. Si estaba en lo cierto y todo el sistema de cavernas estaba interconectado, era posible que esa nueva entrada conectara con *Mammoth Cave* y *Great Crystal Cave*. Mejor aún, el lugar quedaría muy cerca de la carretera y sería el primero en la ruta de las cuevas, lo que multiplicaría su valor turístico.

A mediados de enero de 1925, Collins acordó con los tres granjeros que tenían terrenos en la zona –Beesley Doyle, Edward Estes y Jesse Lee Cox– que le permitieran explorar sus tierras a cambio de la mitad de los derechos de explotación –la otra mitad se la repartirían entre los tres– de las cuevas que llegara a descubrir. Para iniciar su exploración, eligió una abertura en la finca de Doyle que ya conocía con anterioridad. No era una caverna propiamente dicha, sino una estrecha grieta en la arenisca que descendía y que Collins esperaba que le condujera a una base de roca sólida o que estuviera conectada con las cuevas adyacentes.

Tras varias semanas de trabajo, y después de haber ensanchado el obstruido paso con dinamita, el viernes 30 de enero de 1925 Floyd volvió a deslizarse por la abertura equipado únicamente con una linterna, un rollo de cuerda, una navaja y la aguja de una brújula, en cuyo magnetismo confiaba para que le ayudara a encontrar el camino de vuelta¹⁶³. La hendidura era angosta y Collins tenía que avanzar a gatas o arrastrándose. Un poco más adelante había un pequeño descansillo en el que

¹⁶² Homer Collins, el hermano de Floyd, rememoraba las múltiples dificultades para atraer a los visitantes: los promotores de cuevas rivales lo acusaron de contrabandear alcohol o difundieron rumores de que *Great Crystal Cave* estaba cerrada. Otras veces, la carretera de acceso aparecía bloqueada por carros, grandes piedras o enormes hoyos. En 1924 las instalaciones de los Collins aparecieron quemadas. En otra ocasión, cinco hombres armados trataron de obligar a Floyd a que firmara la venta de la cueva y le propinaron una paliza (Collins y Lehrberger, 2001:99-102).

¹⁶³ Floyd sólo había asistido a la escuela hasta los 10 años y tenía algunas creencias peculiares. Pensaba, por ejemplo, que su cuerpo irradiaba un magnetismo innato que impregnaba la aguja y le ayudaba a orientarse. Adquirió parte de sus conocimientos de espeleología y geología con Edmund Turner, un explorador que llegó a la región en 1910 para explorar las cuevas de la zona y quien durante dos años vivió en casa de los Collins (Collins y Lehrberger, 2001:60). Floyd ejerció como guía de Turner –quien en 1915 descubriría *Great Onyx Cave*– en sus primeras exploraciones a *Salts Cave*. Volvió a la escuela de adultos a los 23 y 26 años (Collins y Lehrberger, 2001:23).

previamente había dejado una palanca, una pala y varias bolsas de arpillera. A cuarenta metros de la entrada y a unos veinte metros de profundidad, una pila de rocas había frustrado sus anteriores incursiones. La dinamita, sin embargo, había abierto un pasaje resbaladizo entre los escombros, que descendía unos 20 metros más. Aunque no era una gran cueva, era esperanzador que siguieran las fisuras y el aire frío que ascendía por las grietas sugería la presencia de cavernas amplias más abajo (Murray y Brucker, 1982:21-23).

Cuando su linterna comenzó a debilitarse, Collins trató de abrirse paso de vuelta hacia la superficie. Apoyado sobre su espalda, comenzó a trepar arqueando los hombros y moviendo las caderas, mientras apoyaba los pies sobre el suelo y las paredes. En el punto más estrecho del túnel, perdió la linterna. A oscuras, se impulsó hacia arriba haciendo fuerza con las piernas, pero en uno de esos impulsos su pie izquierdo golpeó una piedra suspendida del techo del estrecho pasaje. La roca se desprendió y le atrapó el pie y el tobillo izquierdos. Al tratar de liberarse con el pie derecho, provocó un nuevo desprendimiento que le inmovilizó ambas piernas completamente.

A oscuras, Collins yacía tumbado a unos 60 metros de la salida, en un ángulo de 45 grados, recostado sobre su lado izquierdo, con su brazo izquierdo bajo el peso de su propio cuerpo y la mejilla apoyada sobre el suelo de roca. Sobre él, el techo del túnel se encontraba a escasos centímetros de su brazo y hombro derechos. Sus intentos por liberarse sólo consiguieron desprender más gravilla, lo que lo aprisionó aún más. Eran las doce del mediodía del viernes 30 de enero y Floyd Collins había quedado atrapado en una tumba de roca y tierra (Murray y Brucker, 1982:25)

Durante todo ese día nadie escuchó sus gritos. Floyd siempre exploraba en solitario y tenía un carácter temerario. También había desaparecido en otras ocasiones, antes de volver a salir a la superficie en un lugar muy alejado de aquél por el que había entrado. El sábado por la mañana, sin embargo, Beesley Doyle y Edward Estes se alarmaron por su ausencia y salieron a buscarlo. El joven Jewell Estes fue el único que pudo entrar por el pasaje y hablar con Floyd. Un grupo de veinticinco vecinos se congregó en la entrada de la cueva, pero el lugar resultó inaccesible para todos ellos hasta que Homer Collins, su hermano menor, llegó de Louisville a las cuatro de la tarde. Allí se encontró con el mismo problema con el que chocarían en los días sucesivos todos los equipos de rescate; el pasaje, que era tan angosto que sólo se podía avanzar reptando o tumbado, estaba también en ángulo, por lo que si se entraba de cabeza había que afrontar la dolorosa tarea de trabajar boca abajo y si se entraba con los pies por delante era imposible girarse para ayudar a Floyd.

Homer sacó escombros en un cubo y le dio de comer sándwiches y medio litro de café. Le cubrió el cuerpo y la cara con las bolsas que Floyd había usado para sacar escombros para protegerlo del agua que caía sobre él. A las ocho de la tarde de ese mismo sábado, volvió a entrar en la cueva y tras cuatro horas de denodado esfuerzo trabajando con una barra de hierro sólo logró sacar dos cubos de gravilla, aunque lo

liberó parcialmente. Acompañó a su hermano durante la noche y salió del agujero a las seis de la mañana del domingo. Docenas de personas se congregaban ya en la entrada, pero la mayoría eran simples curiosos (Murray y Brucker, 1982:62). Nadie más logró hablar con Floyd hasta la llegada al día siguiente del joven periodista del *Courier-Journal* William Burke Miller quien, tal y como aleccionaba Tatum a Herbie Cook, salió de aquella cueva con un Pulitzer bajo el brazo.

3.2.2. El leopardo de Oklahoma City

La alusión a Floyd Collins no es la única referencia a una historia de interés humano incluida en *El gran carnaval*. Tal y como repetiría en *Primera plana* muchos años más tarde, el film engarza sucesos históricos claramente identificables que añaden credibilidad a la historia que se está relatando y acercan al espectador a la obra¹⁶⁴. En este mismo contexto se incluye la mención a la huida del zoo de un leopardo en Oklahoma City, ocurrida pocas semanas antes de que Wilder, Newman y Samuels comenzaran a escribir el guión de la película.

HERBIE COOK

¿Sabes? Éste podría ser un buen reportaje, Chuck, no creas. Es un espectáculo. Miles de serpientes entre las matas y la gente ahumándolas y matándolas.

CHUCK TATUM

No me digas... Miles de serpientes entre las matas. Me bastan cincuenta, pero sueltas en Albuquerque. Como el leopardo aquel en Oklahoma. La ciudad presa del pánico. Las calles vacías. Las casas cerradas y los niños evacuados. Todo el mundo armado. Cincuenta asesinos sueltos. Cincuenta. Una por una las van eliminando. Cazan a diez, veinte. Tienen ya a cuarenta, cuarenta y cinco, cuarenta y nueve. ¿Dónde está la última serpiente? ¿En una guardería? ¿En una iglesia? ¿En un ascensor? ¿Dónde?

HERBIE COOK

Me rindo. ¿Dónde?

CHUCK TATUM

En el cajón de mi escritorio, amigo, escondida. Y nadie lo sabe. ¿Ves? La noticia se alarga tres días más y luego, cuando estoy bien preparado, sacamos el gran extra. 'El *Sun-Bulletin* captura la última'.

El 25 de febrero de 1950, *Leapy* (Saltarín), un leopardo adulto llevado desde la India dos meses atrás, escapó de su foso en el zoo de Oklahoma City, desatando el pánico en la ciudad e inundándola de una fiebre por su captura:

"By noon the next day it seemed that half the citizens in town were out on the roads northeast of the city to watch the hunt. A good many, armed to

¹⁶⁴ Dentro de esta categoría pueden incluirse también las alusiones a Yogi Berra, la estrella del momento de los New York Yankees, al musical de Broadway *South Pacific* o al laboratorio nuclear de Los Alamos.

the teeth and accompanied by a rabble of house dogs, joined in the search. The skirmishing took on the look of a Guatemalan revolution. Civil Air Patrol planes flew low. Cops, zookeepers, deputy sheriffs, volunteer gunmen and a detachment of Marine reservists with M-1 rifles and walkie-talkie radios scoured the scrub-oak thickets, flushing out rabbits, house cats, and, occasionally, each other"¹⁶⁵.

Se estima que salieron a las calles más de tres mil ciudadanos armados con rifles, pistolas y bates de béisbol. La Cruz Roja declaró la ciudad zona catastrófica (*Life*, 1950: 35-39). Los periódicos, al estilo que predicaba Tatum, también fueron parte activa de esa búsqueda. El *Denver Post* fue el primero en ver las posibilidades promocionales del suceso y trasladó desde Colorado a varios pumas para que ayudaran en la búsqueda. El *Daily Oklahoman* respondió a esta jugada llevando desde Texas a un grupo de perros de caza especializados en cazar pumas.

El leopardo fue encontrado finalmente 61 horas después de su huida en un túnel aledaño a su foso, mareado tras haber comido carne de caballo drogada con hidrato de cloro que sus cuidadores habían colocado para capturarlo. Murió quince horas después por el efecto combinado de los somníferos y los estimulantes que le administraron (Griffith, 2000:47).

3.2.3. La muerte de Kathy Fiscus

En *El gran carnaval*, aunque sin ser mencionado explícitamente, también estuvo muy presente otro suceso que agitó a la opinión pública estadounidense en 1949. La tarde del viernes 8 de abril, la niña de tres años Kathy Fiscus cayó a un antiguo pozo de agua abandonado mientras jugaba con su hermana y sus primos cerca de su casa en la zona residencial de San Marino, en Los Ángeles. De alguna manera, la boca del agujero –de apenas 35 centímetros de ancho– había quedado descubierta semioculta entre la hierba después de que la tapa que la cubría se hubiese soltado, probablemente por el impacto de un arado o un cortacésped. El pozo había sido cavado en 1903 por la compañía de agua y teléfono de California, en la que el padre de Kathy trabajaba como director de distrito. Por una coincidencia aún más cruel, David Fiscus acababa de testificar ante la legislatura estatal de California por una propuesta de ley contra la contaminación que proponía que se sellaran con cemento los pozos abandonados (Stockdale, 2010:20).

Una hora más tarde de que se diera la voz de alarma, la operación de rescate estaba en plena efervescencia, con grúas, excavadoras y perforadoras llegadas desde una docena de localidades. Los estudios 20th Century Fox cedieron 50 focos Klieg para iluminar el lugar y facilitar el trabajo del centenar de voluntarios¹⁶⁶. Inicialmente, se consideró la posibilidad de hacer descender, colgada por los tobillos, a una persona de

¹⁶⁵ 'Oklahoma City Kitty'. En: *Time*, 6 de marzo de 1950. Accesible en: <http://www.time.com>.

¹⁶⁶ V. "California: The Lost Child". En: *Time*, 18 de abril de 1949. Accesible en: <http://www.time.com>.

compleción menuda por la estrecha boca del pozo. Sin embargo, la peligrosidad del plan y el deteriorado estado de la cavidad desaconsejaron ese intento y el propio padre de Kathy se negó a poner a nadie más en peligro. Pese a ello, jockeys del hipódromo de Santa Anita, Johnny Roventini, el diminuto botones de los cigarrillos Philip Morris, así como el “hombre flaco” del circo Clyde Beatty se ofrecieron para tratar de salvar a la pequeña (Deverell, 2009).

Mientras los voluntarios cavaban febrilmente, cientos de personas comenzaron a congregarse en las inmediaciones de la casa de los Fiscus. Las cadenas locales de televisión KTTV y KTLA llegaron al lugar a primera hora de la mañana del sábado 9 de abril y desde allí retransmitieron durante más de 27 horas las labores de rescate, en lo que constituyó una de las primeras emisiones *in situ* y en directo de un suceso, en una época en la que la televisión aún estaba en fase embrionaria. “We were so wrapped up in the tragedy and reporting the story that we didn't really have a chance to wonder if anyone was watching; we had no idea of the impact we were making”, recordaba Stan Chambers, el reportero que retransmitió el suceso para la KTLA¹⁶⁷. La televisión era, en efecto, un medio completamente nuevo con una implantación aún muy reducida – se calcula que en aquellos momentos había en todo Los Ángeles sólo unos 20.000 receptores– pero la emisión constituyó un hito televisivo (Deverell, 2009)¹⁶⁸.

Durante el fin de semana, la inestabilidad del terreno y las filtraciones de agua retrasaron la labor de los equipos de rescate. Finalmente, en la noche del domingo 10 de abril, apenas 48 horas después de que la niña cayera en el pozo, los equipos de rescate llegaron hasta el cuerpo sin vida de Kathy a treinta metros de profundidad. El médico dictaminó que había muerto por falta de oxígeno poco después de su caída. Fue el propio doctor Hansen quien se dirigió a la muchedumbre por megafonía y anunció la muerte de Kathy poco antes de las nueve, y les pidió que se marcharan a sus casas (Deverell, 2009).

Aunque las cifras varían según las fuentes, llegaron a congregarse entre cinco mil y diez mil personas frente al hogar de los Fiscus desde primera hora del domingo para conocer el desenlace del suceso. También aparecieron vendedores ambulantes de comida y licor. La revista *Time* describía así la escena: “By midnight, 12,000 were standing in the chilly spring night –grave subdued neighbours, sightseers and dating teenagers, men & women in evening dress”¹⁶⁹.

Aunque ausente de mención expresa en la película, el recuerdo de la muerte de Kathy Fiscus estaba sin duda muy presente en la historia de Wilder, Newman y Samuels, y

¹⁶⁷ Declaraciones de Stan Chambers en una entrevista realizada con motivo de su retirada de la KTLA en 2011, a los 87 años, tras más de seis décadas de trabajo en la emisora. Accesible en: <http://www.ktla.com>.

¹⁶⁸ En un vínculo más imperceptible entre la película y la muerte de Kathy Fiscus, la KTLA era propiedad de los estudios Paramount, para los que Wilder rodó *El gran carnaval* (Williams, 2009:53).

¹⁶⁹ *Time*, op.cit.

también en la memoria colectiva de los espectadores, tal y como demuestran algunas de las reseñas de la época (Williams, 2009:46). Probablemente, la sordidez de *El gran carnaval* y la falta de escrúpulos de Chuck Tatum ya eran lo bastante descarnadas como para aludir expresamente la trágica muerte de una niña de tres años.

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

La presencia de los tres sucesos es desigual en *El gran carnaval*; la agonía de Floyd Collins inspira la historia, la huida del leopardo de Oklahoma City ejemplifica un modo de entender el periodismo y la tragedia de Kathy Fiscus reside latente en la memoria del espectador. Sin embargo, todas ellas tienen en común su capacidad de movilización emocional, esa potente calidad de la noticia –como señala Carl Warren– que se denomina interés humano:

“Cabe mencionar una última cualidad de la noticia entre aquellas que pertenecen a la categoría emocional. Me refiero al instinto multitudinario o gregario. Al relatar acontecimientos tan llenos de colorido como los desfiles, las botaduras de barcos o grandes recepciones, el redactor de noticias procura capitalizar este instinto, trasladando las reacciones de la multitud a su artículo. Todo aquello que mueve a la masa a reír, llorar o gritar es noticia. No podemos olvidar el hecho de que el público gusta de los buenos espectáculos y leer sobre ellos es casi mejor que estar allí” (Warren, 1975:36)

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

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

En segundo lugar, una historia de interés humano requiere una víctima, real o potencial, con quien el lector pueda identificarse emocionalmente. Como Tatum subraya –y Walter Burns (Walter Matthau) se encargará de recordar en *Primera plana*–

el drama de un individuo anónimo permite generar una empatía que no podría sostenerse si un amplio grupo de personas se hallara en esa misma situación. Sin embargo, si se logra poner una cara, nombre y apellidos a un suceso, dicha identificación resulta mucho más fácil.

HERBIE COOK

El viejo parecía angustiado. ¿Te fijaste?

CHUCK TATUM

Sí.

HERBIE COOK

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

CHUCK TATUM

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

HERBIE COOK

¿Enseñado qué?

CHUCK TATUM

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

Tatum se encargará de facilitar aún más esa vinculación emocional construyendo el incierto retrato de la afligida esposa, que se sumará a las alusiones a la valentía de Leo y al denodado trabajo de los equipos de rescate. La generación de esta corriente de empatía permite, según señalan Fine y White, crear poderosas representaciones colectivas, que atraen la atención del público y a través de las cuales los individuos pueden reconocer que sus conciudadanos comparten sus actitudes y emociones (Fine y White, 2002:59).

En palabras de Helen MacGill Hughes, las historias de interés humano no hacen sino reflejar en acontecimientos ocurridos a terceros los propios sentimientos.

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

En tercer lugar, un arco temporal limitado facilita el seguimiento de las historias de interés humano por parte de los medios, que pueden concentrar su atención en el suceso con gran intensidad durante su periodo de duración. En *El gran carnaval*, Tatum es bien consciente de ello y, aunque el rescate puede realizarse en apenas doce

horas, trata por todos los medios que las tareas de salvamento se prolonguen durante al menos una semana. Esa temporalidad limitada está también presente como un elemento de lucha contrarreloj, en la que la audiencia teme que las peores consecuencias puedan llegar en un plazo breve de tiempo, lo que eleva la ansiedad y la expectación con la que se sigue la historia y, por tanto, su fuerza narrativa.

HERBIE COOK
Chuck, dime la verdad. ¿Cómo está la cosa? Podrán sacarle?

CHUCK TATUM
Seguro.

HERBIE COOK
¿Y cuándo?

CHUCK TATUM
No lo sé. Floyd Collins duró 18 días. No necesito 18 días. Si esto durase sólo una semana... Oh, Dios.

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

"A personal difficulty was transformed into a window to the human condition. Further, public ideas of the backwood of Kentucky made the story exotic. Accounts of primitive "hillbillies" made for exotic reading for urban cosmopolitans: An American Orientalism. Through typifications, journalist constructed characters, and readers responded to these typification through parasocial interaction, as characters with whom they could identify" (Fine y White, 2002:77).

Trasladar al lector la sensación de capacidad, de que puede hacerse algo para revertir la situación, constituye otro de los resortes que puede impulsar el interés de la historia. El objetivo es alcanzable, aunque difieran los puntos de vista sobre el modo de lograrlo. En todos los casos (Kentucky, Oklahoma, San Marino), los ofrecimientos de ayuda se multiplicaron y se congregó en el lugar una muchedumbre para expresar su solidaridad o para rezar. El consenso sobre el objetivo que se quiere lograr, la clara respuesta emocional colectiva, produce una identificación entre los miembros de la audiencia.

Pero, de entre todos, probablemente el elemento más poderoso, y también el más sutil y profundamente psicológico, es que el público siempre ha evidenciado una morbosa fascinación por la muerte, y la posibilidad de una lenta agonía hacía que la historia de Floyd Collins fuera más perversamente atractiva. El encierro, además,

tocaba el temor a la oscuridad y al aislamiento, un primitivo miedo a la cueva común y sin igual para todos (Fine y White, 2002:67). En *El gran carnaval*, Wilder arremeterá con saña no sólo contra los medios que relatan la historia, sino en especial contra la impostura y la hipocresía de quienes acuden al lugar con el único objetivo de encontrar una morbosa forma de entretenimiento a costa del sufrimiento de una persona.

La acumulación de la tensión provocada por la combinación de todos los elementos anteriores –la identificación emocional con la víctima, la sensación de poder hacer algo, la lucha contrarreloj– conduce inevitablemente a un clímax. En él, la expectación del público debe ser satisfecha con una respuesta acorde a sus expectativas, que no pueden ser defraudadas si se quiere lograr una historia redonda. Así lo cree también Chuck Tatum:

SHERIFF KRETZER
¿Qué es eso de un nuevo giro?
CHUCK TATUM
Ya lo has leído. Sacaremos a Leo mañana por la mañana, pero por la otra vía.
SHERIFF KRETZER
¿Qué otra vía?
CHUCK TATUM
La que deberíamos haber utilizado. La vía fácil.
SHERIFF KRETZER
¿Y por qué vamos a hacer tal cosa?
CHUCK TATUM
Te lo diré. Porque se está muriendo ese chico. Y eso no es bueno para mi historia. Estos casos deben tener un final feliz para satisfacer la curiosidad humana. Cuando has conseguido exaltar a la gente nunca puedes defraudarla. No quiero entregarles un cadáver. Ésa es la razón.

3.3. Los excesos de la prensa sensacionalista

3.3.1. William Burke Miller, Pulitzer al periodismo heroico

En el Kentucky de 1925, el 1 de febrero los dos periódicos dominicales de Louisville –el *Herald-Post* y el *Courier-Journal and Times*¹⁷⁰ – aún no habían comenzado a explotar la historia de interés humano y le dedicaban a Floyd Collins sólo un pequeño espacio en su portada. Al principio, los medios de comunicación se mostraron dubitativos sobre cómo cubrir la noticia, pues en el pasado habían sido víctimas de tretas sobre personas

¹⁷⁰ Louisville es la principal ciudad de Kentucky y se encuentra a aproximadamente a 150 kilómetros al N. de Cave City. En 1920 contaba con 234.891 habitantes (V. Gibson, Campbell. 'Population of the 100 Largest Cities and Other Urban Places in the United States: 1790 to 1990'. En: *United States Census Bureau*, junio de 1998. Accesible en: <http://www.census.gov>).

perdidas o atrapadas que sólo buscaban aumentar la popularidad de las cuevas de la zona (Murray y Brucker, 1982:71)¹⁷¹.

Ante la falta de datos de primera mano, las informaciones eran imprecisas, si no totalmente inciertas. El *Herald-Post* aseguraba que Collins había sido liberado y relataba un rescate completamente ficticio. Tras comprobar con su corresponsal en la zona que la información de su competidor era falsa, el director del *Courier-Journal*, Neil Dalton, le encargó a su reportero William Burke Miller que fuera allí con la unidad especial de rescate de la policía y bomberos de Louisville –algo que no logró– como estrategia promocional del diario.

Miller llegó en solitario a *Sand Cave* sobre las 9 de la mañana del lunes 2 de febrero. A sus 20 años, era conocido como *Skeets* por su menuda complexión –medía 1,65 metros y pesaba 55 kilos– y “porque no era más grande que un mosquito”. Era aún un periodista inexperto con un salario de 25 dólares semanales que había comenzado a trabajar como reportero de sucesos en el *Louisville Post* en 1922, nada más finalizar el instituto, y en 1924 se había incorporado al *Courier-Journal*. Creía que el periodismo sería una dedicación temporal, pues su verdadera vocación era la de convertirse en cantante.

En la entrada de *Sand Cave*, Miller encontró a medio centenar de personas, entre ellas varios periodistas que habían llegado antes que él. Aunque algunos de ellos habían intentado llegar hasta Collins, ninguno lo había logrado. Allí estaban Howland del *Nashville Tennessean*, Nichols del *Evening Post* y Manning del *Louisville Herald*. Su llegada coincidió con la salida de Homer de la cueva, quien había entrado a las dos y media de la madrugada y había pasado toda la noche de vigilia junto a su hermano. Mientras, aterido de frío, el menor de los Collins se calentaba junto a una fogata, Miller se le acercó para preguntarle si Floyd estaba aún vivo y si lograrían sacarlo. Homer respondió secamente: “Now, if you want some information about this thing, there’s the hole right over there. You can go down and find out for yourself”. Para sorpresa de todos, eso fue lo que hizo (Collins y Lehrberger, 2001:154).

Aunque Miller no había entrado nunca antes en una cueva, tal y como recordaba Homer Collins su entusiasmo era desbordante (Collins y Lehrberger, 2001:165). Con la misma ropa con la que había llegado en tren desde Louisville descendió, empapado y tiritando de frío. Iba con la cabeza por delante y avanzó lentamente hasta que tropezó con una masa húmeda, que gruñó y se movió. Era Collins (Miller, 1960:249). Se encontró con una escena dantesca: un hombre atrapado inmóvil en un agujero no mucho más ancho que una madriguera, sumergido en una oscuridad total, con su torso y cara cubiertos por telas para protegerlo del agua que caía incesantemente sobre él. Cuando el aire cesaba, había un insoportable olor a orina y heces.

¹⁷¹ En 1922 Collins y un fotógrafo del *Herald* se habían quedado atrapados durante dos días en *Crystal Cave*. La imagen de Floyd cavando hacia la salida se difundió en la prensa de la época (Lesy, 1976:223).

Estuvo en el agujero diez minutos. Profundamente conmovido, inició el camino de vuelta. Llegó a la superficie agotado, temblando y recubierto de barro de la cabeza a los pies. Puso la cabeza entre las rodillas y se echó a llorar. Había entrado en la cueva a las diez de la mañana y salió a las once y cuarto. Su alegría por haber logrado volver a la superficie sólo era equiparable al dolor que sentía por Floyd, por su debilidad, porque no podía salir por sí mismo y porque la posición era tal que probablemente nadie podría sacarlo (Murray y Brucker, 1982:75).

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

Los intentos de rescate se realizaban de manera descoordinada y, en algunos casos, contrapuesta. Había disputas entre los nativos y los foráneos, a quienes los primeros veían con malos ojos. Hubo conatos de pelea entre ambos bandos. Las opciones variaban entre tratar de sacarlo por la abertura original, tal y como defendía el socio de Collins Johnnie Gerald, tirar de él mediante un arnés, como defendía el bombero Burdon, o cavar un pozo, como proponían los mineros Maddox y Carmichael. Los Collins estaban en contra del pozo, porque la formación geológica del terreno no era la apropiada y por la lentitud del proceso, dado que Floyd estaba deteriorándose física y mentalmente con rapidez. Johnnie Gerald estaba en contra de arrastrarlo, porque dijo que se desangraría antes de llegar a la superficie (Murray y Brucker, 1982:78).

“The basic division, of course, continued to be between natives and outlanders. Between these two, the conflict was not simply to rescue Floyd. Deeply rooted cultural, social, and economic differences also shaped their attitudes. Natives, like Gerald, were rural and small-town folk, poorly educated, superstitious, clanish, and parochial. Outsiders, such as Miller, Burdon and Carmichael, were professional men, connected with the city, generally well paid by local standards, and possessing technical skills. Such individuals were automatically suspected by the natives. Outsiders, in turn, view natives with condescension, hostility and even contempt” (Murray y Brucker, 1982:109-110).

Tras el fracaso del intento de rescate mediante el arnés, y antes de retirarse a descansar, Miller telefoneó a Dalton su crónica el lunes por la noche, que éste revisó y reelaboró para destacar el papel de su reportero (Murray y Brucker, 1982:90). Así, el *Courier-Journal* del martes día 3 titulaba: “C-J Reporter, 3 Others, Make First Gain in Effort to Save Victim”. Associated Press comenzó a distribuir los relatos de Miller, que llegaron a la portada del *New York Times*, el *Washington Post* y el *Chicago Tribune*.

Mientras la historia comenzaba hacerse un hueco en las primeras planas de los diarios de toda la nación, en la puerta de la cueva se congregaban ya 150 personas, muchas

de las cuales eran ajenas a los intentos de rescate y simplemente curioseaban y bebían alcohol. También se habían instalado dos tiendas de campaña, una con snacks y café caliente y la otra para primeros auxilios.

Tras los intentos de rescate de Johnnie Gerald el lunes por la tarde, y de Maddox y Carmichael el martes por la mañana, *Skeets* Miller volvió a entrar en *Sand Cave* a las cinco y media de la tarde. Su plan, con la ayuda de Ellis Jones, era el de introducir un cable eléctrico con bombillas para colocarlo en el recorrido y conectarlo a un generador de treinta y dos voltios situado en la entrada de la cueva. Esta vez entró bien equipado, con ropa y calzado adecuados, y era el primero en una cadena de diez hombres. Para su sorpresa, Miller encontró el pozo sin gravilla, pues Gerald había logrado limpiarlo, pero a Floyd en la misma posición imposible, aunque con cierta libertad para mover el torso y los brazos.

Recostado sobre Collins, y entrando con los pies por delante, Miller sacó puñados de gravilla empujándolos con el pie, pero la postura convertía el trabajo en una tortura y no logró liberar su pierna más abajo de la rodilla. La cadena humana del túnel le pasó un cuarto de café y medio litro de leche y whisky que dio de beber a Collins. Cuando el resto de los voluntarios se retiró hasta la superficie, Miller se quedó a solas con Floyd en el fondo del pozo. Gracias a la luz pudo alimentarlo mejor, apoyando la cabeza de Collins sobre su rodilla.

Allí, a 60 metros bajo tierra, Collins y Miller tuvieron tiempo de hablar reposadamente. El reportero le leyó algunos de los telegramas que habían llegado y le dijo que en el país miles de personas rezaban por él. Floyd le pidió que les dijera que los amaba a todos. Le habló de cómo había quedado atrapado, de la maravillosa caverna que había encontrado¹⁷², de lo que se sentía al estar atrapado y sin poder moverse, de sus esperanzas y frustraciones con cada intento de rescate, de lo que pensaba en la oscuridad, y de sus peticiones al Todopoderoso para que lo dejara ir. Le dijo que el viernes había gritado con todas sus fuerzas y que había rezado para que Dios le enviara ayuda; le habló de lo contento que se puso cuando el joven Jewell Estes lo encontró, pero también de su frustración cuando sus hermanos no pudieron liberarlo. El domingo había soñado –y era incapaz de distinguir la realidad y los sueños– con ángeles blancos y bocadillos de pollo y cebolla frita. Le contó que el lunes se había sentido mejor con la llegada de los forasteros, y cómo había tratado de ayudar en cada intento de rescate y que trataba de no pensar en qué pasaría si la gran roca que estaba sobre él cedía. La noche del lunes había sido terrible, el pie le dolía intensamente y recordaba que Homer le había llevado comida y que había llorado desconsoladamente. Cuando vio que los intentos de rescate fallaban uno tras otro, rezaba, aunque afortunadamente se quedaba inconsciente o dormido. Le dijo que le dolía todo, pero que su cabeza estaba más clara que en cualquier otro momento. Que

¹⁷² La existencia de esta gran caverna que supuestamente encontró Collins es incierta y no ha podido comprobarse su localización (Brucker y Watson, 1976:282).

rezaba para que se cumpliera la voluntad de Dios. Que creía en el cielo, pero que sabía que iba a salir y que tenía que ser valiente.

Tras más de dos horas dentro de la cueva, Miller salió a la superficie a las ocho de la tarde. Una hora después volvió a entrar con la intención de limpiar la gravilla acumulada alrededor de la pierna de Floyd y, con la ayuda de una barra y un gato de automóvil, hacer palanca en la roca que aprisionaba su pie para tirarla hacia abajo. Entró de nuevo con la cabeza por delante y se colocó sobre el cuerpo de Floyd, pero lo único que logró fue magullarse las sienes antes de que Collins le pidiera que parase si no quería que tuvieran que bajar a rescatarlos a ambos. Entró con los pies por delante, y con el pie sacó gravilla hasta casi lograr liberar el tobillo. Metió una barra bajo la piedra que aprisionaba a Floyd y trató de hacer palanca con la ayuda del gato encajado bajo la roca, pero la herramienta era demasiado grande. Pidió otro –que una cadena de hombres le hizo llegar– pero siguió siendo demasiado voluminoso (Miller, 1960:250-252).

Salieron todos de nuevo para encontrar el material adecuado y volvieron a entrar a las 22:30. Era la tercera vez que Miller entraba en *Sand Cave* en un periodo de cinco horas. Volvió a tratar de mover la piedra, pero la postura era muy forzada y necesitaba colocar unos tabloncillos que hicieran tope. Hubo un momento en el que la palanca comenzó a moverse, para excitación de Collins, pero terminó resbalando. Durante una hora más, el reportero trató de encontrar la combinación para que palanca y gato levantaran la piedra que aprisionaba a Floyd, pero falló por tres veces. Exhausto, jadeando y con las lágrimas corriendo por sus mejillas, Miller se desplomó sobre su espalda. Recibió palabras de aliento de Floyd, animándolo a descansar y a volver a intentarlo. Floyd le pidió que taparan la entrada de la cueva para que no entrara agua y frío. Le dejó una botella de leche y colocó la bombilla envuelta en arpillera sobre el pecho de Collins para que le diera calor. Se dio cuenta de que estaba exhausto y tuvieron que arrastrarlo hasta la salida. Era la una de la madrugada del miércoles (Murray y Brucker, 1982:107).

El 4 de febrero el rescate de Floyd Collins era la noticia principal de los noticieros cinematográficos Paramount. Ciudadanos de todos los lugares se interesaban por él y ofrecían su ayuda. Pese a las insinuaciones de la prensa rival de Louisville, que ponía en duda sus motivaciones, Miller era la sensación del momento por sus intentos de rescate, por atender a los medios cuando salía y por sus relatos de las conversaciones con Collins, que llegaron a distribuirse a través de Associated Press a 1.200 diarios de toda la nación, desde Nueva York hasta Los Ángeles. El *Courier-Journal*, por su parte, continuaba publicando los testimonios de su reportero y destacaba su protagonismo: 'C-J Man Leads 3 Rescue Attempts'. Miller era la fuente principal de información, incluso después de que llegaran los periodistas de los medios nacionales, que confiaban en sus crónicas para el *Courier-Journal*. Ningún otro sabía del tema más que él ni había visto o hablado con Floyd.

El 5 de febrero Miller era ya un héroe nacional y el *Courier-Journal* le dedicaba casi tanto espacio como al propio Floyd. La fotografía de la portada mostraba a Miller estrechando la mano de Lee Collins, que aparecía como un anciano vencido que se había quitado el sombrero ante el reportero (Lesy, 1976:224). Los elogios que le prodigaba su diario eran hiperbólicos:

“Skeets’ The First is Cave City Ruler: Modest Young Miller is Hero of Town with Unwavering Determination. Cave City is ‘Skeets Crazy’. In fact, if in Cave City were a kingdom, Skeets could be the reigning monarch... The earnestness and sincerity which this boy, who is a man, put into the statement has been the most important factor in convincing the more skeptical that there is really some hope of saving Collins.”¹⁷³

“Miller took off his coat and rolled up his sleeves got a talk... with the imprisoned man. Helped him. Obeyed the orders of others. Tried to get him out. Worked night and day. Risked his life. Risked pneumonia. Went on exhausted but determined, rescuing with one hand and reporting the story with the other.”¹⁷⁴

Los diarios de las grandes ciudades tampoco escatimaban elogios para el menudo periodista. Los reporteros enviaban entrevistas con Miller y relatos sobre su valentía, lo que reforzaba el papel y la imagen de la prensa¹⁷⁵; lo alababan por su modestia y por no ser pretencioso¹⁷⁶, y era entrevistado casi tan a menudo como los miembros de la familia Collins. Como señalan Fine y White, todos los periódicos de la nación se hicieron eco del heroísmo del reportero por ser acorde con la imagen y estatus que necesitaban para legitimar su labor (Fine y White, 2002:66).

“Gradually a kind of Miller cult developed, especially among the newspapermen from the big cities, who themselves were vicariously flattered to push one of their own profession [...]. It was an orgy of self-adulation and the press reveled in it” (Murray y Brucker, 1982:113).

A las cuatro de la madrugada del miércoles, apenas tres horas después de que Miller hubiera salido de la cueva, un derrumbe dejó sólo un pequeño resquicio hasta Collins. Pese al evidente peligro, el reportero se ofreció para comprobar el estado del túnel. Bajó con Maddox y ambos estimaron que el hundimiento había afectado a poco más de un metro de túnel. Aún podían oír a Collins a través de las grietas. Miller pidió permiso para meter un teléfono de campaña y volvió a entrar a las 11:30 en *Sand Cave*

¹⁷³ *Courier-Journal*, 5 de febrero de 1925:1.

¹⁷⁴ *Courier-Journal*, 8 de febrero de 1925:3.

¹⁷⁵ También aquí, los competidores locales del *Courier-Journal* eran los únicos que se desmarcaban de la corriente generalizada de halagos en la prensa nacional. El *Herald* y el *Post* denunciaban que la confusión causada por los foráneos estaba estorbando las tareas de rescate. Y el *Herald* llegaba a preguntarse: “Who’s in the cave –Collins or a reporter?... It’s difficult, we confess, to get the REAL NEWS, unless you read *The Herald* and *The Post*. No writer is ever bigger than the news he or she may write (9 de febrero de 1925:1).

¹⁷⁶ Dentro de ese relato heroico, además de ajeno a la fama y al peligro, las crónicas resaltaban también su juventud: “I wish you’d...tell my mother that there isn’t any real danger because I know she’ll be really worried”.

por séptima y última vez. Salió tres cuartos de horas después. A las siete de la tarde, el reportero quiso llevar a cabo un desesperado intento de rescate con una máquina para fundir piedra, pero le impidieron el acceso a la cueva por el elevado riesgo de desplome. Pocas horas después, a las diez y media de la noche del miércoles 4 de febrero, un segundo derrumbe selló definitivamente el acceso hasta Collins y nadie pudo volver a contactar con él.

De todos los participantes en el rescate, fue probablemente a *Skeets Miller* a quien el suceso le cambió más la vida. Por su trabajo en *Sand Cave* recibió el 4 de mayo de 1926 el premio Pulitzer, lo que lo convirtió en uno de los galardonados más jóvenes de la historia y le aseguró su futuro en el periodismo. Se quedó inicialmente en el *Courier-Journal*, aunque poco después se trasladó a Florida para dedicarse al negocio de helados de su padre (Brennan y Clarage, 1999:554). También rechazó 50.000 dólares por participar en el círculo de conferencias de Chautauqua. Arthur Krock, antiguo redactor jefe del *Louisville Times*, lo reclutó para el *New York Morning World* en 1926. Miller acudió a la Gran Manzana con el deseo añadido de recibir formación vocal para su carrera como cantante, pero nunca abandonó el periodismo. En junio de 1927, dejó el *World* para pasarse a la emisora de radio WJAC y la recién creada NBC. Allí fue nombrado en 1931 responsable de eventos especiales, donde alcanzó notoriedad por la retransmisión de acontecimientos inusuales, como emisiones desde dirigibles, submarinos, buques de guerra e incluso desde una jaula de leones en el zoo del Bronx. También organizó la retransmisión en directo y en primera persona del salto de un paracaidista (French, 2000:622). En 1942 fue nombrado responsable de programación de la NBC para la Costa Este. Se retiró a Vermont en 1961, donde dirigió el *Rutland Herald*.

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

3.2.2. Chuck Tatum, el periodista furioso

La ignorancia con la que *Skeets Miller* se enfrentó a los sucesos de *Sand Cave* es sólo uno de los muchos rasgos que lo diferencian del fílmico Chuck Tatum, cuya caracterización no puede ser más antagónica a la del periodista en el que se inspira el relato fílmico. En el momento en el que tuvo que enfrentarse a los sucesos de *Sand Cave*, Miller apenas contaba con dos años de experiencia como periodista en su Louisville natal, frente a un curtido Tatum que antes de verse arrumbado en su exilio profesional en Albuquerque ha cometido todos los excesos propios de la profesión en

su periplo por media docena de diarios de las grandes capitales de la Costa Este. Su perfil agresivo, egoísta y arrogante poco tiene que ver con el retrato que las crónicas periodísticas de la época hicieron de un Miller sencillo, humilde y generoso.

El contraste de caracteres también queda patente en el modo en el que se enfrentan a la exclusiva, pues Miller tuvo un gesto que habría sido imposible atribuir al voraz y experto Tatum. Tras deslizarse por la abertura de *Sand Cave* por primera vez el lunes 2 de febrero y haber logrado hablar con Floyd –algo que ningún otro periodista lograría en los días sucesivos– Miller telefoneó a su diario hacia el mediodía. Sin embargo, la redacción del matutino *Courier-Journal* no había entrado aún a trabajar, por lo que el reportero pidió que lo pasaran con el vespertino *Times*, un diario perteneciente al mismo grupo y con el que compartía edición dominical, que publicó la información a ocho columnas en su portada de esa misma tarde¹⁷⁷. Neil Dalton, su jefe del *Courier-Journal*, enfureció, pero Miller argumentó que era mejor que la historia se la llevara el diario hermano a que la primicia llegara por telégrafo a otros periódicos. A partir de ese momento, el reportero recibió la orden de enviar sus informaciones directamente a Dalton.

Al igual que el jefe de Miller, un periodista como Tatum difícilmente habría compartido una primicia. En el film, el reportero dosifica cuidadosamente la información que publica en el *Sun-Bulletin* de Jacob Boot, y cuando se asegura una fuente cautiva de exclusivas, se despide para subastar al mejor postor sus servicios por la exorbitante cifra de mil dólares diarios. En el momento álgido de la acción, una estrella de ayudante del sheriff brilla en el pecho de Tatum, que se mofa sus antiguos compañeros de profesión: “Parece que va a haber dos o tres días más de noticias calientes. En exclusiva. Y son de Chuck Tatum. Así que hagan sus ofertas”.

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

Pese a trabajar circunstancialmente en un pequeño diario local cuyo director Jacob Boot encarna la viva imagen de la integridad, Chuck Tatum representa los peores

¹⁷⁷ En 1925 se editaban cuatro diarios en la ciudad: los matutinos *Herald* y *Courier-Journal* y los vespertinos *Evening Post* y *Times*. El *Herald* y el *Evening Post*, por un lado, y el *Courier-Journal* y el *Times*, por otro, pertenecían al mismo grupo y publicaban una edición conjunta los domingos. El principal diario era el *Courier-Journal*, con 90.000 ejemplares de tirada (Murray y Brucker, 1982:70).

vicios del periodismo sensacionalista. Esta práctica, desde luego, tampoco era ajena en 1925 a los diarios de Louisville que, en mayor o menor medida, también practicaban el amarillismo:

“In presenting such news, each of the Louisville papers used every kind of gimmick and technique: eyewitness accounts, in-depth analyses, artists' drawings, and personal interviews. Sometimes, when interesting or sensational news did not exist, they invented it. Colourful and aggressive reporting, of course, was the basis upon which this whole competitive system rested, and, to aid in this enterprise each of these papers not only employed a stable of reporters but also retained an intricate network of local informants” (Murray y Brucker, 1982:70-71).

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

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

“Qui dit crise dit donc sauveur. Et cet homme providentiel, on va l'acclamer, l'aduler, car il incarne notre bon coeur, notre bonne conscience dont il est le miroir. A travers lui, nous faisons le bien. Nous nous reconnaissons en lui et nous lui en sommes reconnaissants à double titre : il nous soulage de l'épreuve qui est la nôtre (souffrir de voir Minosa souffrir, nous sommes pauvres comme Minosa, cela nous y autorise), et il agit à notre place, notre répulsion envers l'action s'étant traduite par l'admission de notre impuissance. Cet homme est un dieu” (Jacobs 1988:104).

3.2.3. Las teorías conspirativas

Pese a la abnegación mostrada por *Skeets* Miller, las maquinaciones de Tatum tampoco resultan completamente ajenas a los sucesos acaecidos en *Sand Cave* veinticinco años antes. Los elogios y el reconocimiento que recibe el reportero de la multitud congregada al pie de la montaña de los siete buitres se incrementan de

forma completamente ajena a la turbiedad de los hechos reales, que sólo unos pocos conocen. Lorraine vive con fría indiferencia el destino de su marido mientras asiste cautivada al despliegue de energía de Tatum; McCardle, Jessop y Morgan sospechan desde su llegada de las trapacerías de su colega, aunque se prestan a la subasta de la exclusiva conscientes de las demandas de la opinión pública; Jacob Boot también recela de la relación de Tatum con el sheriff, aunque sea incapaz de ver el alcance real de los actos de su reportero; Nigel no cree la confesión de Tatum, pero tampoco muestra interés alguno por nada diferente a vender periódicos; y Herbie asiste con muda compasión al auge y caída de su ídolo.

También en *Sand Cave*, tras el multitudinario domingo 8 de febrero en el que miles de personas se congregaron en la puerta de la cueva, la situación sufrió un giro extraño alimentado por las sospechas de conspiración. Durante una semana, las crónicas de Miller habían avivado la expectación de toda la nación, pero el rescate se demoraba y los curiosos que se habían acercado a *Sand Cave* habían tenido que dar media vuelta sin haber visto a Collins o nada relacionado con el rescate, o sin haber podido siquiera acercarse a la puerta de la cueva. Muchos, además, lo hicieron con la sensación de haber sido estafados por los lugareños y los charlatanes, y con la impresión de haber sido víctimas de un inmenso fraude; no había nadie atrapado allí y todo era una burda treta para hacer negocio (Collins y Lehrberger, 2001:181).

La prensa contribuyó de forma decisiva a que el ambiente se enrareciera paulatinamente. Hasta entonces, los medios habían reflejado las discusiones entre los diferentes grupos de rescate, los locales y los foráneos, pero no habían puesto en duda sus motivaciones. El *Louisville Herald* y el *Evening Post*, los competidores de Miller y su *Courier-Journal*, habían sido hasta ese momento los que más atención habían prestado a las declaraciones sobre supuestos intereses oscuros en el rescate de Collins. El miércoles 4 de febrero ambos diarios ya habían publicado que, según algunos de los voluntarios, Johnnie Gerald –amigo y socio de los Collins– tenía a los miembros de la familia bajo su control y estaba bloqueando el rescate por sus decisiones arbitrarias. También publicaban las declaraciones de unos mineros que afirmaban que Floyd podría haber sido rescatado el lunes o el martes de no haber sido por la oposición del propio Gerald y Homer Collins. El 5 de febrero Howard Hartley denunciaba en el *Evening Post* que muchas personas capacitadas habían sido apartadas del rescate por “algunas personas” que tenían “ansia de gloria”. El sábado 7, Edward Williams aseguraba en una entrevista publicada por el *Evening Post* y el *Herald* que si Floyd moría no sería víctima de la naturaleza, sino de la cobardía y el deseo de publicidad de algunos.

Quien más activamente alentó estas teorías fue el teniente de bomberos Robert Burdon, quien en una entrevista concedida al *Evening Post* y el *Herald* afirmaba que los motivos de Gerald eran impuros y dudaba incluso de que hubiera llegado hasta Floyd y que dijera la verdad sobre los derrumbamientos. Según afirmaba Burdon, estaban jugando con la vida de Collins por la gloria personal y por los celos profesionales por el

descubrimiento de una colosal cueva. Finalizaba la entrevista diciendo que había allí dos o tres personas que casi podían ser acusadas de asesinato, aunque no mencionó nombres (Murray y Brucker, 1982:176).

“Determined not to let the other fellow get the glory of rescuing that poor boy. Delay –unnecessary delay– all for the sake of glory of one or two individuals. [...] It reminded me of a big country fair, with the majority attempting to prolong the show as much as possible, even at the loss of a man’s life. If everyone had worked together in a systematic way, Collins, I feel sure, would have been a free man Tuesday night. But it was bungled by honour seeking amateurs. It was murder, nothing else.”¹⁷⁸

La noche del sábado día 7, reporteros de estos dos diarios se reunieron con colegas llegados desde Cincinnati, Chicago, Nashville y Atlanta en el Dixie Hotel de Cave City y concluyeron que los celos, las enemistades y los intereses comerciales, en algunos de los cuales participaba el propio Floyd, eran elementos más determinantes en su cautiverio y muerte inminente que las fuerzas de la naturaleza (Lesy, 1976:227).

Las discusiones y descalificaciones en público y a voz en grito entre los participantes en los distintos intentos de rescate tampoco contribuyeron a suavizar el ambiente. Marshall Collins había cuestionado públicamente las motivaciones reales de su padre y mostraba su desprecio por Johnnie Gerald. También Andy Lee Collins se quejó a voz en grito de las actividades de ambos y afirmaba que habían tratado de quitarle fraudulentamente a Floyd su parte en *Crystal Cave*. La actitud del patriarca de los Collins, que de forma paralela rezaba y pedía dinero¹⁷⁹, abundaba en la confusión (Murray y Brucker, 1982:176).

En las cercanías de *Sand Cave* circulaban todo tipo de rumores. El más oscuro de todos hablaba de una conspiración del padre de Floyd y Johnnie Gerald, quienes estarían dejando morir deliberadamente a Floyd por sus desencuentros sobre la propiedad de *Crystal Cave*¹⁸⁰ (Murray y Brucker, 1982:177). También se hablaba de un plan de los ferrocarriles L&N para aumentar su número de pasajeros o de una estratagema de los

¹⁷⁸ ‘Floyd Collins Victim of Bungling Rescue Attempts’. En: *Herald-Post*, 8 de febrero de 1925, p.2.

¹⁷⁹ Lee Collins hablaba con todo el mundo y los reporteros presentes creían que la situación le había supuesto mucha presión y que estaba un poco desequilibrado. Hablaba de Floyd como si ya hubiera muerto. Aceptaba todas las limosnas que se le daban, repartía folletos de *Crystal Cave* y antes de despedirse recordaba a todos que no olvidaran visitarla, a dos dólares la visita. Cuando el domingo al mediodía se le acabaron los folletos, comenzó a vender fotografías de Floyd a un dólar cada una, relatando sus aventuras. El domingo rehusó posar para los periódicos a no ser que le pagaran.

¹⁸⁰ Tras la apertura de *Crystal Cave*, la falta de rentabilidad había provocado que los Collins vendieran a Gerald una opción de compra de 4.500 dólares sobre la mitad de la cueva propiedad del padre y de 8.500 dólares sobre la mitad de Floyd. El acuerdo tenía validez hasta el 1 de enero de 1925 y era renovable con el acuerdo de ambas partes. Cuando Floyd rehusó renovar su parte de la opción, Lee Collins –que había extendido el acuerdo por cuatro meses– se puso furioso y amenazó con demandar a su hijo. Floyd, sin embargo, seguía explorando *Crystal Cave* y no perdía la esperanza de hacerla rentable; seguía siendo una de las más bonitas en la región y se hablaba ya de que el Congreso podía convertir toda la zona de *Mammoth Cave* en un parque nacional, lo que les daría un precio mucho mejor del que podrían obtener de un comprador privado.

Collins y Johnnie Gerald para sacar dinero a los visitantes. Llegó a escucharse que Floyd habría bloqueado la abertura de *Sand Cave* para impedir los intentos de rescate y que salía por una abertura secreta que sólo él conocía. Pocos nativos –y desde luego ningún miembro del equipo de rescate– dudaban de que Collins estuviera realmente atrapado allí, pero otras de las acusaciones no eran descartadas tan rotundamente.

La chispa definitiva que condujo al inicio de una investigación oficial la prendió la noche del domingo 8 de febrero Thomas Killian, reportero del *Chicago Tribune*, con una información distribuida a todos los diarios como despacho de Associated Press, en la que recogía todos los rumores y afirmaba que muchos lugareños no creían que Collins estuviera realmente atrapado en la cueva¹⁸¹. El fiscal de Barren County se puso en contacto con los periodistas para exigirles toda la información que tuvieran sobre posibles indicios criminales. El General Denhardt, responsable del operativo estatal de rescate, se irritó ante la publicación de esos rumores por los problemas que podría acarrearle para mantener el orden en *Sand Cave* y pidió permiso al Gobernador de Kentucky para iniciar una investigación militar. Éste no sólo se lo dio, sino que exigió a Associated Press que se retractara y al *Chicago Tribune* que retirara a su reportero (Murray y Brucker, 1982:179).

El número de teorías conspirativas, mientras tanto, seguía aumentando. Se hablaba de un colosal montaje para promocionar las cuevas de Kentucky, o bien de que Collins había sido asesinado por una o varias personas desconocidas después de haber entrado en la cueva. También se especuló con que le retenían deliberadamente el agua y la comida para que muriera. El papel de *Skeets* Miller tampoco fue ajeno a la rumorología y llegó a hablarse de un plan urdido en complicidad con Collins para vender más periódicos. Los diarios rivales del *Courier-Journal* –el *Herald* y el *Evening Post*– también sembraron dudas sobre las motivaciones reales de reportero, aunque las insinuaciones no llegaron a convertirse en acusaciones directas.

El personaje central en casi todas las tramas conspiratorias era Johnnie Gerald, el socio de Collins, a quien el bombero Robert Burdon culpaba de ser el responsable de que no se hubiera rescatado aún a Floyd (Murray y Brucker, 1982:181). Tras haber adquirido poco a poco el papel de villano, viajó la mañana del lunes 9 de febrero hasta Louisville para defenderse desde las páginas del *Courier-Journal*. Allí aseguró que el plan de Burdon para sacarlo con un arnés no servía, que había tenido una larga relación con los Collins, que le unía una amistad con Floyd desde hacía mucho tiempo, y que sus negocios era públicos y legítimos.

Los lugareños también estaban enfadados con los reporteros, en especial con Tom Killian del *Chicago Tribune* –quien había redactado el despacho de AP que originó la investigación militar– y su afirmación en su crónica de ese mismo lunes de que el

¹⁸¹ Jacob Boot le plantea una duda similar a Chuck Tatum en *El gran carnaval* cuando lo visita en Escudero y le dice que puede que no haya ningún Leo atrapado. “Lo hay. Tatum se ha encargado de ello”, replica sombríamente el reportero.

suceso había sido una bendición para el pequeño pueblo. Pocas horas más tarde Killian encontró sobre la cama de su hotel en Cave City una nota en la que se le amenazaba de muerte si no dejaba de hablar mal de Gerald. Esto terminó de situar a la prensa de fuera de Kentucky contra el socio de Collins y los lugareños, a los que retrataron como testarudos y ariscos pueblerinos, sospechosos de actuar por oscuros motivos.

La comisión militar comenzó a investigar el martes 10 de febrero con el objetivo de determinar si había intentos criminales de obstaculizar el rescate y también para zanjar los rumores de que Collins no estaba realmente atrapado allí. A pesar de no estar vigente la ley marcial, nadie puso en duda la constitucionalidad de la iniciativa porque todo el mundo estaba dispuesto a declarar. Ante el tribunal militar, Miller reconoció que había varias facciones entre los grupos de rescate y cierta competencia, pero negó que hubiera celos o que eso hubiera perjudicado el intento de socorrer a Collins. Admitió que compartieron poca información y que no estudiaron un enfoque conjunto. Aunque reconoció que Gerald desconfiaba de los foráneos y que le había advertido de que no bajara a la cueva, rechazó que hubiera en su comportamiento motivos siniestros (Murray y Brucker, 1982:185).

Tras tomar declaración a las personas implicadas en el rescate, la comisión militar concluyó que de las muchas personas que aseguraban haber llegado hasta Floyd, sólo su hermano Homer, su socio Johnnie Gerald, el bombero Robert Burdon y el reportero William Burke Miller habían estado con él un tiempo apreciable. Afirmó también que las discusiones y el alcohol habían entorpecido los intentos de rescate y que la llegada de los militares había sido necesaria para poner orden en el caos (Murray y Brucker, 1982:192). Casi todos los testigos que declararon en la comisión coincidieron en señalar que cavar un pozo era el único modo de rescate viable en ese momento y sólo dos de ellos insinuaron la existencia de motivos ocultos para demorar el rescate. Y, decididamente, era ridículo hablar de que Collins entraba y salía diariamente de la cueva.

A pesar de que todos los testigos afirmaban que los rumores de los que se había hecho eco Tom Killian circulaban mucho antes, el General Dernhardt hizo añadir a las conclusiones una declaración en la que afirmaba que de no ser por el despacho que el reportero del *Chicago Tribune* distribuyó por AP, la nación nunca hubiera pensado que todo el caso era un fraude o una broma. Killian no declaró, pues se había marchado de Cave City la misma noche en la que recibió la amenaza de muerte. Era el sábado 14 de febrero. La comisión había concluido su trabajo tras cinco días de declaraciones mientras Collins seguía aún bajo tierra.

3.3.4. Las fabricaciones de los medios

Mientras los rumores se propagaban, en *Sand Cave* se habían congregado representantes de periódicos de 16 grandes ciudades y seis noticieros

cinematográficos. Se estimaba que sólo los medios de comunicación habían desplazado hasta el lugar a más de 150 personas, de las cuales la mitad eran periodistas (Murray y Brucker, 1982:154). La historia se producía en un momento idóneo para lograr el interés del público, en pleno invierno y con la población encerrada en sus hogares. Ante el carácter aún embrionario de la radio y los noticieros cinematográficos en 1925, los diarios fueron la fuente principal de información y quienes más explotaron el evento. Llegaron a Cave City periodistas de diarios de Nueva York, Chicago, San Louis, Kansas City, Memphis, Nashville, Knoxville, Indianapolis, Atlanta, Nueva Orleans y Dallas.

Además de la cobertura de la prensa, la historia de Collins fue también el primer evento no político del que la radio hizo un seguimiento continuado y donde tuvo un importante papel. Se informaba en los boletines y también en los programas, que se interrumpían para actualizar la información. La KPO de San Francisco comenzó su



A la izquierda, la célebre imagen de Floyd Collins que difundieron los diarios, tomada en realidad por un granjero vecino diez días antes de la tragedia en una cueva cercana¹⁸². A la derecha, un cartel promocional de la película.

¹⁸² Para los fotógrafos desplazados hasta *Sand Cave*, la pieza más codiciada era sin duda una imagen de Collins atrapado en la cueva. La inaccesibilidad del lugar hacía, sin embargo, inviable que se pudiera entrar con una cámara. La ansiada imagen para ilustrar la dramática situación la obtuvo finalmente William Eckenberg del *New York Times*, quien tuvo conocimiento de que un granjero vecino había sacado una fotografía a Floyd Collins diez días antes del derrumbe en la cercana *Crystal Cave*. Eckenberg no sabía conducir, por lo que solicitó la ayuda de su amigo Eddie Johnson, del *Chicago Tribune*, en cuyo automóvil recorrieron diez millas por pistas casi impracticables. A su llegada a la casa del granjero, poco después de medianoche, lo despertaron y le compraron la fotografía por cinco dólares. Con el preciado botín en las manos, se desplazaron a la estación de Bowling Green, de donde salía un tren a las 4:00 AM. Tras fijar la imagen de Collins en una pared de la estación, Eckenberg le sacó cuatro fotografías, que enviaron aquella misma madrugada por tren a sus redacciones. El *New York Times* y el *Chicago Tribune* publicaron al día siguiente la instantánea con una descripción de las circunstancias en las que había sido tomada. En días posteriores, en cambio, otros periódicos reprodujeron la imagen sin explicación alguna para acrecentar el interés de los lectores, lo que provocó que muchos creyeran que se trataba una imagen real del suceso. La 'fotografía de la fotografía', en cualquier caso, pasó a la historia del periodismo gráfico estadounidense (v. FABER, John. *Great News Photos and the Stories Behind Them*. Nueva York: Courier Dover Publications, 1978, pp. 36-37). No hubo ninguna otra imagen del cautiverio de Collins. Una vez encontrado su cadáver el 16 de febrero, éste continuaba siendo prácticamente inaccesible. Los periodistas destacados en *Sand Cave* acordaron que un único fotógrafo sacara una imagen del cadáver, que todos distribuirían vía Chicago. El elegido fue John W. Steger, del *Chicago Tribune*, que metió la cámara en la abertura y disparó el flash. Las placas de la imagen fueron transportadas a Chicago por el aviador Charles Lindbergh, por entonces piloto en formación de la fuerza aérea estadounidense. Pero la lucha entre los diarios de la época era despiadada, y la placa transportada por Lindbergh resultó estar en blanco. Ante los traicionados colegas, el *Chicago Tribune* publicó en exclusiva una supuesta imagen del cadáver de Collins en la que se atisbaban una cabeza y contornos borrosos. Skeets Miller, uno de los pocos periodistas que pudo ver el cadáver *in situ*,

programación a partir del sábado 7 de febrero con una oración por Collins. La WHAS de Louisville emitía desde el miércoles ocho boletines diarios sobre los sucesos en *Sand Cave*. Si las noticias se retrasaban, las centralitas se colapsaban con llamadas de protesta, y los anunciantes pugnaban por patrocinar los espacios.

También los noticieros cinematográficos estaban operando en el lugar desde el viernes 6 de febrero. Para construir el relato de lo sucedido desde el mismo inicio, recrearon las situaciones con sus protagonistas: filmaron a Johnnie Gerald como si saliera exhausto de la cueva, a Homer como si fuera a ver a su hermano y a *Skeets Miller*, con su atuendo de espeleólogo, supuestamente justo después de su célebre entrevista del martes por la noche.

La opinión pública devoraba las informaciones sobre Collins: las ediciones se agotaban y salían extras. Al principio, los hechos se dieron de forma confusa, en gran parte por la falta de información, pero más adelante los periódicos –liderados por la prensa de Louisville– comenzaron a forzar la verdad para añadir algo nuevo a la información ya conocida. Los reporteros se copiaban las informaciones o se inventaban las entrevistas motivados, en parte, por la intensa presión de la opinión pública para que ofrecieran nuevos datos.

Cuando la información de primera mano comenzó a escasear tras el derrumbe que selló el acceso a la cueva el miércoles 4 de febrero, los diarios comenzaron a buscar otros puntos de interés. Uno de ellos fue el retrato de la familia Collins, en el que Floyd era caracterizado como religioso, leal, capaz, honesto, familiar, trabajador y experto espeleólogo. Su padre Lee se adecuaba al estereotipo del montañés sureño arisco y ejercía de alivio cómico, por su hablar hogareño, sus citas bíblicas y su ropa. Las riñas públicas con sus hijos y sus cuestionables intereses económicos atraían el interés de la prensa, que le dedicaba gran atención, en especial a su preocupación por la salvación del alma de su hijo más que por su salvación física. Homer Collins, por su parte, era retratado como el hermano leal, rudo, pero bueno; Nellie, como la tímida, poco sofisticada y virginal hermana; y Miss Jane, como la vencida y cansada madre (Murray y Brucker, 1982:155-157).

Tal y como describe Michael Lesy, la fabulación era un rasgo característico de la prensa de Louisville en 1925, una pauta que volvió a cumplirse en el caso de Collins:

“The feature sections of these papers printed stories filled with names, places, prosaic details, and scholarly references; they were illustrated with photographs. But the photographs were cut into collages, and the names and details did nothing but fill the empty spaces around the headlines. The stories were elaborations of news accounts that were themselves literary transformations and elaborations of actual events. By the time the stories were printed as Sunday magazine features, they were moral tales that had

afirmó que se trataba de una falsificación, pues aseguraba que era imposible que se hubiera podido sacar una fotografía con ese ángulo (Murray y Brucker, 1982:214).

as much to do with real people and actual facts as *Pilgrim's Progress* or *The Odyssey* had to do with actual journeys" (Lesy, 1976:220).

El jueves día 5, el *Evening Post* publicaba el apasionante –e incierto– relato de una joven a la que habían encontrado de pie junto a la entrada de la cueva, con lágrimas en las mejillas. Su nombre era Alma Clark, tenía 22 años y había gritado "Floyd, mi marido" antes de desmayarse. Su plan, relataban los periódicos, era fugarse con Floyd ese mismo día para casarse. Vivía a 13 kilómetros del lugar y según algunos testigos había llegado andando, en mula o en coche según otros. La noticia tenía un enorme atractivo para los lectores, y los diarios le dedicaron una gran atención. La fuente de esta información fue la mujer del fotógrafo del *Evening Post* Wade Highbaugh, que se presentó como confesora de Floyd. Según su relato, Collins le había confiado su intención de raptar a Alma y convertirla en su mujer. También le habría relatado que en una ocasión había recorrido los 125 kilómetros que separaban Cave City de Louisville para comprarle a Alma una caja de fresas bañadas en chocolate. Según relataba el *Evening Post*, la aspiración de Floyd era la de formar un hogar, con una amada mujer e hijos. Entre el día 6 y el 9 se publicaron imágenes de Alma, incluida una en la que, vestida recatadamente de percal, ordeñaba una vaca (Murray y Brucker, 1982:158).

La historia, aunque emotiva, era dudosamente cierta. Alma Clark tenía 17 años y no 22. Floyd había visitado a los Clark varias veces y había hablado con Alma a menudo, pero ella –veinte años más joven– lo veía como un amigo de su padre y no como un novio. Una vez que le había traído unos dulces desde Mumfordsville ella los había rechazado para que los amigos de su edad no la ridiculizaran. Si Floyd sentía algo por ella, nunca se lo dijo, y desde luego Alma Clark nunca se acercó a la cueva. El padre, hermanos y amigos de Floyd declararon que nunca había mostrado interés por las mujeres y que no había salido con ninguna (Collins y Lehrberger, 2001:47)¹⁸³. La historia de Alma Clark era completamente ficticia y perdió su interés en el momento en el que otras mujeres que buscaban publicidad también dijeron que Floyd iba a casarse con ellas (Murray y Brucker, 1982:160).

¹⁸³ La única declaración expresa que hizo su padre al respecto fue que Floyd pasaba demasiado tiempo en las cuevas para poder llevarse bien con ninguna mujer, algo que corroboraba su hermano Homer: "No tenía más inclinación en malgastar dinero en ellas que en cualquier otra cosa que considerara un lujo" (Collins y Lehrberger, 2001:48). Murray y Brucker, basándose en sus conversaciones con el psiquiatra Albert R. Ingram, aventuran incluso una explicación freudiana, por la cual las cuevas no significarían para Floyd aventura y riesgo, sino también una experiencia sexual. El distanciamiento respecto de su padre y la falta de amigos íntimos serían un síntoma de ello. Era más cercano a las mujeres de la familia que a los hombres, pero estaba incómodo con otras mujeres y no se relacionaba fácilmente con ellas. Si, en efecto, estaba sexualmente inmaduro o reprimido, las cuevas le habrían proporcionado una sublimación o sustitutivo. Según los autores, los freudianos hubieran encontrado en los pasajes resbaladizos y húmedos por los que le encantaba reptar una significación como vaginas simbólicas. Los túneles serían los pequeños orificios que conducen a una estancia más amplia, el útero. En esos lugares, es posible que Floyd encontrara un confort y seguridad subliminal y similar al útero y ahí, acurrucado en posición fetal y con la luz de la linterna, luchara contra el momento en el que tenía que volver al mundo real, a su 'renacimiento'. Los autores aventuran incluso que es posible que sus aventuras en las cuevas le proporcionaran estimulación sexual y autogratisfación.

Los diarios construyeron una montaña informativa similar a costa del perro de Floyd. También el día 6 de febrero afirmaron haberlo visto vagando alrededor de la cueva, aullando y llorando, puesto que supuestamente no había comido desde que Floyd había quedado atrapado. Su nombre variaba de *Chinee Chow* a *Tray*, para llamarse *Old Shep* a partir del día 7. La veracidad de la historia, también en este caso, era más que dudosa. Los Collins tenían, en efecto, un perro de la raza chow chow llamado *Obie*, que sí estuvo en los alrededores de la cueva. Homer Collins había advertido de que era irascible y que podía morder, y no pudo cogerlo o darle de comer hasta que lo encadenó (Collins y Lehrberger, 2001:166).

En *El gran carnaval*, las manipulaciones que realizó la prensa en *Sand Cave* no le resultan ajenas a Tatum. Para completar el flanco sentimental de la historia, al igual que ocurrió con Alma Clark en 1925, el reportero disuade a Lorraine Minosa de huir aprovechando que su marido está atrapado. Sus crónicas requieren una abnegada esposa que llene de intensidad romántica el relato heroico de la lucha por la libertad del hombre cautivo, y aunque Lorraine sea en realidad desalmada y fríamente indiferente sobre el futuro de su esposo, Tatum sabe que la necesita para cumplir con el papel de mujer afligida que requieren sus textos para complacer a sus lectores:

CHUCK TATUM

No ha salido mal. Oye lo que he escrito de ti: "La acongojada esposa con su cara enrojecida por las lágrimas quiere entrar para estar al lado de su esposo".

LORRAINE MINOSA

Ya, pues tendrá que volver a escribirlo [Mientras se quita el anillo de casada].

CHUCK TATUM

Ni hablar. Esta es la mejor manera de contarlo y así seguiré. Esto es lo que le gusta a la gente del periódico y yo voy a dárselo. Entérese. Hay tres personas enterradas aquí. Leo, usted y yo. Todos queremos salir. Y lo conseguiremos.

En dos ocasiones más Tatum recordará a Lorraine el papel que debe cumplir, con independencia de sus sentimientos reales por su marido. Así lo hace cuando ella, feliz por el todo el dinero que está ganando, trata de flirtear con el reportero. Él la abofetea y le pide que no se seque las lágrimas: "Así es como se supone que está. Póngase el anillo de bodas. Y vuelva a vender hamburguesas". Al día siguiente, Tatum vuelve a realizarle indicaciones sobre cómo debe actuar para ajustarse al retrato que necesita de ella:

CHUCK TATUM

Oiga, señora Minosa. Va a haber un rosario en la capilla esta tarde. Quiero que asista.

LORRAINE MINOSA

Nunca voy a la iglesia. Se me rompen las medias cuando me arrodillo¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Wilder siempre atribuyó esta réplica a su mujer. "It was Audrey's line. How would I know a thing like that?" (Chandler, 2002:166).

CHUCK TATUM

Está ganando lo suficiente como para que compre otras. Quiero que vaya porque voy a mandar a Herbie para tomar un par de fotos.

LORRAINE MINOSA

De acuerdo. Pero iré sólo porque me ha puesto hoy muy bien en el periódico. Sabe manejar bien las palabras. "La figura amorosa del cabello rubio bajo la sombra creciente de la montaña maldita..."¹⁸⁵

Las fabricaciones con las que Tatum adereza la historia para incrementar su atractivo ante los lectores no se limitan al plano sentimental. También se encargará de plantear el suceso no como un simple accidente, sino como una venganza de los espíritus de los ancestros indios contra quienes saquean sus tumbas.

El reportero convence a Leo Minosa para fotografiarlo mientras agarra la vasija que había logrado desenterrar antes de que se produjera el derrumbe, y la imagen acompaña en la primera plana del *Sun-Bulletin* al titular "Una antigua maldición sepulta a un hombre", con el subtítulo "Un cazador de tesoros, atrapado en una cámara funeraria". El suceso, planteado por los diarios como la lucha entre el hombre y las fuerzas de la naturaleza durante el cautiverio de Floyd Collins, se convierte en este caso en una sobrenatural venganza por haber perturbado la paz de los espíritus indios en el evocador escenario de una montaña llamada "de los siete buitres".

Más adelante, Herbie Cook demostrará cómo ha aprendido de su mentor las claves para aderezar las historias con mayores dosis de interés y sugerirá organizar un ceremonial en el que un hechicero con un tocado de plumas exorcice los malos espíritus, lo que complace a Tatum.

El guión original también recogía la tendencia del resto de los periodistas a fabular las informaciones y a dar pábulo a la rumorología. En el final de la secuencia en la que Tatum anuncia por megafonía la muerte de Leo Minosa, los periodistas se abalanzaban hacia los teléfonos para comunicar el desenlace a sus redacciones. "Heard a big rock fell on him" elucubraba uno de ellos (Wilder, Samuels y Newman, 1950:106). Ésta última frase fue eliminada del montaje final.



Portada del *Albuquerque Sun-Bulletin* en *El gran carnaval* (Billy Wilder, 1951)

¹⁸⁵ En el guión definitivo existían dos versiones alternativas para este pasaje. En la que fue finalmente descartada, Tatum le pide a Lorraine que suba a lo alto de la montaña para llevarles el almuerzo personalmente a los operarios que perforan el pozo. La réplica de Lorraine era también muy similar: "Up there? Me? Nah. The altitude gives me a nosebleed" (Wilder, Samuels y Newman, 1950:63bis).

3.4. Un trago de vinagre

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

En *El gran carnaval* abundan las maquinaciones y los villanos. Chuck Tatum manipula los sucesos y demora deliberadamente el rescate de Leo para su mayor gloria profesional. Su tardía conversión no consigue revertir los sucesos que ha desencadenado en su desesperado intento por volver a ganarse el favor del gran diario de Nueva York al que perteneció. Lorraine, por su parte, encarna a una desalmada *femme fatal* despreocupada por lo que le pueda ocurrir a su marido, que aprovecha la situación para tratar de huir de él y que flirtea con Tatum. Éste sólo consigue que no abandone el hogar, donde la necesita para que los detalles de su historia encajen, apelando a su codicia. También el sheriff Kretzer es un villano sin paliativos que come a costa ajena, que tiene por mascota a una serpiente de cascabel por la que muestra mayor preocupación que por Leo y que accede a los planes de Tatum para favorecer su carrera política. Su responsabilidad como servidor de la ley es mayor aún que la de los demás, puesto que permite la agonía de Minosa por un puñado de votos.

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

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

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

“En el fondo del drama de Leo, Wilder construirá su mirada esperpéntica con toda la gente que se acerca al lugar del suceso, como si de un espectáculo se tratara, para el que se montan trenes especiales y filas enteras de coches. Wilder desproporciona el suceso, cargando vilmente su furia contra el mismo espectador, testigo mudo de lo que ocurre, como si fuera uno más de los curiosos que acude a ver cómo muere una persona. Cuando Leo muere, todos se van, pero no parecen apesadumbrados sino

que más bien parece que se haya acabado la diversión. Poco después, serán los espectadores reales de la película los que se incorporen de su asiento con la desagradable impresión de haberse visto reflejados en el espejo de la gran pantalla" (Rentero, 1987:81).

Para Wilder, el engaño de Tatum y la clásica ambición americana son menos merecedoras de censura que el desalmado conformismo y oportunismo de los vendedores, los políticos y el Sr. y la Sra. América, que alimentan el montaje del periodista y observan la lenta muerte de la víctima (McNally, 2011:4). Fernández Santos, por su parte, resume con contundencia el modo en el que se fabrican los excesos cuando miles de personas en apariencia inofensivas abrazan el contenido de la prensa amarillista:

"El gran malo de la ficción de *El gran carnaval* no es el periodista chapucero y canalla que interpreta, con exageración exacta, Kirk Douglas, sino la turba de pacíficos ciudadanos sanguinarios que acude a su llamada y baila a su siniestro son. La vileza del *reality show* o, si se quiere, de la gran carnavalada, proviene de quienes lo contemplan en tanto o mayor grado que de quienes lo ofician. El malvado talento de Billy Wilder, sin perder nunca el don de la sorna, escupe aquí rencor contra los plumas amarillos y sus toscos rebaños; y se nos pone grave, a ratos solemne, para reír a solas, mientras deja lívidos, y escondidos detrás de una máscara funeraria, los rostros de los espectadores, verdaderos culpables, verdaderos malos del horror que narra el mazazo de *El gran carnaval*."¹⁸⁶

Jacobs coincide con este análisis y afirma que, aunque cabe culpabilizar del suceso al egoísmo de Tatum y Lorraine, la responsabilidad también es atribuible al público:

"Et surtout égoïsme d'une foule qui se repait des malheurs d'autrui dont elle goûte la souffrance par procuration, avec un sadisme qui pour être inconscient n'en est pas moins flagrant" (Jacobs, 1988:102).

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

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

En *El gran carnaval*, ese público impulsado en apariencia por motivos irreprochables, de aspecto inofensivo y carácter honesto, cuyo apetito por el morbo constituye en

¹⁸⁶ V. FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel. "Negruras amarillas". En: *El País*, 1 de febrero de 1999.

realidad el origen de todas las iniquidades, lo encarna la familia Federber. Atraídos por la noticia que ha publicado Tatum en el *Albuquerque Sun-Bulletin*, llegan a Escudero con su caravana de camino a sus vacaciones en Bottomless Lake. El guión los caracteriza como "typical middle-class, small-town people; honest, respectable squares"¹⁸⁷ (Wilder, Samuels y Newman, 1950:41). En ellos todo es inocencia y buenas maneras. Al llegar se muestran electrificados por la imponente presencia de la montaña bajo la cual está atrapado Leo y se extrañan de que no haya nadie trabajando todavía; piden permiso para acampar siempre que no molesten a la familia y el padre hace despertar a sus hijos de 5 y 7 años para que vean aquello, pues "es muy instructivo". Cuando los Federber se marchan a instalar la caravana, Tatum se da cuenta de que su ardid periodístico ha funcionado:

CHUCK TATUM

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

En los Federber se focaliza el comportamiento de los miles de personas que acuden hasta el lugar. Instalan su caravana en la explanada frente a la cueva y se disponen a disfrutar del inesperado entretenimiento que les ha ofrecido el fin de semana. La contradicción entre sus palabras y sus verdaderas motivaciones queda de manifiesto, eso sí, cuando el reportero radiofónico Bob Bumpas los entrevista en directo:

BOB BUMPAS

Es una maravilla ver a un hombre venir con su familia desde Gallup para acompañarnos en estos angustiosos días.

SR. FEDERBER

Bueno, en realidad no he venido a acompañar. Le oí hablar anoche por la radio con otra gente, estábamos allí cenando en la caravana, y dijeron que habían sido los primeros en llegar. No es que quiera llamarles mentirosos, pero les aseguro que eso no es cierto. Mi esposa lo puede confirmar. Nellie, ¿quiénes fueron los primeros en llegar? Díselo.

SRA. FEDERBER

Fuimos nosotros. Yo no mentiría por una cosa así.

BOB BUMPAS

Por supuesto que no, señora. Dígame, señor Federber, ¿qué le parece el maravilloso trabajo que hacen aquí?

SR. FEDERBER

Me parece maravilloso. Yo estoy viendo accidentes todos los días, sé de qué se trata. Trabajo en seguros, ¿sabe usted? Y nadie puede prever cuándo le va a ocurrir un accidente. Espero que Leo haya tenido la buena idea de protegerse de una

¹⁸⁷ "Pueblerinos de clase media, honestos, anticuados y respetables".

emergencia de este tipo. Por ejemplo en mi compañía, la aseguradora Pacífica¹⁸⁸, tenemos una pequeña póliza que cubre toda clase de riesgos...

BOB BUMPAS

Gracias, muchas gracias señor Federber. Siento tener que interrumpir estas entrevistas, pero veo que ya es casi la hora de la primera visita del señor Tatum a Leo...

La entrevista concluye y el señor Federber comienza a repartir tarjetas de visita de la empresa aseguradora para la que trabaja entre las personas que lo rodean. El retrato, en apariencia cómico e inocente, resulta desolador. Por un lado, el mezquino interés por defender el haber sido los primeros en llegar o por publicitar su empresa delatan el desinterés del Sr. y Sra. América por lo que ocurre con Leo. Tal vez los Federber nunca mentirían, pero antes incluso de la llegada de Tatum ya había una familia en la puerta de la cueva. La composición de la escena hace el resto: la Sra. Federber lleva en el brazo una alfombra navajo recién comprada, mientras sus hijos disfrutaban de un helado ataviados con tocados de plumas indios. A su alrededor, los niños llevan globos y los adultos comen palomitas de maíz.

Según Jacobs, el Sr. y Sra. América representan una reacción colectiva, que en su primera etapa puede resumirse por la curiosidad, "venimos más a ver que a ayudar"; la segunda, por la vanidad, el síndrome de "estuve allí" o, peor aún, "fui el primero"; y por último la tercera etapa, la de la solidaridad, pero no con la víctima, sino con uno mismo, porque a fuerza de desear cosas horribles éstas terminan por llegar y hay que estar unidos para poder afrontarlas (Jacobs, 1988:103). Para Román Gubern, el film se convierte en un documento impecable de la obsesión por lo sensacional en la sociedad estadounidense y en un retrato del sadismo colectivo, que hace del sufrimiento ajeno una gozosa mercancía (Gubern, 1975:8).

El guión de la película resume el comportamiento de todos ellos en el momento en el que el "Leo Minosa Special" llega a Escudero y los pasajeros comienzan a descender del tren y a correr por el terraplén hacia la entrada, antes incluso de que la locomotora se haya detenido:

"Kindly people, no doubt, but drawn inexorably by that greatest of all magnets -disaster to somebody else" (Wilder, Samuels y Newman, 1950:89).

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

"The film was not successful because I brought the audience into the theater expecting a cocktail and instead I served a shot of vinegar. In effect,

¹⁸⁸ En la versión original, el nombre de la compañía es *The Pacific All-Risk*, una autorreferencia wilderiana a la compañía para la que trabaja Walter Nerf en *Perdición*.

it was saying to them, "look, this is you, you bastards, because there's a man dying in this mine shaft and you are all sensationalists". People rebelled against this image of themselves. Yet, when there is a plane wreck at Kennedy Airport the freeways are clogged with automobiles of people wanting to see the carnage¹⁸⁹. Meanwhile, somebody is going around selling weenies and spun sugar. People are like this but they resent being reminded the fact" (Phillips, 1976:106).

Sinyard y Turner sugieren que esta identificación entre el público de las salas y los curiosos retratados en *El gran carnaval* resulta aún más intensa porque el escenario de la acción se configura como el sucedáneo de un autocine, donde los coches se alinean ordenadamente como los espectadores en sus asientos, con su atención concentrada en la montaña a modo de eco de la pantalla, y donde incluso el logo de la Paramount adquiere un irónico reflejo (Sinyard y Turner, 1979:136).

3.4.2. El carnaval macabro

Los excesos mostrados por Wilder en los aledaños de la montaña de los siete buitres actualizan, que no exageran, lo ocurrido en *Sand Cave* veinticinco años atrás. Mientras los equipos de rescate cavaban a pico y pala un pozo vertical tras el segundo derrumbe que había sellado el acceso por la abertura original, cientos de personas comenzaron a acercarse hasta el lugar. El viernes 6 de febrero, 400 automóviles abarrotaban la carretera a *Sand Cave* y en un momento u otro 1.500 personas visitaron las inmediaciones de la cueva. El sábado los números se dispararon. Por la tarde, se calculaba que llegaban 120 automóviles cada hora y que 2.000 personas contemplaban *in situ* los trabajos de rescate. La población habitual de Cave City –680 habitantes– se cuadruplicó. Los robos se incrementaron de tal manera que veinticinco ciudadanos fueron designados improvisados agentes de policía para patrullar la ciudad. Los precios de las habitaciones se duplicaron y se habilitaron camas en pasillos

¹⁸⁹ Wilder recupera aquí un símil ya utilizado por I.A.L. Diamond en 1961 cuando le preguntaron si *El gran carnaval* era una película cínica: "Claro, la llamaron cínica. Y luego ves a miles de personas que corren al aeropuerto Idlewild en Nueva York para ver un avión que llega con el tren de aterrizaje estropeado. La gente atasca la pista de aterrizaje esperando que el avión se estrelle... Y uno se pregunta hasta qué punto es cínica *El gran carnaval*" (Sikov, 2000:388). El suceso aludido es el aterrizaje forzoso ocurrido la noche del 11 de julio de 1959 en el aeropuerto de Idlewild de Nueva York, actualmente JFK. El vuelo 102 de Pan-American con destino a Londres, con 113 pasajeros a bordo, perdió dos de las cuatro ruedas de su tren de aterrizaje izquierdo. Mientras el avión volaba en círculos alrededor del aeródromo para vaciar sus repletos tanques de combustible y dar tiempo a que se desplegaran los operativos de emergencia en la pista, las emisoras de radio de la ciudad relataban el acontecimiento. Durante las cuatro horas siguientes, 50.000 personas deseosas de contemplar en vivo el espectáculo colapsaron las carreteras aledañas al aeropuerto en un gigantesco atasco de más de 8 kilómetros. Pasada la medianoche, el comandante Sommers posó con éxito el avión sobre la pista, cargando el peso sobre el tren de aterrizaje derecho. Al tocar el dañado lado izquierdo el suelo de cemento, saltaron al aire nubes de chispas. Cuando el aparato se detuvo, pese al evidente peligro de incendio, más de mil personas, entre empleados del aeropuerto y espectadores, se abalanzaron sobre la pista. Cuenta la crónica del *Time* que se oyó en la multitud el llanto de un niño, al que su madre cortó con brusquedad: "¡Cállate y mira!". V. "New York: Hot Night in the City". En: *Time*, 20 de julio de 1959. Accesible en: <http://www.time.com>.

y lugares improvisados. Cuando el director del *Courier-Journal* Neil Dalton llegó a Cave City, tuvo que dormir en una bañera cuyo grifo goteaba (Murray y Brucker, 1982:153).

Llegaron ofrecimientos de 200 empresas para enviar equipamiento; centenares de llamadas telefónicas y telegramas ofrecían ayuda y consejo; mujeres ricas enviaron a sus médicos; adivinos enviaron predicciones; incluso se recibieron propuestas de matrimonio. A pesar de que ese sábado ningún médico ni analista confiaba en encontrar vivo a Floyd Collins tras 72 horas incomunicado sin comida ni bebida, los diarios reflejaban la confianza de la opinión pública en la capacidad de la organización militar y de la ingeniería norteamericana para que el rescate llegara a buen fin. Lo único que habían conseguido los amigos y familiares –según señalaba la prensa– había sido discutir con gente buena y lograr que el techo se cayera sobre sus propias cabezas. Eran aficionados que habían cometido graves errores, pero los expertos conseguirían solucionar el problema con disciplina militar y profesional (Lesy, 1976:225).

El rescate desesperado de Collins se había convertido en objeto de atención de toda la nación, que seguía con avidez las crónicas diarias que publicaban los periódicos de costa a costa y los relatos radiofónicos como si de una historia de suspense se tratara.

“Collins’ pluck and endurance transformed him, in the public mind, from a pitiful victim into a folk hero who remained unsullied by the tawdry carnival atmosphere that enveloped the entire proceedings” (Fincher, 1990:140).

Miles de personas empezaron a llegar a *Sand Cave* en coche, tren, taxi, carro, a caballo o en mula. El Automóvil Club de Louisville había repartido durante dos días prospectos con las rutas de llegada recomendadas, el *Courier-Journal* y el *Times* habían habilitado líneas telefónicas para dar indicaciones sobre cómo llegar al lugar y el *Herald-Post* había dedicado una columna para explicar el mejor itinerario para recorrer los 150 kilómetros que separan Louisville de Cave City.

Además de los centenares de vehículos de tracción animal, se estima que a lo largo del domingo 8 de febrero llegaron a *Sand Cave* 4.500 automóviles procedentes de 20 estados diferentes. A las once de la mañana, una larga caravana de cinco kilómetros bloqueaba ya la carretera desde Cave City y a última hora de la tarde el ejército ordenó orillar los coches y los visitantes tuvieron que caminar hasta tres kilómetros para poder llegar al lugar. Los prados cercanos se convirtieron en improvisados aparcamientos para miles de automóviles. La afluencia de visitantes a *Sand Cave* se estimó entre diez mil y cincuenta mil personas, cifra ésta última del *Chicago Tribune*. La compañía del ferrocarril L&R Railroad situó el número de visitantes en veinte mil y el juez de Cave City Clay Turner lo elevó a entre treinta y cuarenta mil (Murray y Brucker, 1982:170).

El ambiente reinante era festivo, similar al de una feria estatal. Podían verse mujeres paseando en mula, a hombres con sombreros confederados o de piel de mapache, a niños jugando y a madres amamantando a sus hijos. En los prados cercanos, las

familias se sentaban a comer sus cestas de picnic o paseaban como lo harían en un domingo cualquiera. Se vendió todo lo comible y bebible y los dos restaurantes de Cave City colgaron por la noche el cartel de "Sólo pan y agua" (Lesy, 1976:227). Aparecieron carromatos de comida que vendían perritos calientes, hamburguesas, maíz, manzanas o tarta. El coste de una hamburguesa pequeña era de 25 centavos, cinco veces más que su precio habitual en la época. Incluso los sándwiches hechos por los granjeros de las fincas cercanas y vendidos a precios prohibitivos se acabaron. Los vendedores ofrecían sillas de campo, ónice de las cuevas, juegos y flores artificiales. El souvenir favorito fue un globo azul con las palabras *Sand Cave*, prácticamente ningún niño se fue sin uno. También se vendían elixires, gaseosa y Coca Cola, y los contrabandistas de alcohol vendían whisky furtivamente cuando no había militares a la vista. Había tantas cosas para ver en el exterior de la alambrada, que la mayoría se quedó durante horas, contribuyendo a la congestión y olvidándose del hombre aprisionado. Dos malabaristas hacían un número para entretener al público de un lado a otro. Abundaban los charlatanes pidiendo dinero para una causa u otra, aunque su principal estratagema era la de solicitarlo para los suministros de los equipos de rescate. Irónicamente, lo más vendido aquel domingo en *Sand Cave* fueron los periódicos de Louisville (Murray y Brucker, 1982:171).

El gran carnaval, el título impuesto por la Paramount para el reestreno de la película –y denostado por Wilder–, describe el ambiente en el que una muchedumbre vive las labores de rescate de Leo Minosa. A pesar de la confusión que puede producir la cercanía entre las fechas¹⁹⁰, este carnaval no alude a la celebración católica previa a la cuaresma y la Semana Santa –cuya implantación en Estados Unidos es limitada–, sino que hace referencia a la feria y el circo ambulantes que se organizan en el lugar, así como al ambiente frenético y desorganizado en el que se desarrollan todos los sucesos¹⁹¹.

Para recrearlo, Wilder aprovechó el amplio presupuesto del que disponía para construir en Nuevo Méjico un gigantesco plató de 71,5 metros de altura, 366 m. de largo y 488 m. de profundidad que, según el equipo de relaciones públicas de la Paramount, era el mayor construido para una película no bélica (Sikov, 2000:394). En las tomas en las que se escenifica a la muchedumbre congregada al pie de la montaña participaron mil doscientos extras¹⁹² y seiscientos coches y camiones, que

¹⁹⁰ En el caso de Floyd Collins, el domingo de carnaval se celebró el 22 de febrero, quince días después del caótico fin de semana en el que miles de personas se congregaron en la puerta de la cueva.

¹⁹¹ Al igual que el título original *Ace in the Hole, The Big Carnival*, por su parte, también tiene un doble sentido, pues comparte con la lengua española una acepción negativa, que el diccionario de la Real Academia define como "conjunto de informalidades y fingimientos que se reprochan en una reunión o en el trato de un negocio" (V. *Diccionario de la lengua española*, 20ª edición. Accesible en <http://www.rae.es>).

¹⁹² El rodaje de la película también era un acontecimiento en sí mismo y Wilder, imbuido del mismo espíritu con el que escribió el guión de la película, sugirió a la Paramount que no era necesario contratar a todos los extras requeridos para las tomas, puesto que centenares de curiosos se presentarían igualmente en el plató durante el rodaje (Sikov, 2000:393).

representaban a las cinco mil personas en las que el locutor radiofónico Bob Bumpas cifra la afluencia de público.

Si bien los personajes y la ambientación difieren, la recreación que Wilder realiza de la atmósfera reinante guarda muchas similitudes con la del suceso real. El tren 'Leo Minosa Special', que llega hasta Escudero cargado de pasajeros, no exagera los 2.500 viajeros que los ferrocarriles L&N transportaron hasta Cave City el 8 de febrero de 1925. Tampoco la banda de música western que ameniza a los concurridos con la composición "We're Coming, Leo",



El gran carnaval (Billy Wilder, 1951)

específicamente creada para la ocasión, es completamente ajena a los sucesos de *Sand Cave*. El guión los sitúa sobre un escenario, con vestimentas típicas del Oeste y vendiendo copias de la partitura a 25 centavos cada una, "doing landoffice business" (Wilder, Samuels y Newman, 1950:83). Wilder encargó a Jay Livingston y Ray Evans, quienes ya habían hecho un breve aparición en *El crepúsculo de los dioses* tocando su éxito "Buttons and Bows", que compusieran la canción más ridícula posible, mala en la rima y en todo lo demás¹⁹³ (Phillips, 2010:134). Su presencia en el lugar, sin duda, es uno de los elementos más caricaturizadores de la situación.

También en 1925 una composición sobre la muerte de Floyd Collins alcanzó la fama, aunque a diferencia de lo que se muestra en *El gran carnaval*, no lo hizo hasta algunos meses después de que acabara el suceso. Polk Brockman, promotor de la discográfica Okeh, encargó a Andrew Jenkins que compusiera una canción sobre Floyd Collins, para lo cual le envió recortes de prensa. Jenkins la compuso en 45 minutos el 15 de abril de 1925 y recibió por ella 25 dólares. Fue interpretada por las estrella de música country Fiddlin' John Carson y publicada el 15 de junio. Sin embargo, la versión de Carson, con la voz sólo acompañada por el violín, resultó pobre, pues no sabía leer música y no tuvo tiempo para aprenderse la canción. Brockman vendió los derechos a Columbia Records, que la grabó con la estrella de country Vernon Dalhart (Peterson, 1997:24-25). Aunque las previsiones iniciales eran modestas y se publicaron sólo 4.000 copias, terminó vendiendo más de 300.000 y se convirtió en uno de los vinilos de música country más vendidos de toda la historia. Durante muchos años encabezó la lista de las canciones más vendidas por Columbia Records (Tichi, 1998:190-191)

¹⁹³ La letra de la canción, en efecto, cumplió con las exigencias de Wilder: "We're coming, we're coming Leo. / So Leo, don't despair. / While you're in the cave-in hoping / We're up above you groping / And we'll soon will make an opening, Leo. / We're closer, we're closer Leo. / And soon you'll breathe fresh air. / While you are in the devil's prison / Keep that spark of life a-fizzing / We'll soon have you out of prison, Leo. / Oh, Leo, Leo, Leo, Leo / Be steadfast and keep your spirits high".

A diferencia del tren y la canción, la llegada de las barracas de feria constituye un elemento novedoso respecto del suceso original. Las atracciones se instalan en la explanada frente a la entrada de la cueva y un enorme cartel tranquiliza la conciencia de los curiosos y los anima a unirse a la fiesta: "Proceeds go to Leo Minosa Rescue Fund". Las acotaciones del guión describen con cruel sarcasmo a la muchedumbre congregada:

"Thus blessed, it is getting a big play. After all, if the crème de la crème can put on their jewels and dresses and dance till dawn for the benefit of the crippled children, why can't charity have its day for Leo Minosa?" (Wilder, Samuels y Newman, 1950:83).

Tras entrevista radiofónica, la cámara vuelve a mostrar al Sr. y La Sra. América recreándose con un grupo que toca una canción sobre Leo o subidos a la gran noria que se ha instalado en la explanada. Disfrutan de todas las oportunidades que les ofrece el acontecimiento, y compran helados, tocados y alfombras indias, globos. El guión no modera su sorna ante sus actos:

"The Federbers, laden with grimcrack [sic] prizes, are winding up a day of devotion to the cause of charity" (Wilder, Samuels y Newman, 1950:89).

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

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

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

una de las atracciones más fabulosas de la feria. En los pasajes suprimidos, el Sr. América era incluso entrevistado por la televisión, con el reclamo de haber sido la primera persona en llegar al lugar (Wilder, Samuels y Newman, 1950:83-85).

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



Llegada de la feria ambulante a Escudero en *El gran carnaval*

3.4.3 “El circo ha terminado”

Ajeno al entretenimiento que su cautiverio ha originado en el exterior, tras cinco días atrapado bajo la montaña Minosa contrae una neumonía y el doctor Hilton le augura doce horas de vida. Tatum, que saboreaba ya un contrato de mil dólares diarios y el ansiado regreso a Nueva York, se conmueve por la agonía de Leo y trata de cambiar el plan de rescate a la vía de acceso original, pero los daños producidos en las paredes por las tareas de perforación imposibilitan esa opción. Desde ese mismo momento, el periodista despierta de su borrachera de exclusiva para tratar de ayudar a Leo y cumplir con todos sus deseos: le lleva oxígeno, le entrega a Lorraine su regalo de aniversario y conduce al padre Diego hasta la cueva para que le administre la extremaunción. Sin embargo, la conversión de Tatum resulta demasiado tardía; Minosa muere. Wilder no muestra en plano su fallecimiento, pero sí el efecto que produce en todos los demás personajes¹⁹⁴. El reportero sube hasta lo alto del promontorio, donde las máquinas perforan aún el pozo, para anunciar por megafonía la muerte de Leo:

CHUCK TATUM

¡Silencio! ¡Silencio todo el mundo! ¡Cortad esa música y escuchadme! Habla Chuck Tatum. ¡Escuchen!

¹⁹⁴ Las escasas apariciones del personaje de Leo Minosa se originaban en el modo en el que Wilder entendía que había que relatar el drama: “Creo que a veces es mejor dejar que el público imagine sin mostrar las cosas. Uno aprende que cuando ciertas cosas se dicen son más fuertes que cuando se muestran. Si un padre vuelve a casa y ve a su hijo aplastado por un coche, tendido en un mar de sangre, es imposible fotografiar su rostro. Filmo su nuca, y el público siente más cosas de las que el actor pueda expresar. El público debe participar en tu trabajo, no debe permanecer pasivo. Y uno de los métodos de participar es dejar cosas para que añada él mismo. No hay que enseñarlo todo” (Ciment, 1988:51).

¡Escúchenme! Escuchen. Leo Minosa ha muerto. Murió hace sólo un cuarto de hora, con el barreno a sólo tres metros de él. Ya no podemos hacer nada. Nadie puede hacer nada. ¡Está muerto, me oyen? Marchaos a casa. Todos. El circo ha terminado¹⁹⁵.

Los periodistas se abalanzan sobre los teléfonos y la muchedumbre comienza a dispersarse a la misma velocidad con la que llegó. Lorraine abandona finalmente el hogar y se la ve deambular entre los coches que salen de Escudero formando una larga caravana. Del sheriff Kretzer sabremos por los periodistas que planea desenterrar el cuerpo de Minosa y ofrecerle un gran funeral. Tatum y Herbie son los últimos en abandonar Escudero.



El gran carnaval (Billy Wilder, 1951)

En el lugar en el que poco antes se apiñaban miles de personas, sólo se ve vagar cabizbajo al padre de Leo. Cuando en su soledad se queda mirando el cartel abandonado por la feria en el que se anunciaba que todos los ingresos se destinarían al fondo de rescate de Leo Minosa, la realidad se deshace de su máscara. Leo Minosa es sólo un muerto más, cuyo cadáver descansa aún bajo la montaña, y todo el mundo desea volver con rapidez a sus vidas una vez que la diversión ha terminado. Jacobs señala que la lástima de los turistas por Leo es sólo una más de todas las falsedades e imposturas: el falso acontecimiento –creado en realidad por Tatum–, la indianidad de Leo, el amor de Lorraine por su marido (Jacobs, 1988:101).

En *Sand Cave*, a las 13:30 del lunes 16 de febrero de 1925, los operarios dejaron de cavar el pozo vertical y abrieron un túnel lateral que les dio acceso hasta el lugar en el que se encontraba Floyd. Comprobaron que estaba muerto. A las 14:42 los periodistas difundían la noticia. El cuerpo quedó en el lugar en el que estaba, porque era peligroso seguir cavando y los voluntarios comenzaban a marcharse. La familia se negó a que amputaran la pierna del cadáver para poder sacarlo. Se estimó que había muerto el viernes 13. Las pésimas condiciones de la cueva y del pozo cavado recomendaron dejar el cuerpo donde estaba. Miller no volvió a entrar en la cueva hasta la noche del 16 de febrero para comprobar que era imposible sacar el cadáver de Collins.

A las 14:30 del martes 17 se ofició el funeral por Floyd. Asistieron unas 150 personas entre familiares y miembros del equipo de rescate. Fue un oficio sin cuerpo, ni féretro, ni flores, ni técnicamente tumba. A la mañana siguiente sólo quedaban en el lugar tres periodistas de los diarios de Louisville. Los operarios llenaron el pozo y sellaron la

¹⁹⁵ La expresión "The circus is over" se incorporó durante el rodaje de la película. En el guión final Tatum repetía en su lugar "He's dead" (Wilder, Samuels, Newman, 1950:105).

cueva. A las 17:00 del miércoles terminaron. Sólo había una docena de personas presentes.

El macabro interés que surgió alrededor de Collins se prolongó durante muchos años después de su muerte, lo que le llevó a ser enterrado hasta en cinco ocasiones. Dos meses después de su fallecimiento, su padre decidió recuperar el cadáver, para lo cual reabrieron el pozo que se había cavado en el intento de rescate. Floyd Collins fue embalsamado y posteriormente enterrado en la finca familiar el 26 de abril de 1925. Sin embargo, en 1927 el propio Lee Collins accedió a vender por diez mil dólares su finca en *Crystal Cave* a Harry B. Thomas quien, con el fin de incrementar el interés turístico del lugar, proponía exhumar el cuerpo y exhibirlo dentro de un ataúd con un cristal en su tapa en el interior de la cueva. A pesar de que los tres hermanos de Floyd trataron de paralizar la venta en los tribunales, el juez Porter Sims dictaminó que se trataba de una transacción legal, por lo que su cuerpo fue desenterrado y expuesto en su nuevo ataúd dentro de la cueva.

La noche del 18 marzo de 1929 el cadáver fue robado. Lo encontraron poco después en las inmediaciones de la cueva, pero nunca se encontró su pierna izquierda. Al parecer, todo fue un truco publicitario del nuevo propietario de la cueva para publicitarla (Murray y Brucker, 1982:231-243). En 1961, *Crystal Cave* se cerró al público tras ser comprada por el Parque Nacional de *Mammoth Cave*. El cuerpo de Collins permaneció allí hasta marzo de 1989, fecha en la que se volvió a sacar el ataúd para ser definitivamente enterrado en el cercano cementerio de Flint Ridge. Fue necesario el trabajo de quince personas durante tres días para conseguir sacar el féretro de la cueva. Se realizó una ceremonia a la que sólo asistieron los familiares. El pastor que ofició la ceremonia no arrojó tierra sobre el ataúd cuando éste fue bajado: "Somehow, it would't have seemed appropriate in Floyd's case" (Fincher, 1990:149).

4. PRIMERA PLANA

- 4.1. Una personal obra de encargo
 - 4.1.1. La añoranza de la edad dorada
 - 4.1.2. “Nunca filmes una nueva versión de un éxito”
- 4.2. La obra teatral de Hecht y MacArthur
 - 4.2.1. Dos periodistas en el exilio
 - 4.2.2. La amistad de Damon y Pitias
 - 4.2.3. Hearst y los “campeones del pueblo” del periodismo amarillo
 - 4.2.4. El manicomio de la calle Madison
 - 4.2.5. La prensa en el Chicago de los años veinte
 - 4.2.6. La corrupción política y el poder de la prensa
 - 4.2.7. El éxito en Broadway
- 4.3. *Primera plana* de Wilder
 - 4.3.1. La herencia de Milestone y Hawks
 - 4.3.2. Un tributo a los años veinte
 - 4.3.3. Los títulos de crédito
 - 4.3.4. Broun, Mencken, Hecht... y la sombra de Hearst
 - 4.3.5. La imagen de la exclusiva
 - 4.3.6. Los ardides de Walter Burns
 - 4.3.7. Nuevas incorporaciones a la sala de prensa
 - 4.3.8. Los ecos del Watergate
 - 4.3.9. La redención del cuarto poder

Durante años, Billy Wilder y su colaborador I.A.L. Diamond habían considerado la idea de rodar una película al estilo de comedias clásicas americanas como *Una mujer difamada* (Jack Conway, 1931), *La reina de Nueva York* (William A. Wellman, 1931) o *Roxie Hart* (William A. Wellman, 1942). “Dio la casualidad –declaraba Diamond– que todas ellas eran películas sobre el mundo del periodismo. Hacía tiempo que nadie filmaba aquel tipo de película” (McBride, 1974:212).

La trayectoria vital de Wilder y Diamond tenía muchas afinidades más allá de lo cinematográfico que explicaban su común interés por un proyecto sobre periodistas. Al igual que el realizador vienés, Diamond provenía de una familia judía del este de Europa y también había ejercido el periodismo en su juventud. Nació en Ungheni (actual Moldavia) en 1920 como Itzek Domnizi, aunque su familia emigró a Brooklyn en 1929. Estudió Periodismo en la Universidad de Columbia, donde trabajó en el *Columbia Daily Spectator* y la revista humorística *Jester*. En 1941, nada más graduarse, fue contratado como guionista por la Paramount. Trabajó también en los estudios Universal (1944-1945), Warner Brothers (1945-1951) y 20th Century Fox (1951-1955) antes de probar fortuna como guionista independiente¹⁹⁶. Su primera colaboración con Wilder fue *Ariane* y durante más de treinta años trabajaron conjuntamente y de forma casi exclusiva en once películas más¹⁹⁷.

“Leí algunas de las cosas tan divertidas que publicaba en la revista del Screenwriters Guild. Pequeñas piezas de humor, guiones breves, pero que tenían algo. Se esforzaba por aportar algo más. Le conocí, y después de hablar con él ¡me enamoré! Era listo y brillante, y no estaba más que al comienzo de su carrera. Mientras que yo estaba a la mitad. Vi una de sus películas, pero no era nada del otro mundo. Estaba muy por encima del trabajo que le daban, y estaba dispuesto a hacer mucho más. Le probé para mi siguiente película, que era *Ariane*. Y resultó una gran combinación” (Crowe, 1999:135-136).

4.1. La añoranza de la edad dorada

4.1.1. Una personal obra de encargo

La oportunidad para realizar un proyecto sobre el mundo del periodismo les llegó finalmente de la mano de los estudios Universal y la obra teatral *Primera plana* de Ben Hecht y Charles MacArthur, que ya había conocido dos adaptaciones cinematográficas con anterioridad: la dirigida por Lewis Milestone y protagonizada por Adolphe Menjou y Pat O'Brien (*Un gran reportaje*, 1931), y el clásico de Howard Hawks *Luna nueva* (1940), con Cary Grant en el papel de Walter Burns y Rosalind Russell como Hildy Johnson.

El promotor de la nueva adaptación fue Paul Monash –guionista televisivo y productor de la exitosa *Dos hombres y un destino* (George Roy Hill, 1969)– quien, tras acudir a una representación teatral de *Primera plana* en el Old Vic londinense, pensó que había llegado la hora de llevar de nuevo a la gran pantalla la obra de Hecht y MacArthur tras

¹⁹⁶ V. 'I.A.L. Diamond Is Dead at 67'. En: *The New York Times*, 22 de abril de 1988.

¹⁹⁷ A pesar de haber llegado a Estados Unidos en 1934, Wilder siempre pensó que necesitaba un colaborador nativo para dominar el idioma e Izzy Diamond prácticamente lo era. Su carrera antes de comenzar a trabajar con Wilder era, en palabras de Dunne, “pedestre” (Dunne, 1999:92-93). “Nunca hablábamos de nada personal. Era lo bueno que tenía. Era un hombre único, extraordinario. Era un tipo muy taciturno. Muy discreto, era como un hermano menor para mí” (Crowe, 1999:39-40).

más de treinta años desde su última adaptación cinematográfica¹⁹⁸. “Con el divertimento del Chicago de los años veinte *El Golpe* (George Roy Hill, 1973) batiendo récords para la Universal y el Watergate convirtiendo a los reporteros en héroes populares modernos, *Primera plana* tenía todos los números para convertirse en una comedia de éxito” (Lally, 1998:440). El film contaba además con el aliciente añadido de reunir otra vez en la gran pantalla a Jack Lemmon y Walter Matthau, la pareja cómica a la que el propio cineasta había dirigido en su primer trabajo cinematográfico conjunto (*En bandeja de plata*, 1966)¹⁹⁹.

Para Wilder, *Primera plana* suponía la ocasión de reencontrarse con el éxito de público que se le había negado en sus cuatro anteriores largometrajes, todos ellos filmados con la Mirisch Company y la United Artist²⁰⁰. Sin embargo, pese a su interés personal y a que la historia parecía ajustarse muy bien a su perfil como director, Wilder no fue la primera opción de la Universal para dirigir el proyecto. El ofrecimiento del ejecutivo Jennings Lang para ponerse de nuevo tras las cámaras con casi 70 años sólo le llegó tras la negativa de Joseph L. Mankiewicz, quien al parecer no estaba dispuesto a aceptar el encargo antes de que hubiera un guión definitivo (McBride, 1974:81)²⁰¹.

Curiosamente, no era la primera vez que la trayectoria de ambos directores se cruzaba alrededor del periodismo. Durante un corto periodo de tiempo –entre septiembre y diciembre de 1928– tanto Wilder como Mankiewicz ejercieron como periodistas en Berlín. Mientras Billy trabajaba como reportero y escribía sus primeros guiones cinematográficos, Joseph llegó como ayudante del corresponsal del *Chicago Tribune* en la capital alemana, desde donde también informó para la revista *Variety*. Mankiewicz compaginó las labores periodísticas con las de traductor de intertítulos de

¹⁹⁸ Con posterioridad a la versión de Wilder, *Primera plana* ha conocido una cuarta y, hasta el momento, última adaptación cinematográfica: *Interferencias* (Ted Kotcheff, 1988). El film, ambientado en el mundo de la televisión, sigue la estructura de comedia romántica de *Luna nueva*, con un triángulo en el que Burt Reynolds interpreta al director de la SNN, Kathleen Turner a su periodista estrella y Christopher Reeve al engolado prometido de ésta. Pese a no contar con las limitaciones autorreguladoras que sufrieron las adaptaciones previas, el film pierde buena parte de su carácter irreverente. Una trama criminal mucho más plana y melodramática penaliza algunos de los aciertos del film: Ike Roscoe (Henry Gibson) ha sido condenado a la silla eléctrica por asesinar a un policía, que en realidad también era el traficante al que su hijo compraba la droga, el día en el que éste se mata por accidente por estar colocado. Su particular protectora ya no es prostituta, sino su abogada Pamela Farbrother. Incluso llega a mostrarse un primer intento fallido de ejecución y a la policía abriendo fuego contra el escondrijo de Roscoe. En lo periodístico, el film añade a la obra original la rivalidad entre los periodistas televisivos y los de la prensa.

¹⁹⁹ Lemmon y Matthau habían coincidido sobre los escenarios en 1956 en la obra teatral de Neil Simon *La extraña pareja*, llevada a la gran pantalla años más tarde por Gene Saks (1968). A lo largo de su carrera cinematográfica trabajaron juntos en trece películas, tres de las cuales fueron dirigidas por Wilder: *En bandeja de plata* (1966), por la que Matthau obtuvo el Óscar al mejor actor secundario, *Primera plana* (1974) y *Aquí, un amigo* (1981).

²⁰⁰ Una vez finalizado el contrato con la Paramount, Wilder estableció una larga colaboración con los hermanos Mirisch, en Allied Artists primero (*Ariane*, 1957) y en Mirisch Corporation más tarde. Ésta última fue la productora de todas sus películas desde *Con faldas y a lo loco* (1959) hasta *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?* (1972).

²⁰¹ Mankiewicz no volvió a dirigir ninguna película tras *La huella* (1972).

las películas que se exportaban a Estados Unidos. Su experiencia berlinesa se asemeja en cierto modo a la de Wilder, ya que la calificaba como “una intoxicación absoluta de teatro, excitación, glamour y sexo” (Herebero, 1985:31).

4.1.2. “Nunca filmes una nueva versión de un éxito”

En otoño de 1973 Wilder y Diamond comenzaron a reescribir *Primera plana*. Antes incluso de empezar a trabajar en el guión, Wilder confesaba en agosto de ese mismo año al columnista de *Variety* Army Archerd sus temores sobre lo que suponía realizar una nueva adaptación de la obra de Hecht y MacArthur:

“Me apasionan los años veinte y odio ver a Hamlet con un jersey de cuello de cisne; pero va a ser una auténtica odisea hacer una buena película de la obra. Si la hago tal y como era, la sensación de agobio para el espectador será terrible y condenaré a la película a la muerte por asfixia, y si la “destapo”, si cambio demasiadas cosas... también la condeno a que se desangre y muera” (Archerd, 1973)²⁰².

Pese a no ser el promotor original de la idea, la biografía personal de Wilder guardaba muchas similitudes con el argumento de la película, pues la trama se situaba en la misma época en la que ejercía como reportero en Viena y Berlín. Wilder atribuía precisamente a esa nostalgia de sus tiempos como periodista el error de haber sobrevalorado el potencial del proyecto: “Maybe I liked *The Front Page* more than I should have because it reminded me of when I was a very young newspaperman” (Chandler, 2002:279).

A mediados de febrero de 1974 Wilder y Diamond completaron un borrador completo y un mes después el guión de rodaje estaba ya listo. La filmación se realizó en los estudios Universal entre el 3 de abril y el 21 de junio. La cuidada ambientación corrió a cargo del director artístico Henry Bumstead²⁰³, quien había logrado el premio de la Academia por su trabajo en *El golpe* (Sinyard y Turner, 1979:176).

“Mi error fue rodar una nueva versión [de una obra] de la que ya había una versión cinematográfica convincente. Y el segundo error: la obra en sí misma ya poseía una inmortalidad, que cualquier otra versión cinematográfica posterior debería superar. Porque la comedia de Ben Hecht y Charles MacArthur está construida de una manera brillante, se resuelve con un solo decorado. El espectador, en el teatro, disfruta –quizá también inconscientemente– del placer estético de ver cómo todo ese puzzle está construido con tanto acierto, que puede desarrollarse y resolverse en un

²⁰² Citado por Lally (1998:442).

²⁰³ Algunos de los principales actores secundarios de *El golpe*, repiten también en *Primera plana*: Charles Durning, el duro sargento Snyder de la película de George Roy Hill, interpreta al también rudo periodista del *Journal* Murphy. Harold Gould, por su parte, aporta su porte distinguido, que los timadores de *El golpe* utilizan como cebo, para interpretar al alcalde sin escrúpulos de la película de Wilder.

decorado, lo más difícil que existe. Cuando se quiere desmontar esa artística construcción teatral en una película, dispersándola en distintos escenarios, de hecho sólo se empeora la historia" (Karasek, 1993:391)

El film nunca ocupó para Wilder un lugar entre sus obras favoritas y no llegó a sentirse especialmente orgulloso de haber vuelto a llevar a la gran pantalla una de las obras de teatro americanas más populares del S.XX. Según Sikov, la necesidad de no permanecer inactivos después de que hubiera finalizado su largo contrato con la Mirisch Company empujó a Wilder y Diamond a aceptar el film con la idea última de convertir su potencial éxito en cebo para lograr financiar sus proyectos más personales, algo cada vez más difícil a medida que les llegaba la temprana jubilación a la que, de uno u otro modo, los condenaba Hollywood (Sikov, 2000:657).

"I'm against remakes in general, because if a picture is good, you shouldn't remake it, and if it's lousy, why remake it? People remember and sometimes they think they remember something that never was there. We were younger, we were more impressionable, and it was fresher. For fifty years, people have been ripping off *Front Page* [...]. It is not one of my pictures I am particularly proud of" (Chandler, 2002:285).

Tras su estreno el 17 de diciembre de 1974, *Primera plana* recibió una irregular acogida. La mayoría de los críticos la elogiaron por su divertida comicidad e incluso fue nominada a tres Globos de Oro –mejor comedia y mejor interpretación para su pareja protagonista–, aunque también hubo voces que lamentaron la procacidad del lenguaje o la falta de gancho respecto del original. El propio Wilder compartía algunas de estas críticas:

"Cuando Ben Hecht y Charles MacArthur escribieron *The Front Page*, era absolutamente actual. Es decir, una sátira de los años veinte sobre los años veinte. Cuando se lleva al cine cincuenta años más tarde, se convierte en una película costumbrista corriente" (Karasek, 1993:392).

Con una recaudación en las taquillas estadounidenses de quince millones de dólares sobre un presupuesto de cuatro millones, el film logró el mejor resultado para una de las películas de Wilder desde *Irma, la dulce* (1963). Con una de las analogías de béisbol que tanto le gustaba utilizar, Wilder relativizaba el valor del que terminó resultando el último éxito cinematográfico de su carrera: "*The Front Page*, was a single. It was a nice hit and drove in a run or two, but that was all. It was solid, but hell, I used to hit the solid stuff over the fences" (Bradshaw, 1975:96).

4.2. La obra teatral de Hecht y MacArthur

4.2.1. Dos periodistas en el exilio

Al igual que Wilder y Diamond, Ben Hecht y Charles MacArthur también trabajaron como periodistas en su juventud antes de iniciar su carrera como escritores, en

Broadway primero y en Hollywood más tarde²⁰⁴. Ambos se habían desplazado a Nueva York por separado a mediados de los años veinte para centrarse en sus respectivas carreras literarias tras haber coincidido como reporteros en las calles de Chicago durante más de una década. En su autobiografía *A Child of the Century*, Hecht recordaba que el pilar de su amistad fue su mutua obsesión por sus años de juventud como periodistas:

“For twenty-five years we assisted each other in behaving as if these pasts had never vanished. We remained newspaper reporters and continued to keep our hats on before the boss, drop ashes on the floor and disdain all practical people” (Hecht, 1954:391).

Ben Hecht comenzó a trabajar en el *Chicago Journal* en 1910 a los 16 años de edad como cazador de fotografías, una figura sombría que habitaba las redacciones de los periódicos a principios de siglo y la peor considerada dentro de la profesión. Su labor consistía en introducirse en las casas para sustraer una imagen de la persona que había sido noticia durante el día, ya fuera por violación, suicidio, asesinato o *flagrante delicto*, ya que por aquel entonces las cámaras fotográficas no eran aún demasiado eficientes ni versátiles y existía en la prensa una aversión a publicar imágenes de cadáveres (Hecht, 1954: 115-125)²⁰⁵. Pocos meses después, comenzó a redactar sus primeras informaciones y en 1914 se pasó al también vespertino *Chicago Daily News*, donde trabajó durante una década como reportero, corresponsal en Berlín –entre 1918 y 1919– y columnista.

²⁰⁴ De su colaboración surgieron obras teatrales como *Twentieth Century* (1932), *Jumbo* (1935), *Ladies & Gentlemen* (1939) y *Swan Song* (1946). En Hollywood trabajaron juntos como guionistas en una veintena de películas, entre las que destaca *Cumbres Borrascosas* (William Wyler, 1939). También dirigieron y produjeron juntos cuatro películas: *Crime without passion* (1934), *Once in the Blue Moon* (1935), *The Scoundrel* (1935) –por la que ganaron el Óscar al mejor guión– y *Soak the rich* (1936).

²⁰⁵ Para poder ilustrar las noticias los diarios contaban en sus plantillas con estos rastreadores que, mientras los periodistas más veteranos hostigaban con sus preguntas a los familiares de las víctimas, entraban en los hogares bajo cualquier pretexto –o se colaban directamente en ellos– y recurrían a todo tipo de tretas para poder hurgar silenciosamente en los armarios, baúles y cajones de la casa hasta que encontraban una fotografía que pudiera ser reproducida en las páginas del diario. Hecht rememoraba que tras sólo una semana de trabajo en el *Journal* se había convertido en una mezcla de rufián, ladrón y enemigo de la sociedad que salía de la redacción llevando en el bolsillo de su abrigo un par de alicates, una lima y una palanqueta para forzar cerraduras. Su mayor proeza durante la etapa como cazador de fotografías la realizó para obtener la imagen de una joven de 17 años que se había suicidado junto con su amante, un pastor protestante casado. Los dos hermanos de la menor custodiaban la casa para evitar que entrara ningún periodista. Tras esperar infructuosamente durante diez horas sobre la nieve, y una vez que los cazadores de fotografías de la prensa rival hubieron desistido, Hecht subió al tejado con media docena de tablones bajo el brazo y los colocó sobre el tiro de la chimenea. El humo comenzó a llenar la casa, lo que provocó que la madre de la fallecida y sus dos hijos salieran a toda prisa, jadeando y tosiendo, para llamar a los bomberos. En ese mismo momento, Hecht se descolgó desde el tejado y cinco minutos después salió de la casa con la fotografía. Esta exclusiva le valió un aumento de salario en el *Journal* y una oferta de trabajo del *Chicago American* de Walter Howie, que Hecht rechazó (Hecht, 1954: 115-125). En el *American*, el fotógrafo Harry Coleman guardaba en la morgue una pechera y una pajarita con la que fotografiaba a los cadáveres, para que el departamento de arte pudiera pintar encima unos ojos abiertos y que pareciera así que la imagen había sido tomada en vida (Murray, 1965:36).

Charles MacArthur, por su parte, dio sus primeros pasos como periodista en *The Oak Leaves* y a los 19 años se incorporó a la agencia local de noticias *City News Bureau*. Tras servir como soldado en la Primera Guerra Mundial, volvió al Chicago de la Prohibición, donde trabajó en los matutinos *Tribune* y *Herald and Examiner*. En este último estuvo a las órdenes de Walter Howie y en la relación entre ambos se inspiró la trama de *Primera plana*.

Si bien la larga amistad y la colaboración entre Hecht y MacArthur durante tres décadas se fraguó a mediados de los años veinte cuando ambos ya habían abandonado el periodismo y vivían en Nueva York, ya se conocían desde su etapa como reporteros en Chicago. El caso que los unió fue la investigación que realizaron del caso Wanderer, uno de los asesinatos que mayor interés provocó en la opinión pública de una ciudad que por aquel entonces lideraba al mundo en cuestión de cuerpos acribillados (Hecht, 1957:7-11)²⁰⁶.

²⁰⁶ El 21 de junio de 1920, Carl Wanderer –un teniente condecorado durante la Primera Guerra Mundial– y su esposa Ruth volvían a casa tras salir del cine. Tal y como el acusado relató inicialmente a la policía, al llegar al vestíbulo de su edificio de apartamentos, un hombre harapiento, pistola en la mano, les pidió el dinero o la vida. Wanderer desenfundó su arma y ambos cruzaron diez disparos. El teniente alcanzó al asaltante en el estómago y luego saltó sobre él y le golpeó la cabeza contra el suelo hasta rompérsela. Pero los disparos del asaltante ya habían matado a la mujer de Wanderer, que estaba embarazada, en el acto. Inicialmente, la policía se inclinó a creer la versión del condecorado militar. La prensa también dedicó mucha atención al dramático suceso y al heroico comportamiento de su protagonista, que fue objeto de una gran corriente de simpatía en la opinión pública por haber perdido a su mujer y al hijo que ambos esperaban. Los diarios se llenaron de relatos de las hazañas militares de Wanderer en Argonne –que resultaron ser inciertos– y durante muchos días no se habló de otra cosa en la ciudad. Según relata Hecht, tanto MacArthur, que en aquella época trabajaba para el *Herald and Examiner*, como él mismo, que lo hacía para el *Daily News*, investigaron los detalles que aparentemente no cuadraban en la historia. Hecht entrevistó a Wanderer al día siguiente del asesinato y lo encontró recién afeitado, planchando sus pantalones y silbando “It’s a long way to Tipperary”. También se sorprendió de que un mendigo que llevaba menos de cinco dólares encima empuñara una pistola tan cara, muy similar a la que había utilizado el teniente. En sus indagaciones, especuló sobre la homosexualidad de Wanderer, que podría haber reaccionado violentamente por el embarazo de su mujer. MacArthur, por su parte, centró sus investigaciones en la procedencia de la pistola del supuesto asaltante, un Colt con número de serie 2282 que había sido parte de un envío a Van Lengerke y Antoine, una tienda de Chicago. Los registros indicaban que había sido vendida a John Hoffman en 1913. MacArthur se entrevistó con Hoffman, que resultó ser cuñado de Wanderer, quien le indicó que le había vendido el revólver a un primo de Carl. La investigación policial siguió también su curso y volvieron a detener a Wanderer, que confesó finalmente que el supuesto asaltante iba en realidad desarmado y que había sido él quien había cometido el doble crimen. Había reclutado al mendigo y lo había convencido –con la promesa de pagarle 25 dólares– para simular un robo, bajo el pretexto de que tenía una importante cantidad de dinero que no quería que llegara a manos de su mujer. En el juicio, Wanderer reconoció su homosexualidad y el odio que sentía hacia la vida de casado, y afirmó que la idea de ser padre lo había vuelto loco (Hecht, 1957:7-11; Nash, 1995:649-652). Murray y Lesy, por el contrario, apuntan que la relación de Wanderer era en realidad con una joven de 16 años llamada Julia Schmitt y no con un hombre llamado James. Según esta segunda versión, Wanderer habría contratado al vagabundo para matar a su mujer, pero finalmente había asesinado a ambos (Murray, 1965:232-247, Lesy, 2007:9-28). En el juicio por la muerte de Ruth, el jurado consideró que la policía había obtenido la confesión de Wanderer por la fuerza y el veredicto fue de homicidio (V. ‘25 Years for Wanderer’. En: *Chicago Daily Tribune*, 30 de octubre de 1920, p.1). Tras esta sentencia, la fiscalía –presionada por la feroz campaña del *Herald and Examiner* de Walter Howey para la levedad de la pena impuesta en el

En la biografía que escribió sobre su amigo MacArthur²⁰⁷, Hecht relata que ambos visitaron a Carl Wanderer en la cárcel los días previos a su ejecución. Jugaron con él a las cartas y, llegada la víspera del ahorcamiento, no sólo habían dejado al condenado sin fondos sino que éste les debía diez dólares²⁰⁸. MacArthur le preguntó si había pensado en las palabras que pronunciaría en el patíbulo, a lo que el asesino respondió que no. Charlie le pidió entonces que, a cambio de zanjar la deuda, leyera un discurso de media página que había preparado. Wanderer alegó que no era bueno memorizando, y menos en esos momentos, a lo que Charlie replicó que lo podía leer. El reo accedió, pero pidió conocer el contenido primero, porque no quería decir nada que fuera en contra de sus principios. El texto de MacArthur era un afilado ataque contra Frank Carson, su jefe en el *Herald and Examiner*. A Wanderer le hizo gracia la ocurrencia. Inmediatamente Hecht preguntó si podía añadir algunas líneas al texto –a lo que Wanderer accedió– y escribió una frase sobre los vicios de James Gilruth, su superior en el *Daily News*.

El 30 de septiembre de 1921, llegada la hora de la ejecución, el plan no pudo llevarse a cabo. Como a todos los condenados a morir en la horca, lo primero que hicieron los verdugos fue atar las manos de Wanderer, que no pudo sacar la hoja de su bolsillo. Sobre el patíbulo, y ante la mirada de Hecht y MacArthur, Wanderer cantó “Dear Pal o’Mine” antes de que la trampilla se abriera bajo sus pies (Hecht, 1957:7-11).

En otra versión de la misma historia, no muy distinta, Murray relata que MacArthur había tenido noticia de que Wanderer había cantado en un coro en su infancia y le preguntó qué canción era su favorita, a lo que éste le respondió que era “Old Pal, Why Don’t You Answer Me”. La interpretó varias veces para Hecht y MacArthur, y les reconoció que la melodía le recordaba a los inicios de su historia de amor con Ruth. A Frank Carson le gustó la idea de que el condenado entonara en el patíbulo una canción que evocaba a la mujer que había asesinado. MacArthur lo persuadió para que la cantara y así lo hizo (Murray, 1965:240-241).

juicio anterior– centró sus esfuerzos por lograr la pena capital para Wanderer en el juicio por la muerte del vagabundo sin identificar, a quien la prensa comenzó a llamar ‘The Poor Boob’. Esta vez la deliberación del jurado sólo duró doce minutos y Wanderer fue condenado a la horca por asesinato (V. ‘Decree Noose for Wanderer, ‘Boob’s’ Killer’. En: *Chicago Daily Tribune*, 19 de marzo de 1921, p.1). Tras numerosos aplazamientos y comisiones para determinar su estado mental, Wanderer fue ejecutado el 30 de septiembre de 1921.

²⁰⁷ V. HECHT, Ben. *Charlie. The Improbable Life and Times of Charles MacArthur*. Nueva York: Harper & Brothers, 1957. También le dedicó un capítulo a su amigo y colaborador en *Letters From Bohemia*, una recopilación de su correspondencia con varias personas del mundo de las letras y el espectáculo (Hecht, 1964:183-200).

²⁰⁸ Las anécdotas sobre los periodistas en el caso Wanderer abundan y las versiones no siempre resultan coincidentes, en parte debido a la capacidad fabuladora de sus protagonistas. Murray recoge buena parte de estas historias en *The Madhouse on Madison Street*, la biografía del *American* y el *Herald and Examiner* de Hearst (Murray, 1965: 232-241). Sobre la partida de cartas previa a la ejecución de Wanderer, el relato de Murray señala que fue Hilding Johnson quien le ganó jugando al *rummy* los 300 dólares que había obtenido por la exclusiva que el *Herald and Examiner* le había pagado para que contara su vida.

Tal y como acertadamente apunta Doug Fetherling, biógrafo de Ben Hecht, el detallado anecdotario del autor no debe entenderse en su literalidad, sino en su deseo de capturar el espíritu de la época por encima de la precisión de los datos y recalca que, en los sucesos relatados, hay parte de verdad y parte que no lo es:

“Hecht the Memoirist was a fine and moving eulogist, but a poor biographer. He simply did not mind with those facts that which did not hold his interest and was often loose with those he did employ. Rather than record and analyse his subjects, he tried to capture their spirits. Such attempts, however, were couched in a literary style better suited to his own nostalgia than someone else’s [...]. He shifted the focus away from a careful analysis of the facts toward an impressionistic truth supported by a mesh of tiny detail. Much of the detail was certainly as he remembered it, but some was included because it sounded plausible. None of it was researched” (Fetherling, 1977: 164,167).

Noveladas o no, las anécdotas sobre quién ganó a las cartas todo el dinero del condenado a muerte o sobre cuáles fueron sus últimas palabras resultan reveladoras del modo en el que se percibían a sí mismos sus protagonistas. La historia de los dos periodistas que despluman a un convicto del dinero que había ganado por venderles la exclusiva sobre sus impresiones en el corredor de la muerte constituye un buen ejemplo del cinismo imperante en la prensa de la época, más aún si tenemos en cuenta que el *Herald and Examiner* había sido el diario que más activamente había exigido ante la opinión pública que el antiguo teniente fuera condenado a la horca.

Pocos años después del caso Wanderer, Hecht y MacArthur se reencontraron en Nueva York y decidieron escribir una obra teatral que reflejara ésta y otras de sus experiencias como periodistas en Chicago. Escribieron *Primera plana* a lo largo del verano de 1927 en la casa de Hecht en Beekman Place. El primer día de trabajo quedó establecido el modo en el que iban a colaborar durante treinta años: Hecht se sentaba con lápiz y papel a escribir, mientras MacArthur caminaba por la habitación, se tumbaba en el sillón, miraba por la ventana, pintaba bigotes a las chicas de las portadas de las revistas o “merodeaba por la cuarta dimensión”²⁰⁹. Decidieron quién salía primero en los títulos de crédito a cara y cruz (Hecht, 1957:134-136).

Hecht atribuye a MacArthur los diálogos y los giros argumentales de *Primera plana*. Por el contrario, Helen Hayes –la viuda de Charles MacArthur– otorga a Hecht la autoría de la mayor parte de los diálogos y la trama y señala que la aportación de su marido fue la creación de los personajes: “He knew those fellows inside and out, he knew their souls”²¹⁰.

²⁰⁹ Este método de trabajo se asemejaba mucho al que Wilder mantenía con sus colaboradores. Wilder era quien merodeaba por la habitación, habitualmente blandiendo un bastón o todo tipo de objetos, mientras que Brackett o Diamond tomaban notas sentados en el sofá o la silla.

²¹⁰ El testimonio de la viuda de MacArthur sobre la aportación de cada uno de los autores a la obra coincide además con el de la viuda de Hecht, y resulta también coherente con la trayectoria literaria de

En el epílogo de *Primera plana*, los autores señalan que su impulso inicial fue el de escribir una obra que recogiera el desprecio que albergaban por la que había sido su profesión, partiendo del sentimiento de superioridad intelectual que les llenaba en ese momento²¹¹. Sin embargo, a medida que la escribían, se dieron cuenta de que su actitud era falaz, pues ambos añoraban los años que habían pasado en las salas de prensa. La obra terminó siendo un cariñoso homenaje a su antigua profesión y a sus compañeros, y también un tributo a la ciudad de Chicago. Escribir *Primera plana*, confesaban finalmente los autores, les había ayudado a comprender que, en realidad, no eran dos dramaturgos o intelectuales, sino simplemente dos periodistas en el exilio (Hecht y MacArthur, 1928:187-188)²¹².

4.2.2. La amistad de Damon y Pitias

A pesar de que en sus inicios la obra se presentó como una sátira sobre el mundo de la prensa, la correspondencia con sucesos y periodistas reales revelan que el componente ficticio de la historia es menor del que pudiera parecer a primera vista (Hilton, 2002). El retrato, aunque sin duda distorsionado en favor de la comicidad, no envidia en nada a algunas de las situaciones reales que protagonizaron los periodistas de la época.

“The premise then –the scaped cop killer, the loss of a good reporter to pastures greener with dollar bills, the cut-throat newspaper rivalry in which both readers and accuracy were lost sight of –had its basis in the cumulative experience of the authors” (Fetherling, 1977:72).

ambos (V. ‘The Scoop from Helen Hayes’, New York Times, 16 de noviembre de 1986, sección 2, p.1). La generosidad de Hecht en la atribución a MacArthur de la trama y los diálogos se corresponde, muy probablemente, con el tono panegírico de la biografía sobre su compañero y amigo.

²¹¹ Este epílogo no aparece en las dos primeras ediciones de la obra teatral, publicadas por Covici-Friede en agosto y septiembre de 1928 respectivamente, pero sí en la tercera edición de octubre de 1928 como un suplemento no paginado (Hilton, 2002:137).

²¹² El texto completo dice así: “This epilogue is one of apology. When we applied ourselves to write a newspaper play we had in mind a piece of work which would reflect our intellectual disdain of and superiority to the Newspaper. What we finally turned out, as the reader will verify if he will, is a romantic and rather doting tale of our old friends –the reporters of Chicago. It developed in writing this play that our contempt for the institution of the Press was a bogus attitude; that we looked back on the Local Room where we had spent half of our lives as a veritable fairyland –and that we were both full of nostalgia for the bouncing days of our servitude. The same uncontrollable sentimentality operated in our treatment of Chicago which, as much as any of our characters, is the hero of our play. The iniquities, double dealings, chicaneries, and immoralities which as ex-Chicagoans we knew so well returned to us in a mist called Good Old Days, and our delight in our memories would not be denied. As a result *The Front Page*, despite its oaths and realisms is a Valentine thrown to the past, a ballad (to us) full of Heim Weh and Love. So it remains for more stern and uncompromising intellects than ours to write of the true Significance of the Press. Therefore our apology to such bombinators, radicals, Utopians and Schoengeisten who might read this work expecting intellectual mayhem. In writing it we found we were not so much dramatists or intellectuals as two reporters in exile” (MacArthur y Hecht, 1928).

La relación entre Hildy Johnson y Walter Burns –el director del *Examiner* y su periodista estrella– se inspira directamente en los años en los que Charles MacArthur trabajó bajo las órdenes de Walter Howey, su director en el *Herald and Examiner* de William Randolph Hearst. Pero, en palabras de Hecht, rebajaron el tono de los sucesos, porque reproducir lo que ocurría entre las paredes de la redacción –que era conocida como ‘el manicomio de la calle Madison’– habría sido demasiado espeluznante para los espectadores de la época: “We wrote the Damon and Pythias²¹³ love affair of Howey and MacArthur in *The Front Page*. But we watered it down. The Howey and MacArthur of the *Examiner* office in 1919 would have made too eerie a tale for any theatre” (Hecht, 1957:49).

También MacArthur consideraba que la obra era sólo una muestra edulcorada del mundo de la prensa que habían conocido en Chicago y que se quedaba corta en la descripción de periodismo sin escrúpulos que todos ellos habían practicado: “When the play opened on Broadway, a newspaperman questioned its authenticity and also complained that no mother would ever let her son be a newspaper man if she saw the way the editor and reporters carried on in the play. I replied that the play was an understatement of that era”²¹⁴.

Buena parte de esos excesos se debieron a Walter Crawford Howey, jefe de MacArthur y director del *Herald and Examiner* entre 1917 y 1922, famoso por su celo y sus métodos para obtener informaciones. Como hombre de confianza de Hearst, se convirtió en una leyenda viva del periodismo de Chicago en una época en la que la competencia entre los diarios de la ciudad era despiadada²¹⁵. Charles MacArthur –reconvertido en Hildy Johnson en la obra– trabajó a sus órdenes durante cinco años.

²¹³ Damón y Pitias (Fintias/Fincia) vivieron en Siracusa (Sicilia) durante el S.IV a.C. y han pasado a la historia como la encarnación de la confianza y la fidelidad en la amistad. Marco Tulio Cicerón recoge así su historia en *De Officiis (Sobre los deberes)* en el año 44 a.C.: “Dicen que los pitagóricos Damón y Fincia se querían tanto que, habiendo condenado el tirano Dionisio al uno y determinado el día de su muerte, [éste] le pidió algunos días para recomendar a algunas personas queridas [para disponer de sus cosas], [al tiempo que] el otro se hizo garante de que volvería, de forma que, si no lo hacía, se obligaba a morir él en su lugar. Habiendo vuelto el día señalado, se admiró tanto el tirano de su fidelidad que les rogó que lo admitieran como un tercero en su amistad” (Cicerón, 1989:153). La historia de Damón y Pitias ya había sido recogida previamente por Aristoxeno de Tarento en el S.IV a.C. y ha sido dramatizada, entre otros, por el poeta inglés Richard Edwards (1564) y el dramaturgo Friedrich Schiller (1799).

²¹⁴ Declaraciones recogidas en el obituario sobre su antiguo director, Walter C. Howey. En: *The New York Times*, 22 de marzo de 1954, p.27.

²¹⁵ A principios del S.XX Chicago contaba con ocho diarios. Los matutinos *Tribune*, *Inter-Ocean*, *Record-Herald* y *Examiner* y los vespertinos *Daily News*, *Post*, *Journal* y *American*. Los muy exitosos *Tribune* y *Daily News*, y los bien financiados diarios de Hearst pusieron en muchos aprietos a sus rivales durante los siguientes treinta años. A comienzos del S.XX se produjeron numerosas fusiones entre las cabeceras. En 1918 Hearst compró el *Herald*, que había surgido en 1914 de la fusión entre el *Inter-Ocean* y el *Herald Examiner*, que a su vez había absorbido previamente al *Chicago Times* (1895) y al *Chicago Record* (1901). Lo fusionó con su *Examiner* para plantarle cara al matutino *Tribune*. En la prensa vespertina, desaparecieron el *Post* y el *Journal*, y el *American* de Hearst fue el único competidor del *Daily News*, junto con el tabloide *Times*, creado en 1929 (Emery y Emery, 1992:292).

La apariencia y el carácter de Howey eran tan dispares como Cary Grant y Walter Matthau, dos de los actores que lo interpretaron en la gran pantalla. Tenía un ojo de cristal y siempre iba impecablemente vestido; era sonriente y de aspecto benevolente, y su voz y sus modales eran amables. Pero como gráficamente apunta Hecht, "the assyrians menacing Sinai were casual folk beside him. He could plot like Cesar Borgia and strike like Genghis Khan. On top of which, he was a dreamer. He could moon like Keats. The hearts of people were his nightingales. I have saved his basic characteristic for the last: he could foretell the future. There's an editor for you" (Hecht, 1957:50).

Su etapa como director del *Herald and Examiner* está cuajada de ejemplos de métodos, a medio camino entre la realidad y la leyenda, que Murray recoge en *The Madhouse of Madison Street* (1965). En un ejemplo de sus prácticas para aumentar las ventas del diario, simuló que un excéntrico millonario que se había hecho rico en Alaska había vuelto a su Chicago natal para repartir su fortuna de diez millones de dólares. Un actor contratado por Howey representó el papel del generoso millonario y comenzó a lanzar billetes a los transeúntes. Tras provocar varios colapsos de tráfico y ser detenido por ello varias veces, el juez lo persuadió para que diera su dinero a través de una entidad benéfica.

Todos los periódicos se hicieron eco de lo sucedido. El filántropo había dicho que en su infancia había sido vendedor de periódicos del *Tribune*, por lo que este diario dedicó gran atención al suceso. Finalmente, el supuesto millonario, entre lágrimas, anunció que Walter Howey se había ofrecido para ayudarle a distribuir su fortuna a través de las páginas del *Herald and Examiner*. Para ello, insertarían billetes de dólar al azar entre los ejemplares de la edición dominical del diario, a la venta por cinco centavos. El *Tribune* comprendió que había caído en la trampa. Los ciudadanos se agolpaban ante los quioscos y las ediciones volaban de las manos de los vendedores, que vendían los ejemplares del *Herald and Examiner* de cinco en cinco. Los disturbios se extendían por todas las esquinas de la ciudad. Los policías organizaron colas frente a los quioscos para que la gente hiciera cola, y una vez comprado el ejemplar se pusieran de nuevo al final.

Los diarios rivales pidieron a las autoridades que hicieran algo al respecto, pero éstas respondieron que no se podía acusar al diario de lotería ilegal mientras que los billetes no estuvieran encartados en ejemplares que traspasaran la frontera del estado en tren o camión. Howey había tenido gran cuidado en no incluir dólares en los envíos realizados por correo a Indiana, Wisconsin y Iowa. Todos los diarios de Chicago, menos obviamente los de Hearst, pidieron al congreso una legislación específica para que no se admitiera el reparto de dinero. El diario, que vendía 200.000 ejemplares diarios en 1918, vio cómo sus ventas los domingos llegaron a dispararse por encima del millón de ejemplares, en detrimento de sus competidores. Cuando el congreso emitió la ley por la que prohibía el regalo de dinero en efectivo en las promociones, las ventas habían alcanzado los 1,1 millones de ejemplares cada domingo. Se calcula que Hearst y Howey gastaron en toda la campaña menos de 5.000 dólares, a cambio de los

cuales recibieron publicidad y lectores por valor de varios cientos de miles (Murray, 1965:126-139).

También en la redacción del *Herald and Examiner* había un teléfono pintado de blanco que estaba directamente conectado a la centralita de la policía, cuyas operadoras estaban secretamente en nómina de Howey. Gracias a este sistema, los reporteros lograban llegar a la escena del crimen antes incluso que los propios agentes²¹⁶. Tal y como recuerda Murray, esta práctica, habitual en los diarios de Hearst, no se limitaba a las telefonistas de los hoteles, instituciones y hospitales, sino que en su nómina estaban también empleados judiciales y al menos una enfermera en cada hospital, un botones en cada hotel importante y un policía en cada barrio que, a cambio de uno o dos dólares semanales, informaban a la redacción de pistas sobre informaciones que pudieran ser interesantes. Según el interés de sus pistas, recibían un bonus que iba desde un dólar o dos, hasta los cinco o diez (Murray, 1965:39).

A las prácticas promocionales y periodísticas se sumaban otras aún más oscuras. Según Ben Hecht, Howey guardaba en el cajón de su escritorio las cartas de dimisión de media docena de los principales funcionarios públicos de la ciudad; cuando el diario descubría que un alto cargo estaba implicado en algún asunto turbio, Howey se comprometía a silenciar el suceso a cambio de una renuncia firmada por el implicado, quien se mantenía en su cargo siempre dispuesto a colaborar con el *Herald and Examiner* en lo que fuera necesario (Hecht, 1957:52). La práctica de retener la información comprometedor sobre fraudes y corruptelas se extendía desde los políticos hasta los banqueros o los industriales, a quienes Howey hacía entender que publicar anuncios en su diario era el mejor modo de defender sus intereses. Casi todos ellos cedían al chantaje y se convertían en generosos compradores de espacios publicitarios en el *Herald and Examiner*. Para Murray, esta práctica suponía simplemente ponerse a la altura de lo que era la práctica común en el resto de los ámbitos del Chicago de la época: "Howey did not operate his paper by any code of ethics dreamed up at a journalism school in an ivory tower full of idealistic professors. He ran it on the same basis as other businesses in the community operated" (Murray, 1965:180).

Estas prácticas guardan, desde luego, una gran similitud con las que desarrollaba, aproximadamente durante la misma época, Imre Békessy en los vieneses *Die Stunde* y *Die Bühne*. Tal vez por ello, Billy Wilder siempre sintió que los sucesos recogidos en la obra de Hecht y MacArthur, pese a la distancia, le resultaban muy cercanos.

Sobre las relaciones con el poder político, eje central de la trama de *Primera plana*, Howey también dejó jugosos ejemplos de conducta. El momento álgido de su poder llegó con las elecciones a la alcaldía de Chicago en 1919, en las que el *Herald and Examiner* fue el único diario que apoyó al candidato ganador, William Hale Thompson.

²¹⁶ 'Hearst's Howey'. En: *Time Magazine*, 17 de junio de 1935.

Charles MacArthur recordaba que la asombrosa recompensa para Howey por su apoyo era el sueño de todo periodista. Dos policías y un sargento se instalaron en la redacción a las órdenes de los reporteros; arrestaban a las personas que los periodistas requerían y las interrogaban en la habitación de un hotel cercano: "Our policemen would keep rival photographers from taking pictures at the scene of a crime, and we got one exclusive story after another. The other papers howled with rage. But what could they do?"²¹⁷.

Pero por encima de todos, el suceso que mejor describía según MacArthur el carácter y el modo de entender el periodismo de su antiguo jefe –en la misma línea que la modélica y a la par espeluznante capacidad organizadora que exhibe Walter Burns en *Primera plana*– lo ofrecía la historia sobre la desaparición de una niña en Moline. Un día, a las siete de la tarde, Howey llamó a Charles MacArthur para contarle que una niña que se había escapado de casa se había quedado encerrada en una caja de seguridad de la estación de Moline. El receptáculo, de metro y medio de alto aproximadamente, no se había utilizado en al menos diez años, por lo que nadie recordaba la combinación. Tras consultar con un médico, el director del *Herald and Examiner* había calculado que a la niña le quedaban cinco horas de oxígeno, lo que les daba de plazo hasta las doce de la noche –hora en la que se cerraba la edición del diario– para salvarla.

Desde su despacho, según recordaba Hecht, Howey montó a contrarreloj un operativo de rescate que movilizó a un centenar de personas, entre policías, reporteros, fotógrafos, médicos y enfermeras e incluso pidió al alcaide de la prisión de Joliet que enviara a los dos mejores reventadores de cajas fuertes que tuviera entre rejas para que abrieran la puerta. Para que los dos presos –a quienes había prometido el indulto del gobernador– pudieran llegar a tiempo, consiguió que el director de la compañía del ferrocarril –ingresado en un hospital de Springfield por una neumonía– fletara un tren rápido desde la prisión hasta la estación de Moline. Cuando a falta de diez minutos para la hora límite los dos presidiarios lograron abrir la puerta, la irritación de todos los presentes, todos ellos sacados de sus camas o de sus salas de estar por Howey, quedó patente: la caja estaba vacía.

MacArthur llamó a su director para relatarle que, en realidad, la niña había estado escondida en el desván de su casa, donde finalmente había aparecido. Tras una pausa, Howey replicó que era una historia estupenda. El reportero, agotado y enojado tras varias horas de actividad febril, repitió a gritos que no había noticia, que ninguna chiquilla se había quedado encerrada en la estación de Moline. Con tranquilidad, Howey replicó que no era una historia sobre una niña, sino sobre la humanidad y bondad de los corazones de las personas: los reventadores de cajas, los directivos, los doctores y las enfermeras, el alcaide, el gobernador, el jefe de la compañía del ferrocarril con neumonía, todos ellos habían respondido a un grito de angustia

²¹⁷ V. *New York Times*, 22 de marzo de 1954, p.27.

humana. MacArthur comprendió el enfoque. Al día siguiente la información sobre la niña de Moline abrió la portada del *Herald and Examiner*. El enorme titular a siete columnas rezaba "It's a wonderful world" (Hecht, 1957: 51-54)²¹⁸.

4.2.3. Hearst y los "campeones del pueblo" del periodismo amarillo

Anécdotas como la de la niña de Moline abundaron en todos los diarios de la época, más preocupados por lograr aumentar sus ventas que por la veracidad de los contenidos que publicaban. Por ello, más allá de las paredes de la sala de prensa en la que se desarrolla la trama de *Primera plana*, las formas periodísticas de Howey y MacArthur como periodistas del *Herald and Examiner* revelan toda una forma de entender el periodismo que se prolongó desde finales del S.XIX hasta la segunda década del S.XX, en la que los excesos de William Randolph Hearst y sus diarios ejemplifican el modo en el que la prensa rebasó todas las barreras éticas para incrementar sus tiradas.

"La prensa amarilla llevó el sensacionalismo a sus últimos extremos. Intentó atraer a la gran masa de lectores a cualquier precio. Titulares escandalosos, enorme formato, artículos morbosos (aunque su contenido fuese falso), protagonismo de las noticias sin importancia pero muy llamativas, suplementos a colores en la edición dominical, ilustraciones múltiples... Todo ello muy acorde con el escaso refinamiento y nivel cultural de los nuevos inmigrantes y clases populares" (Sánchez Aranda, 2002:55).

Antes de la irrupción de Hearst en el panorama de la prensa estadounidense, los grandes diarios, con Pulitzer como principal exponente, habían asentado las bases de una prensa popular más agresiva con una progresiva escalada sensacionalista iniciada a finales del S.XIX. La fórmula de Pulitzer consistía en incluir noticias llamativas – crímenes, corrupción, etc.– que ejercían de reclamo para los lectores, a los que les ofrecían en las páginas interiores editoriales e información de calidad (Emery y Emery, 1992:175)²¹⁹.

²¹⁸ De nuevo aquí, la veracidad de la anécdota tal y como la relata Hecht resulta dudosa, pero sigue siendo igualmente ilustrativa del modo en el que sus protagonistas entendían el periodismo. En la versión de Murray, quien organiza el dispositivo es Frank Carson y la persona atrapada no es una niña, sino el cajero de un banco en una caja fuerte (Murray, 1965:208). El biógrafo de Hecht Doug Fetherling añade que Hecht escribió un argumento muy similar para una serie de televisión (1977:164).

²¹⁹ En buena medida, Pulitzer trató de hacer posible a través de sus diarios el proceso de adaptación al país que él mismo había experimentado. Tras haber emigrado a los 20 años a Estados Unidos desde Makó (actual Hungría) para combatir en la guerra de Secesión en 1867, empezó a trabajar como periodista en el *Westliche Post*, un periódico de San Luis escrito en alemán. Tras dedicarse a la política y abandonar el periodismo durante varios años, en 1878 compró en subasta el *Saint Louis Dispatch*, que estaba en bancarota, y lo asoció con otro diario local. El nuevo el *Post-Dispatch* impuso un estilo que recordaba al de la anterior prensa popular neoyorquina y alcanzó un éxito enorme y rápido que le llevó a comprar el *New York World* en 1883. En un plazo de cuatro años, convirtió a su diario neoyorquino, que en el momento de su compra tenía una tirada de tan sólo 15.000 ejemplares, en el diario estadounidense de mayor difusión e influencia. Los inmigrantes que llegaban a Estados Unidos fueron un objetivo preferente de sus publicaciones; el lenguaje simple que utilizaban buscaba ser entendido

De la mano de este nuevo sensacionalismo, el diario se convirtió en el portavoz y valedor de su audiencia, fomentando los contenidos de interés humano y defendiendo un programa coherente que incluía principios comunes para la mayoría de sus lectores. Los diarios se presentaban como 'campeones del pueblo', defensores de la gente sencilla frente a los abusos de los poderosos. La declaración publicada por el propio Pulitzer el 10 de abril 1907, ya al final de su carrera, sobre la línea editorial del *Saint Louis Post-Dispatch* –tal y como figura aún hoy en el diario– condensa el espíritu que impregnó a esta prensa popular:

"I know that my retirement will make no difference in its cardinal principles, that it will always fight for progress and reform, never tolerate injustice or corruption, always fight demagogues of all parties, never belong to any party, always oppose privileged classes and public plunderers, never lack sympathy with the poor, always remain devoted to the public welfare, never be satisfied with merely printing news, always be drastically independent, never be afraid to attack wrong, whether by predatory plutocracy or predatory poverty"²²⁰.

Los diarios de Pulitzer se ensañaron con los políticos corruptos y los millonarios que defraudaban impuestos, lanzaron campañas de defensa de causas humanitarias, denunciaron situaciones de injusticia –por ejemplo, mejoras higiénicas en barrios deprimidos– y abordaron temas sociales que no habían encontrado hasta entonces un lugar en prensa, entre ellos la inmigración²²¹. La provocación de la noticia convirtió a la prensa en una verdadera agitadora del cuerpo social. Los diarios dejaron de ser meros transmisores de lo ocurrido y comenzaron a tomar iniciativas de carácter solidario o benéfico²²². A través de una constante autopromoción buscaron, además, una identificación entre el lector y su periódico.

El fin social de su labor periodística no persuadió sin embargo a sus detractores, que vieron en el *New York World* la resurrección del sensacionalismo y en su éxito una inspiración para decenas de cabeceras que comenzaron a imitar sus métodos de

con facilidad por los recién llegados al país, ya que Pulitzer albergaba la ilusión de que a través de su periódico pudieran aprender inglés. Para ello, recogieron en sus páginas el lenguaje normal, coloquial de la calle, con expresiones comunes repetidas una y otra vez. Quiso dignificar la profesión periodística con la creación de una escuela de Periodismo en la universidad de Columbia y los premios que llevan su nombre (Sánchez Aranda, 2004:110-112).

²²⁰ *Saint Louis Post-Dispatch*, <http://www.stltoday.com>.

²²¹ El flujo de inmigrantes era tal, que durante los años ochenta del S.XIX la población de Nueva York se incrementó en un 50%. Cuando Pulitzer adquirió el *New York World* en 1883, cuatro de cada cinco habitantes de la ciudad habían nacido en el extranjero o eran estadounidenses de primera generación (Emery y Emery, 1992:174).

²²² Estas iniciativas se enmarcaban dentro del "periodismo que actúa" que pregonaban sus impulsores. Cuando un huracán arrasó la localidad de Galveston el 8 de septiembre de 1900, causando la muerte de cerca de 8.000 personas, Pulitzer y Hearst fletaron trenes con medicinas y ayuda para la localidad. La lucha entre ambos diarios tenía también un "frente benéfico". En las navidades de 1900 el *World* distribuyó 6.000 cenas calientes entre los pobres de Nueva York; dos años más tarde, 75 camiones del *Journal* distribuían en las mismas fechas 100.000 paquetes de juguetes entre los niños más necesitados de la ciudad (Teel, 2006:6).

forma cada vez más agresiva. Pulitzer no llegó a rebasar el nivel de lo aceptable; respetaba la verdad y no se inventaba las noticias que le convenían. Sin embargo, su modelo asentó las bases de un nuevo sensacionalismo en el que sus seguidores y, al mismo tiempo, competidores superaron con creces esas barreras e inauguraron la época de la 'prensa amarilla' (Sánchez Aranda, 2004:112).

"Yellow journalism, at its worst, was the new journalism without a soul. Trumpeting their concern for 'the people', yellow journalist at the same time choked up the news channels on which the common people depended with a shrieking, gaudy, sensation-loving, devil-may-care kind of journalism. This turned the high drama of life into a cheap melodrama and led to stories being twisted into the form best suited for sales by the howling newsboy. Worst of all, instead of giving effective leadership, yellow journalism offered a paliative of sin, sex and violence" (Emery y Emery, 1992: 191).

Y en este ambiente de feroz competencia, la figura Hearst se alza sobre todas las demás como el paradigma de los excesos de la prensa. Según relata George Seldes en su *Lords of the Press*, la controversia que causó durante cuatro décadas este autodenominado "amigo del pueblo" fue tal que durante los años treinta numerosos sectores de la sociedad estadounidense, entre ellos la mayor parte de los sindicatos, medios de comunicación, políticos e intelectuales, lo consideraron el "enemigo público número uno" de la nación, lo que le concedía el dudoso honor de suceder en tal distinción a criminales como Al Capone o John Dillinger (Seldes, 1938:227-228).

De igual modo que las cruzadas en favor de la clase trabajadora frente a la explotación de los monopolios y la corrupción del poder público le hicieron ganar el interés de sus lectores, su ambición sin límites tanto en lo político como en lo periodístico, su apasionamiento, sus posturas ultrapatrióticas y su carencia de escrúpulos lo erigieron en la figura más controvertida del periodismo contemporáneo (Teel, 2006:6).

En cualquier caso, el estilo vehemente de la prensa no era patrimonio exclusivo de Hearst —o de Howey y MacArthur, sus hombres en Chicago—, sino una característica de los principales diarios estadounidenses²²³.

"The press, preoccupied in many instances with sex, crime and entertainment, reflected the spirit of the times. The majority of newspapers went with the tide, rather than attempting to give the country leadership either by determined display of significant news or through interpretation" (Emery y Emery, 1992:267).

Según señala Pierre Albert, para los observadores europeos de la época los diarios americanos destacaban por su dinamismo y por los importantes medios materiales de los que disponían, pero también por el vigor de sus campañas y los tonos muy

²²³ Pese a que los diarios más exitosos seguían la fórmula del amarillismo, se calcula que sólo un tercio de las cabeceras publicadas en 1900 seguían esta fórmula periodística (Emery y Emery, 1992: 204).

personales de sus polémicas, lo que provocaba que rivalizaran entre sí “con una violencia sorprendente” (Albert y Terrou, 1970:60)²²⁴.

Nacido en 1863, William Randolph Hearst era el único hijo de George Hearst, un multimillonario terrateniente y propietario de minas que había adquirido en 1880 el arruinado *San Francisco Examiner* y lo había convertido en el portavoz del partido demócrata en la ciudad con el fin de impulsar su propia carrera política. El joven William Randolph mostró interés por el diario, pero la baja consideración que le merecía a su padre el trabajo periodístico lo llevaron a la universidad de Harvard, de donde fue expulsado.

Su estancia en la Costa Este, sin embargo, no resultó del todo infructuosa, pues conoció de cerca las técnicas periodísticas del *Boston Globe* de Charles H. Taylor y el *New York World* de Pulitzer, donde llegó a trabajar durante un verano como periodista en prácticas. Al regresar a San Francisco, se hizo cargo del *Examiner* en 1887 –a la edad de 24 años– tras la designación de su padre como senador por California. En 1893 su difusión –72.000 ejemplares diarios– lo convirtió en la principal cabecera de la ciudad, por encima del *Chronicle*, y le permitía lograr un beneficio anual de medio millón de dólares. Desde esta privilegiada posición, Hearst pudo afrontar el reto de dar el salto a Nueva York y enfrentarse de igual a igual con el *World* de Pulitzer (Emery y Emery, 1992:193-194).

Para su desembarco en la gran manzana, Hearst compró por 180.000 dólares el *Morning Journal* en otoño de 1895. Fundado por el hermano de Joseph Pulitzer, Albert, en 1882, el periódico había caído en declive en manos de su segundo propietario, John R. McLean, que se lo vendió a Hearst por menos de una quinta parte de lo que había pagado un año antes. Para financiar su nueva aventura periodística, Hearst persuadió a su madre, gestora del patrimonio familiar, para que vendiera las minas de cobre de Anaconda por 7,5 millones de dólares (Lundberg, 1970:50). De un modo muy similar al que gráficamente se muestra en *Ciudadano Kane*, Hearst alquiló una oficina en el mismo edificio que albergaba la sede del *World* y desde allí robó a golpe de talonario a los profesionales más destacados que trabajaban para Pulitzer, doblando o triplicando su salario:

“His formula was simple: Hire the best men for top pay, charge less per copy than competitors, and give the readers stories about local political scandals as well as hyped-up tales of terror, intrigue, sex, violence and pathos. Titillation came before information, and huge early financial losses could be made up from the inevitable profits once the paper was successful” (Cooney, 1982:31).

²²⁴ En el campo de las revistas, la agresividad también fue la seña de identidad de los ‘muckrakers’ o rastrilladores de cieno –tal y como los bautizó Theodore Roosevelt–, que a principios del S.XX iniciaron numerosas cruzadas en contra de la corrupción y de las grandes empresas, y en favor de la justicia social (Emery y Emery, 1992:223).

El nuevo *Journal* salió a la calle por primera vez el 7 de noviembre de 1895 con un formato y tipografía casi idénticos al *World*. Dentro de la competencia sin cuartel que comenzó entre ambos diarios, se inició también una guerra de ventas por la que Pulitzer se vio obligado a reducir el precio de dos centavos a uno en 1896 para poder competir con el *Journal* de Hearst, quien prácticamente lo había igualado en tirada²²⁵.

La guerra a la que debió su fama la prensa amarilla, por el contrario, fue otra bien diferente. De forma paralela al auge de la lucha entre los grandes diarios, la tensión en Cuba también iba en aumento, enmarcada en la creciente corriente favorable al abandono del aislacionismo en política internacional en favor de posturas más cercanas a la 'Doctrina del destino manifiesto', que justificaba la expansión territorial estadounidense.

En este contexto, la prensa amarilla explotó el interés de la opinión pública por la insurrección en la isla en contra de las autoridades españolas y, tal y como señala Wilkerson, contribuyó a generar un estado de psicosis de guerra que alcanzó su cénit con la explosión del acorazado *Maine*. A pesar de que suele atribuirse a Hearst la responsabilidad de la creación del *casus belli* que condujo a la contienda²²⁶, todos los principales diarios estadounidenses de la época participaron con entusiasmo y agresivas campañas en la creación de una corriente favorable al conflicto bélico contra España (Wilkerson, 1932: 121-132).

En cualquier caso, el calificativo de 'La guerra de Hearst' tampoco resulta del todo inmerecido, pues el *Journal* destacó por encima de los demás por el fervor intervencionista que se desprendía de sus informaciones sobre Cuba, que contribuyeron a disparar su tirada. Según apunta Lundberg, Hearst en persona recibía los despachos que llegaban desde la isla y él mismo redactó la mayoría de los titulares sobre el tema hasta que se desencadenó la guerra (Lundberg, 1970:67). De entre todas las manipulaciones y falsedades que se acumularon durante este periodo, la campaña por la liberación de Evangelina Cisneros y su rescate a cargo del periodista del *Journal*

²²⁵ Entre las agresivas estrategias promocionales empleadas por Hearst se incluyó el envío por correo de un centavo a los votantes registrados para que compraran el *Journal*. Una exclusiva sobre un marido infiel fue promocionada con el envío de una notas manuscritas anónimas a las amas de casa de Nueva York, escritas por oficinistas de Hearst que las firmaban como 'un amigo', en las que las invitaban a leer el *Journal* para saber más sobre sus maridos (Lundberg, 1970:52).

²²⁶ James Creelman, reportero estrella que Hearst fichó del *World* y envió a Cuba, recoge en su libro de memorias periodísticas *On the Great Highway* que el propietario del *Journal* había enviado a la isla al afamado ilustrador Frederic Remington para que ilustrara sus reportajes, pero que éste, aburrido de que no ocurriera nada, había teleografiado para decir que volvía a casa: "Everything is quiet. There is no trouble here. There will be no war. I wish to return". Según Creelman –aunque no se conserve constancia documental– la respuesta de Hearst no tardó en llegar: "Please remain. You furnish the pictures, and I'll furnish the war" (1901:138).

Karl Decker fue probablemente el evento más explotado por el diario antes de la explosión y hundimiento del *Maine*²²⁷.

No menos controvertida que la guerra de Cuba fue la campaña que mantuvieron los diarios de Hearst en contra del reelegido presidente MacKinley. La beligerancia del *Journal* fue señalada por muchos como la causa directa que provocó en 1901 el asesinato del político republicano a manos de un anarquista.

Tras su reelección en 1900, los diarios de Hearst –que habían apoyado fervientemente al candidato demócrata Bryan– continuaron con sus furibundos ataques contra el reelegido presidente. Una muestra de esa ferocidad se manifestó en la forma de unos versos de Ambrose Bierce, publicados tras el asesinato en una disputa electoral del gobernador electo de Kentucky William Goebel, en los que afirmaba que la bala que lo había matado no había sido encontrada porque “viene para acá / para llevar a McKinley a la tumba”. Mientras, las tiras cómicas de Homer Davenport retrataban al presidente como un títere de su jefe de campaña, el industrial Mark Hanna. Poco después, en abril de 1901, Arthur Brisbane publicaba en el *Journal* un largo editorial en el que hablaba de las felices consecuencias de los recientes asesinatos políticos: “Si sólo podemos deshacernos de las malas instituciones y los malos hombres mediante el asesinato –argumentaba Brisbane– esos asesinatos deben cometerse”. El texto fue retirado tras la primera edición, pero la conmoción que causó fue tremenda (Emery y Emery, 1992:218).

No es de extrañar que los enemigos políticos de Hearst y los editores de la prensa rival iniciaran una furibunda campaña en su contra tras el asesinato de McKinley a manos del anarquista Leon Czolgosz. Aunque era absurdo pensar que nadie hubiera disparado dos veces contra el presidente de Estados Unidos por un editorial publicado seis meses atrás, la prensa republicana acusó a Hearst y al *Journal* de asesinato por haber envenenado la mente del anarquista para que éste apretara el gatillo (Nasaw, 2005:192-193). Un rumor ampliamente extendido, en especial por la prensa rival, aseguraba que Czolgosz llevaba ejemplar del *Journal* en el bolsillo en el momento del asesinato, aunque la historia es apócrifa²²⁸.

Se quemaron efigies de Hearst en varias ciudades de Estados Unidos. El diario fue implicado en el proceso y, aunque no se encontraron pruebas para condenarlo, su prestigio se vio tan dañado que en 1905 desapareció y fue sustituido por el *American* (Sánchez Aranda, 2004:110). Pese a que sus periódicos se recuperaron pronto del descrédito que habían generado, el suceso sí que acabó con las aspiraciones presidenciales de Hearst, que vio frustrado su sueño de presentarse como candidato

²²⁷ Manuel Leguineche realiza un relato pormenorizado de los sucesos de la guerra de Cuba y el papel que tuvieron en ellos los diarios y los reporteros de ambos bandos. V. LEGUINECHE, Manuel. *Yo pondré la guerra. Cuba 1898: la primera guerra que se inventó la prensa*. Madrid: El País Aguilar, 1998.

²²⁸ V. “The New York Journal and the Assassination of William McKinley”. En: *American Decades*. The Gale Group, Inc. 2001. En: <http://www.encyclopedia.com>.

demócrata a la Casa Blanca en 1904. Pese a ello, fue congresista por ese partido entre 1903 y 1907 y también se presentó como candidato a la alcaldía de Nueva York (1905 y 1909) y a las elecciones para gobernador del estado (1906), aunque resultó derrotado en todas ellas.

4.2.4. El manicomio de la calle Madison

Cuando sus aspiraciones presidenciales se mantenían aún intactas y con el objetivo de reforzarlas, Hearst decidió en 1900 extender su cadena de diarios a Chicago, por entonces la segunda mayor ciudad de Estados Unidos²²⁹. El presidente republicano McKinley se presentaba a la reelección y el partido demócrata buscaba aumentar las opciones de su candidato Bryan con un diario que defendiera sus intereses en la región de los grandes lagos. El responsable del comité nacional del partido, James K. Jones, ofreció a Hearst la presidencia de la Asociación Nacional de Clubes Demócratas a cambio de que sacara a la calle un diario en Chicago, ciudad dominada hasta entonces por el *Tribune* y el *Daily News*, de corte republicano. Hearst aceptó el trato, buscando con ello aumentar su influencia en el partido para impulsar su propia nominación en 1904.

A diferencia de San Francisco y Nueva York, donde había tomado como base diarios ya existentes, Hearst lanzó a la calle el vespertino *American* tras construirlo desde la nada en un tiempo récord de seis semanas. A finales de mayo, *El Jefe* encargó a Arthur Brisbane y Solomon Carvalho, sus hombre de confianza en el *Journal*, la creación de un diario en Chicago antes del 4 de julio. A golpe de talonario, adquirieron el vetusto pero enorme edificio de la calle Madison, en el que montaron la redacción y la rotativa, y contrataron a un ejército de periodistas, tipógrafos, editores, ilustradores y distribuidores (Nasaw, 2001:154). Al frente de las publicaciones de Hearst en la ciudad situaron a Andrew M. Lawrence, aunque Arthur Brisbane figuró nominalmente como director para capitalizar el prestigio que había obtenido en Nueva York.

Rápidamente, el *Chicago American* –el antecedente del *Herald and Examiner* de *Primera plana*– se convirtió en el más amarillista de todos los diarios de Hearst. Desde sus inicios se centró en una sensacional cobertura de los crímenes, favorecida por el propio ambiente reinante en la ciudad:

“The city was a hub of highways and secret trails leading from the penitentiaries of five adjacent states –declaraba Moses Koenigsberg, uno de los responsables del diario en sus inicios–. It was the center of operations of exconvicts numerous enough to crowd the largest penal institution extant. Homicide was commercial” (Pizzitola, 2002:79).

²²⁹ En los años veinte, Chicago alcanzaba los 2,7 millones de habitantes, frente a los 5,6 millones de Nueva York. V. <http://www.demographia.com>.

El *American* salió a la calle el 2 de julio de 1900, tres días antes de la nominación de Bryan como candidato del partido demócrata a las elecciones presidenciales. En la redacción el trabajo se desarrollaba de forma febril. Se publicaban ediciones prácticamente cada hora, en las que se cambiaban los titulares y las entradillas de las páginas 1, 3 y 5 –hubiera datos nuevos o no– con ediciones extra hasta incluso después de medianoche (Murray, 1965:37). El *American* era también el único diario de Chicago que, además de las ediciones matutinas y vespertinas, se publicaba también los domingos (Salisbury, 1908:152)²³⁰.

Al margen del ajetreo que provocaba sacar a la calle múltiples ediciones, la sede del diario pasó a ser conocida como el 'manicomio de la calle Madison' por el enloquecido ritmo de trabajo y el trasiego de trabajadores producido por las constantes contrataciones y despidos. En sus primeros 37 meses de existencia, la edición local del *American* llegó a alcanzar la extraordinaria cifra de 27 responsables diferentes (Murray, 1965:12).

Sobre su experiencia como reportero en el diario de Hearst en Chicago, William Salisbury describe en su autobiográfico *Career of a Journalist* (1908) que, de la veintena de periodistas de la edición vespertina, cada dos semanas se despedía a entre tres y media docena. La presión ejercida sobre ellos para que publicaran "historias" y no "hechos" distorsionaba los sucesos de tal modo que, en ocasiones, ni los propios autores reconocían sus noticias una vez publicadas. Salisbury rememoraba la transformación de su primer texto para el *American*, en el que había descrito de forma rutinaria del hundimiento de un remolcador:

"I didn't recognize my story, at first, in the evening's paper, it had so many features undreamed of by me. I was told that one of the "prize dopeslingers" in the office had rewritten it. The rescue of a cat, the boat's mascot, at the risk of all sailors' lives, was described with much convincing detail. This made me feel small. I had thought I possessed a pretty fair imagination, but I realized that I had much to learn if I were to succeed in yellow journalism" (Salisbury, 1908:151-152).

El reportero del *American* no tardó en comprobar el nivel de exigencia que suponía trabajar para un diario de Hearst. Tras informar sobre un incendio en el North Side, su jefe lo suspendió de su trabajo. Su error, que la competencia hubiera relatado sobre ese mismo suceso un fantástico salvamento en el que se describía cómo habían

²³⁰ La edición matutina del *American* salió a la calle el 2 de mayo de 1902 con el nombre de *Chicago Examiner*, con el objetivo de competir con el *Tribune*. Los dos diarios, prácticamente siameses, compartían casi todo, menos la redacción. El 2 de mayo de 1918 se fusionó con el *Chicago Record-Herald* y se convirtió en el *Herald and Examiner*, el diario en el que Hecht y MacArthur sitúan la trama de *Primera plana*. El *Record-Herald* vivía un declive, pero contaba con una valiosa suscripción a la franquicia de Associated Press, vetada a los diarios de Hearst. "The paper, rather a quintaessential example of Hearst journalism, was reportedly never profitable, but it vied at the time of the play with the *Tribune* as the leader in the city's morning circulation. The rivalry with the *Tribune* was increasingly unsuccessful in the 1930's: improvements in education levels tended to work strongly against it" (Hilton, 2002:60).

evacuado los bomberos el edificio formando una escalera humana, subidos unos sobre los hombros de los otros. Salisbury arguyó que ese rescate era rotundamente falso y que habría sido imposible que hubieran logrado tal hazaña, pues el edificio tenía una altura de casi dos pisos. La respuesta que recibió fue clarificadora: no se podía permitir bajo ningún concepto que los viejos diarios conservadores publicaran una historia mejor que la del *American* (Salisbury, 1908:166).

Tras ser readmitido, Salisbury se incorporó a la redacción como reportero de mesa con la función de adornar las crónicas telefónicas enviadas por otros periodistas. Un día, al recibir la noticia de la muerte accidental de un afroamericano –un suceso sin rasgos relevantes– consultó con su director si debía publicarla. Éste se quedó pensativo por un instante y tomó el listín comercial de teléfonos. Pidió a su reportero que llamara a todas las funerarias de negros –la segregación era absoluta en la época– y que dijera en todas ellas que la familia había pedido expresamente que se hicieran ellos cargo del cuerpo y que no permitieran que nadie más se lo llevara. Le pidió que lo hiciera de tal forma que todos llegaran aproximadamente al lugar al mismo tiempo: “Then there’ll be something doing, or I’m a poor guesser”. En efecto, el *American* pudo dar buena cuenta de un tumulto real que él mismo había provocado (Salisbury, 1908:167).

A Wilder, desde luego, algunas de las denuncias de Salisbury le habrían resultado muy familiares, pues su *Career of a Journalist* contiene muchas afinidades con *El revólver de Békesy* de su antiguo colega en *Die Stunde* Ernst Spitz²³¹. El periodista estadounidense, por ejemplo, afirma en su libro que se sintió honrado de que le encargaran la campaña contra el trust del gas de Chicago, una labor reservada a los más apreciados redactores. Afirmaba que esa labor le hacía sentir que defendía heroicamente a los menos favorecidos contra un enemigo al que calificaba de “monopolio con cabeza de Gorgona”, “infamia apandillada” o “codiciosa glotona de

²³¹ Incluso la salida de Salisbury del *American* se asemeja en cierto modo a la de Spitz de *Die Stunde*. Con motivo de la publicación de un suplemento especial en color para el domingo de Pascua, Hearst visitó la redacción de Chicago y, para complacerle, los responsables del *American* encomendaron a sus redactores que entrevistaran a dos docenas de pastores para recabar sus impresiones. Al ser bien entrada la noche, no disponían apenas de tiempo para lograrlo: uno de los pastores les lanzó agua helada, otro amenazó con llamar a la policía, un tercero sacó al perro e incluso hubo un cuarto que blandió una pistola. De todas las entrevistas previstas, sólo lograron obtener la de un joven pastor que aún estaba preparando su sermón. Los reporteros volvieron a la redacción y escribieron cuatro entrevistas cada uno, con cuidado de no repetirse. Todas ellas alababan la calidad del suplemento, en color y con maravillosas ilustraciones. La Asociación Congregacional de Ministros denunció a Hearst y al periódico, algo que fue reproducido por todos los diarios rivales. Hicieron llegar a Hearst una copia de la denuncia a Nueva York. Las represalias fueron inmediatas: despidió a los cinco redactores y al jefe de la edición nocturna. Indignados, escribieron un telegrama a Hearst, que no recibió respuesta. Salisbury se entrevistó con en el hombre de Hearst en el *American*, que se mostró falsamente escandalizado y cínicamente negó que en el diario se publicaran informaciones falsas, por lo que merecían el despido por hacer lo que habían hecho. No se trataba de un hecho aislado. Poco después de 1900 Hearst había comenzado, aconsejado por sus abogados, la política de no querer escuchar el modo en el que sus ejecutivos lograban los objetivos que él mismo les imponía. Así, podía aducir que no conocía lo que hacían sus subalternos y alegar ignorancia en el caso de que los planes salieran mal o se hicieran públicos (Lundberg, 1970: 149).

los fondos públicos". Para su sorpresa, unos meses después la campaña cesó. La compañía del gas había publicado un anuncio a toda página en el *American* (Salisbury, 1908:196).

Sobre su trabajo en la edición matutina del diario de Hearst, Salisbury también denunciaba la práctica del robo sistemático de informaciones. Según revelaba el reportero, el *American* no estaba suscrito a la agencia local de noticias *City News Bureau* y, pese a ello, la redacción contaba por la mañana con sólo media docena de reporteros, una cuarta parte de lo que habría requerido una adecuada cobertura informativa. La respuesta al enigma subió jadeando por la escalera trasera de la redacción a las dos de la mañana en forma de un matón de hablar tabernario. Abrió su abrigo y dejó caer ejemplares de las primeras ediciones de la prensa rival, con la tinta aún húmeda, que había robado a los repartidores. Los redactores tenían la orden de reelaborar las informaciones lo más rápidamente posible, al menos en sus primeras líneas. Cuando Salisbury preguntó cómo alguien tan rico como Hearst podía utilizar semejantes métodos, la respuesta que recibió fue que *el Jefe* prefería gastarse el dinero en filantropía, en elevar el espíritu de la humanidad o en purificar la política: "Money used for ordinary news gathering can't be advertised to the world as Hearst funds for the benefit of the human race. Understand?" (Salisbury, 1908:169).

El matón descrito en *Career of a Journalist* pasó a ser una figura habitual en las redacciones de los diarios de Chicago durante los años siguientes. Con el tiempo, la principal función de estos sicarios consistió en garantizar las ventas más elevadas posibles para sus diarios, empleando para ello en ocasiones inusitadas dosis de violencia.

4.2.5. La prensa en el Chicago de los años veinte

La agresividad y violencia que impregnaban la vida diaria y las páginas de los periódicos cautivaron a los jóvenes Ben Hecht y Charles MacArthur, que recordaban con nostalgia sus años de trabajo como periodistas en Chicago. Consideraban a la ciudad su particular reino de las hadas, al que les gustaba referirse como Ávalon²³² (Hecht, 1957:134). Para un reportero de sucesos, desde luego, pocos lugares podían ofrecer más alicientes que una ciudad que lideraba –y lo sigue haciendo– los índices de criminalidad entre las grandes urbes de Estados Unidos²³³. Como reflejo de esa

²³² La isla de Ávalon es el reino de las hadas de las leyendas artúricas. También es el lugar en el que Morgana sana a Arturo de las heridas de muerte que recibe en la batalla de Camlann y desde el que éste realiza su mesiánico regreso como rey de Inglaterra. Godofredo de Monmouth la cita en su *Historia regum Britanniae* (1136) y en *Vita Merlini* (1150) la describe como 'Insula pomorum', el lugar en el que los manzanos dan fruta durante todo el año.

(V. 'Avalon'. En: *Encyclopædia Britannica*. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/45381/Avalon>).

²³³ Aunque el Chicago de la Prohibición forma parte de la mitología sangrienta de la historia norteamericana, los gánsteres no fueron la principal causa de los homicidios durante los años veinte. Según los datos del estado de Illinois, entre 1922 y 1926 murieron de forma violenta 250 gánsteres, 160

violencia, en 1924 el *Chicago Tribune* comenzó a incluir en sus páginas interiores la imagen de un reloj con tres manecillas –*The Hands of Death*– que mostraban el número de muertes producidas por los accidentes de tráfico –*Autos*–, el contrabando de licor –*Moonshine*– y las armas de fuego –*Guns*–. Para el 1 de julio de 1925, las agujas indicaban 387 muertes por accidentes de tráfico, 206 por disparos y 130 muertes producidas por el contrabando de alcohol (McCornell, 2005: 60).

Chicago también era una ciudad dura para el periodismo. Salvo el *Tribune* y el *Daily News*, todos los demás diarios sufrían pérdidas económicas. Tras su llegada a la ciudad, Hearst no buscó dirigirse a una élite o clase social más alta, sino a la mayor audiencia posible, pues la publicidad se vendía en función de las ventas auditadas:

“By the year 1900 the term ‘readership’ was being replaced in the lexicon of newspapering by the term ‘circulation’. It was an unconscious recognition of the truth that in the matter of daily newspaper sales, quantity was replacing quality. It was no longer a question of how many who bought the paper did so for the owner-editor’s views, reading and understanding them. It became a question of how many could be induced to buy the paper, whether or not they even read it, simply to look at the pictures of the goods advertised” (Murray, 1965:67).

Pero si durante los años veinte, época en la que se sitúa la trama de *Primera plana*, la rivalidad entre los siete grandes diarios que se publicaban en el área metropolitana de Chicago era feroz, durante la década anterior había llegado a adquirir tintes criminales y sangrientos²³⁴. La prensa no sólo no había sido ajena a la violencia que reinaba en la ciudad, sino que había participado activamente de ella. La llegada del *American* fue recibida con enorme hostilidad por sus competidores, pero Hearst no se arredró y decidió abrirse camino –literalmente– a golpes, tal y como confesaba a un periodista en 1900:

“If the *American* was to be compelled to make a physical fight for its existence, why the only thing to be done was to put up the best possible battle, and abide by the result. All of the broad shouldered, big fisted men in Chicago had not been given employment by the opposition. There were a few others, and some of them were soon drawing pay from me. It was

de ellos abatidos por la policía. En el mismo periodo, tuvieron lugar en Chicago otros 2.400 homicidios por disputas domésticas, robos, reyertas, etc. V. LESY, Michael. ‘Chicago’s Deadly Decade’. En: *Chicago Tribune*, Magazine, 21 de enero de 2007, p.10.

²³⁴ La fuerte competencia coincide con el periodo de mayor expansión de la prensa en Estados Unidos, que entre 1910 y 1914 alcanzó el pico más alto de diarios publicados, aproximadamente 2.200 en todo el país. Las presiones de la guerra y la consiguiente crisis publicitaria acentuaron la tendencia a la desaparición de cabeceras que ya había comenzado en 1890, a la fusión entre ellas o a la concentración empresarial en muchas ciudades, dando paso a grupos y cadenas de periódicos. En el periodo entre 1910 y 1930 desaparecieron 1.319 diarios y 362 se fusionaron con otras publicaciones. Durante esos mismos años la población de Estados Unidos aumentó un 33% –de 92 a 122 millones de habitantes– y el número de ejemplares diarios vendidos por la prensa pasó de 22,5 millones de ejemplares a 40, al tiempo que los ingresos publicitarios se multiplicaron por tres (Emery y Emery, 1992: 289-290).

hardly fighting the devil with fire, but was meeting force with force”
(Pizzitola, 2002:80).

Aunque la práctica totalidad de los diarios había recurrido, en mayor o menor medida, a prácticas agresivas contra sus competidores, pocos dudaron en señalar a Max Annenberg, que trabajó tanto para el *Tribune* como para el *American*, como el principal responsable de llevar hasta el extremo la escalada de violencia en esta salvaje guerra de ventas.

En 1900, Annenberg fue uno de los primeros fichajes del *American* en el desembarco de Hearst en la ciudad. Al igual que ya hiciera con el *Journal* de Nueva York, logró hacerse a golpe de talonario con algunas de las principales figuras de la prensa de Chicago, entre ellas Annenberg, que como jefe de distribución del *American* aplicó las mismas expeditivas técnicas que ya había utilizado en el *Tribune*²³⁵.

La lucha por colocar quioscos en los lugares más estratégicos y repartidores en las mejores esquinas siempre había sido dura en todas las ciudades de Estados Unidos, pero en Chicago las disputas habían alcanzado una especial virulencia. Tras el desembarco de Hearst en la ciudad, primero con el vespertino *American* en 1900 y más tarde con el matutino *Examiner*, las amenazas y palizas ocasionales a los vendedores, las peleas entre los distribuidores y la destrucción de ejemplares del diario rival, sucesos ocasionales hasta aquel momento, se convirtieron en la muestra menos agresiva de las tácticas utilizadas en una guerra de ventas a gran escala.

Inicialmente, dentro de las salvajes disputas entre los periódicos que se editaban en la ciudad, en especial entre los matutinos *Tribune* y *Examiner*, los diarios contrataron a matones profesionales para que amedrentaron a los vendedores y suscriptores de las cabeceras rivales mediante amenazas y palizas. Los sicarios conminaban a los quiosqueros a que exhibieran únicamente el diario para el que trabajaban y a que guardaran los demás en el interior y los vendieran sólo a quienes los pidieran expresamente por su nombre. Además, argumentaban que esta técnica incrementaría las ventas de ese diario y les instaban a que aumentaran su pedido de ejemplares. El quiosquero, naturalmente, debía pagar por todos los diarios que encargaba, independientemente de que los que llegara a vender o no, lo que gráficamente se expresaba como “sell’em or eat’em”. A los vendedores que no se plegaban a estas exigencias los matones les propinaban una paliza (Murray, 1965:43).

²³⁵ Max Annenberg comenzó a vender diarios en la calle a la edad de 9 años. A los 18 años pasó a trabajar a tiempo completo para el *Tribune*, donde comenzó vendiendo suscripciones puerta a puerta, y en su departamento de distribución ascendió hasta convertirse en el segundo de a bordo. En esta labor recibió la ayuda de su hermano menor Moe, quien abandonó también el *Tribune* en 1902 para convertirse en el jefe de distribución de la edición matutina del *American*. Una completa biografía de la dinastía de los Annenberg puede encontrarse en COONEY, John E. *The Annenbergs. The Salvaging of a Tainted Dynasty*. Nueva York: Simon and Schuster, 1982.

En octubre de 1910 el *Tribune* rebajó el precio del ejemplar a un centavo, lo que dio comienzo a las denominadas 'guerras de circulación', que acrecentaron aún más la virulencia de los ataques. Ese mismo año, Annenberg había abandonado el *American* para volver de nuevo al *Tribune* y Hearst trató de parar su contratación en los juzgados. De forma bastante ilustrativa, el juez rechazó el recurso del *American* por considerar que la vinculación de Max Annenberg con Hearst carecía de validez por referirse a actividades ilícitas. De vuelta en el *Tribune*, su contrato recogía un bonus no sólo por lograr incrementar las ventas de su diario, sino también por lograr reducir las de sus rivales (Cooney, 1982:36-37).

Una vez desencadenada la guerra, los sicarios de los diarios, armados con navajas y pistolas, asaltaban los camiones de reparto de sus rivales para robar las ediciones o tirar los diarios al río Chicago. Si los quiosqueros se negaban a vender o dar preferencia a sus periódicos, los matones rociaban sus puestos con queroseno y los quemaban. Las agresiones, hasta entonces limitadas a los distribuidores, se extendieron incluso a simples lectores de los diarios (Keefe, 2003:69-73).

La violencia de los altercados alcanzó cotas insospechadas. En junio de 1912, tres matones en nómina de los diarios de Hearst en Chicago, los hermanos Edward y Charles Barrett y Louis Friedman, abrieron fuego indiscriminadamente dentro de un tranvía y mataron al conductor y a dos pasajeros. Según asegura Lundberg, el plan había sido urdido por los responsables del *American*, que buscaba culpar de lo sucedido al sindicato de impresores, que estaba en huelga. Cuando las familias amenazaron con demandar a Hearst por los actos sus empleados, emisarios enviados por el *American* les recomendaron que el silencio era el mejor seguro contra los 'accidentes' que tendían a ocurrir aquellos días (Lundberg, 1970:159-160).

Los incidentes se multiplicaron. En los años más cruentos de esta guerra de ventas – entre 1913 y 1917– fueron asesinados 27 vendedores y distribuidores de diarios, a los que se sumaron centenares de heridos. Algunos de los principales gánsteres de la época de la Prohibición se curtieron en las calles de Chicago como sicarios en esta lucha por lograr alcanzar el mayor número de ventas. Entre ellos se encontraba Dean O'Banion, quien alcanzó la celebridad por sus enfrentamientos con la banda de Capone y que, como empleado del *American* y el *Herald and Examiner* de Hearst, coaccionaba a vendedores y asaltaba camiones de reparto del *Tribune* (Lesy, 2007:204-205)²³⁶. Las escaramuzas entre los esbirros de ambos diarios se convertían en ocasiones en emboscadas y contra-emboscadas en las que ráfagas de balas salían de armas que habían sido suministradas por los propios periódicos²³⁷ (Keefe, 2003:72).

²³⁶ O'Banion probó incluso fortuna con algunos relatos literarios y llegó a inscribirse en el censo de 1920 como "reportero de diario" (Keefe, 2003:77).

²³⁷ En las décadas siguientes, la guerra comercial entre los dos grandes diarios se inclinó del lado del *Tribune*. La subsistencia económica de los periódicos de Hearst en Chicago se hizo cada vez más difícil y, sometido a las presiones de los acreedores, fusionó el *American* y el *Herald and Examiner* en el *Herald-American* (1939-1953). La unión de estas dos cabeceras suponía también la integración de toda la tradición y los archivos de los catorce periódicos de Chicago que previamente se habían fusionado entre

Crimen y periodismo parecían unidos con tal naturalidad que en 1920 el alcalde William Hale Thompson nombró jefe de policía a Charles Fitzmorris, cuya única cualificación para el trabajo consistía en haber sido redactor del *American* (Lesy, 2007:261). El asesinato de Alfred Jake Lingle y el posterior descubrimiento de su doble vida como reportero, gánster y “conseguidor de favores” tampoco ayudaron a mejorar la imagen de los periodistas. La reputación de la prensa de Chicago quedó manchada y surgieron dudas sobre si otros periodistas se habían pasado también al chantaje sistematizado (Teel, 2006:140)²³⁸. En este contexto, no resulta extraño que Hecht y MacArthur presentaran al personaje del indisimulado gánster *Diamond Louie* como sombrío brazo ejecutor de las maquinaciones de Walter Burns en *Primera plana*: “We called them badland in print, but poked around in them as happily as if they were our grandmother’s attic” (Hecht, 1957:12)²³⁹.

sí hasta llegar a éste. El diario fue nombrado posteriormente *The Chicago American* (1953-1959) y *Chicagos’s New American* (1959). Tras su adquisición por parte del *Chicago Tribune*, su nombre cambió ligeramente, *Chicago’s American* (1959-1969), para ser más tarde reconvertido en el tabloide *Chicago Today American* (1969-1970). El *Chicago Today* (1970-1974) nombre con el que finalmente desapareció la cabecera, publicó su último ejemplar el 13 de septiembre de 1974.

²³⁸ Jake Lingle entró a trabajar como meritorio en el *Tribune* a los 20 años y tras 18 años de trabajo en el diario sólo era un gacetillero que cobraba 65 dólares semanales. Nunca escribió una línea –de hecho era semianalfabeto–, sino que llevaba las noticias a la redacción, donde otros les daban forma. Sin embargo, tenía fama de ser la mejor fuente de información sobre los bajos fondos, pues conocía a todos los criminales, con quienes mantenía un trato cordial. Estaba también muy bien relacionado con el jefe de policía William J. Russell y con Al Capone. Cuando su tren de vida se elevó por encima de sus posibilidades, dijo a sus compañeros que había heredado 11.000 dólares de su padre –que en realidad sólo le había dejado 500– y que su fortuna provenía de sus inversiones en el mercado de valores. Pese a sus modestos ingresos en el *Tribune*, vivía en la distinguida zona occidental de la ciudad, construyó una casa de veraneo de 25.000 dólares en Long Beach y disponía de un apartamento en el Hotel Stevens. Su nivel de vida era impresionante: todos los inviernos pasaba un mes en La Habana, para sus desplazamientos utilizaba un Lincoln con chófer, se relacionaba con grandes comerciantes y financieros, y jugaba al golf con millonarios. Era también un asiduo de las carreras de caballos, donde apostaba entre cien y mil dólares en cada carrera (Burns, 2008:401). El 9 de junio de 1930 fue tiroteado en el paso subterráneo de la estación de tren Illinois Central ante centenares de viandantes. Se sospechó que hasta doce personas participaron en su asesinato, que conmocionó a la ciudad como pocos sucesos de la época. Se le declaró un mártir del periodismo, poseedor de peligrosos secretos para cuya obtención había arriesgado su vida en su lealtad hacia el periódico que le tenía como empleado. El *Tribune* y el *Herald and Examiner* ofrecieron mil dólares por la captura del asesino y la prueba de su culpabilidad. Pero no tardó mucho en descubrirse que, en realidad, su muerte estaba relacionada con su labor como intermediario entre la mafia y el mundo de la política, amparándose en su trabajo para el poderoso *Tribune*. Lingle utilizaba su red de contactos para lograr que los gánsteres lograran favores de las autoridades municipales y policiales, como por ejemplo evitar el cierre de locales clandestinos. Sus ingresos anuales llegaron a superar los 60.000 dólares anuales (V. ‘The Press: Martyr Into Racketeer’, *Time Magazine*, 7 de julio de 1930). La investigación provocó ataques contra el *Tribune*, que el diario de McCormick respondió de inmediato. En la caja fuerte de Jack Zutta, uno de los gánsteres sospechosos de haber asesinado a Lingle, se encontraron cheques de pago al director del *Daily News*. El *Tribune* también denunció que un periodista del *Journal* tenía un local clandestino y que otro del *Herald and Examiner* recibía un centavo por cada saco de cemento vendido, además de publicar fotografías de Al Capone almorzando con Harry Read, director del *American* (Murray, 1965:362).

²³⁹ Como un ejemplo más de esta convivencia natural, MacArthur recordaba sus correrías junto a Dean O’Banion, el matón del Market Street Gang que trabajó en la ‘distribución’ del *Tribune* primero y el *Examiner* después, y que más tarde se convertiría en el líder del North Side Gang, la banda irlandesa que controlaba el tráfico del alcohol en el norte de Chicago y que competía con Torrio/Capone durante la ley

Hipócritamente, los diarios –salvo inicialmente el *Inter-Ocean*²⁴⁰ y el *Daily Socialist*– nunca reflejaron en sus páginas estos sucesos o los disfrazaron como ‘disputas laborales’ causadas por los sindicatos, que trataban por entonces de implantarse en la prensa. Gracias a la poderosa influencia de la que gozaban sobre los departamentos de policía de Chicago y al control que ejercían sobre Associated Press, esta violencia pasó relativamente inadvertida. Lundberg apunta que la impunidad de los diarios se debía, según el dominio público, a que el *Tribune* controlaba a los fiscales Wayman y Hoyne, mientras que los diarios de Hearst hacían lo propio con el jefe de policía McWeeny (Lundberg, 1970:154).

La llegada de la Primera Guerra Mundial y la entrada de Estados Unidos en la contienda, sin embargo, propició que los diarios vendieran tantos ejemplares como podían publicar y cambió de manera radical el curso del interés informativo, por lo que la prensa abandonó estas prácticas violentas. La llegada de la Prohibición en 1920 propició, además, que los matones cambiaran con naturalidad de área de extorsión y comenzaran a dedicarse al tráfico y la venta de alcohol.

4.2.6. La corrupción política y el poder de la prensa

En el Chicago anterior a la Gran Guerra, la prensa mostraba un nulo interés por los sucesos que ocurrían fuera de la ciudad. La política exterior estadounidense estaba marcada por el aislacionismo y el interés por la política nacional era también prácticamente inexistente en los diarios. Como recordaba Hecht, “a bear hibernating in a hollow log was an amateur isolationist alongside our editors. They considered life as something that was happening in Chicago, and hardly any place else. Our news sources were the plot turns of passion and skullduggery” (Hecht, 1957:47).

La obra teatral, aunque de forma benevolente, critica a la prensa. Pero, por encima de todo, lanza un corrosivo ataque contra la clase política encarnada en la figura del alcalde de Chicago y su ayudante, el sheriff Hartman²⁴¹. La mezquindad de los periodistas, retratados como un grupo de holgazanes malhablados y muertos de hambre que se dedican a jugar a las cartas y a fabular noticias, que incluso ayudan a

seca. O’Banion iba en su coche a buscar a MacArthur cuando éste salía de trabajar de la redacción, y con el periodista en el asiento del copiloto, se dedicaba a circular a toda velocidad por encima de las aceras de las calles de Chicago en lo que llamaba su corrida de toros diaria. “His fivver was the bull, and pedestrians and policemen were toreros and matadors. There were no casualties. Everyone abroad at this hour knew it was O’Banion and gave gangwalk to the flivver” (Hecht, 1957:13).

²⁴⁰ El *Inter Ocean* fue fundado como *Chicago Republican* en 1865. En 1872 se convirtió en el *Inter Ocean*, que bajo la propiedad de William Penn Nixon se convirtió en un acérrimo portavoz del partido republicano. El diario se ganó la fama por las cruzadas de interés público que emprendió y a partir de 1902, bajo la dirección de George W. Hinman, como escuela de periodistas en la que se formaron numerosos reporteros de la época (Emery y Emery, 1992:241)

²⁴¹ En Estados Unidos, el sheriff de cada condado es un cargo electo de carácter político que ejerce de máxima autoridad policial.

escapar a un condenado a muerte para lograr un buen titular, palidecen ante la amoralidad de los dos representantes políticos que, en su empeño por lograr un puñado de votos, tratan de ejecutar por todos los medios en víspera de las elecciones a un hombre que ya ha sido indultado. La versión inicial de la obra contaba también con un tercer personaje perteneciente al mundo de la política, un concejal de afroamericano dedicado al contrabando de licor, que fue eliminado de la obra pocos días antes del preestreno.

Al igual que sucede con los periodistas y sus diarios, abundan los paralelismos de estos políticos ficticios con personajes reales de la historia de la ciudad. Las afinidades entre el alcalde de *Primera plana* y William Hale Thompson, el regidor de Chicago de la época, resultan desde luego inequívocas. La frase que los identifica sin género de dudas la pronuncia el personaje de la obra teatral cuando critica al sheriff por el eslogan que se empeña en utilizar durante la campaña electoral –“Reform the Reds with a rope”– cuando según él le hubiera bastado con el suyo: “Keep King George Out of Chicago!” (Hecht y MacArthur, 1928:122)²⁴². Esta frase es prácticamente idéntica a una de las muchas que hicieron célebre a *Big Bill* Thompson, un político republicano famoso por su furibundo aislacionismo y su recalcitrante anglofobia²⁴³.

Thompson ocupó la alcaldía de Chicago durante tres mandatos, entre 1915-1923²⁴⁴ y 1927-1931, y gobernó la ciudad en el periodo más violento de su historia, sumergido en una maraña de acusaciones de corrupción. Hecht describía gráficamente su gestión: “*Honest Bill* Thompson continues to loot the till and beam on corruption, as is the Will of the Voters” (Hecht, 1957:35).

En 1915, *Big Bill* aprovechó la fragmentación de sus rivales en varias candidaturas para ser elegido, por un amplio margen de votos, alcalde de Chicago –una ciudad de

²⁴² Wilder y Diamond eliminaron esta frase en su película, muy probablemente porque la identificación del personaje del alcalde con *Big Bill* Thompson resultaba muy difícil de rastrear para el público casi cincuenta años después.

²⁴³ La frase exacta pronunciada por Thompson fue “Keep King George on the other side of the ocean”. La pronunció durante la presentación de su iniciativa *America First*, una fundación con la que pretendía promover los valores patrióticos frente a las injerencias extranjeras. V. ‘Thompson Stirs Jeers and Praise’, *New York Times*, 30 de octubre de 1927. Ese mismo día, la portada del *Chicago Daily Tribune* titulaba expresivamente “Mayor calls U.S. to War on George III”, realizando un paralelismo entre el discurso de Thompson y la guerra de independencia estadounidense. Su discurso contra Inglaterra y el rey Jorge V era acogido entre sus seguidores con entusiasmo e hilaridad a partes iguales. Thompson consideraba al monarca el principal enemigo de los Estados Unidos y llegó a asegurar ante sus seguidores que si llegaba a verlo en persona “le daría un puñetazo en la cara” (V. ‘Boldness v. Wit’. *Time Magazine*, 20 de abril de 1931). En su beligerante dialéctica culpaba al rey, entre otras cosas, de haber propiciado –en plena prohibición– que el precio del *bourbon* se hubiera multiplicado por diez. ‘Mayor Wallops at King George to Swat Deneen’, *Chicago Daily Tribune*, 4 de abril de 1928, p.7.

²⁴⁴ En 1923 Thompson se retiró de la campaña para su segunda reelección por la imputación del ex congresista republicano Fred Lundin, uno de los principales soportes de su campaña, en un escándalo de malversación de fondos de las escuelas públicas (Bukowsky, 1998:140)

sentimiento mayoritariamente demócrata²⁴⁵— por el partido republicano. Su reelección en 1919 fue mucho más ajustada, pero la fragmentación de sus rivales y el apoyo del voto negro²⁴⁶ hicieron posible su segundo mandato. En la obra teatral, sus maquinaciones para eludir el indulto buscan precisamente el favor de este sector de la población, pues Williams está acusado de haber asesinado a un policía de color.

Entre las corruptelas que se le atribuyen, el intento de ejecutar a un reo indultado es ficticio, pero al menos otras dos son reales. En *Primera plana*, Murphy acusa a Hartman de haber metido a 200 familiares suyos en nómina como vigilantes en el caso Williams, aunque el sheriff confiesa posteriormente al alcalde que el número real asciende a 400. Durante la administración de Thompson en 1923, la ciudad de Chicago contaba con 18.000 empleados públicos, de los cuales 3.900 habían sido contratados arbitrariamente (Hilton, 2002:125). Se le acusó también de haber creado durante los cinco primeros meses de su mandato 9.200 puestos de trabajo temporales en la administración pública.

El puesto que el alcalde ofrece al enviado del gobernador a cambio de su silencio, el de comisario de pesos y medidas²⁴⁷ de la ciudad de Chicago, también ejemplifica la corrupción durante el mandato de Thompson. Tras el apoyo que recibió por parte de Al Capone en las elecciones de 1927, con una contribución estimada de 260.000 dólares, una de las primeras decisiones del reelegido alcalde fue nombrar a Daniel A. Serritella, uno de los hombres del gánster de Cícero, comisario de pesos y medidas (Behr, 1997:190). Una semana antes de las elecciones de 1931, el fiscal del estado, Harold M. Steel, acusó a Serritella de haber organizado una trama de estafa en el pesaje en la que estaban involucrados al menos a 400 comerciantes, y de amenazar a aquellos que no quisieron participar en ella. Según el fiscal, la cantidad defraudada ascendía a 54,5 millones de dólares²⁴⁸. Para Hilton, no parece casual que Hecht y MacArthur incluyeran en su obra la referencia a este puesto sin conocer lo que ocurría,

²⁴⁵ De hecho, desde la derrota de Thompson en las elecciones de 1931, Chicago sólo ha contado con alcaldes del partido demócrata.

²⁴⁶ El voto de la población negra resultó decisivo en sus dos primeros mandatos. En su primera victoria en 1915, Thompson ganó las primarias por un margen de tan sólo 2.500 votos, gracias en buena medida a la ventaja de 7.200 votos logrados en el segundo distrito de la ciudad —el voto negro— y a la fragmentación de los rivales (Bukowsky, 1998:22). En los comicios de 1919, se volvió a beneficiar de la atomización de las candidaturas demócratas, en las que además de Sweitzer como candidato oficial, se presentaron también Hoyne y Fitzpatrick como independientes, además del socialista Collins. Ganó a Sweitzer por 30.000 votos. El 78% de los afroamericanos votó por Thompson y en sus distritos logró más de 15.000 votos de diferencia (Bukowsky, 1998:81-82). Históricamente, el voto de la población afroamericana en Estados Unidos fue republicano antes del radical trasvase que se produjo durante el mandato de Franklin D. Roosevelt. En el bando demócrata, su peso en las elecciones no se correspondía con su apoyo social, por la gran juventud de la población y porque muchos de los inmigrantes no estaban registrados como votantes.

²⁴⁷ Su tarea consistía en certificar la validez de los pesos y medidas empleados por los comerciantes, que se precintaban una vez verificados. Este departamento era también responsable de realizar las inspecciones para medir la precisión de los pesajes.

²⁴⁸ V. 'Serritella to Face Court Next Week on Weight Charge'. En: *Chicago Daily Tribune*, 17 de julio de 1931, p.6. Los cargos fueron desestimados tras la apelación en 1933.

aunque lo hicieran antes de que el escándalo saltara a la prensa (Hilton, 2002:125). Los años de connivencia con el crimen organizado pasaron factura a Thompson, que fue derrotado en 1931 por el candidato demócrata Cermak, que logró el 58% de los votos.

Pese a las evidentes afinidades entre *Big Bill* Thompson y el ficticio alcalde de *Primera plana*, los dardos de Hecht y MacArthur no apuntan específicamente a una persona o una sensibilidad particular, sino que más bien arremeten contra la clase política en general²⁴⁹. La filiación del diario y de los representantes institucionales queda bastante diluida en *Primera plana* y en sus adaptaciones cinematográficas posteriores –en menor medida en *Luna nueva*–, para convertirse en una ácida crítica de la corrupción política. El trasfondo de la obra muestra al *Herald and Examiner* enfrentado al alcalde republicano de Chicago, al tiempo que apoya al gobernador del estado, al que se supone demócrata²⁵⁰. Esta divergencia de intereses también se correspondía con la realidad de la época, al menos hasta que Hecht y MacArthur comenzaron a escribir su obra. Durante los dos primeras elecciones, las de 1915 y 1919, los diarios de Hearst se opusieron a Thompson, pero en 1927 el magnate de la prensa, demócrata militante, encontró en el político republicano a un alma gemela en el aislacionismo a la que incluso invitó a su castillo en San Simeón, y lo apoyó fervientemente frente a los furibundos ataques del *Tribune*²⁵¹ (Bukowski, 1995:77).

Si la inspiración del alcalde de la obra en el primer edil de Chicago es clara, no lo es menos la del ficticio sheriff Peter B. Hartman con Peter M. Hoffman, jefe de la policía de Chicago entre 1922 y 1926²⁵². Por su convulsa y controvertida trayectoria, buena parte de la opinión pública veía a Hoffman como un títere en manos de Capone (Hilton:2002:94). Protagonizó varios escándalos, entre ellos uno que le obligó a la

²⁴⁹ Thompson habría sido muy fácil de caricaturizar por su demagogia, sus excesos verbales y el tono bufo de sus intervenciones, que le llevaban a comenzar sus discursos con un “mis queridos rufianes”. Su atributo más conocido también podría haberse imitado sin dificultad, pues en todas sus apariciones públicas solía lucir un característico sombrero de *cowboy*.

²⁵⁰ Durante el periodo comprendido en la obra, el mandato de William Hale Thompson sólo coincidió durante dos años (entre 1915 y 1917) con el de un gobernador demócrata, en concreto Edward F. Dunne. Las fechas y los cargos parecen cuadrar, pues los diarios de Hearst fueron los únicos de Chicago que apoyaron a Dunne en su periodo como alcalde de Chicago entre 1905 y 1907, y también como gobernador, cargo que ocupó entre 1913 y 1917. En cambio, fue su homólogo republicano Lennington Small quien otorgó más de mil indultos durante su mandato, entre 1921 y 1928. En la obra teatral también se hace referencia a un senador, que puede ser J. Hamilton Lewis, que estuvo en el cargo entre 1913 y 1919 (Hilton, 2002:128).

²⁵¹ La oposición del diario de McCormick contra Thompson era implacable. El *Tribune* se despachaba así contra el regidor al final de su mandato: “For Chicago Thompson has meant filth, corruption, idiocy and bankruptcy. He has given our city an international reputation for moronic buffoonery, barbaric crime, triumphant hoodlumism, unchecked graft and a dejected citizenship. He has ruined the property and completely destroyed the pride of the city. He made Chicago a byword for the collapse of American civilization. In his attempt to continue this he excelled himself as a liar and deflamer of character”. V. ‘The Meanest Racket’. En: *Chicago Daily Tribune*, 9 de abril de 1931, p.14.

²⁵² Antes de convertirse en sheriff había ocupado el cargo de ‘coroner’, que en Estados Unidos es un puesto electo, similar al juez de instrucción, que investiga las muertes que se sospecha que no se han producido por causas naturales. Uno de los casos que investigó mientras ocupó ese cargo fue el caso Wanderer (Lesy, 2007:14-15).

paradójica situación de tener que cumplir condena en prisión cuando aún ocupaba el cargo de sheriff²⁵³.

En septiembre de 1925 saltó a la luz pública que los famosos gánsteres Terry Druggan y Frankie Lake habían obtenido privilegios especiales durante su estancia en la prisión del condado de Cook. A cambio de 2.000 dólares mensuales que pagaban al alcaide Wesley Westbrook, los dos contrabandistas de alcohol disfrutaban de permisos casi diarios –salieron de prisión en más de cien ocasiones–, disponían de oficinas privadas en la cárcel desde las que atendían sus negocios y gozaban de comodidades especiales en un penal que tenía fama de ser el peor del país²⁵⁴.

Pese a las evidencias acumuladas contra ellos y las confesiones de los propios acusados, el 14 de octubre de 1925 el juez Wilkerson dictó que las salidas de Druggan y Lake de la prisión constituían un desacato a la orden de encarcelamiento y no un caso de prevaricación, soborno o conspiración, que en cualquier caso debería ser juzgado más adelante. Hoffman fue condenado a un mes de prisión, más una multa de 2.500 dólares, y Westbrook a cuatro meses, sin multa²⁵⁵. Tras numerosos recursos, Hoffman ingresó finalmente en prisión el 12 de junio de 1926. Para evitarles el bochorno de tener que cumplir la condena en su propia prisión, el juez Wilkerson envió a Hoffman a la cárcel del condado de DuPage, en Wheaton, y a Westbrook a la del condado de DeKalb, en Sycamore. Irónicamente, el sheriff fue destinado a una celda que previamente había ocupado Frankie Lane²⁵⁶.

En el segundo juicio, esta vez por conspiración, celebrado a finales de ese mismo año, todos los acusados en el juicio Druggan-Lake –incluidos los propios gánsteres, Hoffman, Westbrook y varios guardias de la prisión– fueron absueltos por el jurado, pese a que un año antes todos ellos, salvo el sheriff, habían admitido ante el tribunal la existencia de la trama de sobornos a cambio de favores carcelarios²⁵⁷. Pocos días después del veredicto exculpativo, el 27 de diciembre, Hoffman dimitió como jefe de policía y se despidió con un encendido alegato en contra de la Prohibición, a la que culpaba del gran incremento de la criminalidad en Estados Unidos²⁵⁸.

²⁵³ 'Peter Hoffman, Ex-Coroner and Sheriff Dies', *Chicago Daily Tribune*, 31 de julio de 1948, p. 4.

²⁵⁴ Un relato de la época describía así su ritmo de vida en la cárcel: "Mientras se suponía que los jóvenes millonarios se hallaban encerrados entre los fríos muros de la prisión, tomaban el sol y respiraban la brisa del lago en sus poderosos automóviles, asistían a las juergas de los cafés o se pasaban las noches agradablemente entre sus amigos. Siempre que lo deseaba, que era casi todos los días, Druggan visitaba a su prometida en la calzada de Lake Shore. Si el señor Lake quería salir de paseo o el señor Druggan tenía que visitar al dentista o hacer alguna compra en los departamentos comerciales de la calle State, el alcaide les proporcionaba una escolta digna de su riqueza y posición social. Habiendo convertido su calabozo en oficina, Lake y Gruggan sostenían conferencias diarias con gánsteres y dirigían desde allí sus operaciones ilícitas" (Burns, 2008:98-99).

²⁵⁵ V. 'Sheriff is Jailed in Druggan Bribes', *New York Times*, 15 de octubre de 1925.

²⁵⁶ 'Sheriff and Jailer Jailed', *Chicago Daily Tribune*, 13 de junio de 1926, p.1

²⁵⁷ 'Free Hoffman, Druggan, Lake in Jail Scandal', *Chicago Daily Tribune*, 18 de diciembre de 1926, p. 1.

²⁵⁸ Hoffman declaró que, una vez abandonado su puesto oficial, iba a luchar como ciudadano para abolir una ley que carecía del apoyo de la población, paralizaba la actividad de la policía y era violada diariamente por tantas personas que resultaba absolutamente imposible de aplicar: "The Volstead Act

En las versiones iniciales de *Primera plana* figuraba además un tercer personaje del mundo de la política, un concejal de raza negra llamado Willoughby, que en plena ley seca entraba varias veces a la sala de prensa para negociar la compra-venta de ginebra. Al igual que en los casos del alcalde y el sheriff, para los espectadores de la época también habría resultado muy fácil identificar a Willoughby con un político real, pues su figura remitía inequívocamente al político del partido republicano Oscar S. De Priest, concejal por el Segundo Distrito entre 1915 y 1917 y primer edil afroamericano en la historia de Chicago.

De Priest era el principal líder negro de la ciudad y uno de los puntales electorales del alcalde William Hale Thompson. Dimitió tras ser acusado de colaborar con la mafia, aunque finalmente fue absuelto de los cargos. Según confesaba Hecht, se habían inspirado en la vida real para crear a Willoughby y habían invertido mucho tiempo en perfilarlo. Este personaje, sin embargo, nunca llegó a pisar el escenario. Durante la prueba de vestuario anterior al preestreno de la obra en Atlantic City, Charles Gilpin, el actor que iba a interpretarlo, fue despedido tras desaparecer sin previo aviso. Hecht y MacArthur reescribieron la obra en un día para eliminar al personaje del guión (Hecht, 1957:139).

Para Hilton, la supresión definitiva de Willoughby resulta difícil de explicar por problemas de reparto que podrían haberse solucionado con facilidad en representaciones posteriores y sugiere que su eliminación pudo deberse a sensibilidades raciales (Hilton, 2002:35-36). Sin embargo, Hecht no precisa más razones para la reescritura del guión que el despido de Gilpin y asegura que habían tratado de ser muy respetuosos con este personaje, al que tenían mucho cariño, y que era la política que representaba la que resultaba cómica (Hecht, 1957:139).

En cualquier caso, también pudo influir en la supresión de Willoughby que, exactamente en las mismas fechas –mayo de 1928– en las que Hecht y MacArthur reescribían el guión para paliar la ausencia de Gilpin, el partido republicano designara a Oscar De Priest como candidato a la Cámara de Representantes por el Primer Distrito de Illinois. En dicho contexto, la alusión que los autores realizaban a este político en *Primera plana* no habría podido resultar inocua, pues su nominación tenía un importante valor simbólico. Cuando en las elecciones del 7 de noviembre logró finalmente el escaño, De Priest se convirtió en el primer diputado negro en la Cámara de Representantes desde George M. White en 1901. Durante los tres mandatos que ocupó el cargo –entre 1929 y 1935– fue también el único congresista afroamericano en ambas cámaras legislativas²⁵⁹.

is scoffed at and ridiculed everywhere. Citizens otherwise respectable and law abiding, in my opinion, aid in its violation almost daily". 'Hoffman Quits to Join War on Dry Era Crime', *Chicago Daily Tribune*, 28 de diciembre de 1926, pp. 1 y 4.

²⁵⁹ V. 'Negro for Congress elected in Chicago', *New York Times*, 8 de noviembre de 1928.

Pese a que en su versión de *Primera plana* Wilder diluye las referencias precisas al alcalde Thompson y al sheriff Hartman, cuyas figuras públicas habrían sido difíciles de identificar para el público casi cincuenta años después, el destino que les reserva a los dos personajes en el epílogo de la película²⁶⁰ no olvida la trayectoria real de ambos. Sobre 'el honesto' Pete Hartman, el rótulo final de la película relata que "acabó en la prisión del condado de Cook por violar íntegramente el código de justicia"²⁶¹, mientras que sobre el alcalde señala que "salió elegido teniente-gobernador, sirvió durante dos legislaturas como senador y no fue elegido candidato para vicepresidente". El sheriff Hoffman acabó, en efecto, en la cárcel, aunque durante un corto periodo de tiempo. Thompson, por su parte, mostró mayores ambiciones políticas tras acabar su mandato como alcalde de Chicago. Fue candidato a gobernador de Illinois en las elecciones de 1936 por el partido de la Unión –liderado por el también republicano William Lemke–, aunque sólo obtuvo un reducido número de sufragios²⁶².

4.2.7. El éxito en Broadway

En diciembre de 1927, pocas semanas después de que Hecht y MacArthur terminaran de escribir *Primera plana*, el exitoso productor Jed Harris, que había encadenado cuatro grandes éxitos en Broadway entre 1926 y 1928, compró los derechos de la obra y le encargó la dirección a George S. Kaufman. Años atrás ya había triunfado un melodrama ambientado en el mundo del periodismo, *The Fourth State*, de Joseph Medill Patterson y Harriet Ford, que también dio el salto a la gran pantalla en uno de los primeros largometrajes sobre la profesión (*The Fourth State*, Frank Powell, 1916).

Antes de llegar a Broadway, tal y como acostumbran las producciones para pulir el reparto y la puesta en escena, la obra se preestrenó en el teatro Apollo de Atlantic City el 14 de mayo de 1928. El productor trató de llevar la obra a Filadelfia la semana siguiente, pero los censores impidieron el estreno por el lenguaje obsceno de los diálogos. En su lugar, se llevó a Newark y posteriormente, el 6 de agosto, a Long Branch, Nueva Jersey. Todas las críticas que recibió la obra fueron muy elogiosas y tan sólo se realizaron pequeños ajustes en el reparto.

Primera plana se estrenó en el Times Square Theatre de Nueva York el 14 de agosto de 1928²⁶³ y logró un éxito rotundo en plena época dorada de Broadway²⁶⁴. Entre agosto

²⁶⁰ Wilder confesaba que habían tomado la idea del epílogo en el que se relata el destino de cada uno de los personajes de otra de las sensaciones del año anterior, *American Graffiti* (George Lucas, 1973) (Phillips, 1976:108).

²⁶¹ "Honest Pete Hartman wound up in Cook County jail for malfeasance, misfeasance and nonfeasance, in office".

²⁶² 'V.H. Thompson, 3 Times Mayor of Chicago, Dies', *Chicago Daily Tribune*, 20 de marzo de 1944, p.16.

²⁶³ Charles MacArthur pidió a Helen Hayes que se casara con él durante el primer acto del estreno de la obra en Broadway. Tanto él como Ben Hecht se habían sentado junto a la salida de incendios ante la imprevisible reacción del público, pero el entusiasmo de los espectadores lo animaron a proponerle

de 1928 y abril de 1929, se realizaron 276 representaciones con Lee Tracy como Hildy Johnson y Osgood Perkins en el papel de Walter Burns. Al igual que en el cine, en el teatro la obra ha mantenido también su vigencia durante muchos años y se ha reestrenado en Broadway en tres ocasiones más: entre septiembre y abril de 1946 (76 funciones), entre mayo de 1969 y febrero de 1970 (222) y entre noviembre de 1986 y enero de 1987 (57).

La polémica sobre el lenguaje utilizado persiguió a la obra, provocando que la policía de Nueva York tratara incluso de detener a los actores tras una de las funciones. Cuando se representó en Toronto 1932, la orquesta tocaba por encima de los diálogos de los actores en aquellos pasajes menos apropiados. La frase que centró las iras de los defensores del decoro no era otra que aquella con la que caía el telón: "The son of a bitch stole my watch" (Fetherling, 1977:71).

4.3. Primera plana de Wilder

4.3.1. La herencia de Milestone y Hawks

Si el lenguaje obsceno y la célebre frase final causaron controversia en las representaciones teatrales, cuando la obra saltó a la gran pantalla desaparecieron sin dejar rastro alguno durante más de cuarenta años, hasta que Wilder pudo realizar una adaptación más fiel aprovechando la relajación de las normas autorreguladoras.

El rotundo éxito en Broadway provocó que el salto de los escenarios al celuloide no se demorara y la United Artists compró los derechos para el cine en 1930²⁶⁵. En una época en la que los estudios compraban con ansiedad cualquier obra que pudiera llevarse a la gran pantalla como película sonora, *Primera plana* brillaba como una elección natural por sus electrizantes diálogos y su abundante acción. Howard Hughes compró los derechos de la obra teatral a Jed Harris por 125.000 dólares y encargó el guión a dos ex periodistas, Charles Lederer y Bartlett Cormack, mientras que dejaba la dirección en manos de Lewis Milestone, que acababa de cosechar un rotundo éxito – incluidos los Óscar a la mejor película y al mejor director– por su adaptación de la obra antibélica de Erich Maria Remarque *Sin novedad en el frente* (1930).

matrimonio a su prometida antes de que acabara la primera representación. Se casaron pocos días después, el 17 de agosto (V. 'Playwrights Widows Remember First Front Page', *New York Times*, 12 de mayo de 1969).

²⁶⁴ En la temporada 1927/1928 se habían estrenado 280 obras en Broadway, el número más alto de la historia. Para 1939 el número había bajado hasta las 80. En los últimos años, las novedades de cada temporada raramente superan la veintena. V. *Internet Broadway Database*, <http://www.ibdb.com>.

²⁶⁵ Después de que los estudios no renovaran el copyright, esta versión de *Primera plana* pasó al dominio público, por lo que puede descargarse de forma legal y gratuita de la Red. Esta característica también ha propiciado que en el mercado videográfico existan varias ediciones diferentes del film, cuya calidad varía entre algunas versiones aceptables y otras de pésima calidad. *Internet Archive* conserva una copia del film: <http://www.archive.org/details/TheFrontPage1931AdolpheMenjouPatOBrienLewismiles>.

Un gran reportaje (1931) siguió el original teatral con gran fidelidad, aunque se tomaron algunas cautelas a la hora de referirse a personas o instituciones reales. "The script was little changed from the original excerpt insofar as it was subservient to Hollywood's own moralistic punctilios. It was not so much an adaptation for the screen as an adjustment" (Fetherling, 1977:82). Por ello, los créditos iniciales sitúan la acción en "un reino mítico" y el *Examiner* se convierte en el *Morning Post*, tal vez por deferencia a William Randolph Hearst, cuya venganza podía ser terrible, tal y como terminó demostrando con *Ciudadano Kane*. También se pulió cuidadosamente el lenguaje soez de los periodistas, e incluso la célebre y característica frase final queda tapada por el carro de una máquina de escribir. El icono de la elegancia de la época, Adolphe Menjou, interpretó a Walter Burns, mientras que Pat O'Brien encarnó a Hildy Johnson.

La adaptación de Lewis Milestone estableció algunas pautas seguidas en todas las versiones posteriores, como la inclusión de Walter Burns desde el mismo inicio de la película o la ampliación del área de acción a otros lugares, como la propia redacción del diario, que se muestra en un largo plano secuencia inicial. También incluye el inicio, que Wilder recupera para su adaptación, en el que los guardianes prueban el patíbulo con sacos y los periodistas, que están jugando a las cartas, se quejan de que el ruido no les deja trabajar, así como la escena en la que el psiquiatra recrea el tiroteo con la pistola del sheriff, sólo aludida en la obra.

"Al margen de la reestructuración funcional de los personajes y del incremento en el número de escenarios, las diferencias respecto de la obra original no son de estructura sino de acento. La obra se revela demasiado férrea y perfecta para ser rectificadas gratuitamente. La versión de Milestone es la más similar a la obra original. Se trata de una adaptación ortodoxa de un éxito teatral, realizada en los inicios mismos del cine sonoro, cuando las obras de Broadway eran una fuente providencial para comenzar a introducir diálogos en la pantalla. Como un film paradigmático del inicio del cine sonoro, evidencia una voluntad formal de ruptura de la mirada teatral a partir de ostensibles reencuadres y movimientos de cámara dentro de los interiores, pero no busca reinventar la obra, sino hacer una pulcra y ortodoxa visualización" (Pérez, 2003:22).

Wilder, por su parte, reconocía su deuda con la versión de Milestone, a la que de todos modos consideraba muy condicionada por las muy crudas condiciones del incipiente cine sonoro (McBride, 1974:81):

"Prometí no volver a hacer jamás una versión nueva de otra película. La hice porque tuve la impresión de que la gente no había visto *Primera plana* (1931), la original, que se había convertido en una especie de hito histórico, y todo el mundo decía: "¡*Primera plana!* Cada frase es una carcajada". Pero se había desvanecido. Yo utilicé todos los chistes de la primera. Pero la película original no es tan buena como la recuerda la gente" (Crowe, 1999:94).

Diez años después, *Primera plana* se convirtió de la mano de Howard Hawks en uno de los ejemplos más clásicos de las *screwball comedy*²⁶⁶ de los años cuarenta. En *Luna nueva*²⁶⁷, la obra de Hecht y MacArthur sufrió una profunda transformación hasta convertirse en una comedia romántica gracias a la conversión de Hildy (Rosalind Russell) en mujer, y para colmo, ex esposa de Burns (Cary Grant). Completaba el triángulo amoroso el atolondrado prometido de la periodista, interpretado por Ralph Bellamy.

“La adaptación de Hawks es un hito del cine sonoro, por el hecho de que las palabras se dicen a mayor velocidad sin que por ello dejen de ser comprensibles. Lo más apasionante de la propuesta es que puede considerarse una verdadera reinención, pero el espectador no tiene la sensación de que le estén escamoteando el original, sino que ésta se ilumina desde una perspectiva nueva con una trama de celos y rivalidad sentimental que ya latía en la obra original” (Pérez, 2003:22).

Wilder guardaba buenas palabras para *Luna nueva*, no en vano había aprendido los entresijos del oficio de director junto a Howard Hawks durante el rodaje de *Bola de fuego* (1941), pero consideraba que no se ajustaba al espíritu de la obra original que él quería recuperar, pues Cary Grant ponía el énfasis en recuperar a Rosalind Russell más como ex mujer que como reportera (McBride, 1974:83).

Luna nueva se mantiene fiel al original, pero recrea un ambiente más sofisticado y, sobre todo, debilita parte del componente periodístico de la trama. Al parecer, Hawks concibió la idea de convertir a Hildy en mujer al hacer leer a su secretaria en voz alta uno de los primeros borradores del guión, un cambio que el propio Ben Hecht bendijo más tarde.

²⁶⁶ Como señala Bernard Dick, Hawks convierte la obra en una *screwball comedy* a través de tres elementos. Por un lado, convierte a Hildy en mujer, de modo que la motivación de Burns no es sólo la de conservarla para el periódico, sino también para él. En segundo lugar, la hace también ex mujer de Burns, prometida ahora con un insípido ejecutivo de seguros que la quiere retirar del mundo del periodismo para llevársela a Albany. Finalmente, Hawks convierte el triángulo romántico entre hombre, mujer y rival en una línea en cuyos extremos están hombre y mujer, que se enfrentan en la más arquetípica de las batallas, la lucha de sexos. Estas características, según Dick, la alejan de la versión de Milestone, que no puede considerarse estrictamente una *screwball comedy*: “Smartly dressed men and women outwit each other; the virile hero (ex-husband, rejected suitor), sabotages the heroine’s love life and prevents her from marrying a milquetoast; the sassy heroine (ex-wife, former fiancée) saves the hero from marrying into a family of stuffy bluebloods” (Dick, 1996:116).

²⁶⁷ Al igual que la versión de Milestone, *Luna Nueva* también pertenece al dominio público desde que en 1968 Columbia Pictures no renovara el copyright de la obra. A diferencia del caso anterior, sin embargo, Sony Pictures sigue reeditando una versión de gran calidad del film en DVD que compite en el mercado videográfico con ediciones de bajo coste y diversa procedencia editadas por compañías especializadas en comercializar títulos cuyos derechos han caducado. También puede descargarse de forma legal y gratuita en la Red, por ejemplo desde *Internet Archive*: http://www.archive.org/details/his_girl_friday.

El encorsetamiento del Código Hays, al igual que en el caso de *Un gran reportaje*, limitó considerablemente las referencias históricas precisas y el lenguaje obsceno, tan típicas de la obra teatral. La cautela de contextualizar los hechos también resultó obligada en forma de rótulos iniciales, que en la versión de Hawks sitúan la historia con un tono más didáctico, aunque tampoco carente de ironía:

"It all happened in the *dark ages* of the newspaper game, when to a reporter *getting that story* justified anything short of murder. Incidentally you will see in this picture no resemblance to the men and women of the press of today. Ready? Once upon a time..." (*His Girl Friday*, 1931).

4.3.2. Un tributo a los años veinte

Frente a la indeterminación temporal de la obra original y de las dos adaptaciones cinematográficas previas, en las que no se precisaba la fecha exacta en la que sucede la acción, Wilder y Diamond situaron su *Primera plana* el 6 de junio de 1929.

"Billy Wilder wisely set the time as spring day in 1929. That allowed him to bring in many realistic-sounding references to the 1920s, the era in which the play had its first success and with which it is associated, however much it is set, strictly speaking, in the previous decade" (Fetherling, 1977:78).

Quedaban así superadas las ataduras de la censura y el código Hays, que había tratado de impedir que pudieran identificarse las actividades sin escrúpulos de los periodistas y los políticos representadas en la obra con la realidad del momento, y que ese distanciamiento fuera patente. En las dos adaptaciones previas escaseaban las referencias históricas precisas, aunque Milestone mantenía las ya recogidas en la obra teatral, al tiempo que Hawks acercaba los referentes vagamente a la fecha de la película (1940), haciendo referencia a la guerra en Europa y a llevar a Hitler a las páginas de humor.

Hecht y MacArthur, por su parte, no concretan la fecha en la que transcurre la acción, sino que ésta se desarrolla en un contexto amplio, representativo de toda una época. "The date of the action, for instance, is deliberately imprecise. The authors left it that way to sum up an era rather than a particular month or year and also to make the play as up to date as possible" (Fetherling, 1977:79).

En su relato sobre cómo escribieron *Primera plana*, Hecht situaba la acción en 1917 (1957:139), aunque desde el punto de vista histórico esta referencia da lugar a numerosos anacronismos²⁶⁸. Siguiendo los sucesos reales a los que se hace

²⁶⁸ En la obra teatral existen numerosas alusiones a sucesos posteriores a esa fecha. Se habla de la Chicago Crime Commission, que fue creada en enero de 1919, y de la confesión de Thomas Fitzgerald por el asesinato de la niña Janet Wilkinson, que tuvo lugar el 27 de julio del mismo año. La Prohibición, implantada el 1 de julio de 1920, también está vigente en el trascurso de la acción. De ese mismo año datan el suicidio-asesinato de Ruth Randall, el 8 de marzo, y la muerte de Clara Hamon, el 21 de

referencia, la fecha de inicio de ese periodo indeterminado de la obra teatral podría situarse entre 1915, cuando tanto Hecht como MacArthur trabajaban ya como periodistas en Chicago, y los meses de verano de 1927, periodo en el que escribieron la obra. Hilton, por su parte, basándose en el análisis de las referencias a sucesos y personajes reales mencionados en la obra, ubica el periodo en el que se desarrolla la acción entre finales de 1921 y mediados de 1923 (Hilton, 2002:6-7).

Wilder y Diamond ampliaron también el área de los sucesos mencionados, que pasaron de Chicago y sus alrededores a repasar toda la historia de Estados Unidos. En la obra teatral, la práctica totalidad de las claves históricas tenían un carácter completamente local. Sólo una pequeña parte de las numerosas menciones y homenajes que se realizaban aludían a personas, lugares o sucesos de fuera de Chicago o del estado de Illinois²⁶⁹.

La *Primera plana* de Wilder, a diferencia de la obra original y de todas las adaptaciones anteriores, retrasa el momento en el que transcurre la acción y le pone una fecha concreta: el 6 de junio de 1929. Este cambio no busca precisar las referencias históricas existentes ni eliminar los anacronismos de la obra teatral original –pues siguen existiendo y se incurre en varios nuevos– sino que, más bien al contrario, le permite inundar los diálogos de alusiones a personajes y sucesos históricos de la década de los veinte fácilmente identificables para los espectadores de los setenta y poder así realizar un tributo a aquella América a través de sus momentos más emblemáticos. Así, uno de los principales atractivos de la película de Wilder y Diamond consistió en satisfacer la nostalgia de los años veinte que había despertado el éxito arrollador de *El golpe* el año anterior²⁷⁰. Tal y como señala Richard Armstrong, “in style and spirit seems to collapse both prewar decades into one recollection” (2004:124).

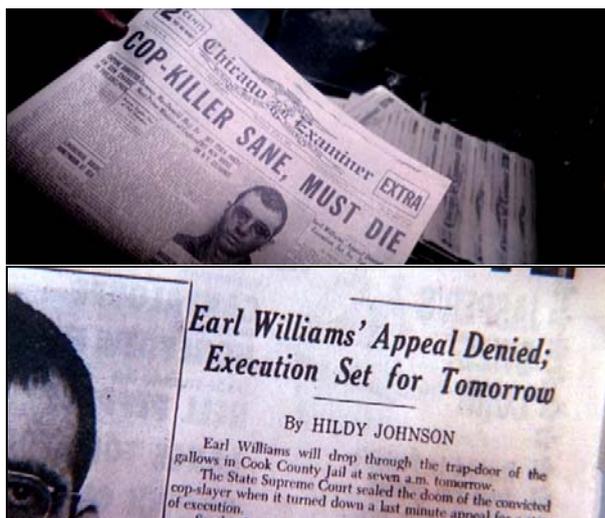
noviembre. La huida de prisión de Tommy O'Connor, suceso en el que se inspira la obra, tuvo lugar en diciembre de 1921. El asesinato de un agente del FBI en lo que se conoció como 'caso Durkin' data del 11 de octubre de 1925. El terremoto que Walter Burns elimina de la primera plana corresponde probablemente al ocurrido en la provincia de Gansu el 23 de mayo de 1927. Finalmente, el uso del ahorcamiento para aplicar la pena de muerte sugiere un periodo anterior al 6 de julio de 1927, fecha en la que el estado de Illinois comenzó a justiciar a los reos mediante la silla eléctrica. Las referencias a las personas reales en las que se inspiraron para crear a los personajes de la obra y los cargos que ocuparon durante este periodo tampoco ayudan a precisar con exactitud la fecha, ya que ahí los anacronismos – en especial entre los periodistas– son aún más numerosos. La época está situada sin duda bajo el mandato de William Hale Thompson como alcalde de Chicago, entre 1915-1923 y 1927-1931, pero Peter M. Hoffman no fue elegido sheriff hasta el 7 de noviembre de 1922 (Hilton, 2002:6-7).

²⁶⁹ El pormenorizado rastreo que Hilton realiza de estas referencias en los diálogos de la obra de Hecht y MacArthur revela que sólo tres del casi medio centenar de personas mencionadas en la obra son ajenas a ese ámbito geográfico. De la decena de sucesos mencionados sólo dos –el terremoto en China y el asesinato Jacob L. Hamon, sucedido en Oklahoma– no habían tenido lugar en ese área. El indiscutido homenaje a la ciudad y sus habitantes se completa con la mención de una veintena de lugares y edificios de la ciudad.

²⁷⁰ La película protagonizada por Paul Newman y Robert Redford también estaba ambientada en el Chicago de los años veinte. Su éxito fue arrollador; ganó siete premios de la Academia y sólo en Estados Unidos recaudó 153 millones de dólares, cuando su presupuesto había sido de sólo cinco millones y medio.

El retraso de la acción hasta junio de 1929 adquiere también una importante carga simbólica, pues marca el final de una era, la de los felices años veinte de la América anterior a la Gran Depresión. Por ello, no resulta casual que en la primera plana del *Chicago Examiner*²⁷¹ con la que se abre la película de Wilder, el titular sobre la próxima ejecución de Williams²⁷² esté acompañado por una noticia que anticipa el suceso clave de la época, el *crash* bursátil del 24 de octubre de ese mismo año, también conocido como el “jueves negro”: “Key Stock Prices Hit New Highs on N.Y. Exchange”.

La ficticia portada del 6 de junio se completa con informaciones que aluden a otras grandes celebridades de los años veinte. Junto al cómico y sarcásticamente paradójico titular a toda plana sobre la denegación de la apelación de Earl Williams “Cop-Killer Sane, Must Die”²⁷³, aparecen noticias sobre la detención del gánster Al Capone, la luna de miel del aviador Charles Lindbergh, la elección de Ramsey MacDonald como primer ministro británico y la muerte de la actriz Jeanne Eagels.



Primera plana (Billy Wilder, 1974)

Salvo en el caso de MacDonald, “Ramsay MacDonald May Be Next Prime Minister of England”, en el que la noticia se corresponde con el día en el que el Rey Jorge V encomendó al político laborista que formara gobierno, todas las referencias de la portada son ligeramente anacrónicas. El titular “Capone arrested in con charge in Philadelphia” se refiere a la detención del célebre gánster el 17 de mayo de 1929 por portar armas de fuego, cargo por el que fue condenado a un año de cárcel²⁷⁴. La noticia sobre la luna de miel de Lindbergh, “Lindbergh Bride Honeymoon at sea”,

²⁷¹ Desde el punto de vista histórico, el nombre utilizado por Wilder y Diamond incurre en un anacronismo, pues el diario matutino de Hearst dejó de utilizar dicho nombre el 1 de mayo de 1918 tras la compra del *Chicago Herald*. Desde entonces, pasó a denominarse *Herald and Examiner*.

²⁷² La huida de Williams está basada en un hecho real, la fuga de la cárcel del condenado a muerte Tommy O’Connor el domingo 11 de diciembre de 1921, cuatro días antes de su ejecución. Aunque el aspecto físico del ficticio Earl Williams guarde similitudes con el de O’Connor –la obra lo describe como “little harmless looking man with a moustache” (Hecht y MacArthur, 1928:132)– el carácter de ambos poco tiene en común. Allí donde Hecht y MacArthur retratan a un hombre de aspecto entrañable e inofensivo cuyo crimen parece haber sido accidental, el O’Connor real fue un asesino frío que fue condenado a la horca por matar a un policía que se disponía a detenerlo. Escapó de la cárcel a punta de pistola y, pese a que se destinaron 5.000 agentes a su búsqueda, nunca fue encontrado.

²⁷³ El tono y el tamaño del titular se ajusta a los usos periodísticos de la época, no así que la noticia de portada aparezca firmada por Hildy Johnson, pues los reporteros no solían firmar sus propias noticias.

²⁷⁴ Al Capone recibió su mayor condena, once años de prisión por evadir impuestos, en 1931. Sorprendentemente, esta breve y prácticamente imperceptible referencia es la única que se hace en toda la película al que sin duda es el personaje más célebre del Chicago de los años veinte.

resulta algo más precisa, pues el célebre aviador se casó el 27 de mayo de 1929. Finalmente, la muerte de la actriz Jeanne Eagels, "Jeanne Eagels Dies in Pill Overdose", se produjo con posterioridad a esa fecha, pues esta estrella de Broadway y del incipiente cine sonoro falleció en confusas circunstancias el 3 de octubre de 1929²⁷⁵.

Las referencias históricas incluidas por Wilder y Diamond en su adaptación de *Primera plana* abarcan muchos planos de la vida pública de los años veinte. En el plano político, a la ya mencionada sobre el primer ministro británico Ramsey MacDonald, hay que añadir las referencias explícitas a Herbert Hoover, presidente de Estados Unidos entre 1929 y 1933, y a Joseph Stalin, máximo dirigente de la URSS entre 1922 y 1953.

También abundan las menciones al cine y a personajes del espectáculo. Se cita al mago Houdini, fallecido el 31 de octubre de 1926, a la actriz Marion Davies, la amante de William Randolph Hearst durante más de treinta años²⁷⁶, y también a una de las parejas más célebres del celuloide durante los años veinte, la formada por Ronald Colman y Vilma Bánky²⁷⁷. Entre las películas que tienen presencia en el film, el teatro *Balaban & Katz*²⁷⁸, en el que trabaja la prometida de Hildy, anuncia en su rótulo la película *El fantasma de la ópera*, la versión cinematográfica de la obra de Gaston Leroux protagonizada por Lon Chaney (Rupert Julian, 1925)²⁷⁹. Ya dentro de ese

²⁷⁵ El suceso despertó gran interés en los medios de la época por las extrañas circunstancias en las que se produjo la muerte de la actriz, de 39 años, en el Hospital Park Avenue de Nueva York. La primera autopsia, realizada inmediatamente después de su fallecimiento, señaló como causa de la muerte el exceso de alcohol, aunque los análisis posteriores apuntaron a una sobredosis de hidrato de cloral, un sedante que le habría sido suministrado accidentalmente en dos ocasiones al ser internada en el hospital (V. 'Reports a Sedative Killed Miss Eagels', *The New York Times*, 5 de octubre de 1929). Meses después, en junio de 1930, el *New York Daily Mirror* publicaba los resultados de una tercera autopsia en la que se atribuía su muerte a una sobredosis de heroína (V. 'Case of Jeanne Eagels', *Time Magazine*, 9 de junio de 1929).

²⁷⁶ Hearst apoyó financieramente la carrera cinematográfica de Davies, aunque muchos consideran que ella habría logrado un éxito mucho mayor sin su apoyo. Sus periódicos publicaban diariamente alguna reseña sobre su aspecto, sus vestidos, su vida familiar, los viajes que realizaba o sobre su popularidad. Para quienes la conocieron, la comparación del personaje de Susan Alexander en *Ciudadano Kane* con Marion Davies resultaba mucho más injusta que la del propio Hearst con el todopoderoso protagonista del film: "Even those who knew her only slightly found her to be one of the pleasantest and most decent persons the *Chief* had ever attracted to his personal entourage" (Murray, 1965:164).

²⁷⁷ Colman y Bánky alcanzaron una gran celebridad a finales de los años veinte. Entre 1925 y 1928 coprotagonizaron cinco películas de gran éxito en las que se relataban fantásticos romances. Destacan entre ellas *El ángel de las tinieblas* (George Fitzmaurice, 1925) y *Flor del desierto* (Henry King, 1926).

²⁷⁸ La cadena de salas de cine Chicago Balaban and Katz era propiedad, entre otros, de Barney Balaban, quien más tarde ocupó la presidencia de la Paramount entre 1936 y 1964 y para quien Wilder trabajó durante casi dos décadas.

²⁷⁹ Aunque la película data de 1925, la referencia aquí sí es más ajustada a la fecha en la que se desarrolla la acción, pues los estudios Universal reestrenaron el film con la llegada del cine sonoro en 1929, reeditada y parcialmente doblada para incluir diálogos. Para esta nueva versión no pudo incorporarse la voz del protagonista Lon Cheney, que había pasado a la nómina de la Metro Goldwyn Mayer, por lo que el fantasma permanece silente. La película ha pasado al dominio público después de que los estudios Universal no renovaran el copyright en 1953. *Internet Archive*, por ejemplo, conserva

mismo teatro, Walter Burns despegó una estrella del cartel anunciador del film de Lewis Milestone *Sin novedad en el frente* (1931) para presentarse ante Peggy como el comisario Otto Fishbein²⁸⁰.

También en el teatro *Balaban & Katz*, el noticiero cinematográfico habla de la llegada del explorador Rychard E. Byrd a Nueva York tras su expedición a la Antártida, suceso que vuelve a recordarse más adelante cuando Burns no quiere retirar esa noticia de la primera plana de su diario cuando tiene que reelaborarla para incluir la exclusiva sobre huida de Williams: "No toques al comandante Byrd y a los pingüinos. Es de interés humano"²⁸¹.

Aimee Sample McPherson, por su parte, cuyo nombre incluye Wilder en el famoso monólogo de Hildy Johnson "¡Periodistas! Un hatajo de pobres diablos...", se ajusta perfectamente al tono cómico de la película y a la devoción de Wilder por las relaciones sentimentales inconfesables²⁸². La evangelista "hermana Aimee" alcanzó una gran popularidad en Estados Unidos durante los años veinte por los multitudinarios oficios que presidía y por su gran presencia en la prensa y, en especial, por el uso de la radio para difundir sus sermones. El 18 de mayo de 1926, la fundadora de la Iglesia del Evangelio Cuadrangular desapareció en una playa de Los Ángeles y se

una copia de la versión de 1925 que puede visualizarse en esta dirección: <http://www.archive.org/details/ThePhantomoftheOpera>.

²⁸⁰ La mención de Otto Fishbein en boca de Walter Matthau es una autorreferencia wilderiana, previamente utilizada como nombre de un pleito judicial en *En bandeja de plata* (1966). Pero, sobre todo, la presencia del cartel de la película *Sin novedad en el frente* supone un doble homenaje a su director Lewis Milestone y al autor de la novela original, Erich Maria Remarque, aunque al incluirlo Wilder incurra en un leve anacronismo, pues este relato antibélico galardonado con los premios de la Academia a la mejor película y al mejor director no fue estrenado hasta el 21 de abril de 1930. Milestone rodó la primera adaptación cinematográfica de *Primera Plana*, mientras que la amistad de Wilder con Remarque se remontaba a su etapa como periodista en Berlín, donde ambos frecuentaban el Café Románico. Un día, Remarque anunció a su amigo *Billie* que iba a abandonar su bien remunerado puesto de director de la revista *Die Dame*, una de las publicaciones de moda femenina más influyentes de Alemania, para escribir una novela realista sobre la odisea de los soldados alemanes durante la Primera Guerra Mundial. Wilder trató de persuadir a Remarque para que no abandonara un trabajo fácil y bien pagado para emprender una aventura tan arriesgada. La novela era *Sin novedad en el frente*. "Si me hubiera salido con la mía y lo hubiese convencido, Remarque jamás lo hubiera conseguido" (Lally, 1998:36-37).

²⁸¹ Se incluye así una doble mención a una personalidad muy conocida de los años veinte, aunque la referencia histórica sea de nuevo inexacta. El explorador realizó cinco expediciones a la Antártida y en la primera de ellas sobrevoló el polo Sur el 29 de noviembre de 1929. Su llegada a Nueva York tras esta expedición, de la que dan cuenta el noticiero cinematográfico y la primera plana de Walter Burns, se produjo el 18 de junio de 1930. La polémica también rodeaba la figura de Byrd. Alcanzó la fama mundial al anunciar que había sobrevolado junto con Floyd Bennet el polo Norte el 9 de mayo de 1926 a bordo del trimotor *Josephine Ford*, una hazaña que fue puesta en duda años más tarde.

²⁸² El recuerdo a MacPherson sustituye al "campanionate marriage" [sic] del que habla la obra de Hecht y MacArthur, un tipo de matrimonio en el que los esposos se comprometen a no tener hijos, en el que pueden divorciarse de mutuo acuerdo y en el que los contrayentes no se responsabilizan del bienestar económico de su cónyuge. En la versión doblada al español se elude la referencia, y se sustituye simplemente por "qué opina de fulanito o menganito".

la dio por muerta, probablemente ahogada, lo que provocó una enorme cobertura del suceso durante semanas por parte de los medios de comunicación.

Transcurridos 35 días desde de su misteriosa desaparición, MacPherson reapareció en la localidad mexicana de Agua Prieta, en la frontera con el estado de Arizona. Aseguró que había sido secuestrada, drogada y torturada en una cabaña, de la que finalmente había escapado tras haber caminado trece horas por el desierto. Sin embargo, los detalles que ofreció sobre su cautiverio y su huida no cuadraron desde el inicio. Varios testigos aseguraron haberla visto junto con su amante Kenneth G. Ormiston –un ingeniero de la KSFG, la emisora de radio de MacPherson– en varios hoteles durante los días que duró el supuesto secuestro²⁸³.

A estas referencias del mundo del espectáculo²⁸⁴ hay que añadir también la imitación que Jack Lemmon hace de James Cagney –célebre por sus interpretaciones de gánsteres– cuando llega a la sala de prensa con una bolsa llena de botellas de licor para despedirse de sus colegas de profesión y apuntándoles con su bastón les dice: “All right, you guys!”²⁸⁵.

Esta escena sitúa, además, el relato en la época de la ley seca, establecida por la XVIII enmienda de la constitución de los Estados Unidos y que prohibió la fabricación, distribución y venta de alcohol entre los años 1920 y 1933. Mientras que en la obra original y en las adaptaciones cinematográficas previas la mención a la Prohibición está latente, aunque diluida, Wilder hace que buena parte de la acción transcurra con la mesa de la sala de prensa repleta de botellas de licor vacías. También se muestra la laxitud con la que se vivía el cumplimiento de la ley en el momento en el que el sheriff entra en la estancia y encuentra a los periodistas brindando:

²⁸³ Sobre los nunca aclarados motivos de la misteriosa desaparición, los rumores abundaron: se trataba de una huida sentimental, de un aborto no declarado, una operación de cirugía estética o un simple truco publicitario. Desde entonces, MacPherson perdió el favor de los medios de comunicación y su turbia desaparición fue motivo de numerosas burlas. Upton Sinclair se inspiró en ella para el personaje de Elli Watkins, el corrupto predicador en *¡Petróleo!*.

²⁸⁴ También se incluyen referencias al gran incendio de Chicago (1871), al film de Raoul Walsh *The Lucky Lady* (1926), al musical *The Student Prince* (1924) y al jugador de los Chicago Bears Red Grange.

²⁸⁵ A pesar de ser la frase más utilizada para imitar a Cagney durante décadas, éste nunca la pronunció en ninguna de sus películas (V. ‘James Cagney’. En: *Encyclopædia Britannica*. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/88362/James-Cagney>). Aquí también el film incurre en un pequeño anacronismo, pues la primera película en la que actuó Cagney no se estrenó hasta 1930, aunque poco después alcanzó la fama mundial gracias a su interpretación del gánster Tom Powers en *El enemigo público* (William A. Wellman, 1931). Sus papeles en las películas sobre el crimen organizado, entre las que destacan las que hizo con Raoul Walsh –*Los violentos años veinte* (1939) y *Al rojo vivo* (1949)– lo convirtieron en el referente por excelencia de los gánsteres en la gran pantalla. Wilder ya había incluido previamente una imitación de Cagney en *Traidor en el infierno* (*Stalag 17*, 1953), donde uno de los militares que llega al campo de prisioneros en el que transcurre la película, el sargento Bagradian, imita a Cagney para narrar el modo en el que su superior logró volar un tren de municiones. Curiosamente, en la obra teatral original de Bevan y Trzcinsky, el personaje imita a media docena de estrellas de Hollywood, pero no a Cagney (1951:21-22).

SHERIFF HARTMAN

¡Pero qué juerga se están corriendo! Saben que este es un edificio del gobierno...

KRUGER

Hola sheriff.

WILSON

¿Qué quiere tomar?

SHERIFF HARTMAN

¡Voy a meterlos en chirona a todos!

HILDY JOHNSON

Al fiscal no le gustaría. Le compré las bebidas a su hermano.

Entre las referencias a la Prohibición, los diálogos de Wilder y Diamond también incluyen una mención al suceso más conocido en la lucha entre las bandas de traficantes de alcohol, la matanza del día de San Valentín, ocurrida el 14 de febrero de 1929. Aquel día, siete personas –la mayoría de ellas vinculadas a la banda de George *Bugs* Moran– fueron asesinadas en un garaje situado en el 2122 de la North Clark Street de Chicago. A pesar de que los detalles del suceso quedaron sin esclarecer, las sospechas sobre la autoría del múltiple asesinato recayeron en la banda de Torrio y Al Capone, rivales de Moran en el control del tráfico de alcohol en Chicago.

La adaptación de Wilder menciona también otras grandes catástrofes y tragedias de los años veinte. Así, se recuerda indirectamente el atentado con bomba contra Wall Street ocurrido el 16 de septiembre de 1920. Para suavizar la alusión y hacerla más acorde con el tono cómico de la película, el suceso se convierte aquí en un atentado fallido que cometió años atrás Earl Williams, el convicto al que van a ajusticiar:

DR. EGDELHOFFER

Según esto, había sido detenido en 1925 por posesión ilegal de explosivos.

EARL WILLIAMS

Oh, sí. No sé qué opinará de Wall Street, pero le envié por correo al banquero Morgan una caja de zapatos... Con una bomba de relojería. Y me la devolvieron por falta de franqueo. Levantó todo el techo de mi casa de huéspedes.

Las palabras que Wilder pone en boca de Williams, cómicas e inofensivas, resultan fácilmente identificables para el espectador. En el atentado real de 1920, un carro de caballos cargado con 50 kilos de dinamita y 200 de metralla explotó frente a la sede de J.P. Morgan, en el número 23 de Wall Street, el mediodía del 16 de septiembre de 1920. Murieron 38 personas y otras 400 resultaron heridas²⁸⁶.

²⁸⁶ La autoría del atentado quedó sin resolver, aunque las sospechas apuntaron a anarquistas italianos en respuesta a la condena a muerte de Sacco y Vanzetti, a quienes Williams también menciona cuando relata que perdió su empleo como pastelero por meter proclamas a favor de su libertad en las galletitas de la suerte. Su ejecución, que causó una gran polémica en todo el mundo, tuvo lugar el 23 de agosto de 1927. Wilder consigue así recordar el suceso eludiendo la dramática referencia histórica, para

En el caso de las referencias que se eliminan, en la versión de Wilder Hildy alardea ante Burns de haber redactado la confesión de Banducci 'tres dedos' (Hecht y MacArthur, 1928:152), cita que sustituye a la mención en la obra original de la confesión de Fitzgerald, un conserje de hotel que el 22 de julio de 1919 agredió sexualmente y estranguló a la niña de 5 años Janet Wilkinson (Lesy, 2007:57)²⁸⁷.

Asimismo, Wilder y Diamond también añadieron en sus diálogos alusiones a los dos juicios más famosos de la época: el caso Leopold y Loeb²⁸⁸ (1924) y el juicio Scopes sobre la enseñanza del evolucionismo en Tennessee (1925). En ambos procesos, las labores de la defensa corrieron a cargo del célebre abogado Clarence Darrow, cuyo nombre se asociaba a los casos imposibles de defender, en los que pese a la culpabilidad del acusado lograba sentencias favorables. Por ello, cuando el sheriff detiene a Walter Burns y Hildy Johnson, el director del *Examiner* coge el teléfono y pide que le pongan con Darrow. El gesto, desde luego, no está exento de verosimilitud, pues este abogado era también amigo personal de Hearst y defendió a sus diarios y trabajadores en numerosos escándalos.

4.3.3. Los títulos de crédito

Pese a la ausencia de referencias explícitas, la alargada sombra del *Gran jefe* planea a lo largo de todo el film. Ya desde el mismo inicio de la película, las imágenes que acompañan a los títulos de crédito al trepidante ritmo del *Front Page Rag* de Billy May describen visualmente el proceso de impresión de un diario²⁸⁹. Una caja con la

convertirlo en un anécdota cómica que caracteriza al condenado a muerte como un desequilibrado de aspecto inofensivo que tartamudea al relatarlo.

²⁸⁷ El caso fue una de las principales exclusivas del *Herald and Examiner* de Howey. La policía no lograba la confesión de Fitzgerald, pero Harry J. Romanoff, un reportero del *Examiner*, enseñó al acusado una muñeca recién comprada que dijo que pertenecía a la niña y añadió que la madre estaba a punto de morir. Las confesiones de Fitzgerald, publicadas el 28 de julio de 1919, eran una transcripción del interrogatorio en las oficinas de la fiscalía del estado y Howey las convirtió en una de las grandes historias del *Herald and Examiner* (Hilton, 2002:152-153).

²⁸⁸ Nathan Leopold y Richard Loeb eran dos brillantes estudiantes universitarios que, influidos por las teorías del 'superhombre' de Nietzsche, decidieron demostrar que podía cometerse el crimen perfecto. El 21 de mayo de 1924 asesinaron al niño de 14 años Bobby Franks, hijo del millonario Jacob Franks y, a su vez, vecino y primo segundo de Loeb. Tras el crimen, pidieron un rescate a la familia, pero el cuerpo del niño fue encontrado por un campesino junto a unas gafas con un peculiar mecanismo de cierre de las que sólo existían tres unidades, una de ellas perteneciente a Leopold. Tras las confesiones de los asesinos, sus familias contrataron a Clarence Darrow, quien optó en el juicio por una estrategia de defensa en la que los acusados se declararon culpables con el fin de evitar la sentencia de muerte, y que el abogado convirtió en un alegato contra la pena capital. El juez John R. Caverly sentenció finalmente a los acusados a cadena perpetua, en buena medida debido a su minoría de edad. Richard Loeb fue asesinado en la prisión de Joliet en 1936, mientras que Nathan Leopold salió de la cárcel en 1958, tras 34 años de reclusión. Se trasladó a Puerto Rico, donde falleció en 1971. V. LINDER, Douglas O. 'The Leopold and Loeb Trial: A Brief Account'. Accesible en: <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/leoploeb/Accountoftrial.html>.

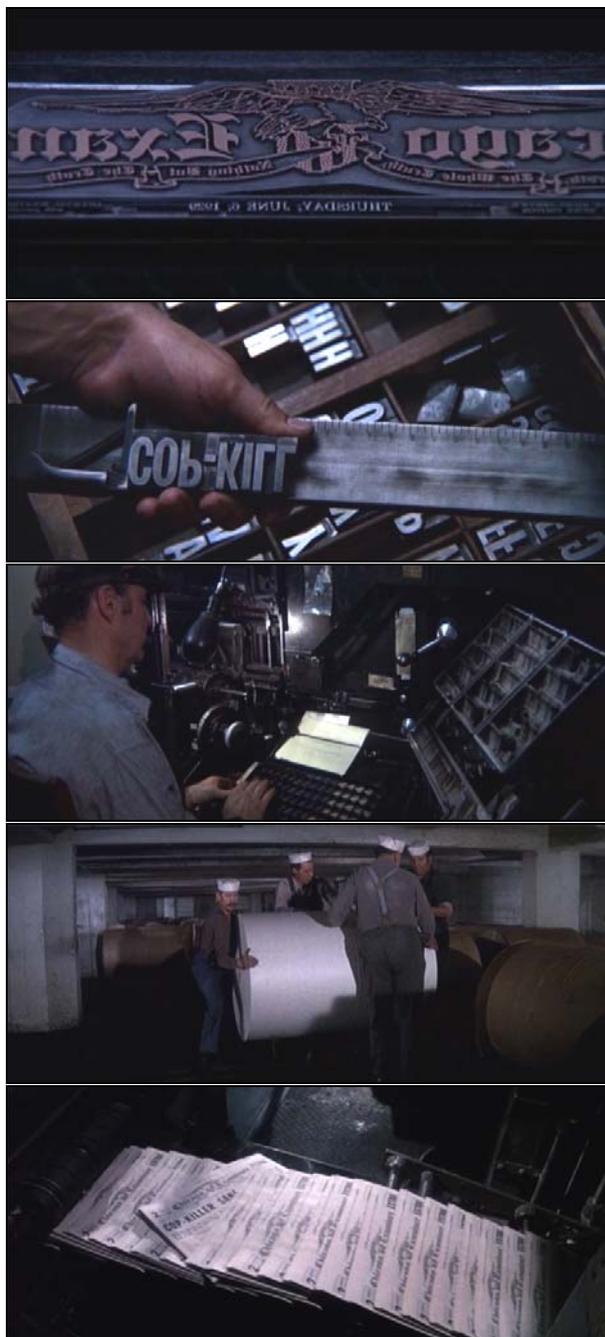
²⁸⁹ Billy May se hizo cargo de la banda sonora de la película, en la que incluyó numerosas melodías populares de la época del jazz como *Button Up Your Overcoat* o *Congratulate Me*.

cabecera del *Chicago Examiner* adornada con un águila, emblema identificativo de los diarios de Hearst, abre la película²⁹⁰.

La rítmica descripción del trabajo de los talleres da paso inmediatamente a un operario que prepara manualmente el titular principal en grandes caracteres con la ayuda de un componedor y una regleta. A medida que se va ajustando la primera plana en la pletina, se observa a los linotipistas pulsando febrilmente sus teclados hasta componer los renglones que pasan a la caja de fundición, de donde salen los finos lingotes que forman cada una de las líneas de imprenta.

La recreación en pantalla del proceso de impresión es minuciosa. Mientras en el almacén los operarios transportan las enormes bobinas de papel sobre raíles, en el taller los lingotes se colocan sobre el galerín, que se entinta y del que se imprime una galerada. Las bobinas, mientras tanto, se colocan en la rotativa, a la que se hace girar cada vez a mayor velocidad. Una larga cinta de ejemplares sale de la máquina, de la que un operario toma un ejemplar y lo muestra a la cámara.

En poco más de dos minutos y medio, el comienzo de *Primera plana* ha mostrado con precisión la producción de un diario de principios del S.XX, desde que comienza a componerse la primera página hasta que los ejemplares salen de la rotativa.



Primera plana (Billy Wilder, 1974)

²⁹⁰ El lema del diario no se corresponde con el real, pues el del diario de Hearst rezaba "A Chicago Newspaper for Chicago People", mientras que en el *Examiner* de Wilder puede leerse "The truth, the whole truth and nothing but the truth", lo que da pie a un cómico alegato de Walter Burns en favor de la honorabilidad del diario durante el film.

Este comienzo, más convencional y aséptico, sustituye al recogido en el guión original, muy similar en su planteamiento al prólogo que el director ya utilizó en *La tentación vive arriba*. Si en aquél una voz en *off* comparaba cómicamente el inicio de las vacaciones estivales en Manhattan con las costumbres de los indios que habitaron previamente la isla, en la versión inicial del guión de Wilder y Diamond se confrontaban los piadosos inicios de la imprenta de Gutenberg con los estruendosos titulares con los que los diarios inundaban las calles de Chicago durante los años veinte (Wilder y Diamond, 1974:1):

BEFORE THE TITLES

A PERIOD ETCHING OF
GUTENBERG

NARRATOR
(with March of Time²⁹¹
solemnity)

Mainz, Germany, 1454.
Johann Gensfleisch, better
known as Gutenberg, opens
the modern era of
communication by inventing
the printing press. Within
the first year, he turns
out three hundred copies
of the Holy Bible.

A WOODCUT OF GUTENBERG'S
PRINTING SHOP

AN OPEN GUTENBERG BIBLE

A ROTARY PRESS SPEWING
OUT NEWSPAPERS

Chicago, 1929. Gutenberg's
invention has come a long
way -but what they are
printing is not the Holy
Bible.

A QUICK SUCCESSION OF FRONT PAGES WITH SCREAMING
BANNER HEADLINES

The Chicago Tribune, February 15, 1929.

MASSACRE IN SOUTH SIDE GARAGE

The Chicago Daily News, March 3, 1929.

SLAYS WIFE, SELF

The Chicago American, March 17, 1929.

GRISLY FIND IN LAKE MICHIGAN

The Chicago Journal, April 9, 1929.

CONFESSION IN THRILL MURDER

The Chicago Post, May 21, 1929.

PHILANTROPIST STRANGLED WITH SILK STOKING

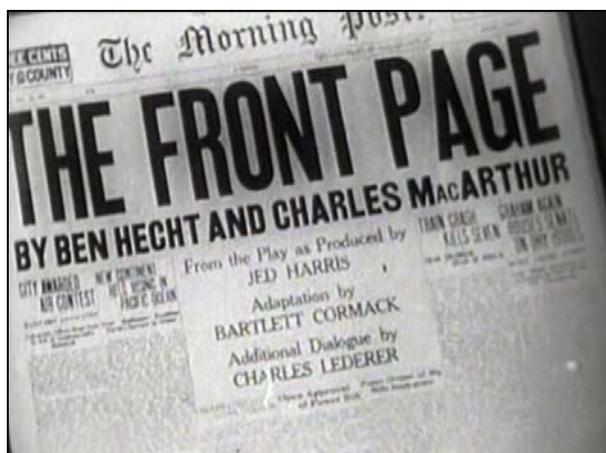
The last headline blurs out of focus, and over this
come the CREDIT TITLES²⁹².

²⁹¹ *The March of Time*, el noticiero cinematográfico de la empresa editora de la revista *Time*, se exhibió en las salas de cine entre 1935 y 1951. La resonante locución de Westbrook Van Voorhis, quien también participaba en la edición radiofónica del noticiero, imprimía a las noticias un tono dramático y sepulcral que le hizo merecedor del apelativo 'Voice of Doom' (FIELDING, 1957:354).

²⁹² WILDER, Billy y DIAMOND, I.A.L. Guión definitivo revisado de *Primera Plana* (1974).

Los motivos por los que no se llegó a utilizar este inicio y se optó por uno más convencional son desconocidos, pero por su característico tono corrosivo no cabe duda de que se trataba de una genuina aportación de Wilder y Diamond que se habría ajustado muy bien al tono general de la obra.

La pormenorizada descripción de los procesos de producción, en cualquier caso, recrea el ambiente de la prensa de comienzos del S.XX y confiere un aura de profesionalidad al inicio de la película que se deshará por contraste con los periodistas con rapidez. Los inicios de *Un gran reportaje* y *Luna nueva*, por el contrario, recurrieron a una estética más socorrida en la que los títulos de crédito se insertan a modo de titulares de un diario.



Primera plana (Lewis Milestone, 1931)

Milestone, eso sí, en un intento de abandonar la teatralidad y de mostrar la superación de las limitaciones espaciales, insertó dos largos planos secuencia en los que se puede observar el trabajo de redacción y producción del diario mientras la cámara sigue a Walter Burns en su paseo por la redacción y los talleres, desde que sale de su despacho hasta que se encuentra con *Diamond Louie* en la entrada trasera del edificio.

4.3.4. Broun, Mencken, Hecht... y la sombra de Hearst

En su cariñoso y nostálgico homenaje a los años veinte, Wilder y Diamond no olvidaron recordar a varios de los periodistas más célebres de la época. Algunas de estas menciones, lamentablemente, se pierden en la versión doblada al castellano. Así ocurre con Heywood Broun y H.L. Mencken, a los que Walter Burns evoca para motivar a Hildy mientras éste redacta la noticia sobre la captura de Earl Williams por parte del *Chicago Examiner*:

WALTER BURNS

Ésta va a ser tu consagración definitiva como el periodista más famoso del país. [With this you're stepping into a new class: Heywood Broun, H.L. Mencken...]

Los periodistas citados, desde luego, ocupaban una posición bien distinta a la que podría aspirar un simple reportero de sucesos de Chicago y el comentario adquiere en boca de Burns, cómo no, una connotación profundamente sarcástica.

Heywood Broun alcanzó un estatus de auténtica estrella durante la época en la que Wilder sitúa su *Primera plana*. Tras ser despedido del *New York World* gestionado por

los herederos de Pulitzer por afirmar que el diario tenía “miedo de asombrar a los lectores”, en 1929 fue contratado como columnista del *The Evening Telegram* por el astronómico salario de 30.000 dólares anuales (Teel, 2006:138).

En la figura de Heywood Broun se unían rasgos contradictorios. Educado en Harvard, sus columnas sindicadas lo convertían en uno de los periodistas mejor pagados del país. También participaba activamente en la famosa mesa redonda del Hotel Algonquin, donde la elite intelectual neoyorquina se reunía diariamente para almorzar y compartir su experiencias e ideas, que luego reflejaban en sus columnas y obras literarias.

Desde su privilegiada posición, sin embargo, luchó por la causa de los periodistas que durante la Depresión habían sido despedidos o cuyos salarios se habían visto reducidos, e incluso dedicaba su columna a encontrar empleo a reporteros en paro. A principios de agosto de 1931, mientras almorzaba en el exclusivo Club 21 de Nueva York, pidió una máquina de escribir y redactó en 25 minutos la columna titulada ‘A Union of Reporters’ –publicada el 7 de agosto– en la que daba a conocer su propósito de poner en marcha un sindicato de periodistas.

Su ático en la calle 58 se convirtió en la primera sede de The Newspaper Guild tras su fundación en 1933. Desde allí trabajó activamente por mejorar las condiciones laborales de los periodistas, entre cuyas primeras demandas se encontraban una jornada laboral de cinco días y 40 horas semanales, además de un salario mínimo. La asociación provocó reacciones encontradas en la prensa de la época. Además del rechazo de muchos editores, se encontró también con los prejuicios de muchos periodistas, que consideraban que los sindicatos eran propios del personal de talleres, aunque estos cobraran mayores salarios y tuvieran una mayor seguridad laboral. Uno de los más acérrimos enemigos de la nueva asociación fue William Randolph Hearst, que obligó a los empleados de sus diarios a abandonar el sindicato y llegó a despedir o degradar a aquellos que no lo hacían (Teel, 2006:172-174).

Henry Louis Mencken, también conocido como *el sabio de Baltimore*, fue por su parte uno de los periodistas más reputados e influyentes durante los años veinte. Comenzó su carrera como reportero y corresponsal de guerra del *Evening Sun* de Baltimore y en 1924 fundó junto con George Jean Nathan la revista *American Mercury*, en la que colaboraron los más importantes literatos de la época y que se caracterizaba por criticar los vicios de la sociedad norteamericana. Desde su tribuna dirigida a una ‘civilizada minoría’ –pese a que la revista llegó a alcanzar en 1928 una tirada de más de 80.000 ejemplares–, Mencken atacó la hipocresía y la codicia de los empresarios durante la Primera Guerra Mundial. *El sabio de Baltimore* se consideraba a sí mismo un crítico destructivo: denunció la cobardía de la prensa por plegarse a la histeria antibolchevique tras el fin de la guerra, así como el fundamentalismo religioso, el racismo o el antievolucionismo. Su estilo iconoclasta causaba admiración y rechazo

por igual, y según sus propios cálculos en 1926 había inspirado más de 500 editoriales en la prensa, la mayoría de los cuales “le devolvían el golpe” (Teel, 2006:107-109).

“Several features contributed to the unique quality of Mencken’s political reporting. He loved to exaggerate, and one who took many of his statements to heart did so at extreme peril. But if, as Ortega y Gasset reminds us, “to think is to exaggerate”, perhaps Mencken felt fully justified in lacing his political coverage with a tall here and there. In any case exaggeration was a trademark of his reporting and gave his columns much of their heady flavor” (Moos, 1956:XII)

Además de Mencken y Broun, también la presencia del propio Ben Hecht puede encontrarse en al menos dos ocasiones a lo largo del film. La primera de ellas, una referencia-homenaje con abundante sorna añadida por Wilder y Diamond, lo incluye en una de las líneas de diálogo de la obra original en el momento en el que Hildy anuncia a Walter Burns que abandona el periodismo y se va a vivir a Filadelfia, donde trabajará en la agencia de publicidad de un tío de su prometida:

WALTER BURNS

Pero Hildy, ¿por qué no me lo habías dicho? Te hubiera dado una pequeña fiesta de despedida.

HILDY JOHNSON

Oh, no, no. Conozco tus fiestas de despedida. En la de Ben Hecht, cuando se iba a Hollywood, pusiste un soporífero en la bebida y tuvimos que llevarlo al tren entre cuatro²⁹³.

WALTER BURNS

Ya ves lo que ha sido de él. Sentado bajo las palmeras, escribe ridículos diálogos para Rin Tin Tin. ¿Pero qué os pasa muchachos? Sois unos desertores. Si no es Hollywood es Broadway, o París. A escribir una gran novela americana, a emular a Scott Fitzgerald.

Entre los más de setenta guiones escritos por el prolífico guionista, dramaturgo y novelista, desde luego, no se encuentra ninguno para el lucimiento del popular y heroico perro que protagonizó una veintena de películas en los años veinte. Esta alusión, deliberadamente mordaz, puede referirse al modo en el que el beligerante Hecht, cuyas controvertidas opiniones sionistas le llevaron a estar vetado en los estudios²⁹⁴, atemperó su carácter durante sus últimos años y se dedicó a proyectos

²⁹³ Al igual que muchos otros, este suceso está inspirado en una anécdota real de Walter Howey. Según relata Doug Fetherling, tras ser despedido del *Tribune*, el vengativo Howey organizó una gran fiesta para su sucesor, donde lo emborrachó hasta lograr que firmara un contrato con el *Herald and Examiner* (Fetherling, 1977:76).

²⁹⁴ Ben Hecht se trasladó de Chicago a Nueva York en 1925 para iniciar su carrera como escritor en Broadway. Tras el éxito de sus textos teatrales llegó a Hollywood, donde se convirtió en uno de los guionistas mejor valorados de la industria. De origen judío, durante la Segunda Guerra Mundial abrazó la causa del sionismo y mantuvo una beligerante postura en contra de la ocupación británica de Palestina. Su vehemencia le llevó a protagonizar agrias polémicas que le procuraron numerosas enemistades. En mayo de 1947 publicó un anuncio a toda página en el *Herald Tribune* y otros 15 diarios

menos controvertidos y más alimenticios, en cierto modo el mismo tipo de aburguesamiento al que el matrimonio condenaría a Hildy y que Walter Burns denosta (Epstein, 1990:40).

La inundación de Dayton y la mención al “telegrafista que lloró”, por el contrario, constituye una autorreferencia de Hecht en su propia obra muy difícilmente identificable para el gran público y muy reveladora, a su vez, de su modo de entender el periodismo. Esta catástrofe natural ocurrida en 1913 fue el primer suceso que cubrió como enviado especial del *Chicago Daily Journal*, a la edad de 18 años.

Tras varias noches de tormentas y heladas, la crecida del río Miami anegó entre el 21 y el 26 de marzo la ciudad de Dayton, donde las aguas llegaron a alcanzar los seis metros de altura en las calles causando la muerte de 350 personas y la destrucción de 20.000 viviendas. La localidad quedó aislada durante varios días.

Tras desplazarse en tren desde Chicago, Hecht encontró a los reporteros enviados por los diarios de todo el país acuartelados en el Hotel Claypool de Indianápolis, pues los puentes que conectaban con Dayton habían sido barridos por la corriente. El joven reportero decidió salir en busca de la noticia acompañado por Christian Dane Haggerty, el corresponsal de Associated Press. Cruzaron un puente del ferrocarril que temblaba sobre la corriente y se acercaron a la ciudad utilizando una plataforma móvil sobre la vía. Diluviaba, y ambos estaban a bajo cero y sin abrigo.

Tras varias horas de camino, Haggerty cayó extenuado, pero Hecht logró llegar hasta la oficina de telégrafos de Miami Junction. Allí encontró a doce telegrafistas que trabajaban sin descanso, pero que no le permitieron telegrafiar su crónica, pues tenían órdenes de que nadie pudiera enviar un texto de más de dos palabras. Todos los mensajes decían lo mismo: “Am safe”. Pese a todo, Hech pidió una máquina de escribir y escribió seis páginas. Pidió al jefe de los telegrafistas que leyera el texto, aunque no pudiera enviarlo. El texto del joven periodista hablaba de los héroes de la estación de telégrafos de Miami Junction, que habían estado trabajando durante treinta horas consecutivas sin abandonar sus puestos, sin saber si sus parientes estaban vivos o muertos, y que habían teleografiado miles de mensajes tranquilizadores “Am safe” a los familiares de los afectados. El relato incluía el nombre y la descripción de los doce héroes. Cuando terminó de leer el texto, los ojos del jefe de los telegrafistas estaban inundados de lágrimas. Relevó a uno de los operarios y telegrafió la historia al *Daily Journal* (Hecht, 1954:190-197).

estadounidenses en el que felicitaba a quienes habían volado trenes, asesinado militares y robado bancos británicos, y criticaba a los americanos por su tibieza. Recibió ataques furibundos por parte de la prensa británica y estadounidense, y entre 1948 y 1952 dejaron de exhibirse en el Reino Unido las películas en las que hubiera participado, aunque en algunos casos no volvió a figurar en los créditos hasta 1956. Los estudios de Hollywood, temerosos de perder el potente mercado de las islas, rechazaron contratarlo o lo hicieron por una pequeña parte de sus honorarios. Desde ese momento, Hecht empezó a dedicar mayor tiempo a su carrera literaria en detrimento de la cinematográfica (Fetherling, 1977:10).

De forma igualmente implícita figuran las referencias a William Randolph Hearst, la ineludible y extremadamente controvertida figura periodística de la prensa estadounidense de comienzos del S.XX y dueño del *Examiner* para el que trabajan Burns y Johnson. En 1927, año en el que Hecht y MacArthur escribieron *Primera plana*, su imperio mediático se encontraba en pleno apogeo y lo formaban 25 diarios, revistas internacionales como *Hearst's International-Cosmopolitan*, *Good Housekeeping*, *Harper's Bazaar* y *Town and Country* y la agencia de noticias *International News Service*, creada en 1909, que daba información a 400 periódicos. Desde 1911, el grupo también producía sus propios noticiarios cinematográficos.

Pese a su apabullante presencia y poder en la opinión pública de la época, *The Chief* sólo recibe dos menciones indirectas. En la primera de ellas, añadida por Wilder y Diamond en su adaptación, tras la fallida persecución de Williams el reportero del *Chicago American* Wilson se lamenta ante sus compañeros de sala de prensa del constante ajetreo en el que viven:

WILSON

Cuando pienso que mi jefe está ahora en un baile de gala con los astros más famosos: Marion Davies, Ronald Colman, Vilma Banky... [I think that right now my boss is in a costume ball in San Simeon with Marion Davies, Ronald Colman and Vilma Banky].

San Simeón, el lugar al que se refiere el periodista del vespertino de Hearst en Chicago y cuyo nombre preciso se omite en la versión doblada al castellano, era el palacio que el magnate de la prensa poseía en California, el *Xanadú* que tan sombríamente retrató Orson Welles en *Ciudadano Kane* (1941). La abigarrada y ecléctica construcción, que Hearst comenzó a construir en 1919 dentro de las inmensas propiedades familiares, se convirtió durante los años veinte y treinta en un punto de referencia ineludible de la vida social estadounidense en el que se celebraban las más exclusivas fiestas, a las que regularmente asistían destacadas personalidades del mundo de la política y del espectáculo. El palacio, ostentoso símbolo del poder de Hearst al que él mismo llamaba *La cuesta encantada*, contaba con 165 habitaciones –entre ellas 58 dormitorios–, sala de cine, el mayor zoo privado del mundo y aeródromo y ferrocarril propios²⁹⁵. La referencia a Hearst se subraya con la mención en esa misma frase a Marion Davies, su amante durante varias décadas.

La referencia de Wilder y Diamond se añade así a la ya existente en la obra teatral de Hecht y MacArthur, incluida en el diálogo con el que se cierra la obra. En ella se alude al *Gran Jefazo* o *Big Chief*, que era el modo en el que se conocía en el ámbito periodístico a Hearst:

²⁹⁵ Tras la muerte de Hearst, en diciembre de 1957 el gigantesco conjunto de inmuebles fue donado al estado de California y se convirtió en museo. Accesible en: <http://www.hearstcastle.org>.

WALTER BURNS

Siento no haberte hecho un regalo de boda. Aguarda.
[Le entrega a Hildy su reloj de bolsillo.]

HILDY JOHNSON

Pero Walter, yo no puedo aceptar eso.

WALTER BURNS

Insisto. Fue un regalo que me hizo el *Gran Jefazo* en persona. Si miras dentro verás una pequeña inscripción. "Al mejor periodista que conozco". Cuando llegues a Filadelfia, haz que quiten mi nombre y que pongan el tuyo en su lugar.

HILDY JOHNSON

Sabes que no haría eso.

También aquí, la relación del ficticio Walter Burns y su *Gran jefazo* no parece muy diferente de la que mantenían Walter Howey y Hearst en la vida real. Además de ser uno de sus hombres de confianza durante muchos años, Howey bautizó a su único hijo con el nombre de William Randolph en honor a su patrón.

4.3.5. La imagen de la exclusiva

Del mismo modo que en *El gran carnaval* los sucesos históricos inspiran a Chuck Tatum en sus manipulaciones, el Burns de *Primera plana* también se apropia de algunos de los hitos periodísticos de la época. De nuevo aquí, la realidad surte de ejemplos que en la ficción pueden llegar a parecer cómicos:

WALTER BURNS

Escucha. Mañana tú y yo vamos a hacer que esta ciudad vibre. Todos los periódicos publicarán los mismo sobre la ejecución, pero nosotros nos llevaremos la palma, porque ¿sabes qué irá en primera plana? Una foto de Williams colgando de la sogá por el cuello.

HILDY JOHNSON

¿Una foto?

WALTER BURNS

Una foto. Por primera vez en la historia, una exclusiva del *Examiner*.

HILDY JOHNSON

Pero qué dices. Eso es ilegal, allí no se puede entrar con una cámara.

WALTER BURNS

¿Y quién va a notarlo? Mira, he hecho preparar este artefacto. Te lo atas al tobillo, y subes el cable por la pernera del pantalón. Te haces un agujero en el bolsillo. Y cuando Williams caiga por la trampilla, te levantas un poco la pernera y aprietas la pera. ¿Ingenioso, no?

HILDY JOHNSON

Un invento digno de ti.

WALTER BURNS

A las siete en punto el chico estira la pata. A las siete y tres abandonas el patio de la cárcel. Te

espera una ambulancia con un laboratorio de revelado y una máquina de escribir en su interior. Sale a toda pastilla tocando la sirena. Mientras tú escribes el reportaje, se revela el negativo. A las siete veintidós la foto llega a manos del grabador y tu reportaje entra en cajas. A las siete cincuenta y seis componemos la primera plana. A las ocho y doce las prensas empiezan a rodar y a las ocho cuarenta y siete echamos a la calle una edición extra. ¡Qué tal!

HILDY JOHNSON

Walter, o te conceden el premio Pulitzer o te meten un año en chirona.

Pese a que el plan que Wilder y Diamond ponen en boca de Burns contiene algunas peculiaridades cómicas –como la inclusión de la falsa ambulancia–, se inspira fielmente en la exclusiva real con la que el *New York Daily News* convulsionó a la opinión pública estadounidense el 13 de enero de 1928. La publicación a toda página en su portada de la fotografía de la ejecución en la silla eléctrica de Ruth Snyder constituyó un hito periodístico para los nuevos tabloides, que rebasaban incluso los límites que ya había superado la prensa amarilla²⁹⁶.



Cámara de tobillo utilizada por Tom Howard para fotografiar la ejecución de Ruth Snyder, donada por el News al Museo Smithsonian.

Aunque las multitudinarias ejecuciones públicas habían formado parte consustancial de la historia de Estados Unidos, desde la implantación de la silla eléctrica en 1890 las autoridades habían decidido convertirlas paulatinamente en actos más discretos. Tomar fotografías, tal y como menciona Hildy, quedaba terminantemente prohibido y a tal efecto el día de la ejecución de Ruth Snyder los guardias habían impedido el acceso a los fotógrafos a la cárcel de Sing Sing²⁹⁷.

²⁹⁶ El juicio y ejecución de Ruth Snyder y de su amante y cómplice Henry Judd Gray causaron una enorme expectación no sólo por los detalles del asesinato, sino también por el hecho de haber sido hasta esa fecha una de las pocas mujeres ejecutadas en Estados Unidos. Ruth y su amante apalearon hasta la muerte al marido de ésta, Albert, el 20 de marzo de 1927. Trataron de simular que había sido víctima de un fallido intento de robo. Previamente, Ruth había suscrito a nombre de su marido un seguro de vida por un importe de 48.000 dólares que recogía una cláusula que aumentaba la indemnización en caso de muerte violenta (V. MAEDER, Jay 'Application Denied Ruth Snyder, January 1928 Chapter 52'. *New York Daily News*, 5 de abril de 2000). James M. Cain se inspiró en este caso para escribir en 1935 su novela corta *Pacto de sangre*, que fue llevada a la gran pantalla por el propio Billy Wilder (*Perdición*, 1944).

²⁹⁷ 'Ruthless Ruth'. En: *New York Daily News*, 20 de enero de 2008. Accesible en: <http://www.nydailynews.com/>.

Para lograr la imagen de la aplicación de la pena capital, el *News* introdujo como testigo de la ejecución a Tom Howard, un fotógrafo 'importado' del diario hermano *Chicago Tribune* a quien los policías y responsables de la prisión en Nueva York no conocían. De manera idéntica a la que Burns explica a Johnson, el fotógrafo llevaba sujeta su diminuta cámara de placas en el tobillo y un disparador le subía por la pernera del pantalón hasta el bolsillo²⁹⁸. En el momento en el que el verdugo accionó la corriente eléctrica, Howard pulsó el disparador. El *News* publicó una versión retocada de la fotografía en su portada y aumentó su tirada 250.000 ejemplares. El éxito de la imagen fue tal que al día siguiente el diario volvió a publicarla a toda página en primera plana y vendió 750.000 ejemplares más (Emery y Emery, 1992:283).

4.3.6. Los ardidés de Walter Burns

El catálogo de recursos periodísticos éticamente reprochables de los que Burns hace gala para lograr sus fines parece prácticamente ilimitado. El intento de sacar una fotografía de la ejecución con una cámara atada al tobillo, a imagen y semejanza del caso de Ruth Snyder, constituye sólo la primera muestra de una larga lista de tretas que evidencian una mentalidad en la que cualquier recurso es bueno si permite vender más diarios.

El cinismo de Walter Burns resplandece con luz propia: ante Peggy, se hace pasar por inspector de policía para convencerla de que no se case con Hildy, al que hace pasar por un enfermizo exhibicionista; para desembarazarse de Bensinger, en cuyo escritorio ocultan al huído Williams, le hace creer que lo contrata para el *Examiner* a cambio de un excelente salario y le hace despedirse del *Tribune*; intenta sacar el mueble del mismísimo edificio de los juzgados con el reo dentro y la ayuda de una polea y seis operarios²⁹⁹; envía al inexperto Keppler a cubrir la ejecución para despertar los celos profesionales de Hildy; contrata a una mujer y a sus hijos para que frustren la salida de Hildy hacia Filadelfia haciéndose pasar por la familia a la que abandona; o le regala a su reportero estrella su reloj, sólo para poner una denuncia contra él.

Su capacidad improvisadora se antoja inagotable, pues su imaginación tiene una respuesta para cualquier giro que se produzca:

WALTER BURNS

²⁹⁸ La cámara empleada por Howard se conserva en el *National Museum of American History* de Washington D.C.

²⁹⁹ En la obra teatral original, en un alarde de recursos que roza el delirio, Walter Burns incluso llega a especular con que la sociedad histórica de Chicago nombre el mueble patrimonio histórico y posteriormente prender fuego al edificio, para que lo saquen los propios bomberos.

Bien, escucha mi plan. Ve corriendo al Hospital y en cuanto le extraigan la bala la robas, así cuando el sheriff quiera negar lo ocurrido...

HILDY JOHNSON

Aguarda un momento. No pienso ir al hospital ni robar ninguna bala.

WALTER BURNS

Claro, porque hay acontecimientos ahí... Mientras tanto invéntate una buena cabecera. Ya sabes. "El sheriff, ¿compinche de Stalin o simplemente estúpido?" Podríamos publicarlo en la primera edición.

A este respecto, la gran diferencia entre las dos películas que Wilder dedicó al periodismo reside en que mientras *El gran carnaval* muestra el comportamiento individual de una persona que luego subasta el contenido que logra, *Primera plana* refleja un proceder institucionalizado, un modo de entender el periodismo extensible a todos los miembros de la sala de prensa (Colpert, 1983:110).

A diferencia del modélico director del *Sun-Bulletin* Jacob Boot, que pone el contrapunto moral a la caracterización de un Tatum al que se supone una manzana podrida dentro de la profesión, en *Primera plana* Walter Burns destaca por ser el más hábil y capaz dentro de un modo de ejercer la profesión compartido por todos ellos, que los autores entienden como propio de toda una época ya superada.

"What is all more remarkable about *The Front Page* is that is not truly a work of fiction but a pièce à clef. Not only are the names of some of the characters and institutions, situations and some bits of dialogue taken from real life, but the plays' whole flavour is that of frantic age of American journalism which is gone now and which –because of unions, competing technology and a saner definition of news– can never return. Ignoring Hecht's and other people's often hyperbolic recollections and relying on historical evidence, it can be said that *The Front Page* was a pale reflection of the world it immortalized. For one thing, the language was toned down, only to be restored to something like its original crudity in Billy Wilder's 1974 film version, the third movie adaptation. More importantly, the eccentricity of the characters was considerably deemphasized in the paste-pot process by which the collaborators fashioned their finished product. As Hecht remarked, no one in the audience would have believed the literal truth" (Fetherling, 1977:68-69).

El propio Wilder compartía con Hecht y MacArthur su visión sobre los desenfrenados tiempos pasados y reconocía que difícilmente podría reflejar en la película toda su experiencia personal como periodista en Viena y Berlín: "Hardly, it would be very censorable even today" (McBride, 1974:81).

Walter Burns carece de un antagonista moral en *Primera plana*, aunque Hildy parezca más sensible hacia los problemas de los demás que su jefe. En el fondo, eso sí, el mismo espíritu del 'todo vale' se apodera de sus actos. Para garantizarse la exclusiva, trata de despistar a sus compañeros de sala de prensa, que rápidamente se percatan

del truco, pues le recuerdan cómo les mintió el día de la matanza de San Valentín: “De pillo a pillito, es el oficio”, replica Hildy. El reportero también se atribuye una práctica, que en el diálogo puede pasar más desapercibida, que constituye una muestra representativa de la prensa de Chicago a principios de los años veinte:

HILDY JOHNSON

¿Ah, sí? Dime. ¿Quién escribió la confesión de Banducci ‘tres dedos’ en su lecho de muerte, eh? ¿Y quién escribió el diario de Roxie Hart?³⁰⁰ ¿Y el artículo sobre Dayton Flood? [sic]³⁰¹. Incluso el telegrafista lloró.

Atribuirse una confesión o un diario de terceras personas no puede considerarse extraño en la prensa de la época, en especial en el *Herald and Examiner*. En los casos en los que estaban involucradas mujeres jóvenes y atractivas, Walter Howey insistía en que debían seguirse tres directrices: primero, lograr la historia; segundo, encontrar una fotografía; y tercero, ‘producir’ un diario (Hearst y Casserly, 1991:202). De ahí que no deba sorprender que Hildy cuente entre sus méritos el haber redactado el diario de una mujer, una cita que Wilder transforma para realizar un homenaje a la obra teatral *Chicago* (1926) de Maurine Dallas Watkins³⁰².

³⁰⁰ El nombre de Roxie Hart, en quien se basó el exitoso musical *Chicago*, sustituye aquí al de Ruth Randall, que al igual que la mayoría de los sucesos de la obra original de Hecht y MacArthur tenía un carácter local. El 8 de marzo de 1920, la policía de Chicago descubrió los cadáveres de Clifford M. Bleyer y de su amante Ruth Randall en el dormitorio del apartamento que tenían alquilado en el 3607 de Lake Park Avenue. Ambos tenían un disparo en la cabeza. Por la posición de los cuerpos y las revelaciones del diario de Randall, la policía concluyó que ella había asesinado a Bleyer mientras dormía y se había suicidado después. V. ‘Bleyer Slain by Randall Woman, Jury’s Verdict’. En: *Chicago Daily Tribune*, 17 de marzo de 1920, p.17. La actuación del *Herald and Examiner* en este caso también resultó muy polémica. Tras el hallazgo de los dos cadáveres, Frank Carson logró hacerse con el diario de la homicida-suicida, que estaba bajo custodia policial. Para lograrlo, el diario provocó un tumulto frente a la puerta de la comisaría. Dos camiones de reparto chocaron y los conductores se enzarzaron en una disputa que acabó con varios disparos al aire. Los policías salieron en tromba, lo que un periodista del *Herald and Examiner* apostado allí aprovechó para colarse y sustraer el diario (Murray, 1965:191). Carson registró el diario a nombre del periódico y lo publicó de forma seriada entre el 10 y el 18 de marzo de 1920, lo que causó que la tirada del diario aumentara 120.000 ejemplares. La familia demandó a la editora de Hearst en Chicago, Illinois Publishing and Printing, por calumnias y realizó un requerimiento judicial para su retirada, alegando que se trataba de una publicación no autorizada. La autenticidad del diario, en este caso concreto, parecía sin embargo incuestionable, pues la madre de Ruth reconoció la letra de su hija el día del juicio (Hilton, 2002:154).

³⁰¹ El doblaje incurre aquí en un error de traducción, pues “Dayton flood” no puede interpretarse en ningún caso como el nombre propio de un lugar, sino que debe traducirse como “la inundación de Dayton”, en referencia a la catástrofe natural ocurrida en dicha localidad de Ohio en 1913 sobre la que Ben Hecht informó.

³⁰² El musical *Roxie Hart*, ambientado en la época del jazz del Chicago de los años veinte, narra la historia de la rivalidad de su protagonista con Velma Kelly, una estrella de cabaré también encarcelada por haber asesinado a su marido, por captar la atención de los tabloides y lograr la libertad. Para escribir esta obra, Watkins se inspiró en los casos de juicio por asesinato que cubrió como periodista del *Chicago Tribune* y que acapararon la atención de la prensa en la primavera de 1924. El personaje de Velma Kelly se corresponde con la cantante de cabaré Belva Gaertner –conocida por el nombre artístico de Belle Brown– que fue absuelta del asesinato de su amante, muerto de un disparo en la cabeza el 11 de marzo de 1924 cuando ambos estaban dentro del coche de ella. Todas las pruebas circunstanciales apuntaban

También el resto de reporteros se incorpora con naturalidad al modelo encarnado por Burns, en especial en tres momentos de la película. Al principio, mientras se informa sobre las últimas horas de Williams, en las que se copian unos a otros las informaciones; a su regreso del tiroteo, del que cada uno realiza un enfoque más pintoresco, y finalmente en la captura de Williams, en el que la detención del condenado a muerte adquiere sensacionales y variados detalles según quién realice la crónica telefónica.

4.3.7. Nuevas incorporaciones a la sala de prensa

Por encima de las referencias existentes, breves pero significativas, el esfuerzo de Wilder y Diamond por reforzar el enfoque periodístico de la obra se aprecia con especial nitidez en la redefinición que realizan de los personajes. El hecho más visible que separa la estructura de la obra teatral respecto de cualquiera de las películas lo aporta la presencia visual de Walter Burns desde casi el mismo inicio.

“El carácter centrípeto del teatro permite jugar fuerte con la ausencia del director en toda la primera parte de la comedia, con el objetivo de convertir su llegada en un momento esplendoroso, tan esperado como sabiamente retardado. La facilidad centrífuga del cine invita, en cambio, a presentar de inicio a Walter Burns como antagonista de los proyectos matrimoniales de Hildy y explicar mejor la relación enfermiza que lo une a él. También Hildy es introducido mucho antes, aunque de manera no tan evidente” (Pérez, 2003:22).

En esta redefinición, Wilder prescinde en su versión de *Primera plana* de cuatro personajes secundarios con cierta presencia en la obra original que no eran periodistas, al tiempo que incorpora a la redacción dos reporteros más: el novato Rudy Keppler y el veterano ayudante de Burns, Duffy.

La supresión más importante, al menos en lo referido a su tiempo de presencia en escena, corresponde al personaje de *Diamond Louie*, el matón contratado por Burns

hacia Belva; la pistola utilizada era suya y la policía la encontró en su piso, desorientada y con todas sus prendas ensangrentadas esparcidas por el suelo. Pero ella no recordaba nada de lo ocurrido –era alcohólica– y no había testigos del suceso, por lo que fue absuelta. V. WATKINS, Maurine. ‘Jury Finds Mrs. Gaertner Not Guilty’. *Chicago Daily Tribune*, 6 de junio de 1924, p.1. El personaje de Roxie Hart, por su parte, está inspirado en Beulah Annan, un ama de casa que mató de un disparo por la espalda a su amante en el dormitorio de su casa el 3 de abril de 1924. Mientras la víctima, Harry Kalsted, tardaba cuatro horas en morir, Beulah siguió bebiendo y escuchando discos de foxtrot. El jurado la declaró inocente y consideró que se había tratado de un caso de defensa propia. V. WATKINS, Maurine. ‘Jury Finds Beulah Annan Is Not Guilty’. En: *Chicago Daily Tribune*, 25 de mayo de 1924. Al final de su carrera, Maurine Watkins –convertida en cristiana renacida– se avergonzaba de haber convertido en una comedia los sucesos que protagonizaron Belva y Beulah, y pagó anualmente una comisión a la compañía propietaria de los derechos de *Chicago* para evitar el reestreno de la obra (Lesy, 2007:198). La obra ha tenido dos adaptaciones cinematográficas más: la comedia romántica *Roxie Hart*, protagonizada por Ginger Rogers y Adolphe Menjou (William A. Wellman, 1942) y el premiado musical *Chicago*, con Renée Zellweger, Catherine Zeta-Jones y Richard Gere (Rob Marshall, 2002).

como ayudante de distribución del diario para el North Side de Chicago y que ejerce de brazo ejecutor de todas sus maquinaciones a lo largo de la trama (Hecht y MacArthur, 1928:77-79). Su presencia en la obra teatral no puede calificarse, desde luego, de casual, pues respondía con precisión histórica a la guerra de distribución que entablaron, entre otros, el *American* y el *Tribune* a principios de la década de 1910 cuando sicarios de los diarios boicoteaban a la competencia amedrentando a quiosqueros y lectores. Inspirados en ellos, la obra muestra a *Diamond Louie* armado con una pistola. La adaptación de Wilder, por el contrario, rehuye mencionar estas prácticas y la única referencia tangencial existente en su film sobre las guerras de circulación y las conexiones mafiosas de la prensa llega cuando Burns pide a Duffy que le envíe "seis gorilas del departamento de circulación" para que se lleven el escritorio que oculta a Williams en la sala de prensa.

A pesar del tono cómico de la *Primera plana* de Hecht y MacArthur, la caracterización de *Diamond Louie* carecía de contemplaciones, pues los periodistas de la sala de prensa le mostraban abiertamente su desprecio y le acusaban incluso de haber cometido varios asesinatos. El sicario se sentía incluso halagado cuando el rocoso Murphy le auguraba que algún día también él terminaría en el patíbulo. El propio nombre del personaje, además, provocaba una inequívoca resonancia a Joseph *Diamond Joe* Sposito, un gánster italiano asesinado en marzo de 1928³⁰³. En la obra teatral, Burns también le encargaba a Louie el secuestro de la madre de Peggy para que ésta no entorpeciera la obtención de la exclusiva. Tanto Milestone como Hawks habían mantenido al matón en sus adaptaciones, y el segundo, incluso, lo acompañó de una ayudante.

La desaparición del gánster centra la trama en su enfoque más profesional y pule algunas de las aristas más ásperas del retrato que realizaban Hecht y MacArthur. Con la desaparición de *Diamond Louie*, Walter Burns se convierte en el ejecutor de sus propias maquinaciones, sórdidas y callejeras, pero no tan abiertamente criminales. Duffy, su hombre de confianza y jefe de redacción del *Examiner* en la adaptación wilderiana, no tenía ninguna línea de diálogo ni salía en escena en la obra original o en la adaptación de Lewis Milestone, pues se trataba simplemente del interlocutor a quien se dirigían los periodistas del *Examiner* cuando telefoneaban a la redacción del diario. En *Luna nueva*, Howard Hawks introduce en escena al personaje en la figura de un periodista veterano que ejerce de hombre de confianza de Burns, algo que Wilder

³⁰³ Sposito inició su carrera como gánster en el *Little Italy* de Chicago, donde colaboró con los hermanos Genna en sus negocios de extorsión, contrabando de alcohol y prostitución. También resultó elegido concejal del partido republicano en el Decimonoveno Distrito, en el que contaba con una gran popularidad entre la población italoamericana. Le gustaba ser conocido por el sobrenombre *The Diamond*, algo que acompañaba con un cinturón con hebilla de diamantes y media docena de anillos de brillantes en los dedos. El 21 de marzo de 1928, cuando trabajaba en la campaña electoral para recuperar la concejalía de su distrito, fue ametrallado mientras caminaba por la calle. Recibió 58 impactos de bala. V. DOHERTY, James. 'Slay Diamond Joe Sposito', *Chicago Daily Tribune*, 22 de marzo de 1928, p.1; Lesy, 2007:261-277.

retoma en su adaptación de la obra. Con Wilder, Duffy cumple la labor de mano derecha del director del *Examiner* en la redacción, al igual que Hildy lo es en la calle.

En segundo lugar, Wilder también prescinde de *Woodenshoes* Eichorn, un policía no muy despierto que visita regularmente la sala de prensa y que trata de compartir sus extravagantes teorías sobre cómo combatir el crimen con los periodistas, y a quien estos utilizan como chico de los recados. *Woodenshoes* defiende, entre otras cosas, el uso de la frenología, la detención de los criminales cuando aún son pequeños, o la división de la ciudad en distritos para aumentar la eficacia policial. Milestone lo mantuvo en su adaptación, pero Hawks ya lo eliminó de *Luna nueva*.

También desaparece de escena la Sra. Grant, la madre de Peggy, quien en la obra teatral va a acompañar a los dos prometidos en su viaje en tren. El texto la caracteriza como una mujer irritante, que desbarata los planes de Hildy y Walter Burns por su constante intromisión. El director llega a ordenar a *Diamond* Louie que la secuestre, pero sufren un accidente contra un coche de policía y acaban heridos. En el marco del debilitamiento de la trama romántica en favor de la peculiar historia de amistad y devoción profesional entre los dos protagonistas masculinos, esta supresión constituye un paso lógico. Helen Hayes, la viuda de Charles MacArthur, recordaba que la Sra. Grant representaba en realidad a su propia madre, al menos tal y como la veía quien iba a ser su marido. La relación entre suegra y yerno era muy tirante –ella lo llamaba ‘sátiro’– y saberse representada en el personaje más irritante de la obra no suavizó, desde luego, la relación entre ambos³⁰⁴.

En la misma línea debe entenderse que se prescinda asimismo de la mujer del periodista Herman Schlosser, que en la obra teatral aparecía en el primer acto y que llegaba a la sala de prensa buscando a su marido, que no había dormido en casa y que tampoco había llevado la paga. Ante sus compañeros, preguntaba si había estado bebiendo cuando lo vieron por última vez, o si se había gastado todo el dinero. Los demás periodistas se mostraban en todo momento muy displicentes con ella y en ningún momento llegaban a levantar la vista de las cartas ni le daban la información que realmente tenían sobre su marido. Milestone y Hawks ya habían prescindido de ella.

En el capítulo de las incorporaciones, además de la de Duffy, adquiere una especial significación la presencia de Rudy Keppler como el bisoño periodista con el que Walter Burns trata de despertar los celos profesionales de Hildy para que no abandone la profesión. En cuanto Hildy anuncia su intención de despedirse, Burns envía a Keppler a la sala de prensa para que su incompetencia desespere a su reportero estrella y le obligue a quedarse. Su inclusión también sirve para proporcionar un interés romántico al personaje de Bensinger y, de paso, para rellenar una falla dramática relevante en la obra original, pues hubiera sido impensable que un diario como el *Herald and*

³⁰⁴ V. ‘The Scoop from Helen Hayes’, *New York Times*, 16 de noviembre de 1986, sección 2, p.1

Examiner no enviara a nadie a cubrir la ejecución después de que Hildy se hubiera despedido. Con la inclusión del caricaturizado Keppler, Wilder también efectúa una burla perversa sobre la formación universitaria, pues el joven periodista muestra en todo momento su ineptitud ante sus curtidos compañeros de redacción.

Además de Duffy y Keppler, otros dos de los personajes menores incluidos en la adaptación wilderiana cuentan con una cierta relevancia desde el punto de vista periodístico. La limpiadora Jenny, por un lado, actúa como la secreta fuente de información que facilita a Hildy Johnson la exclusiva sobre la huida de Williams, mientras que el taxista que traslada a Peggy hasta el edificio de los juzgados aporta una de las pinceladas más pintorescas del filme al retrato de los reporteros:

TAXISTA

Esos tipos cuando los recogemos de madrugada se quedan dormidos en el taxi. Tenemos que subirlos al piso, desnudarlos y meterlos en la cama. Y al buscarle el dinero para cobrarnos el viaje empiezan a gritar llamando a la policía. No quiero saber nada con periodistas.

4.3.8. Los ecos del Watergate

Pese a todos los cambios introducidos en el guión para esbozar el retrato de los años veinte, la fidelidad que Wilder y Diamond mostraron respecto a la *Primera plana* de Hecht y MacArthur supera a cualquiera de las obras en las que se basó su filmografía. Reprodujeron hasta el 40% de los diálogos originales e incluyeron escenas que sólo se citaban la obra teatral, aunque también eliminaron algunas torpezas dramáticas del original (McBride, 1974:82). Esta fidelidad no puede pasar inadvertida para alguien que, por ejemplo, cuando George Axelrod –su coguionista en la adaptación de *La tentación vive arriba* y autor de la exitosa pieza teatral original– llegó con su obra debajo del brazo, la cogió, la tiró al suelo y le dijo que podrían utilizarla como tope de puerta. En algunos de los casos más extremos, como *Uno, Dos, Tres*, Wilder sólo utilizó una línea de la obra literaria, mientras que en *Irma La Dulce* llegó incluso más allá e hizo un musical sin canciones en el que sólo conservó el estribillo del tema principal y una testimonial línea de diálogo (Freixas y Bassa, 1996:34).

“The greater tribute to Hecht and MacArthur in this most recent film version, however, came when Wilder and Diamond, in their carefree use of the original play, several times painted themselves into a corner in terms of plot. Whenever that happened, they reverted instinctively to the words of the playwright to get them out of difficulty” (Fetherling, 1977:86).

Los guionistas recuperaron buena parte de las expresiones vulgares y malsonantes de la obra de Hecht y MacArthur –especialmente las controvertidas “Damm it” y “By

God”, que resultaban particularmente inocentes casi medio siglo más tarde³⁰⁵— aunque evitaron cuidadosamente la inclusión del término “fuck”, que en 1974 hubiera supuesto automáticamente la calificación ‘R’ (Restricted)³⁰⁶, lo que habría limitado la distribución de la película. También se suprimieron las expresiones que cincuenta años después del estreno de la obra teatral se hubieran considerado epítetos racistas y que en el momento de su estreno, símbolo de los tiempos, no parecieron contrariar a nadie. La principal beneficiada de la actualización del vocabulario fue la célebre frase final de la obra teatral, eliminada en versiones anteriores por el Código de Producción y que la versión de Wilder pudo recuperar³⁰⁷.

“Although made with affection for the original, it bore the stamp of his own taste and the tastes of the generation for whom it was intended. It was an ideal blend of adherence to the original and fanciful departure” (Fetherling, 1977:84).

A pesar del respeto al relato original y de la abundancia de alusiones históricas con la que se ambientó la película en los años veinte, Wilder no desaprovechó la ocasión que le brindaba una película sobre periodistas para realizar un guiño a los espectadores de los años setenta. Aún faltaban dos años para que la emblemática *Todos los hombre del presidente* (Alan J. Pakula, 1976) inspirara a toda una generación de profesionales de los medios, pero Wilder ya incluía un guiño al Watergate en su *Primera plana*, pues la película se estrenó sólo cuatro meses después de la dimisión de Richard Nixon.

El hito contemporáneo del poder de la prensa se cuela de hurtadillas recreación del trabajo de la prensa medio siglo atrás en el momento en el que Walter Burns está pensando en el gran artículo que van a escribir sobre la fuga de Williams, e instruye a Hildy en el modo en el que debe escribir la noticia:

WALTER BURNS

Verás, quiero un artículo de unas mil doscientas palabras. Con mucho ambiente, ¿sabes? *Una mañana gris y fría. Una voz quejumbrosa cantando en lontananza y el cadáver girando lentamente agitado por el viento...*

³⁰⁵ En la prensa estadounidense de principios del S.XX existía un gran contraste entre las altas dosis de violencia que contenían los diarios y, al mismo tiempo, la preocupación por el decoro en el lenguaje. Hearst defendió para sus diarios este doble nivel de comportamiento: “I want nothing published, no word or story, which might cause a child to ask parents a question they would be embarrassed to answer”. Con esta línea editorial, sus diarios no hablaban de violación, sino de “asalto” o “ataque”, mientras que las enfermedades venéreas como la gonorrea y la sífilis se convertían en “enfermedades sociales” o “envenenamiento de la sangre” (Murray, 1965: 57-58).

³⁰⁶ La calificación ‘R’ del MPAA indica que la película es sólo para adultos, o menores de 17 años acompañados.

³⁰⁷ La mayor flexibilidad le permitió también introducir algunos cambios que habrían sido impensables en los años veinte, como convertir el personaje de Molly en una prostituta o transformar el carácter hipondríaco y afectado de Bensinger en abierta homosexualidad.

La versión doblada pierde la complicidad buscada con la audiencia estadounidense, agitada aún en el momento del estreno de la película por las revelaciones contenidas en las cintas que recogían las conversaciones de Nixon con sus colaboradores, grabadas en la Casa Blanca entre 1971 y 1973. "Twisting, slowly, slowly in the wind" se convirtió en una de las frases más célebres de todo el proceso. La empleó John Ehrlichman, uno de los principales asesores de Nixon, para sugerir que había que dejar a su suerte a Patrick Gray –designado por el presidente para dirigir el FBI– ante el aluvión de críticas que estaba recibiendo por parte del Congreso. La frase se convirtió en una de las más populares de la época (Fergusson, 1994:141). El sheriff Hartman también menciona que es un "jugador de equipo", una de las expresiones habituales con las que se describía a sí mismo Nixon.

4.3.9. La redención del cuarto poder

Las referencias a Nixon y al Watergate no pueden considerarse en modo alguno oportunistas o circunstanciales, sino que entroncan de manera radical con la principal premisa argumental de la obra de Hecht y MacArthur. Por un lado, la visión romántica de la profesión, el nostálgico recuerdo a los tiempos que no han de volver, reconstruye un retrato de los reporteros a medio camino entre la realidad y la leyenda.

"Para Hecht y MacArthur, estos periodistas de cinismo inoxidable y audacia sin límites, enamorados de la aventura cotidiana, capaces de jugarse el cuello por un buen titular, ya habían comenzado a dejar de existir cuando *Primera Plana* fue concebida y estrenada. Las acotaciones de la obra presentan una visión casi elegíaca de estos supervivientes de una edad dorada, representante de un oficio de aventureros en fase terminal porque las escuelas de periodismo y el negocio de la publicidad han extinguido la especie. Pero la vitalidad con la que todos ellos actúan hace pensar en algunos comportamientos inseparables de la profesión periodística y de su entorno. El papel de los periodistas en *Primera Plana* es el de privilegiados agentes y contraagentes de la lucha política y permanece en el fondo de la acción dramática" (Pérez, 2003:14).

Wilder compartía el retrato sobre el periodismo que ofrecía la obra teatral y lo hacía suyo, con la intención de recrear, según confesaba a Cameron Crowe, la sensación de lo que era ser periodista (Crowe, 2000: 243). *Primera plana* combina una mirada dura, con desdén hacia la inocencia sentimental, con una visión romántica y de forajido. En palabras de Ehrlich, la obra muestra una terrible ambivalencia sobre la prensa –un gremio de dudosa reputación–, la cultura de masas y las virtudes de la clase media, aunque al final se convierta en un cariñoso homenaje al periodismo y al modo de vida americano (Ehrlich, 2006:23).

"En aquellos días –recordaba Wilder– un periodista era una mezcla de detective privado y poeta. Si eras bueno, podías mejorar la historia; te sentías como un inventor, un descubridor, un explorador, un dramaturgo.... Dabas rienda suelta a lo que había en tu interior: la historia comenzaba con algo bastante simple y tú la convertías en *Los tres mosqueteros*. Además,

estaba la dedicación a tiempo completo –la noción de una familia era imposible para un lobo solitario–, y la camaradería y la rivalidad en la sala de prensa... Los reporteros solían tener problemas o colaborar con la policía, no había término medio. Como demostramos en *Primera plana*, la policía tiene la tendencia a proteger a los culpables” (Sayre, 1974:8)³⁰⁸.

Para Cappabianca, la obra muestra un catálogo de instituciones –prensa, política, psicoanálisis– que se comportan de modo demencial, en las que la razón ha abdicado (Cappabianca, 1995:101). Para Román Gubern, el microcosmos social está sazonado con la pimienta de la subversión moral, donde los dos personajes más simpáticos terminan resultando el frágil condenado a muerte y la prostituta Molly, que realiza el único gesto heroico del film al lanzarse por la ventana para tratar de ayudar a Williams en su fuga (Gubern, 1975:15).

En este ambiente de denuncia de la corrupción del *stablishment* y de simpatía hacia los *outsiders* sociales, la redención de los periodistas llega por contraste al comportamiento de los representantes políticos. Por encima de todos los errores, argucias y mezquindades de la prensa, su función de control de los excesos del poder político termina resplandeciendo, aunque los motivos por los que realice dicha función sean espurios.

“Al igual que *El gran carnaval*, *Primera plana* presenta un mundo en el que cualquiera con un cargo de poder es corrupto. Algunos reporteros le siguen haciendo el juego al *statu quo*, pero para otros, parte del placer de ser periodista consiste en destapar la corrupción, no tanto por convicciones morales como por el hecho de que la mentira vende más ejemplares” (Lally, 1998:443).

También en *Primera plana* el inabarcable catálogo de bajezas de los periodistas encuentra su sentido por oposición a un comportamiento aún más deplorable. Si en *El gran carnaval* el insaciable morbo de los espectadores proveía de argumentos al criminal delirio manipulador y sensacionalista de Tatum, en *Primera plana* las argucias de los periodistas resultan cómicas e inofensivas frente a la hipocresía, demagogia y corrupción de los representantes políticos:

“Los periodistas que carecen por completo de escrúpulos son los mejores contrincantes y el mejor correctivo para políticos que carecen completamente de escrúpulos. La reinstauración de la moral tiene lugar gracias a los procedimientos inmorales de un jefe de redacción [director] aferrado al sensacionalismo y de uno de sus reporteros, igualmente apasionado. Que ante la perspectiva de una exclusiva deja que su mujer le abandone” (Karasek, 1993:392).

En privado, el alcalde y el sheriff reconocen haber contratado a familiares a cargo del erario público, reniegan de la existencia de la “amenaza roja” con la que con

³⁰⁸ Citada por Lally (1998:443).

insistencia intentan inundar los titulares de la prensa y, sobre todo, maniobran para ahorcar a un reo ya indultado para no perder los réditos políticos que prevén que la ejecución les va a proporcionar en víspera de las elecciones. El permanente acoso al que los somete la prensa vigila de cerca sus actos y salvaguarda su función como cuarto poder, tal y como queda patente en el momento en el que el sheriff Hartman reparte entre los periodistas las invitaciones para acudir a la ejecución de Williams:

RUDY KLEPLER

¿Qué hago con el otro pase?

HILDY JOHNSON

Llévalo a la reventa, como hace el sheriff.

SHERIFF HARTMAN

Estoy harto de usted, Johnson. Usted y Walter Burns se han dedicado a crearme muy mala fama. Incluso han llegado a insinuar que tengo instintos criminales.

HILDY JOHNSON

¡Qué dice! Siempre le hemos llamado 'el honesto' Pete Hartman.

SHERIFF HARTMAN

En tono sarcástico, para luego atribuirme barbaridades

MURPHY

¿Por qué no adelantan la ejecución a las cinco? Así podría salir en la edición de madrugada...

SHERIFF HARTMAN

Oh, Murphy, no se puede ahorcar a un hombre en pleno sueño sólo para complacer a los periódicos. No estaría bien.

HILDY JOHNSON

No, pero aplazaron la ejecución dos veces para que fuera en víspera de elecciones. ¿Eh? Usted y el alcalde acomodan la ley a su conveniencia. Y eso sí está bien.

Tal y como acertadamente apunta Rentero, no resulta casual que las únicas películas – junto con *Irma, la dulce* – en las que Wilder denuncia explícitamente la corrupción política y policial sean también sus dos obras sobre el periodismo (Rentero, 1988:76). El desalmado sheriff Kretzer de *El gran carnaval* o su caricato colega Hartman en *Primera plana* invisten de autoridad la labor de los periodistas, pues son estos los únicos capaces de desentrañar la doble moral y las falsedades de sus acciones y sus discursos. En la lucha entre los poderes corruptos, la legitimación del periodismo prevalece por contraste a la superior corrupción del poder político.

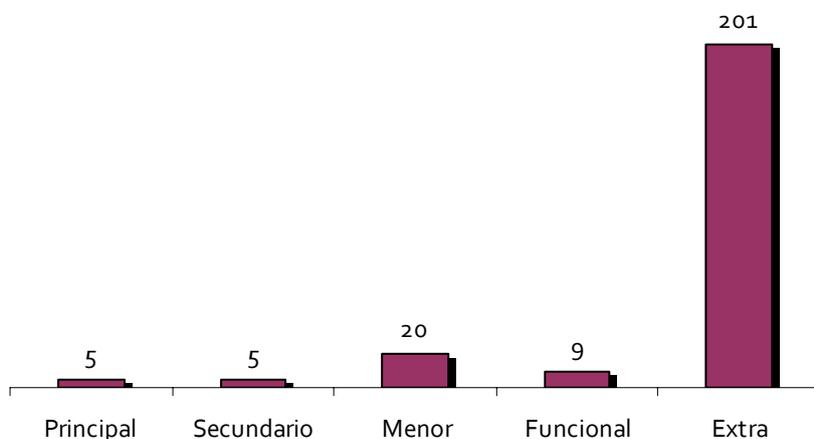
5. LA REDACCIÓN DE BILLY WILDER

- 5.1. Los primeros periodistas
 - 5.1.1. El reportero (Eddie Polo)
 - 5.1.2. Josh Crocker
 - 5.1.3. Augusta Nash (Claudette Colbert)
- 5.2. *El gran carnaval*
 - 5.2.1. Chuck Tatum (Kirk Douglas)
 - 5.2.2. Jacob Q. Boot (Porter Hall)
 - 5.2.3. Herbie Cook (Robert Arthur)
 - 5.2.4. Nagel (Richard Gaines)
 - 5.2.5. McCardle, Jessop y Morgan (Lewis Martin, Ken Christy y Bert Moorhouse)
 - 5.2.6. Miss Deverich (Edith Evanson)
 - 5.2.7. Bob Bumpas
 - 5.2.8. *Indian Copy Boy* (Iron Eyes Cody)
- 5.3. *Primera plana*
 - 5.3.1. Hildy Johnson (Jack Lemmon)
 - 5.3.2. Walter Burns (Walter Matthau)
 - 5.3.3. Wilson (Noam Pitlik)
 - 5.3.4. Endicott (Lou Frizzell)
 - 5.3.5. Murphy (Charles Durning)
 - 5.3.6. McHugh (Dick O'Neill)
 - 5.3.7. Schwartz (Herb Edelman)
 - 5.3.8. Bensinger (David Wayne)
 - 5.3.9. Kruger (Allen Garfield)
 - 5.3.10. Duffy (John Furlong)
 - 5.3.11. Rudy Keppler (John Korkes)
- 5.4. Los otros trabajadores de los medios
 - 5.4.1. Helen St. James (Jane Wyman)
 - 5.4.2. Hedda Hopper
 - 5.4.3. La vecina (Marilyn Monroe)
 - 5.4.4. E. Lansing Ray (Maurice Manson)
 - 5.4.5. Untermeier (Til Kiwe)
 - 5.4.6. Harry Hinkle (Jack Lemmon)
 - 5.4.7. Dr. John H. Watson (Colin Blakely)
 - 5.4.8. Víctor y Celia Clooney (Jack Lemmon y Paula Prentiss)

El análisis de la particular redacción conformada por los trabajadores de los medios de comunicación presentes en las veintiséis películas que escribió y dirigió Billy Wilder arroja un saldo total de 240 profesionales, 162 de los cuales –el 67,5%– desarrollan labores específicamente periodísticas. No todos ellos, como es lógico, comparten idéntica relevancia en los filmes. Siguiendo la definición de tipologías dramáticas descrita por Atchity y Wong (2003:30-40) y Osorio (2009:183-185), el presente análisis ha distribuido a los personajes en cinco grandes categorías.

Gráfico 2

Trabajadores de los medios
según tipología dramática



Fuente: elaboración propia

En primer lugar, el peso de la acción recae en los protagonistas y sus antagonistas, de cuya mano la audiencia se sumerge en la historia. Tal y como señala David Bordwell, el cine clásico de Hollywood hace hincapié en presentar personajes principales firmemente caracterizados, cuyos claros objetivos dramáticos, enfrentados entre sí, desencadenan el conflicto que da lugar al argumento del film (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997:17). La obra fílmica de Wilder recoge cinco profesionales de los medios que lideran la acción, tres de ellos periodistas: Chuck Tatum en *El gran carnaval*, y Walter Burns³⁰⁹ y Hildy Johnson en *Primera plana*. A ellos se suman los atribulados Harry Hinkle y Víctor Clooney, ambos en nómina de la CBS, como cámara y censor respectivamente.

Los personajes secundarios, por su parte, aparecen de forma recurrente en la acción y complementan a los personajes principales sin renunciar a su propia evolución dramática. En *El gran carnaval*, Herbie Cook aprende los rudimentos del

³⁰⁹ En la obra teatral de Hecht y MacArthur, Burns aparecía en escena en el último tercio de la función. Su presencia se incrementó significativamente en ediciones posteriores y, sobre todo, en las adaptaciones cinematográficas de Lewis Milestone y Howard Hawks, hasta convertirse en un antagonista en toda regla a los deseos de Hildy Johnson de abandonar el periodismo.

sensacionalismo a la sombra de Chuck Tatum, frente al intachable modelo de integridad profesional encarnado por Jacob Q. Boot. Menor relevancia periodística muestran Helen St. James, la sufrida prometida del alcohólico Don Birnam en *Días sin huella*, o la explosiva vecina de Richard Sherman como actriz de un anuncio de pasta dentífrica en *La tentación vive arriba*. El célebre doctor Watson cierra el catálogo de secundarios como cronista de las investigaciones de su amigo Sherlock Holmes, que publica convenientemente adaptadas en *The Strand Magazine*.

Tabla 6
Personajes principales, secundarios y menores

| Película | Año | Personaje | Actor/actriz | Tip. dram. | Medio | Puesto |
|-------------------------------------|------|------------------------|-----------------|------------|----------------------------|-------------------------|
| <i>Días sin huella</i> | 1945 | Helen St. James | Jane Wyman | Secundaria | <i>Time Magazine</i> | Documentalista |
| <i>El crepúsculo de los dioses</i> | 1950 | Hedda Hopper | Hedda Hopper | Menor | <i>Los Angeles Times</i> | Cronista de sociedad |
| | | Chuck Tatum | Kirk Douglas | Principal | <i>Sun-Bulletin</i> | Reportero |
| | | Jacob Q. Boot | Porter Hall | Secundario | <i>Sun-Bulletin</i> | Director / Propietario |
| | | Herbie Cook | Robert Arthur | Secundario | <i>Sun-Bulletin</i> | Reportero / Fotógrafo |
| | | Bob Bumpas | Bob Bumpas | Menor | <i>Radio KOAT</i> | Locutor |
| <i>El gran carnaval</i> | 1951 | <i>Indian copy-boy</i> | Iron Eyes Cody | Menor | <i>Sun-Bulletin</i> | Ayudante de redacción |
| | | Jessop | Ken Christy | Menor | - | Reportero |
| | | McCardle | Lewis Martin | Menor | - | Reportero |
| | | Miss Deverich | Edith Evanson | Menor | <i>Sun-Bulletin</i> | Redactora |
| | | Morgan | Bert Moorhouse | Menor | - | Reportero |
| | | Nagel | Richard Gaines | Menor | <i>New York Daily R.</i> | Director |
| <i>La tentación vive arriba</i> | 1955 | La vecina | Marilyn Monroe | Secundaria | - | Actriz de comerciales |
| <i>El héroe solitario</i> | 1957 | E. Lansing Ray | Maurice Manson | Menor | <i>Globe-Democrat</i> | Propietario |
| <i>Uno, dos, tres</i> | 1961 | Untermeier | Til Kiwe | Menor | <i>Tageblatt</i> | Reportero |
| <i>En bandeja de plata</i> | 1966 | Harry Hinkle | Jack Lemmon | Principal | <i>CBS</i> | Cámara |
| <i>La vida privada de S. Holmes</i> | 1970 | John H. Watson | Colin Blakely | Secundario | <i>The Strand Magazine</i> | Cronista / Biógrafo |
| | | Hildy Johnson | Jack Lemmon | Principal | <i>Examiner</i> | Reportero |
| | | Walter Burns | Walter Matthau | Principal | <i>Examiner</i> | Director |
| | | Bensinger | David Wayne | Menor | <i>Tribune</i> | Reportero |
| | | Duffy | John Furlong | Menor | <i>Examiner</i> | Ayudante de dirección |
| | | Endicott | Lou Frizzel | Menor | <i>Post</i> | Reportero |
| <i>Primera plana</i> | 1974 | Kruger | Allen Garfield | Menor | <i>Journal of Commerce</i> | Reportero |
| | | McHugh | Dick O'Neill | Menor | <i>City News Bureau</i> | Reportero |
| | | Murphy | Charles Durning | Menor | <i>Evening Journal</i> | Reportero |
| | | Rudy Keppler | John Korkes | Menor | <i>Examiner</i> | Reportero |
| | | Schwartz | Herb Edelman | Menor | <i>Daily News</i> | Reportero |
| | | Wilson | Noam Pitlik | Menor | <i>American</i> | Reportero |
| <i>Aquí, un amigo</i> | 1981 | Victor Clooney | Jack Lemmon | Principal | <i>CBS</i> | Censor / Dpto. Jurídico |
| | | Celia Clooney | Paula Prentiss | Menor | <i>CBS</i> | Ex reportera |

Fuente: elaboración propia

Los dieciocho personajes menores aportan igualmente una visión detallada de la profesión. De acuerdo con su tipología dramática, pese a su presencia relativamente reducida en escena, contribuyen de manera relevante con la incorporación de elementos significativos y fácilmente recordables por la audiencia. Los nueve irreverentes colegas de Hildy Johnson y Walter Burns en *Primera plana*, y los compañeros de redacción de Tatum en el *Sun-Bulletin* y sus tres rivales de llegados

desde los grandes diarios de la costa este en *El gran carnaval* constituyen el grueso de este grupo.

Los personajes funcionales, por el contrario, carecen de una caracterización específica o de un desarrollo dramático, y en la mayoría de las ocasiones se limitan a cumplir la tarea de simples narradores de los sucesos para los informativos de radio o televisión. Su presencia resulta particularmente destacada en *Aquí, un amigo* y *En bandeja de plata*.

Finalmente, los extras completan el catálogo (V. Anexo V) con una contribución prácticamente irrelevante en lo cualitativo, pues en muchas ocasiones carecen incluso de una sola línea de diálogo, no así en lo cuantitativo, apartado en el que aportan datos significativos en cuestiones como la proporción entre hombres y mujeres o los tipos de medios representados. De los 201 extras catalogados como personajes de los medios de comunicación, sólo cuentan con una línea de diálogo o figuran en los títulos de crédito 16 y 9 de ellos, respectivamente (8% y 4,5% del total).

Sobre la catalogación realizada, en este capítulo se detallan las características periodísticas de los treinta personajes más relevantes de la redacción de Billy Wilder, aquellos considerados como principales, secundarios y menores de acuerdo con la tipología dramática utilizada. Por el contrario, no se incluye a los personajes funcionales, que carecen de elementos significativos para el retrato de la profesión y se asemejan más a un simple narrador fílmico, ni a los extras, que no aportan información suficiente para un estudio diferente del cuantitativo.

Más allá de los 240 personajes censados en este estudio, la redacción de Billy Wilder podría ampliarse si se incluyeran los filmes anteriores al momento en el que el director vienes se puso detrás de las cámaras para defender la integridad de sus textos. En esas películas de su etapa berlinesa –que salvo en contadas excepciones el propio Wilder despreciaba– y del Hollywood de los años treinta, pueden encontrarse algunos ejemplos reveladores de su visión del periodismo, aunque la personalidad creativa de Wilder quedara evidentemente diluida ante las modificaciones y aportaciones de sus respectivos directores y creadores. En cualquier caso, merece la pena incorporar de forma excepcional a los tres periodistas que protagonizaron sus obras como guionista, tan dispares entre sí: el intrépido y deliberadamente bufo gacetillero interpretado por Eddie Polo en *El repórter del diablo*, el cínico corresponsal Josh Crocker de la inconclusa *Heil, Darling* y la heroica Augusta Nash de la sentidamente intervencionista *Adelante, mi amor*.

5.1. Los primeros periodistas

5.1.1. El reportero (Eddie Polo) – *El repórter del diablo*

En su primer trabajo como guionista acreditado, el joven *Billie* Wilder volcó parte de sus propias frustraciones y experiencias como periodista para crear al protagonista de

El repórter del diablo (1928). El film de Ernst Laemmle, una alocada y fantástica comedia silente de acción, carece de pretensión realista alguna y se construye para el lucimiento de la envejecida estrella de acción Eddie Polo, que había regresado a Alemania tras una exitosa carrera en Hollywood (V.2.3.4).

Pese al desprecio que sentía Wilder por sus primeras obras, pueden encontrarse indudables afinidades entre el personaje interpretado por el ya ajado Eddie Polo y el joven *Billie*, tales como la aspiración del protagonista –que en la película no tiene otro nombre que ‘el reportero’– de ser un intrépido buscador de informaciones. El guión, eso sí, deforma y caricaturiza el rol del periodista osado, ese idealizado modelo de vida que encarnaba mejor que ningún otro el mentor berlinés de Wilder Egon Erwin Kisch. Entre otras proezas, Eddie Polo protagoniza alocadas persecuciones, huye de un psiquiátrico en el que lo han encerrado o acorralla a los criminales pistola en mano mientras, simultáneamente, telefona su exclusiva a la redacción.



Imagen promocional de *El repórter del diablo* (Ernst Laemmle, 1928) con un ajetreado Eddie Polo (centro)

El repórter del diablo aporta también una rareza en la carrera cinematográfica de Wilder, al que fugazmente puede verse en pantalla en un pequeño papel como extra, la primera vez leyendo los sensacionales titulares del *Rapid Journal* y la segunda charlando en un corro de periodistas. El estilo “americano” del protagonista y de la película constituye, sin duda, otra de esas afinidades con *Billie*, fascinado por el jazz, el cine y la literatura estadounidenses, y siempre dispuesto a abordar a personalidades del otro lado del Atlántico.

Tal y como apunta Jochen Hung, la resonancia entre el *Rapid Journal* del film y el tabloide *Tempo* en el que colaboraba Wilder en el momento en el que elaboró el guión resulta inequívoca, al igual que la de su competidor fílmico, el *Abendglocke*, con el *Nachtausgabe* de la editorial Scherl (Hung, 2010). Esta identificación se vería confirmada tras el estreno dos años más tarde de *Emil y los detectives* (Gerhard Lamprecht, 1931), adaptada por Wilder sobre la novela homónima de Erich Kästner, en la que se incluye a *Tempo* como parte del telón de fondo de los primeros momentos del protagonista en la ciudad³¹⁰. Aunque, como señala Hung, es posible que estas apariciones fueran parte de la agresiva campaña de promoción del diario que realizó el departamento de marketing de la editorial Ullstein, realzan en cualquier caso la

³¹⁰ El diario *Tempo* tiene también una prominente aparición en el clásico del cine alemán *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931) como el diario al que el asesino envía una nota.

imagen de periódico urbano que ofrecía las noticias antes que sus competidores (Hung, 2010).

Asimismo, pueden encontrarse evidentes similitudes entre el grupo de bailarinas cuyo secuestro da inicio al argumento de la película y el texto que publicó Wilder en *Die Stunde* sobre las *Tiller-Girls* en abril 1926³¹¹. Al igual que *Billie* en Viena, Polo acude a recibir a las jóvenes artistas a la estación de tren en Berlín. La nota en la que Miss Bessie lo alerta sobre los peligros que corren también tiene un equivalente en la entrevista publicada por *Billie*, que le pregunta a Jessie, la mánager del grupo, si es cierto que las chicas están bien custodiadas, a lo ésta responde con gesto de complicidad llevándose el índice a los labios: "Psst".

Una última analogía entre la realidad y el film, sin duda más perversa, la puso Olive Victoria, la bailarina de las *Tiller-Girls* con la que Wilder mantenía una relación sentimental en Berlín: "I was stuck on her. I practiced my English with her. I wanted to practice more, but she was sleeping with the American actor Eddie Polo" (Chandler, 2002:42). Al igual que en la película, el joven *Billie* vio cómo el protagonista se quedaba con la chica.

5.1.2. Josh Crocker – Heil, Darling

Tras *El repórter del diablo*, pasaron más de doce años hasta que Wilder volvió a considerar incorporar a un periodista como protagonista de uno de sus guiones. Su carrera como escritor en Hollywood se había consolidado y el proyecto *Heil, Darling* surgió como una comedia romántica con un enfoque radicalmente distinto y, hasta cierto punto, sorprendente. El éxito de *Ninotchka* animó a la Metro Goldwyn Mayer a encargar en noviembre de 1939 un nuevo proyecto a Ernst Lubitsch, Billy Wilder y Jacques Théry. Según desvela Ed Sikov en su biofilmografía sobre el director vienés, esta nueva colaboración se materializó en el guión titulado *Heil, Darling*, que narra la historia de amor entre el corresponsal de la emisora norteamericana ABC en Viena y una doctora nazi. Los autores³¹², que ya habían trabajado sobre esta idea cuando estaban bajo contrato con la Paramount, entregaron el guión a la Metro Goldwyn Mayer a principios del mes de diciembre de 1939. El proyecto nunca llegó a ver la luz (Sikov, 2000:183).

Aunque el texto original se ha perdido y se desconocen los detalles de su desarrollo, las referencias existentes permiten esbozar lo que sin duda alguna habría constituido, de haber sido rodada, una de las obras más sorprendentes de sus autores. A la luz de los hechos históricos posteriores, el guión fue comprensible y afortunadamente

³¹¹ 'Die Tiller-Girls sind da!'. En: *Die Stunde*, 3 de abril de 1926, p.7.

³¹² Se desconoce la participación exacta de Lubitsch en la escritura del guión, aunque como director se caracterizaba por colaborar activamente en su desarrollo pese a que finalmente su nombre no figurara en los títulos de crédito como guionista.

aparcado, pues la trama de *Heil, darling* no era menos llamativa que su título. Ambientada en Viena y Berlín durante el *Anschluss* –la anexión de Austria al Tercer Reich en marzo de 1938–, la obra relataba la improbable historia de amor entre Josh Crocker, un cínico y oportunista reportero estadounidense, y Wilhelmine Mueller, una doctora nazi dedicada a expedir certificados de pureza aria. Pese a que la historia mostraba algunos rasgos ya presentes en anteriores colaboraciones entre Lubitsch y Wilder, las situaciones cómicas planteadas por el guión en torno al nazismo y las políticas supremacistas –equiparables en buena medida a las que ya habían realizado en *Ninotchka* sobre la Rusia comunista– habrían sido impensables tras conocerse que las normas raciales que se satirizan en la obra desembocaron en el exterminio sistematizado de millones de personas.

Al inicio de la historia, el ventajista reportero, que vive con total indiferencia la agitación política que lo rodea, planea un matrimonio de conveniencia con una rica viuda vienesa que desea salir del país. Su propósito se ve frustrado por las nuevas normas establecidas por el gobierno nazi para poder casarse, que estipulan que se necesita un certificado de pureza aria expedido tras una revisión médica en la Oficina Racial. Con tal fin, Crocker acude a la consulta de la doctora Mueller, donde contempla colgado de la pared un cartel que señala la escala de valor otorgada a los cráneos en función de su forma: en el primer lugar de la lista, el muy ario cráneo germánico, seguido por el escandinavo, y así sucesivamente hasta llegar en undécimo y penúltimo lugar al de un mono. Cierra la lista el cráneo de un comunista ruso. La eficiente doctora Mueller –que está comprometida con Himmelreich, el jefe de la Gestapo austriaca– mide la cabeza de Crocker y concluye que el cráneo del corresponsal norteamericano se corresponde con el de un simio. Tal vez no es una buena posición en la escala aria, pero al menos es mejor que la de un bolchevique. La exploración también determina que el labio superior del reportero es ario, pero el inferior no. El inapelable veredicto no deja lugar a dudas: el matrimonio no puede celebrarse.

El resultado no hace desfallecer a Crocker, quien persevera para obtener el certificado y trata de engatusar a la doctora. Pero en el transcurso de un viaje que con tal fin realizan al lugar de nacimiento de Hitler, el amor surge entre los dos polos opuestos, a imagen de Greta Garbo y Melvyn Douglas en *Ninotchka*. Wilhelmine le explica con entusiasmo las teorías nazis, los usos de las porra de goma, las irrenunciables demandas del espacio vital y la devolución de las colonias alemanas, y la sagrada misión de imperio nazi de salvar al mundo de la plaga rusa. Durante el coqueteo, Crocker imita a Neville Chamberlain y al Pato Donald, y ella recita la segunda estrofa de *Die Fahne hoch*, el himno del partido nacionalsocialista. Cuando él trata de besarle la mano, ella le responde con el saludo nazi.

A partir de este momento, la historia se adentra en el terreno de la peripecia. Las tropas de asalto detienen al reportero y lo conducen al cuartel de la Gestapo, donde el prometido de Wilhelmine lo amenaza con internarla en un campo de concentración si no rompe con ella. La doctora es trasladada a Berlín y para rescatarla Crocker y sus

amigos reporteros suplantan la identidad de un grupo de filonazis norteamericanos que se han desplazado hasta la capital alemana. En el feliz final de la historia, Josh y Wilhelmine contemplan Nueva York desde la cubierta del crucero *Normandía*: "Allí había una dama esperándoles con el brazo levantado, pero no gritó ningún 'Heil'. En la mano tenía una antorcha, ya saben" (Sikov, 2000:184-185).

A día de hoy, pocos temas pueden parecer más inapropiados para una comedia romántica que el elegido para *Heil, darling*. Los fines propagandísticos y de sátira de los totalitarismos con los que se escribió el guión, ya presentes en *Ninotchka*, hubieran adquirido tras los sucesos históricos inmediatamente posteriores matices siniestros que habrían sobrepasado el límite de lo tolerable, no sólo por el contenido, sino también por la abrumadora cercanía y dimensión del sufrimiento al que se hace referencia. Una de las frases más celebradas por el público en *Ninotchka* –"Los últimos juicios en masa han constituido un gran éxito. Quedarán menos rusos, pero serán mejores"–, hubiera resultado sencillamente inaceptable en una comedia en el contexto del exterminio nazi durante Segunda Guerra Mundial.

Al margen del debate de la idoneidad de la idea, el proyecto brotaba, pese a su apariencia de comedia ligera, desde el fondo del corazón de Wilder. Antes incluso de conocer el trágico destino de sus familiares al final de la guerra, *Heil, darling* pretendía alertar desde la comicidad de los peligros que él mismo había experimentado en primera persona en las ciudades en las que transcurre la historia. En su tierra natal, Wilder siempre se había sentido menospreciado por su condición de judío polaco. No en vano, a su padre le había sido negada con escalofriante claridad la nacionalidad austriaca en diciembre de 1922 tras el desmembramiento del imperio austrohúngaro³¹³: "La solicitud de reconocimiento de nacionalidad austriaca queda desestimada, porque el señor Max Wilder no ha podido demostrar que pertenezca a la mayoría alemana de la población de Austria, según los criterios de raza y lengua" (Hutter y Kamolz, 1998:19). Incluso en un momento del guión de *Heil, darling*, Josh Crocker le revela a Wilhelmine que el equivalente americano de su nombre es *Billie*. Sin duda, una muestra más de que Wilder llevaba la historia a flor de piel.

A partir de los escasos datos disponibles, no puede realizarse un retrato periodístico pormenorizado de Josh Crocker, aunque su perfil apunta algunas características bien reconocibles en otros miembros de la redacción de Billy Wilder. Al inicio de la película, en la víspera de la anexión de Austria al Tercer Reich, el corresponsal de la ABC persuade a un colega para que no se preocupe por la política y lo acompañe a ver a una banda femenina: "Escucha chico. Los alemanes siempre están acumulando tropas en alguna frontera. Hablas como un gallina. No pasará nada, salvo que nos perderemos a las chicas. ¡Tienes que verlas! Oh, deja de hablar de Hitler". Por la mañana, las chicas duermen todavía vestidas en sus trajes tiroleses, mientras los

³¹³ De acuerdo con el tratado de Saint-Germain-en-Laye (1919), los ciudadanos del antiguo imperio austrohúngaro podían optar entre la nacionalidad austriaca y la del nuevo estado formado en el territorio en el que residían.

periodistas juegan una partida de póquer hasta que el tumulto que hay en el exterior llega a sus oídos: "Personalmente le importaba un bledo, pero había convencido a sus colegas para que dejaran escapar el notición el año" (Sikov, 2000:183). A su cinismo, se une el oportunismo de querer casarse con una rica viuda e intentar lograr a toda costa, seduciendo incluso a la doctora, su certificado de pureza aria, aunque al final su heroísmo para salvar a su amada lo redima.

5.1.3. Augusta Nash (Claudette Colbert) – *Adelante, mi amor*

Tras abandonar definitivamente el proyecto *Heil Darling*, en junio de 1940 Brackett y Wilder comenzaron a escribir en las instalaciones de la Paramount su segundo guión para Mitchell Leisen. Sobre el tratamiento previamente elaborado por otros equipos de guionistas, desarrollaron la historia que les había encomendado el productor Arthur Hornblow Jr. sobre un aviador norteamericano que combate como brigadista en la guerra civil española y de la periodista que lo ayuda a escapar de la cárcel.



Augusta *Gusto* Nash
(Claudette Colbert)

Escrito en los meses previos a la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial en diciembre de 1941, el guión realiza una ferviente defensa en favor de la incorporación a la contienda. Polonia ya había sido invadida por Hitler en septiembre de 1939 y Cracovia, el hogar de la primera infancia de Wilder, sufría ahora bajo el yugo del dominio nazi. El film de Mitchell Leisen fue uno de los primeros en defender explícitamente la entrada de Estados Unidos en la guerra para luchar contra el fascismo, junto con *Enviado especial* (Alfred Hitchcock, 1940) y *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940). En España la película no se estrenó comercialmente debido a que la imagen que ofrecía de las autoridades militares y policiales franquistas era inquisitorial. Fue emitida por TVE2 el 10 de abril de 1992 con el título *Adelante, mi amor* (Crussells, 2001:375).

El dinámico argumento del film relata el modo en el que la intrépida periodista de *Associated News* Augusta *Gusto* Nash (Claudette Colbert), en busca de una gran exclusiva, rescata al aviador Tom Martin (Ray Milland) de su ejecución en una cárcel franquista haciéndose pasar por su afligida mujer y pidiendo clemencia al alcaide. El agradecido soldado trata de cortejarla, pero ella antepone su carrera profesional en todo momento. Hornblow animó a Brackett y Wilder a que incluyeran en el guión las novedades que llegaban sobre la guerra en Europa. Así, cuando la película toca a su fin después de que los protagonistas logren huir de España a Francia en un avión robado y

sufran múltiples vicisitudes, en su regreso a casa el buque en el que viajan es torpedeado por un submarino nazi³¹⁴.

El comienzo del rodaje coincidió con la rendición francesa en Compiègne el 22 de junio de 1940, por lo que el final que les reserva la película al aviador y la periodista no es el de morir ahogados. Posponen la boda, y él como arrojado aviador de las fuerzas aéreas polacas y ella como corresponsal de su agencia en Berlín deciden trabajar por separado para enfrentarse al ejército alemán en su avance por Europa (Hopp, 2003:26). El alegato final de *Gusto*, inspirado en el *Cantar de los Cantares* (2:10) y que da título a la película, apela a la necesidad de que toda la nación se levante a combatir contra la injusticia que se está adueñando de Europa: "Recuerda tu oración. Esta vez tenemos que decírselo a América: levántate, amada mía; levántate, ¡sé fuerte! Así podrás presentarte erguida y decirles a todos bajo el cielo de Dios: Muy bien, ¿qué estilo de vida se impondrá? ¿El vuestro o el nuestro?". Sin duda, el discurso enardecido a los espectadores de la época varios meses antes de que Estados Unidos entrara en guerra contra las potencias del Eje³¹⁵ (Sikov, 2000:191).

La caracterización periodística de *Gusto* Nash repite el habitual patrón de profesional obsesionada con su labor que renuncia a su vida sentimental en favor de su trabajo. Según Maurice Zolotow, el personaje se inspiró en Martha Gellhorn, la famosa corresponsal de guerra y tercera esposa de Hemingway, que cubrió la guerra civil española como corresponsal de *Time-Life*. En la devoción por la exclusiva de *Gusto* Nash, al inicio del film la liberación de Tom parece más el modo de lograr una historia de interés humano que encandile a los 400 diarios suscritos a *Associated News* que un esfuerzo por salvar la vida de una persona (Lally, 1998:114). El caso, desde luego, también trae a la memoria otro hito periodístico, el rescate de Evangelina Cisneros durante la guerra de Cuba por parte del reportero Karl Decker, una de las noticias más explotadas por el *Journal* de William Randolph Hearst³¹⁶.

³¹⁴ Suceso inspirado en el hundimiento del *Athenia* por parte del sumergible alemán U-30 el 3 de septiembre de 1939, en el que fallecieron 118 personas.

³¹⁵ *Adelante, mi amor* se estrenó el 16 de octubre de 1940 y la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial llegó en diciembre de 1941.

³¹⁶ En el verano de 1897, William Randolph Hearst encontró en un teletipo llegado desde Cuba la noticia que estaba buscando para agitar a la opinión pública estadounidense en favor de una intervención del gobierno de McKinley contra España: Evangelina Cisneros, una joven de 17 años, había sido condenada a veinte años de prisión por colaborar con los rebeldes isleños. Tras iniciar una gigantesca campaña en favor de su liberación, el 28 de agosto Hearst envió a Cuba al corresponsal Karl Decker con la misión de liberar a la joven a toda costa, algo que logró mediante sobornos. Las crónicas del *Journal* explotaron el suceso durante semanas con un adornado relato en el que se describía un fabuloso rescate con una escala desde un edificio contiguo, un pañuelo anudado a modo de señal, los barrotes de la celda doblados y una peligrosa huida con la joven disfrazada de marinero. La fabricación de Hearst constituyó un auténtico éxito y miles de personas abarrotaron las calles de Nueva York para dar la bienvenida a Evangelina Cisneros a la "tierra de la libertad", donde incluso fue recibida por el presidente McKinley en la Casa Blanca el 23 de octubre de 1897 (Procter, 1998). Karl Decker publicó su relato de la liberación en 1898 (V. DECKER, Karl. *The Story of Evangelina Cisneros Told by Herself*. Nueva York: Continental Publishing, 1898).

5.2. El gran carnaval

5.2.1. Chuck Tatum (Kirk Douglas)

Probablemente, el protagonista más siniestro de toda la filmografía wilderiana, cuyo cinismo supera con creces al de sus primeros periodistas. Tal y como señala Rentero, a diferencia de otros de sus antihéroes no hay un pasado oscuro o traumático –al menos no explícitamente– que justifique la ciénaga moral en la que se sumerge Chuck Tatum, cuya falta de escrúpulos para lograr la exclusiva llega a lo abominable (Rentero, 1987:77).



Chuck Tatum
(Kirk Douglas)

La impetuosa interpretación de Kirk Douglas, quien acababa de encarnar en *El ídolo de barro* (Mark Robson, 1949) a un desaprensivo boxeador, completa la creación de un personaje sin concesiones. “Recuerdo que la primera vez que me puse a interpretar a Tatum –señalaba el actor– le dije: ‘Escucha, Billy. Creo que estoy siendo demasiado duro. Tal vez debería empezar con mayor suavidad’. Él me respondió: ‘Haz de él el tipo más duro y brutal del mundo, ¿me oyes? El más duro’³¹⁷” (Lally, 1998:246-247).

Kirk Douglas, quien durante una semana trabajó en el *Herald Examiner* para preparar el papel (Phillips, 2010:133), encarna en Chuck Tatum todas los rasgos del estereotipo fílmico del periodista: arrogante, bebedor, pobre como una rata, seductor pero alérgico al compromiso, fabulador, perspicaz, hecho a sí mismo y un endurecido veterano pese a su juventud. Llega a Albuquerque sin un céntimo y con su elegante traje de gran ciudad, leyendo el periódico al volante de su coche con placas de Nueva York que está siendo remolcado por una grúa. El guión describe su apariencia como la de alguien que a sus 32 años “ha viajado y vivido mucho” (Wilder, Samuels, Newman, 1951:1). Su voracidad es, en palabras de Wilder, uno de sus rasgos más característicos: “Tatum’s a hungry guy who bites off more than he can swallow” (Armstrong, 2000:56).

“A Chuck le traiciona su ambición desmesurada, su necesidad de reivindicarse, su falta de escrúpulos. Le separa de Walter Burns el humor que Wilder dibuja en cada escena en que aparece. Pero Kirk Douglas ha recreado un personaje duro sin contraprestaciones, que premedita cada paso con la sangre fría de quien está seguro de sus actos y de que estos le conducirán de nuevo a la gloria perdida” (Rentero, 1987:79-80).

³¹⁷ Wilder emplea uno de sus característicos juegos de palabras para describir, por boca de Lorraine Minosa, el carácter de Tatum: “I’ve met a lot of hard-boiled eggs in my life, but you – you’re twenty minutes” (Wilder, Samuels y Newman, 1951:56). La expresión se traduce en el doblaje español como “en mi vida he conocido a muchos cínicos. Pero usted... se lleva la palma”.

La actitud periodística de Tatum queda claramente definida desde el mismo inicio de la película. Ante el cuadro con el lema 'Tell the Truth' que cuelga en la antesala del despacho de su futuro jefe, el reportero neoyorquino no puede evitar sacar a relucir toda su sorna:

CHUCK TATUM

"Di la verdad". Una frase interesante. ¿De quién es?

MISS DEVERICH

Del señor Boot, pero yo hice el bordado.

CHUCK TATUM

Ya me gustaría hacer frases así. Si se me ocurre alguna, ¿me la bordarías?

Las acotaciones del guión, por su parte, resaltan la sarcástica actitud de Tatum ante el modesto cuadro:

"He stands in front of the sampler studying it as though it were a Rembrandt. He goes through all the solemn motions of an art critic -backing away, viewing it from another angle and shading his eyes" (Wilder, Samuels y Newman, 1950:3).

Tatum no abandona su arrogancia cuando cruza la puerta y solicita un puesto de trabajo a Jacob Boot. Aunque en realidad esté mendigando el empleo, pues está dispuesto a trabajar por un salario irrisorio, su insolencia aun en los momentos de extrema necesidad describe a la perfección su personalidad, pues se presenta ante el director del *Sun-Bulletin* como la oportunidad de ganar 200 dólares a la semana, porque él es un periodista de 250 dólares que accedería a trabajar por sólo 50:

JACOB Q. BOOT

¿Por qué tan barato?

CHUCK TATUM

Buena pregunta, teniendo en cuenta que soy el mejor dondequiera que trabajo. Me han despedido de un total de once periódicos con una circulación total de siete millones de ejemplares. Y por razones que le aburrirían.

JACOB Q. BOOT

Adelante, abúrrame.

CHUCK TATUM

Soy un buen embustero. He mentido mucho en mi vida. Le he mentado a gente con cinturón y a gente con tirantes, pero nunca fui tan tonto de mentir a alguien que lleva cinturón y tirantes.

JACOB Q. BOOT

¿Cómo dice?

CHUCK TATUM

Usted es un hombre precavido, que lo comprueba todo dos veces. Así que no voy a mentirle. En Nueva York fui procesado por calumnias. En Chicago tuve un lío

con la mujer del editor. En Detroit me cogieron bebiendo³¹⁸. En Cleveland...

JACOB Q. BOOT

Me lo imagino.

CHUCK TATUM

Así que aquí estoy, en Albuquerque. Sin dinero, con un rodamiento roto, los neumáticos desgastados y mala reputación.

Tras haber sido expulsado del paraíso periodístico que representan los diarios de la costa este, Tatum ha terminado arrumbado en el remoto y desierto Nuevo Méjico. Su esperanza, aguardar en el pequeño diario local una historia –“un pan con la lima dentro”– que le permita regresar al lugar al que pertenece:

CHUCK TATUM

Sólo tengo una posibilidad de volver a mi sitio. Conseguir un trabajo en un pequeño periódico como el suyo, rezar y esperar a que salga algo gordo. Algo a lo que me pueda enganchar. Algo que les interese a las agencias y exijan más. Un buen golpe. El especial de Tatum. Y entonces, alfombra roja. Cuando te necesitan, perdonan y olvidan. Pero hasta ese momento, señor Boot, tiene al mejor periodista que nunca tuvo... Por cuarenta a la semana. ¿Cuándo empiezo?

Boot lo contrata con reservas por sesenta dólares a la semana, pero Wilder muestra con un simple fundido a negro que Tatum logra temporalmente calmar su ímpetu y quedarse durante un año en la redacción del *Sun-Bulletin*. Viste de manera informal, con tirantes y cinturón según el modelo de su director, y hasta deja en apariencia la bebida. Pero se trata tan sólo de una metamorfosis ilusoria y temporal. En todo momento sigue latiendo en él la fiereza del periodista de la gran ciudad, el deseo de abandonar su destierro y de regresar por la puerta grande a Nueva York. Al final, el apogeo del rescate al pie de la montaña de los siete buitres desenmascara al verdadero Tatum, que abraza de nuevo el whisky y se quita los tirantes. La transformación ha terminado.

En lo periodístico, el reportero neoyorquino traslada a la “Siberia abrasadora”, tal y como él mismo define a Nuevo Méjico, la mentalidad y las técnicas de los grandes diarios sensacionalistas de la Costa Este, más preocupados en la capacidad de un suceso para lograr un impacto en la audiencia que en su veracidad o auténtico interés informativo. Así se lo confiesa a Jacob Boot en el momento en el que se despide del *Sun-Bulletin* para vender la exclusiva al mejor postor:

CHUCK TATUM

No soy su tipo de periodista. No me adapto a su redacción. Y menos con ese cartel bordado que hay en la pared [‘Tell the Truth’]. Me estorba.

³¹⁸ Literalmente, “drinking out of season”.

JACOB BOOT

Entonces le preocupa un poco.

CHUCK TATUM

No como para pararme. Estoy en el camino y no me preocupa hacer tratos con algún sheriff desalmado. Y si tengo que aderezarlo con una maldición india y una esposa desconsolada tampoco me importa.

JACOB BOOT

A mí sí me importa y a mucha gente en esta profesión también le importa. Eso es periodismo falso, de golpes bajos.

CHUCK TATUM

Golpes bajos no, directos al estómago, señor Boot. La curiosidad humana.

El gran carnaval no es explícita en los demonios de Tatum, aunque tal y como relataba Wilder a Cameron Crowe, su agresividad y el rechazo que sufre lo convierten en un asesino en potencia: "Quería volver con una gran noticia, y creó la gran noticia" (Crowe, 1999:84). La obsesión del reportero por recuperar la posición que ocupaba dentro de la profesión y su ansia de legitimación ante los ojos de su antiguo jefe ciegan sus actos, una falta de humanidad que encuentra en el sheriff Kretzer y Lorraine a los aliados perfectos para cautivar a una masa sedienta de nuevos modos de entretenimiento. Para McNair, Tatum es uno de los villanos por antonomasia del cine clásico de periodistas, y lo define como "un reptil" (McNair, 2010:49).

Kevin Lally, por su parte, considera que la actitud del reportero lo sitúa en la galería de antihéroes de Wilder; no son unos simples canallas, sino que conocen demasiado bien su fragilidad humana para negarles un potencial de autoexaminación, no importa lo repelente de su comportamiento. De algún modo comprende que es justo morir por la puñalada de Lorraine para pagar por su crimen. El final, asegura Lally, no es sólo una evasión, sino un tema recurrente en las películas más potentes de Wilder, en las que un oportunista desastrado busca nostálgicamente la redención (Lally, 1998:247).

Coinciden en este análisis Sinyard y Turner, que señalan muy acertadamente que cuando los héroes de Wilder se debaten entre los valores materiales y los valores morales, finalmente siempre terminan optando por los segundos. Puede que, como en el caso de Tatum, ese cambio llegue demasiado tarde y que la historia desemboque por ello en un final trágico, pero los personajes siempre terminan mostrando una renuncia a los valores materiales cuando los principios morales y personales lo requieren, un rasgo que Nora Henry enlaza bajo la influencia ético-humanística de la filosofía de Friedrich Schiller (Henry, 2001:124).

"If a Wilder hero is constantly struggling between darkness and light, it is significant that his ultimate development is always, without exception from negative to positive. A Wilder hero *never* degenerates. A cynic would admit no change in human nature for better" (Sinyard y Turner, 1979:vi)

Para Good y Dillon, Chuck Tatum, pese a haber cometido prácticamente todos los pecados periodísticos imaginables, enuncia la esencia de la toma de decisiones éticas: “En este juego todo el mundo tiene que tomar una decisión”. Y cuando, como en *El gran carnaval*, los periodistas y el público abdican de sus responsabilidades personales y de la anticipación de las consecuencias de sus actos, los costes humanos y morales son exorbitantes (Good y Dillon, 2002:1).

La caracterización de Chuck Tatum, en cualquier caso, poco tiene que ver con la del periodista en el que se inspira el personaje, William Burke Miller, que en 1925 entró en *Sand Cave* para socorrer a Collins aun a riesgo de su propia vida y cuyas crónicas le valieron un Pulitzer (V. 3.3.1.). El protagonista de *El gran carnaval*, por el contrario, percibe la historia exclusivamente en función de su potencial narrativo, lo que provoca que trate a su protagonista de un modo estrictamente instrumental. Tal y como acertadamente ilustra Hutter, pese a su tardía conversión, Tatum siente tanta compasión por Leo Minosa como un pescador por el cebo que utiliza (Hutter, 2001:67).

5.2.2. Jacob Q. Boot (Porter Hall)

El contrapunto de Chuck Tatum en *El gran carnaval* es también el periodista más intachable de la particular redacción de Billy Wilder. El director del *Albuquerque Sun-Bulletin* atesora todas las cualidades –humanas y periodísticas– de las que carece Tatum. Frente al fiero reportero llegado de la gran ciudad que busca denodadamente la exclusiva que le devuelva al estrellato nacional, Boot desarrolla en su periódico un amable periodismo local sobre las cosas cotidianas.



Jacob Q. Boot
(Porter Hall)

El guión de *El gran carnaval* lo describe como un hombre de sesenta años, de aspecto pueblerino, pero astuto (Wilder, Samuels y Newman, 1950:4). Dos pinceladas visuales le bastan a Wilder para dar cuerpo al personaje. La primera, el bordado colgado de la puerta de su despacho, que también puede verse junto a su mesa de trabajo, en el que se lee ‘Tell the truth’, y con el que se describe a un hombre hogareño que sólo entiende la profesión periodística desde el respeto a la verdad.

La segunda pincelada, más personal, caracteriza a Boot como al hombre que viste con cinturón y tirantes a la vez. Cuando Tatum se presenta en su despacho y le dice que, entre otras cosas, le procesaron por calumnias en Nueva York, Boot responde que comprueba siempre dos veces lo que publica. “Claro –replica Tatum, que se ha fijado

en cómo viste—, tirantes y cinturón”³¹⁹. No son necesarias más palabras para perfilar a un director cauto y veraz, frente al impulsivo y agresivo Tatum.

La integridad profesional encuentra en Boot a un ejemplo irreprochable que representa todos los ideales del periodismo (Good y Dillon, 2002:5). Cuando Tatum se presenta en su despacho y le dice que leer su periódico le ha hecho vomitar, éste le devuelve los cinco centavos que cuesta el ejemplar. Tras la inusual entrevista de trabajo, lo contrata por sesenta dólares semanales, aunque el arrogante y desesperado periodista neoyorquino ya había rebajado sus pretensiones hasta los cuarenta. Finalmente, en el momento en el que el rescate de Minosa está en plena efervescencia, el director del *Sun-Bulletin* vuelve a hacer gala de su rectitud y visita a su reportero en el lugar del suceso para mostrarle su desagrado por el modo en el que ha logrado la exclusiva: “En mi periódico no hago tratos, aun a costa de vender 8.000 ejemplares menos”.

Si la caracterización de Boot es antagónica a la de Tatum, también el ficticio *Albuquerque Sun-Bulletin* es la antítesis de cualquiera de los grandes diarios de la Costa Este para los que había trabajado el reportero neoyorquino. Según se deduce del texto impreso en el cristal de la entrada, es un modesto diario local fundado en 1893 y con una difusión de 16.540 ejemplares. En él trabajan media docena de personas en un pequeño local que alberga la redacción y los talleres.

Tampoco el comportamiento de Jacob Q. Boot guarda parecido alguno con el de Neil Dalton, el director del *Courier-Journal* de Louisville durante el cautiverio de Floyd Collins en 1925. Si el director del *Sun-Bulletin* de Albuquerque repudia los montajes, Neil Dalton ordenó a su reportero que se desplazara hasta Cave City acompañado por la brigada especial de rescate de la policía y los bomberos de Louisville para rescatar a Floyd Collins, pues consideraba que podía ser una excelente estrategia promocional para el diario. La policía y los bomberos rechazaron rotundamente la petición del *Courier-Journal*, alegando que sería un despilfarro del dinero de los contribuyentes de Louisville (Murray y Bruckner, 1982:71-72). Durante los días que duró el cautiverio de Collins, Dalton revisó y afiló los textos de Miller, para destacar en todo momento el papel protagonista de su reportero en los intentos de rescate y crear un retrato heroico del periodista y del propio diario, con titulares como “C-J Reporter, 3 Others Make First Gain in Effort to Save Victim”³²⁰ o “C-J Man Leads 3 Rescue Attempts”³²¹.

³¹⁹ En la biografía que escribió sobre Wilder, Charlotte Chandler relata que cuando le realizó la primera entrevista puso dos grabadoras sobre la mesa para cerciorarse de que si fallaba una de ellas la otra grabara la conversación. Al verla, el director comentó: “That’s good. That’s a pessimistic outlook. You’re much better off with that, because you’ll sleep better. There are people, you know, who when they are flying have two parachutes. Those are the suspender and the belt people, so as not to loose their pants. If one gives out, there’s still that emergency thing. If you were a man, you’d have to wear a pair of suspenders and a belt with your trousers” (Chandler, 2002:4-5).

³²⁰ *Louisville Courier-Journal*, 3 de febrero de 1925, p.1.

³²¹ *Louisville Courier-Journal*, 4 de febrero de 1925, p.1.

5.2.3. Herbie Cook (Robert Arthur)

El joven fotógrafo del *Albuquerque Sun-Bulletin*, inicialmente escéptico ante los métodos de Tatum, termina transformándose a su sombra. Al igual que muchos otros personajes de *El gran carnaval*, Herbie queda fascinado por la energía que irradia el reportero neoyorquino, por su confianza en sí mismo y por su conocimiento de los mecanismos para que una historia cautive la atención de la opinión pública, aunque en ningún momento llegue a sospechar de la verdadera naturaleza de los acuerdos de éste con el sheriff para garantizarse que la exclusiva se prolongue durante al menos una semana.



Herbie Cook
(Robert Arthur)

HERBIE COOK
¿Leíste el periódico?
CHUCK TATUM
Claro que sí. No está mal, ¿eh?
HERBIE COOK
Boot envió 200 palabras por télex y querían más.
Todo lo que tengamos.
CHUCK TATUM
Por supuesto.
HERBIE COOK
También mandaron fotos. Puede ser bueno para mí. Si
esto sigue así quizá las pidan *Life* y *Look* para sus
páginas centrales.
CHUCK TATUM
Te gusta esto ahora, ¿eh?
HERBIE COOK
Bueno. Es una oportunidad. Nosotros no lo
provocamos.

El personaje de Cook, al igual que el de Rudy Keppler en *Primera plana*, representa a una generación de periodistas novatos con estudios universitarios cuya formación es despreciada por sus endurecidos mentores. A Herbie nunca le han enseñado los métodos para incrementar las tiradas de los diarios y, acostumbrado a la atmósfera mustia y gastada del *Sun-Bulletin*, queda fascinado por el dinamismo de Tatum (Armstrong, 2000:57). A pesar de sus dudas iniciales sobre los métodos de su mentor, la convulsión informativa causada en Escudero cautiva a Herbie. Junto a Tatum, por quien profesa admiración –“desde mi punto de vista eres infalible”, le confiesa– aprenderá a manipular las informaciones de modo que incrementen su interés.

CHUCK TATUM
Tengo un trabajo para ti, amigo. Recoge a la señora
Minosa, quiero decir, a Lorraine, y llévala a la

capilla esta tarde. Hazle una foto rezando el rosario. Y si no tiene, consígueselo.

HERBIE COOK

Claro. ¿Y qué te parece si hago la foto de un hechicero con el gorro de plumas y todo el equipo exorcizando a los malos espíritus?

CHUCK TATUM

Empiezas a funcionar, amigo. Eso tiene garra.

Tatum aleja paulatinamente a Herbie del virtuoso pero cansino sendero periodístico del íntegro Jacob Boot y le muestra el cebo del éxito en el sórdido camino del sensacionalismo (Good y Dillon, 2002:5). Como señala Guy Maddin, “the earnest young shutterbug who starts the picture as Tatum’s nemesis is utterly corrupted by him within seconds; the lad’s whiplash transformation from annoying goody-goody to sycophantic ponyboy” (Maddin, 2007). En *El gran carnaval*, Herbie encarna el dilema del comportamiento ético y se debate entre la lealtad a Jacob Boot y la fascinación por Tatum, que exuda poder y entusiasmo (Good y Dillon, 2002:6).

Entre ambos se construirá una relación de compañerismo, iniciada como un *meet-cute* asexual al inicio de la película. La postura de Cook ante el ascenso y caída de su resulta completamente acrítica. Disfruta del impulso que el suceso puede dar a su carrera, incluso acepta acompañar a Tatum en su regreso a Nueva York, pero cuando la muerte de Minosa arruina sus planes y desenmascara la conspiración de su mentor, el joven fotógrafo no parece reaccionar y continúa actuando a su dictado. Incluso en sus errores y excesos, el periodista veterano deslumbra al novato.

5.2.4. Nagel (Richard Gaines)

Si por su honestidad y serenidad Boot representa la antítesis de Tatum, Nagel –su antiguo jefe en Nueva York– encarna el modelo e inspiración de su estilo frenético y vociferante. En su destierro en el lejano y apacible Albuquerque, Tatum sólo sueña con volver a la efervescencia de la Gran Manzana, el hogar del que fue desterrado por un caso de difamación y al que quiere regresar a cualquier precio³²².



Nagel
(Richard Gaines)

El guión de *El gran carnaval* caracteriza a Nagel brevemente, en el mismo estilo seco y tajante con el que se expresa el personaje: “He’s a man in his fifties. He’s in a hurry. He’s on the spot. He doesn’t like it” (Wilder, Samuels y Newman, 1950:81).

³²² La nostalgia de Tatum por Nueva York se reproduce prácticamente en todos y cada uno de sus diálogos, en especial en el monólogo ante sus compañeros de redacción del *Sun-Bulletin* al inicio de la película.

En el momento álgido de su popularidad periodística, todos los diarios del país se disputan los servicios de Tatum y su exclusiva, pero el reportero pospone todas las ofertas hasta recibir la llamada de Nueva York. Cuando ésta finalmente llega, se recrea en la situación de que su antiguo director esté ahora a su merced:

NAGEL

Vamos Tatum, ¿Cuánto quieres por lo de los Minosa en exclusiva? ¿Qué? ¿No te has enterado de que hay guerra en algún lado? No puedo darte mil dólares.

CHUCK TATUM

¿Qué cree que tengo aquí? ¿Un accidente de avión? ¿Unos cuatrillizos? Esto potencia la circulación. Serán cuatro días más. Son unos textos maravillosos. Decídase pronto, hay lista de espera.

NAGEL

¿Crees que me tienes entre la espada y la pared? ¡De acuerdo! Quizás es así. Te daré mil dólares diarios mientras dure la noticia.

CHUCK TATUM

Señor Nagel, no me entiende bien. No sólo son los mil diarios. Se trata de ese despacho al que quiero volver cuando esto acabe. Ya me ha oído. El antiguo despacho, el antiguo trabajo. Tranquilo señor Nagel, cuidado con el techo³²³. Eso está mucho mejor. Mande el contrato por cable. Tendrá la primera entrega en una hora. Ah, una cosa más. Ponga un ramo de flores en mi mesa, con una tarjeta que diga "Bienvenido a casa".

Nagel personifica el periodismo efectista, de historias que golpean el estómago, que en una sucesión continuada de reclamos buscan la audiencia a cualquier precio. Tatum, que conoce esta mecánica a la perfección, ha esperado pacientemente hasta encontrar la ocasión propicia para tejer una tela de araña de la que su antiguo jefe no puede escapar.

Finalmente, la agonía de Minosa despierta a Tatum de su inhumano letargo y su regreso soñado no llega a materializarse. Su repentina conversión le lleva a abandonar el largamente ansiado éxito periodístico para velar por el cumplimiento de los últimos deseos de Leo. Cuando muere, intenta redimirse al menos parcialmente publicando los verdaderos hechos, pero Nagel no le cree:

CHUCK TATUM

Hola Nagel. Tatum. Espere un momento. ¡No me grite, Nagel! Claro, claro. Le traicioné. Sé que han salido los otros periódicos. Claro, todos los demás llevan la noticia, pero es la noticia equivocada. ¡Cállese y escuche! Leo Minosa no murió. Fue asesinado.

³²³ "Hit the roof" se traduce también como poner el grito en el cielo o armar alboroto.

NAGEL

¿No puedes inventarte algo mejor? No Tatum, estás perdiendo el tiempo. ¡Déjame que te cuente la verdad de la historia! Te emborrachaste ayer, estuviste toda la noche borracho y todavía lo estás. Estoy furioso ¡De acuerdo! Pero lo estoy por haber confiado en ti.

CHUCK TATUM

Lo que le estoy dando vale oro. Un especial de Tatum. Algo que pondrá en ridículo a los demás periódicos. ¡Eh, Nagel! ¡No cometa la estupidez de colgarme! ¡Ahora no! Escuche esto. Un reportero mantiene a un hombre enterrado seis días. Y prepárese para el resto... ¡Nagel! ¡Nagel! ¡Nagel! ¿Nueva York? Y dirige un periódico de la gran ciudad. Ese calvo idiota. No me cree. ¿Tú me crees, verdad?

HERBIE COOK

Sí, te creo Chuck.

El nombre del diario para el que trabaja Nagel no queda identificado en el guión ni en la película. La única referencia es el incompleto título "New York Daily R." impresionado en grandes caracteres en la cristalera de su despacho³²⁴. A efectos de la historia la identificación precisa de la publicación es irrelevante, puesto que ésta representa a todo un modo de entender el periodismo. Tal y como señala Armstrong, "Nagel epitomizes the driven and corrupt 'eastern' ethos embodied by Tatum and his cronies. Overplayed in hysterical style by Richard Gaines, Nagel is so steeped in the mendacious end of the tabloid tradition that he cannot believe Tatum even when he owns up to his scam" (Armstrong, 2000:58).

5.2.5. McCardle, Jessop y Morgan (Lewis Martin, Ken Christy y Bert Moorhouse)

Los tres periodistas tienen un tratamiento conjunto en *El gran carnaval* y representan a los denostados "caballeros de la prensa". Todos ellos son antiguos compañeros de Tatum en su etapa en los diarios de la Costa Este; con McCardle trabajó en Nueva York, Jessop es un antiguo colega al que pidió dinero y que nunca se lo envió, y de Morgan sólo recuerda que tiene una hernia. Tatum no puede ocultar el desprecio que le producen, probablemente porque aún se siente uno de ellos.



McCardle, Jessop y Morgan
(Lewis Martin, Ken Christy
y Bert Moorhouse)

³²⁴ Este encabezado no se corresponde con ningún diario de información general editado en Nueva York. La única referencia similar existente es el *The Daily Record*, una pequeña publicación sobre finanzas y leyes que se edita desde 1908.

Su primera aparición coincide con el momento de gloria de Tatum, cuando la enorme expectación de la opinión pública lo ha convertido en el aclamado héroe de la multitud en el rescate de Leo Minosa. Se acaba de despedir como reportero del *Sun-Bulletin* y con la estrella de ayudante del sheriff en el pecho, los visita en la tienda especialmente habilitada para la prensa para recrearse en su posición dominante y, de paso, recordarles que la exclusiva es sólo suya y que la subasta al mejor postor. Con su desprecio hacia sus colegas, Tatum expresa el resentimiento y la amargura contra un mundo que lo ha abandonado. Pero ese rencor se reviste también de prevención, pues se reconoce a sí mismo en la actitud de los tres reporteros, pues sabe que son un reflejo de lo que él mismo es. Por ello, prohibirá a Lorraine Minosa que hable con ellos.

En el momento en el que Leo muere y el devastado y malherido Tatum ha perdido su exclusiva y está vencido sobre la cama con el whisky cayéndole por la comisura de los labios, McCardle, Jessop y Morgan le devuelven la visita para ser ellos esta vez los que se recreen en su desgracia y se mofen de su fracaso:

McCARDLE

Así que se han llevado tu piano [teletipo], ¿eh? ¿Y ahora cómo vas a tocar?

MORGAN

Lo tenías todo bien atado, ¿verdad? Todo, menos la recompensa. ¿Qué te ha fallado?

CHUCK TATUM

Largaos.

JESSOP

¿Has vuelto a emborracharte en el trabajo, amigo?

McCARDLE

El gran Tatum. Límpiale la boca.

CHUCK TATUM

Fuera. ¡Fuera!

HERBIE COOK

Ya le han oído. Fuera todos.

MORGAN

¿Qué vas a hacer ahora, Tatum? A lo mejor el crío te consigue trabajo en la revista de su escuela.

CHUCK TATUM

Herbie, ponme con Nueva York. Quiero hablar con Nagel.

JESSOP

¿No crees que llegas un poco tarde? Los periódicos ya han salido.

CHUCK TATUM

No te quedes ahí. Ponme con Nagel.

McCARDLE

¿Qué artículo vas a enviar? ¿Cómo tejer una alfombra navajo? ¿Eso vale mil diarios?

MORGAN

Mira Tatum. Como te portaste bien con nosotros, compartiremos contigo una noticia de primera mano. El sheriff va a desenterrar a Leo y ofrecerle un gran funeral.

CHUCK TATUM

Fuera. ¡Fuera!

McCARDLE

Nos veremos en Nueva York, cuando te concedan el Pulitzer.

Tal y como ocurre con muchos de los miembros de la sala de prensa de *Primera plana*, los antiguos compañeros de Tatum no tienen un tratamiento individualizado, sino que se comportan como tres elementos de un mismo conjunto, los agresivos periodistas de la prensa sensacionalista.

5.2.6. Miss Deverich (Edith Evanson)

Una de las pocas mujeres periodistas de la filmografía de Billy Wilder. Su caracterización se asemeja a la de un entrañable ama de casa sureña cuyo cometido es el de redactar consejos para el hogar, como por ejemplo cómo limpiar manchas de chile de los pantalones azules. El guión la describe como “a dumpy middle-aged society editor, dressed with provincial elegance, wearing a floppy straw hat adorned with artificial roses” (Wilder, Samuels y Newman, 1950:2).



Miss Deverich
(Edith Evanson)

Confiesa con orgullo a Tatum, por quien se siente igualmente fascinada y turbada, que es ella quien ha bordado los cuadros ‘Tell the Truth’ que presiden el despacho de Boot y la redacción del *Sun-Bulletin*. Encarna una ingenuidad³²⁵ –también periodística– ante la cual Tatum no puede disimular su sarcasmo.

Por sorprendente que resulte, el personaje de Miss Deverich se encuentra mucho más próximo a la experiencia periodística de Wilder de lo que a primera vista pudiera parecer. Aprovechando la equívoca identificación de género que le proporcionaba el nombre de Billie, el joven periodista escribió consejos para el hogar en el tabloide berlinés *Tempo* presentándose a sí mismo como mujer desde septiembre de 1928 hasta principios de 1930. Desde su columna, *Billie Wilder* ofreció consejos sobre moda, belleza, salud, vivienda y alimentación en la sección “Das Gute Aussehen – Die Gute Haltung” (La buena presencia– Los buenos modales). Llegó incluso a desdoblarse y crear a una colaboradora parisina llamada Raymonde Latour. Poco tiene que ver, eso sí, el provincianismo y la candidez de la Miss Deverich de Albuquerque con el cosmopolitismo y la sofisticación propia del Berlín de los años veinte de la que hacía gala *Billie*, que en sus textos llegaba incluso a insinuar una relación lésbica entre sus dos álter ego femeninos (Hutter y Kamolz, 1998:117).

5.2.7. Bob Bumpas

A diferencia del ficticio *Sun-Bulletin*, las emisoras de radio y de TV que se desplazan hasta Escudero en *El gran carnaval* sí se corresponden con medios de comunicación reales. En el caso de la emisora KOAT, su reportero Bob Bumpas se interpreta a sí

³²⁵ Por ejemplo, cree que cuando Tatum habla de Yogi Berra se refiere a algún tipo de religión, en lugar de a la estrella de los New York Yankees de béisbol.

mismo en la retransmisión que su emisora realiza desde la montaña de los siete buitres. Allí entrevista a Chuck Tatum, a Sam Smolett –el encargado cavar el pozo– y al Sr. y la Sra. Federber. Su retransmisión también actúa como narración y contextualización del relato fílmico.

Desde el punto de vista personal, su caracterización neutra no aporta ningún elemento que desarrolle su perfil. En el aspecto periodístico, en cambio, sus palabras sirven para establecer el tono épico con el que los medios recrean el acontecimiento ante la opinión pública:



Bob Bumpas

BOB BUMPAS

Este hombre [Sam Smolett] junto al sheriff Kretzer y un equipo de colaboradores voluntarios están luchando incansablemente contra el tiempo y las rocas con una vida humana en juego. Si hay alguien que puede romper la maldición de la montaña de los siete buitres es este equipo.

El tono heroico del relato periodístico no tiene fisuras ni sombras, como puede apreciarse en su entrevista al Sr. Federber: “Es una maravilla ver a un hombre venir con su familia desde Gallup para acompañarnos en estos angustiosos días”. La narración en directo que realiza Bob Bumpas sintoniza con el modo en el que todos los presentes desean vivir el acontecimiento y se sitúa en la corriente de reafirmación colectiva. “Dígame, señor Federber. ¿Qué le parece el maravilloso trabajo que hacen aquí?”, pregunta el reportero, a lo que el balbuciente entrevistado, obviamente, sólo puede responder “me parece... maravilloso”.

La vacuidad del discurso resulta evidente. La única aportación relevante que se realiza ante su micrófono, la de un veterano minero que cuestiona el método de rescate elegido, queda ahogada por el banal testimonio de una mujer que equipara la situación de Leo con la ocasión en la que ella se quedó atrapada en un ascensor, o la mezquindad del Sr. Federber, que defiende que fueron los primeros en llegar al tiempo que promociona su negocio de venta de seguros. Poco importa que los testimonios realmente valiosos se entremezclen con lo anecdótico y lo irrelevante, que la opinión de los expertos se diluya entre las trivialidades de los curiosos, siempre que el tono del discurso sea acorde con lo que necesita el acontecimiento.

BOB BUMPAS

Sé que hablo en nombre de todos los radio-oyentes al expresar la gran admiración que siento por ustedes [los miembros del equipo de rescate]. El señor Tatum está ahora acercándose a la entrada de

las cuevas de cliff dwelling³²⁶ para comenzar otra vez el peligroso recorrido en el laberinto de túneles de esta montaña. ¡Escuchen ese tremendo aplauso mientras saluda a la multitud!

En el guión definitivo, parte del diálogo de Bob Bumpas se asignaba a Pete Kirby, de la radio WAL de Albuquerque. En este caso, tanto el nombre del periodista como el de la emisora eran ficticios y muy probablemente figuraban en las versiones iniciales del guión antes de incorporar, en un estadio más tardío de la preproducción, a un periodista y emisora reales del lugar en el que se sitúa la acción. En ello también pudo influir la conocida aversión de Wilder a utilizar nombres de compañías ficticias en sus películas, pues insistía en que su uso restaba credibilidad a las historias que contaba (Phillips, 2010:248).

En cualquier caso, Hubert W. *Bob* Bumpas se interpretaba a sí mismo como periodista de la emisora KOAT de Albuquerque y en el momento de la filmación de *El gran carnaval* ocupaba también el cargo de subdirector (*Broadcasting/Telecasting Yearbook*, 1951:206). La emisora KOAT se fundó en 1946 y estaba afiliada a la cadena ABC. Emitía desde Albuquerque con una potencia de 250 w. en el dial 1240 AM, desde las 6:00 AM a las 11:00 PM. Estaba afiliada al servicio de noticias UP. Comenzó a operar como emisora de televisión el 28 de septiembre de 1953. También pueden verse en el lugar del suceso a las cámaras de KOB-TV entrevistando al sheriff, aunque no haya ningún periodista de la emisora con línea de diálogo, pues las escenas, aunque presentes en el guión definitivo, fueron eliminadas del montaje final (Wilder, Samuels y Newman, 1950:85). KOB-TV es la emisora más antigua de Nuevo Méjico y comenzó sus emisiones en octubre de 1948. Estaba afiliada a la NBC, aunque entre 1948 y 1955 también emitió programación de ABC, CBS y DuMont. Su emisora de radio que emitía desde 1920.

5.2.8. *Indian Copy Boy (Iron Eyes Cody)*

La muy breve aparición del ayudante de redacción del *Sun-Bulletin* de Albuquerque sirve para ambientar la indianidad de Nuevo Méjico y, de paso, pulir la caracterización de Tatum. Al comienzo de la película, el reportero neoyorquino entra en redacción y encuentra al *copy boy* interpretado por Iron Eyes Cody recortando páginas del diario sobre el mostrador de recepción. Con su característica arrogancia, Tatum alza su mano al estilo indio y lo saluda con un "How", a lo que el ayudante de redacción replica con un amable "Good afternoon, sir". Más adelante, el reportero no se



Indian Copy Boy
(Iron Eyes Cody)

³²⁶ En contra de lo que indica la versión doblada, no se trata del nombre propio del lugar sino de una referencia genérica a las casas cavadas en la roca.

comportará de forma más políticamente correcta y le agradecerá con un “Thanks, Geronimo” el que le haya llevado la comida. Como “chico para todo” de la redacción, el film muestra al trabajador nativo americano recortando noticias, repartiendo el correo y llevando imágenes a los grabadores (Wilder, Samuels y Newman, 1950:2). Su presencia en la redacción de Wilder adquiere también un contenido simbólico, pues sólo dos de los 240 trabajadores de la redacción de Billy Wilder no son de raza blanca.

5.3. Primera plana

A pesar de que la obra teatral de Hecht y MacArthur desarrolló una trama ficticia, los autores tomaron como base para la creación de los personajes que pueblan la sala de prensa a periodistas reales que habían conocido durante sus años de trabajo en Chicago.

“When Ben Hecht and Charles MacArthur wrote their stage play, *The Front Page*, they gave it verisimilitude by endowing their actors with the characteristics of the criminal Courts pressroom crew with whom they had so long worked. They even gave these reporters their correct names, just slightly misspelled to safeguard against libel suits” (Murray, 1965:269).

Además de la relación entre Walter Burns y Hildy Johnson, inspirada en la que mantuvo Charles MacArthur con su director Walter Howey, muchos otros de sus compañeros de la época figuran en la obra. George Hilton realiza una detallada labor de identificación entre los personajes y los periodistas que los inspiraron en *The Front Page. From Theater to Reality* (2002). Su estudio, aunque pormenorizado, peca en ocasiones de excesiva literalidad en la voluntad de encontrar una equivalencia real a todos los personajes de la ficción. En algunos casos la identificación resulta inequívoca y está bien documentada –por ejemplo Murphy y McHugh–, mientras que en otros no hay una correspondencia exacta con el personaje, sino sólo con algunos de los rasgos de los periodistas que los inspiraron o, por el contrario, se trata de una amalgama de varios de ellos. En la mayoría de las ocasiones tampoco concuerdan los diarios de los periodistas con los medios para los que trabajaban realmente en la época en la que se sitúa la obra. Finalmente, no se encuentra equivalencia para algunos de los personajes menores, por lo que en su caso sólo pueden realizarse conjeturas.

“It was also his first attempt at recapturing the spirit of Chicago. The attempt was successful but it was also plagiarizing from life. Much more was suitably rearranged than was created by the imaginations of the authors. By using biographers’ and autobiographers’ techniques, Hecht and MacArthur concocted a kind of recent history, much as, individually and as a team, and as halves of other teams, they would later adapt literary classics for the screen. The difference here was that the history they were adapting was their own. By sticking closely to the actual characters they had known, it was reasoned, they could heighten immeasurably the mood they remembered. Sticking close to fact is what they did” (Fetherling, 1977:71-72).

El retrato de Hecht y MacArthur no debe, desde luego, tomarse con voluntad histórica, sino como un recuerdo nostálgico de su época como reporteros en el que, a partir de periodistas reales, construyeron un relato con buenas dosis de ficción.

5.3.1. Hildy Johnson (Jack Lemmon)

El periodista del *Chicago Examiner* encarna todas las virtudes y defectos que Wilder y el cine atribuyen a los periodistas, en especial su pasión por la profesión y su incapacidad para conciliar la vida laboral y personal. Ante la oportunidad que su compromiso con Peggy (Susan Sarandon) le ofrece para iniciar una nueva vida mucho más acomodada, Hildy termina siendo incapaz de abandonar el periodismo, sólo en apariencia por las tretas de su jefe Walter Burns. En el fondo, Hildy fracasa en el intento de convencerse a sí mismo de que desea una vida diferente a aquella que le apasiona. El guión de Wilder y Diamond lo caracteriza como “a middle-aged leprechaun, with a twinkle in his eye and a jauntiness in his walk” (Wilder y Diamond, 1974:11).



Hildy Johnson
(Jack Lemmon)

A pesar de que la relación entre Hildy Johnson y Walter Burns está basada en la que mantuvieron Charles MacArthur y Walter Howey en el *Herald and Examiner* de William Randolph Hearst (V. 4.2.2.), el nombre del personaje homenajea a John Hilding Johnson, reportero de crímenes de ese mismo diario. Nacido en Suecia 1889, Johnson comenzó a trabajar en la agencia de noticias local de Chicago *City News Bureau* a los 15 años cortando los ejemplares que salían del ciclógrafo. Cuatro años más tarde se incorporó a las labores de redacción y en 1910 fue asignado a la información de tribunales. Según Dornfeld, Johnson destacaba entre sus compañeros por su encanto personal, por vestir con elegancia, pero sobre todo por su fama de honestidad y el respeto que despertaba entre los jóvenes. Sin embargo, su carácter distaba de ser dulce, era pendenciero y tenía graves problemas de alcoholismo (Dornfeld, 1983:110).

Tras abandonar el *City News Bureau*, Johnson se incorporó al *Chicago Herald and Examiner* en 1916, donde prosiguió con su carrera como reportero judicial. Tal y como se muestra en *Primera plana*, desde la sala de prensa de los juzgados dictaba telefónicamente las noticias a la redacción y sólo ocasionalmente visitaba la sede del periódico. Recibía incluso los cheques de la paga semanal en la misma sala de prensa.

Al igual que su áter ego fílmico, el auténtico Hilding Johnson fue también un despiadado cazador de exclusivas. En otro suceso revelador de las formas del *Herald*

and Examiner, durante el juicio por el asesinato de Billy Bradway en marzo de 1919, Johnson entró en la sala de deliberaciones una vez que el jurado ya la había abandonado tras alcanzar un veredicto. Tras rebuscar en la única papelería de la estancia, encontró allí todos los formularios que el tribunal había suministrado al jurado para que comunicara cada tipo posible de sentencia, excepto el referente a 'homicidio', por lo que dedujo –acertadamente– que ésta iba a ser la condena para el acusado, Norman Cook. Antes de abandonar la sala, volvió a meter en la papelería todos los formularios, a excepción del correspondiente al veredicto de 'no culpable', sabedor de que el reportero del *Tribune* también entraría a escondidas y rebuscaría en la papelería³²⁷. Al día siguiente, antes de que el fallo se hiciera público, el *Herald and Examiner* titulaba '*Cook Found Guilty*', mientras que el engañado *Tribune* publicaba como exclusiva en su portada el falso veredicto de inocencia y recogía las reacciones de alegría del procesado y su hija³²⁸ (Murray,1965:297).

Hilding Johnson fue atropellado por un taxi a la salida de los juzgados en 1928, lo que lo mantuvo hospitalizado durante siete meses. Tras ser dado de alta, su médico le advirtió de que podía morir en cualquier momento. Falleció por una dolencia estomacal el 23 de marzo de 1931, a los 42 años. El presidente del tribunal ordenó suspender los juicios y cerrar el tribunal de justicia la tarde del 25 de marzo para asistir a sus funerales. Su silla y su teléfono en la sala de prensa fueron cubiertos de negro (Hilton, 2002:44-45).

5.3.2. Walter Burns (Walter Matthau)

El director sin escrúpulos del *Examiner* es, sin lugar a dudas, el personaje que mayor protagonismo ha adquirido en las sucesivas adaptaciones de la obra. "Walter Burns es la gran creación dramática de la obra, un dios todopoderoso que interviene en todo momento para que las cosas salgan como él quiere" (Pérez, 2003:18).

En la primera edición del guión teatral de Hecht y MacArthur (Covici-Friede, 1928)³²⁹, Walter Burns



Walter Burns
(Walter Matthau)

³²⁷ 'Birthdays'. En: *Time Magazine*, 18 de mayo de 1931. Disponible en <http://www.time.com>.

³²⁸ 'Cook Verdict Is Not Guilty, Reports Say'. En: *Chicago Daily Tribune*, 8 de marzo de 1919, p.1.

³²⁹ No existen copias del manuscrito original que los autores enviaron al productor Jed Harris cuando compró su opción sobre la obra, pero sí se sabe que éste contrató al director George S. Kaufman para que reescribiera el guión. En especial, quiso que se eliminara la incursión de los gánsteres en la sala de prensa en el tercer acto de la obra. La copia depositada para obtener el copyright el 10 de mayo de 1928 también está perdida. Se sabe que uno de los personajes existentes en la obra original, el concejal negro Willoughby –identificable con Oscar De Priest, primer edil de raza negra en la historia de Chicago y que llegaría al Congreso en 1929– fue eliminado durante los preestrenos por los problemas con el

no aparece en escena hasta el clímax del segundo acto, es decir, trascurridas dos terceras partes de la trama. En la última revisión de la obra realizada por los autores (1950), la presencia de Burns se había ampliado y, pese a no adelantar su entrada en escena, su voz en *off* se escucha en el auditorio durante los dos primeros actos cuando habla por teléfono con Endicott, la señora Schlosser y Hildy Johnson.

Las adaptaciones cinematográficas, al no verse limitadas por la necesidad de utilizar la sala de prensa como único escenario, logran sacar mayor partido de su magnética personalidad y, pese a que su presencia se sigue centrando en el tercer acto, Wilder lo incluye también en dos largas secuencias al inicio de la película. La primera, ya utilizada por Milestone y Hawks, a la llegada de Hildy a la redacción del *Examiner* para despedirse. La segunda, una aportación puramente wilderiana, su visita a Peggy Grant en el teatro *Balaban & Katz* simulando ser un policía para sabotear su matrimonio haciéndole creer que Hildy es en realidad un exhibicionista.

En la caracterización que hacen de Walter Burns en el guión de *Primera Plana*, Wilder y Diamond señalan que en la prensa ya no quedan directores como él, lo que resulta al mismo tiempo "una lástima y una bendición":

"They don't make managing editors like Walter Burns any more -which is both a shame and a blessing. He operates in the great tradition of Machiaveli, Rasputin and Count Dracula. No ethics, no scruples and no private life -a fanatic, oblivious of ulcers and lack of sleep, in his constant pursuit of tomorrow's headlines" (Wilder y Diamond, 1974:9).

Esta semblanza no difiere demasiado de la demoledora caracterización que Hecht y MacArthur realizaban del personaje en la obra original, "tal vez el diablo en persona":

"Beneath a dapper and very citizen like exterior lurks a hobgoblin, perhaps the Devil himself. But if Mr. Burns is the Devil he is a very naif one. He is a devil with neither point nor purpose to him - an undignified Devil hatched for a bourgeois Halloween. In less hyperbolic language, Mr. Burns is that product of thoughtless, pointless, nerve-drumming unmorality that is the Boss Journalist - the licensed eavesdropper, troublemaker, bombinator and Town Snitch, misnamed The Press" (Hecht y MacArthur, 1928:144-145).

Los dos rasgos más relevantes de Walter Burns son su absoluta dedicación al periodismo y el inagotable repertorio de tretas -todas ellas de dudosa honradez- del que hace gala para lograr sus objetivos. Como periodista, el director del *Examiner* se dedica en cuerpo y alma a su profesión. A diferencia de las adaptaciones

alcohol del actor que lo interpretaba. La primera versión del texto disponible corresponde a la publicación en libro de la obra una vez estrenada en Broadway en agosto de 1928 (Hilton, 2002: 35-38).

cinematográficas de Milestone y Hawks, que lo retratan como alguien distinguido e impecablemente vestido interpretado a su vez por dos símbolos de la elegancia como Adolphe Menjou y Cary Grant, el Walter Burns wilderiano es un personaje desgarrado, en consonancia con las habituales caracterizaciones de Walter Matthau.

Su despacho en el *Examiner* retrata a periodista que ha renunciado por completo a su vida personal y que ha hecho de su lugar de trabajo su hogar. Lo vemos dormir en un diván junto a la puerta de la redacción, con una cocinilla con cacerolas y latas junto a su mesa y una puerta entreabierta que muestra un baño. En sus dominios, Burns no lleva corbata, anda en calcetines y toma antiácido. Toda esta caracterización constituye una novedad respecto de la obra original y las adaptaciones cinematográficas previas³³⁰.

"The office is every bit as dapper as its occupant. A Cluttered desk, a bulletin board with tacked-up memos, a sagging leather couch with a once-white pillow and an Army blanket, a chipped washtand with some dirty towels, a courtained nich serving as a closet, and on a bookshelf, a hot plate with a coffee pot and some canned goods" (Wilder y Diamond, 1974:9).

Para crear a Walter Burns, Hecht y MacArthur utilizaron como referencia a Walter Crawford Howey, director del *Herald and Examiner* de Hearst y poseedor de un aura legendaria dentro del periodismo de Chicago (Cardullo, 2006:105). El nombre del personaje, por el contrario, está tomado de otro de sus colegas de los años veinte, Walter Noble Burns del *Tribune*, cuya personalidad y labor como periodista nada tenían que ver con las peculiaridades de Howey³³¹.

"As city editor of the *Chicago Tribune*, later as managing editor of Hearst's *Herald & Examiner* during the most rough-&-tumble era of Chicago journalism, Walter Howey was a profane romanticist, ruthless but not cruel, unscrupulous but endowed with a private code of ethics. He was the sort of newsman who managed to have hell break loose right under his feet,

³³⁰ En *Interferencias* (1988), Ted Kotcheff mantiene esta caracterización y muestra a su particular Walter Burns, convertido en el director de la cadena de noticias SNN John L. Sullivan IV (Burt Reynolds), afeitándose en el control de directo o desayunando pizza.

³³¹ Walter Noble Burns trabajó como reportero en periódicos de media docena de ciudades estadounidenses antes de llegar a Chicago. Posteriormente abandonó el *Tribune* para incorporarse a una agencia de publicidad y dedicarse a la literatura (V. 'A Line O'Type or Two'. En: *Chicago Daily Tribune*, 24 de marzo de 1954, p. 20). Como escritor, fue el autor de varios libros de éxito, especialmente sobre la historia del Oeste. Entre ellos destacan *Saga of Billy the Kid* (1926) –del que se realizaron dos adaptaciones cinematográficas (King Vidor, 1930 y David Miller, 1941)–, *Tombstone* (1927) o *The Robin Hood of El Dorado* (1932) –llevado a la gran pantalla por William A. Wellman (1936)–. También es el autor de un documentado y detallado relato histórico sobre los gánsteres de Chicago titulado *The One Way Ride: The Red Trail of Chicago Gangleland from Prohibition to Jake Lingle* periódicamente reeditado en español. V. BURNS, Walter Noble. *Chicago sangriento. De la ley seca a Al Capone*. Madrid: Valdemar, 2008.

expected similar miracles from his underlings, rewarded them generously. Undersized, unprepossessing, he was afraid of nothing”³³².

Walter Howey inició su carrera en la prensa en el *Chronicle* de Fort Dodge, su ciudad natal, como chico de los recados a los 16 años. Al igual que todos los periodistas retratados en la obra, carecía de formación universitaria (Murray, 1965:109). Llegó a Chicago en 1904, donde trabajó para el *City News Bureau*, el *Inter Ocean* y el *American* de Hearst. En 1910 se incorporó al *Tribune*, donde mantuvo una tirante relación con Joseph Medill Patterson. A inicios de 1917, tras un enfrentamiento entre ambos por una noticia menor³³³, fue despedido, una situación que Arthur Brisbane aprovechó para ofrecerle la dirección del *Examiner* cuadruplicando su salario. Con el objetivo de acabar con la supremacía del *Tribune*, se fusionó con el *Record Herald* en mayo de 1918. Desde entonces, Howey aprovechó todas las ocasiones posibles para ser el azote del *Tribune* y ridiculizarlo siempre que podía (Murray, 1965:118-120).

Como hombre de confianza de Hearst, asumió la dirección de otros diarios de su gran cadena de medios: *Boston American* (1922), *Boston Record-American* (1939) y *Chicago Herald-American* (1942). También fue consejero personal de Hearst. Falleció el 21 de marzo de 1954, a los 72 años, dos meses después de un accidente de tráfico que lo había dejado en estado crítico. En el momento de su muerte, era el director ejecutivo de los tres diarios de Hearst en Boston –*The Record*, *The American* y *The Sunday Advertiser*–. En una faceta menos conocida de su carrera, Howey impulsó con entusiasmo el uso de las imágenes en prensa, campo en el que realizó importantes contribuciones, como la invención de una máquina que permitía realizar un grabado fotoeléctrico en cuatro minutos –en lugar de la hora que habitualmente era necesaria– o de un sistema de transmisión de las imágenes a través de la línea telefónica. También registró varias patentes sobre tipografía³³⁴.

Sobre la caracterización de Walter Burns, podría incluso llegar a especularse sobre el grado de identificación del personaje con el propio Wilder, aunque la única pista al respecto la ofrece Walter Matthau en el documental *Portrait of a 60% Perfect Man*, en el que aseguraba que en *En bandeja de plata* había modelado su personaje cínico y lleno de labia a partir de Wilder: “I always play Wilder in a Wilder picture; Wilder sees me as Wilder! That is, Billy sees me as a loveable rogue, a scalawag like himself” (Tresgot, 1980). El guión de *En bandeja de plata* ahonda en dicha identificación, pues el abogado sin escrúpulos que interpreta Matthau es descrito en como “una persona con un cerebro lleno de cuchillas de afeitar”, una frase con la que William Holden había descrito al propio Wilder (Phillips, 2010:282). Walter Burns, sin lugar a dudas, también sería un justo merecedor de esta descripción.

³³² ‘Hearst’s Howey’. En: *Time Magazine*, 17 de junio de 1935.

³³³ El cambio del *Tribune* por el *Herald and Examiner* llegó tras una larga e intermitente discusión con la gerencia del diario. La gota que colmó el vaso fue una entrevista publicada a D.W. Griffith, quien había ofrecido un trabajo a Howey en el cine, por la delgada línea que separaba el texto de las relaciones públicas (Fetherling, 1977:76).

³³⁴ *Chicago Daily Tribune*, 22 de marzo de 1954, p. B4.

5.3.3. Wilson (Noam Pitlik)

En *Primera plana*, Wilson figura como reportero del *American* (1900-1939), el periódico vespertino de Hearst³³⁵ en Chicago, que era considerado como el de más bajo nivel intelectual de todos los que se muestran en la obra. Hecht y MacArthur sentían un profundo desprecio por este diario:

“Mr. Hearst *Chicago Evening American* is a refreshingly honest paper. Its sly editors are calmly aware that ninety percent of their readers are subnormal servant girls, bridge-tenders, soda-water clerks and bellicose illiterates. They catter with and unflagging altruism to the furtive obscenities and arrested mental development of a grateful lower middle class” (Hecht, 1923:1).³³⁶



Wilson
(Noam Pitlik)

El personaje de Wilson carece de un tratamiento específico en la obra y muestra un perfil menos elaborado que otros de sus compañeros de sala de prensa. El rastreo del periodista en el que se inspira resulta difícil, pues el único reportero del *American* con ese apellido en la época en la que se sitúa la trama es Herbert C. Wilson, que escribió sobre temas de motor y viajes, y que nada tenía que ver ni con el estilo de los periodistas retratados por la obra, ni se dedicó nunca a la crónica policíaca (Hilton, 2002:42).

Pese a su escaso peso en la trama, la presencia del *American* como complemento del matutino *Herald and Examiner* se ajusta con exactitud al periodo histórico. Al escribir su adaptación, Wilder y Diamond fueron bien conscientes de la naturaleza y el papel del diario, pues añadieron para Wilson una línea de diálogo en la que el reportero se lamenta de tener que perseguir al criminal huido mientras su jefe ha organizado un baile en San Simeón con Marion Davies, en una clara alusión a William Randolph Hearst.

5.3.4. Endicott (Lou Frizzell)

En su rastreo de los periodistas reales que inspiraron la obra, Hilton concluye que no hay ningún periodista del *Chicago Post* con el nombre de Endicott o ninguno similar durante esos años. Por ello, plantea la teoría de que el periodista en el que se inspiraron Hecht y MacArthur sea en realidad Edwin C. Johnson, el hermano de

³³⁵ *American* se titulaban también otras cabeceras de Hearst en Estados Unidos, y se utilizaba asimismo como término caracterizador del propio magnate y sus posturas ultrapatrióticas y aislacionistas. Por este motivo, el guión inicial de Herman J. Mankiewicz y John Houseman que terminó convirtiéndose en *Ciudadano Kane* se tituló inicialmente *American* (Heredero, 1985:30).

³³⁶ Citado por Hilton, 2002, p.42.

Hilding Johnson. El nombre evitaría la duplicidad de apellidos en la obra y las confusiones que eso podría causar, además de eliminar la relación familiar entre los dos personajes, que no resultaría útil para el argumento. El nombre procedería, según Hilton, de una alusión a Endicott Johnson Corporation, el mayor fabricante de zapatos de la época, que tenía sede en Binghamton, Endicott y Johnson City, Nueva York (Hilton, 2002:43).

Al igual que su hermano Hilding, Edwin nació en Suecia y se trasladó a los Estados Unidos con sus padres a los siete años. Comenzó como chico de los recados en el *Post*, donde ascendió a reportero y a asistente de dirección antes de que el periódico cerrara en 1932. Trabajó como periodista en el *Herald and Examiner* entre 1933 y 1939. Se incorporó al *Chicago Sun* en 1941 y volvió a ocupar el cargo de asistente de dirección. Falleció el 2 de octubre de 1948, a los 52 años.



Endicott
(Lou Frizzell)

Richard Philbrick, por su parte, sugiere que puede tratarse de Enoch M. Johnson, que trabajó en la sala de prensa de los tribunales de Chicago para el *Chicago Daily News* durante 25 años, desde mediados de los años veinte hasta su jubilación en 1949. Tras la muerte de Hilding Johnson, se convirtió en la figura dominante de la sala de prensa. Antes de trabajar para el *Daily News*, lo hizo para la oficina de prensa de la ciudad *City News Bureau* y el *Journal*. En su trayectoria no hay relaciones con el *Post*. Comenzó a cubrir la sala de prensa más o menos en la misma época en la que MacArthur abandonó Chicago (Hilton, 2002:40-41).

5.3.5. Murphy (Charles Durning)

La obra teatral de Hecht y MacArthur presenta al periodista del *Chicago Evening Journal* como “el más duro de los duros” [hardest of the hard boiled] (1928:5). Y, en efecto, cumple a la perfección con esa definición mostrándose como el reportero más agresivo de la sala de prensa, con un liderazgo con el que parece sobresalir entre sus compañeros. Saca a Mollie a la fuerza cuando ella les pide cuentas por el tratamiento que han hecho de la ejecución; cuando la prostituta trata de desviar la atención de los periodistas para salvar a Williams, que está



Murphy
(Charles Durning)

escondido en el escritorio, Murphy se muestra como el más expeditivo de todos ellos: “Te haremos hablar por la fuerza, golfa”. En las adaptaciones cinematográficas previas, Murphy también sobresale entre sus compañeros por su dureza. En *Un gran reportaje*, por ejemplo, cuando el sheriff Hartman les pasa por escrito la declaración en la que aboga por “reformular a los rojos con la horca”, Murphy le prende fuego y se enciende un puro con ella.

Tras el estreno de la obra teatral, el auténtico Jimmy Murphy publicó en el *Chicago Evening Journal* una carta en la que afirmaba que no se sentía identificado con el personaje infame y malhablado al que daba nombre, aunque añadía con sorna que no estaba enfadado con Hecht y MacArthur, sino sólo dolido porque hubieran elegido a Hildy Johnson como protagonista y no a él³³⁷.

Hecht coincidió con el auténtico James Frances Murphy en el *Journal*. En su autobiografía *A Child of the Century* lo recordaba como el periodista que se rio de él en su época de periodista novato por haber escrito un texto de 17 páginas sobre una mujer a la que su marido trataba mal (Hecht, 1954:130-131). Hecht también rememoraba que durante sus primeros pasos en la profesión, con 17 años, Murphy – que tenía 37 entonces– “lived in open fear of having me assigned as his assistant on his police beat” (Hecht, 1954:137).

Nació el 4 de junio de 1876 y, como tantos de sus compañeros, comenzó a trabajar como chico de los recados en el *City News Bureau* a los 16 años. Como la mayoría de los reporteros de su generación, no había estudiado más allá de secundaria. En 1896 se alistó en la Marina por la promesa de poder jugar al béisbol, pero en lugar de eso se encontró en la guerra entre Estados Unidos y España como escritor en el buque insignia del Almirante Dewey en la batalla de la bahía de Manila.

Tras finalizar la guerra, volvió a Chicago y al *City News Bureau*, de donde posteriormente pasó al *Inter Ocean*, el *American* y el *Chronicle*, antes de entrar en el vespertino *Journal*. En la época en la que se sitúa la trama de la obra, el *Journal* –que había sido fundado en 1844– era el decano de la prensa de Chicago, pero pasaba por horas bajas. Cuando finalmente cerró sus puertas en agosto de 1929, Murphy se incorporó al *Chicago Times*, que se inauguró al mes siguiente aprovechando las infraestructuras del anterior diario³³⁸.

Murió el 25 de diciembre de 1947, a los 71 años. En el momento de su muerte aún trabajaba como periodista del *Chicago Times*³³⁹ y era el decano de los periodistas de la

³³⁷ ‘Mr. Murphy defends his good name’. En: *Chicago Journal*, 27 de noviembre de 1927, p.4.

³³⁸ El *Chicago Evening Journal* desapareció en agosto de 1929. Ese mismo año fue relanzado como el *Chicago Daily Illustrated Times* (1929-1948). En 1948 se fusionó con el periódico matinal *Chicago Sun* (1941-1948) para formar el *Chicago Sun-Times*, diario que se edita en la actualidad.

³³⁹ ‘Jimmy Murphy, 71, Veteran Reporter, dies in Hospital’. En: *Chicago Tribune*, 26 de diciembre de 1947, p.5.

ciudad, con más de cincuenta años de trabajo como reportero policiaco a sus espaldas. Policías, políticos y periodistas acudieron a sus funerales el 29 de diciembre de 1947³⁴⁰.

5.3.6. McHugh (Dick O'Neill)

En su versión de *Primera plana*, Wilder recupera el auténtico nombre del periodista en el que estaba inspirado el personaje, que había sido transformado en McCue en la obra teatral y las dos adaptaciones cinematográficas previas. Leroy *Buddy* McHugh se mostró siempre encantado con su presencia en la obra y, como único superviviente de los periodistas que inspiraron el argumento en la fecha del estreno de la película, ocupó un lugar de honor en la proyección que se ofreció de la adaptación de Wilder para los veteranos de la prensa en



McHugh
(Dick O'Neill)

Chicago el 21 de diciembre de 1974 (Hilton, 2002:23). También se mostró encantado de que hubieran elegido al actor Dick O'Neill para interpretarle: "I think he's a mighty fine choice to play me"³⁴¹.

En *Primera plana*, McHugh trabaja para el *City News Bureau*, la agencia de noticias local de Chicago, cuya principal tarea consistía en cubrir para los diarios de la ciudad los casos poco importantes o rutinarios: informes policiales, juicios menores, resultados deportivos escolares, etc.³⁴² (Hilton, 2002: 57-58). La agencia era considerada como una escuela de formación para jóvenes periodistas donde, a cambio de un bajo salario, se les enseñaba a cubrir de forma rutinaria las noticias rutinarias (Murray, 1965:23).

Buddy McHugh, en efecto, trabajó en sus inicios para el *City News Bureau*, donde comenzó como meritorio a los 14 años. En 1910, a los 19, pasó a trabajar como reportero policiaco, labor que no abandonaría hasta su jubilación en 1963. Durante medio siglo cubrió más de 700 casos de asesinato. Aunque la obra lo sitúa como periodista del *City News Bureau* en el momento de la acción, McHugh se pasó al *Chicago American* en 1915, diario en el cual –y en sus sucesores– desarrolló el resto de su carrera.

³⁴⁰ 'Fellow Newsmen Pay Last Tribute to Jimmy Murphy'. En: *Chicago Tribune*, 30 de diciembre de 1947, p.13.

³⁴¹ V. BROWNING, Norma Lee. 'Mr. Front Page is Alive and Well'. En: *Chicago Tribune*, 7 de agosto de 1974, p.B12.

³⁴² El *City News Bureau* se formó en 1890 de la unión de otras organizaciones similares que operaban en la ciudad desde 1881. Fue creado por ocho diarios como una cooperativa sin ánimo de lucro y en 1890 todos los periódicos de la ciudad estaban asociados a ella.

La correspondencia entre el personaje y el periodista real resulta inequívoca, no sólo porque Wilder y Diamond recuperen su nombre real, sino también porque Hecht y MacArthur incorporaron en los diálogos la frase "Is it true, madame, that you were the victim of a Peeping Tom?", una broma recurrente entre los periodistas del Chicago de la época que tuvo su origen en una llamada que hizo McHugh desde la comisaría en la que hizo esa pregunta (Hilton, 2002:58).

Sus semblanzas también lo retrataban como un hombre de recursos: desde ganarse la entrada a una casa pidiendo permiso para utilizar el baño, hasta contestar a escondidas el teléfono del sargento de policía en los Juzgados para lograr una pista o llamar haciéndose pasar por forense o agente de la autoridad para obtener información³⁴³.

Al igual que sus compañeros de sala de prensa, su capacidad fabuladora tampoco parecía ser un obstáculo en el ejercicio de la profesión. El periodista Myke Royko recordaba que tras el asesinato del gánster Roger Touhy en diciembre de 1956, varios periodistas rastrearon los edificios cercanos a la escena del crimen e interrogaron a los vecinos. No lograron ninguna información relevante. El propio Royko inspeccionó los sótanos de todos los edificios cercanos, sin resultados. Sin embargo, al día siguiente el *American* de Hearst publicaba la gran exclusiva, firmada por McHugh, en la que se desvelaba el lugar en el que los asesinos habían estado esperando la llegada de Touhy, un sótano cuyo suelo aparecía en las fotografías lleno de colillas. Royko había visitado ese mismo sótano tras el tiroteo y allí no había colilla alguna (Dornfeld, 1983:251). *Buddy* McHugh falleció en Chicago el 15 de mayo de 1975 a los 84 años.

5.3.7. Schwartz (Herb Edelman)

Al igual que Wilson, el reportero del *Chicago Daily News* tampoco tiene una equivalencia clara en la vida real. En los registros de la época de la oficina de prensa de la ciudad de Chicago constan dos Jacob Swartz, y también hubo un Jack Schwartz que trabajó en el *Chicago Daily News* antes de ir al *Minneapolis Tribune* (Hilton, 2002:42).

El *Daily News* (1876-1978) era un periódico vespertino popular, de un centavo, que buscaba llegar a una masa de lectores, por oposición al *Chicago Tribune*, que estaba más dirigido a las elites de la ciudad. Se distinguía de sus competidores por el agresivo modo en el que estaban redactadas sus informaciones.



Schwartz
(Herb Edelman)

³⁴³ V. HARTZLEY, Wesley. 'Buddy McHugh Dies; He Lived Front Page'. En: *Chicago Tribune*, 16 de mayo de 1975, p.A12.

El aumento de los desplazamientos en coche y la creación de los servicios informativos nacionales de noticias, entre otros factores, causaron su cierre en 1978.

Como elemento distintivo, la obra presenta a Schwartz y Endicott como los únicos periodistas que están casados, algo de lo que parecen lamentarse en más de una ocasión.

5.3.8. Bensinger (David Wayne)

Sin duda, el periodista más dispar de la sala de prensa de los juzgados de Chicago. En *Primera plana*, Wilder lleva un poco más allá la caracterización burlona del personaje de la obra original y allí donde Hecht y MacArthur retrataban al reportero del *Tribune* como un hipocondríaco obsesionado por la higiene, Wilder lo caricaturiza con un estereotipado retrato de afeminación. La llegada de Rudy Keppler, el joven e inexperto periodista a quien Bensinger dedicará todas sus atenciones, completa su retrato abiertamente humorístico. Su descripción en el guión de la película resume, con la mordacidad propia de Wilder, este perfil: "There is one thing he's got in common with Oscar Wilde –and it's not his wit" (Wilder y Diamond, 1974:5).



Bensinger
(David Wayne)

El personaje de Bensinger constituye el contrapunto periodístico y vital al resto de sus compañeros de la sala de prensa. El *Tribune* para el que trabaja, más distinguido que los periódicos populares de sus colegas, lideraba a la prensa matutina de referencia de Chicago durante los años veinte. Entre todos ellos, también es quien desempeña su tarea con mayor seriedad, aunque su labor sea ridiculizada por sus colegas por acompañar las informaciones con poemas³⁴⁴, un rechazo que Green sitúa en el contexto más amplio del desprecio del academicismo en la obra (Green, 1993:190).

En lo político, también puede apreciarse una actitud algo menos beligerante contra el sheriff Hartman y el alcalde de Chicago, motivada en gran parte por la afinidad republicana del *Tribune*, frente a la militancia demócrata del *Herald and Examiner*, afín al gobernador de Illinois dentro del conflicto latente entre ambos partidos reflejado en la obra.

Bensinger no coincide con sus compañeros de la sala de prensa ni en la forma de vestir, ni en sus modales –o la falta de ellos–, ni en su afición por la bebida y el póquer.

³⁴⁴ "And all is well, outside his cell / But in his heart he hears / The hangman calling, and the gallows falling / And his white-haired mother's tears" (Hecht y MacArthur, 1928:111).

De forma visual, en la composición de la escena ni siquiera comparte el mismo espacio que los demás, pues sus más elevadas ambiciones se manifiestan en su lugar de trabajo, un gran escritorio³⁴⁵ que da la espalda a las mesas centrales alrededor de las que se arremolinan los demás reporteros.

Si la obra teatral retrata un personaje obsesionado con la higiene, hipocondríaco y celoso de sus cosas, Wilder le da un protagonismo aún mayor y refuerza su amaneramiento: toma el almuerzo en vajilla de porcelana, viste con una pajarita a motas, lleva un clavel rojo en la solapa y guarda en el cajón de su escritorio papel higiénico de color rosa. Su aire patricio contrasta con la desastrada imagen de sus compañeros. La incorporación de Keppler, además, le proporciona un interés romántico que se desarrolla hasta los rútiles finales.

Caricaturizado hasta el extremo, Bensinger representa en buena medida el tipo de periodista que los demás desprecian y del que se mofan, más propio de un serio diario neoyorquino y opuesto al reportero callejero, autodidacta y visceral que ellos encarnan en Chicago. Así lo expresan cuando Hildy le anuncia que se marcha a trabajar a Nueva York (Hecht y MacArthur, 1928:83):

SCHWARTZ

I was on a New York paper one -the *Times*. You might as well work in a bank.

MURPHY

I hear all the reporters in New York are lizzies³⁴⁶.

MCCUE

Remember that fellow from the *New York World*?

ENDICOTT

With the derby?

MURPHY

(Presumably mimicking a New York Journalist.) Could you please instruct me where the telegraph office is? (Makes a rude noise). You'll be talking like that, Hildy.

HILDY

Yeah?

ENDICOTT

Which of them sissy journals are you going to work for?

El retrato poco favorable de este personaje está inspirado en un periodista real y también en la animadversión que hacia él sentían Hecht y MacArthur. Albert F.

³⁴⁵ Buena parte de la trama de *Primera plana* gira alrededor de este escritorio, que Hildy utiliza para esconder a Williams. En la obra teatral, al describir la sala de prensa, Hecht y MacArthur señalaban que con anterioridad había sido propiedad del alcalde republicano de Chicago Fred. A. Busse (1907-1911). Este mueble, en efecto, era un elemento real de la sala de prensa del edificio de los juzgados de Chicago, situado en la esquina de la calle Dearborn con la avenida Austin. En 1929, tras el traslado de los juzgados a un nuevo edificio, el escritorio fue llevado a la sala de prensa de la sede central de la policía de Chicago. Allí se conservó hasta 1959-1960, fecha en la que se reamuebló la estancia. Se cree que fue destruido (Hilton, 2002:55-56).

³⁴⁶ Tanto 'lizzie' como 'sissy', utilizada más adelante en este mismo diálogo, son palabras coloquiales utilizadas para expresar despectivamente el afeminamiento.

Baenziger, reportero policíaco del *American* y no del *Tribune* tal y como aparece en la película, nació el 4 de agosto de 1882. Entró a trabajar en el *Inter Ocean* en agosto de 1905, de donde pasó al *American* en noviembre de 1906. En este diario de Hearst – posteriormente reconvertido en el *Herald American*– trabajó hasta su jubilación el 27 de marzo de 1953.

Baenziger era uno de los reporteros policíacos más conocidos de Chicago. Cubrió la mayoría de los grandes crímenes, aunque también escribió sobre golf y navegación a vela. El periodista del *Tribune* Richard Philbrick, quien en los inicios de su carrera hizo de chófer de Baenziger en sus viajes fuera de Chicago –pues éste odiaba conducir fuera de la ciudad– afirmaba que Hecht y MacArthur lo despreciaban por ser abstemio y que retrataron adecuadamente su carácter neurasténico. Según Philbrick, Baenziger estaba ofendido por el tratamiento que le habían dado en la obra y afirmaba que Hecht y MacArthur eran una pareja de borrachos irresponsables que le eran hostiles (Hilton, 2002:39).

Hecht, por su parte, asegura en *Gaily, Gaily* que el personaje era Roy C. Benzinger del *Tribune*, pero con las características neurasténicas de LeRoy 'Spike' Hennessey del *American*, que sólo estaba interesado en retirarse a Florida y que no tenía deseos de fama (Hecht, 1963:189). Las referencias que realiza Hecht en sus obras autobiográficas resultan en ocasiones confusas y contradictorias. En *A Child of the Century*, menciona que durante su etapa como cazador de fotografías conoció a un Roy Benzinger que trabajaba para el *Evening American*, al que califica como el granuja más siniestro con el que nunca se cruzó. Este Benzinger tenía un ojo de cristal del que se valía para obtener fotografías. Mientras hablaba con una madre ya histérica por la violación o la muerte de su hija, Benzinger sacaba su ojo de cristal de la cuenca, un gesto que le proporcionaba al menos cinco minutos de búsqueda de fotografías dentro de la casa mientras la anfitriona estaba desmayada (Hecht, 1954:125-127). También lo menciona en la biografía de su amigo MacArthur, *Charlie* (Hecht, 1957:32). Según Hilton, Albert Baenziger está bien documentado, pero en cambio no hay ningún Roy C. Benzinger en el *Tribune* ni en ningún otro periódico de Chicago de la época (Hilton, 2002:39).

Más allá de la caracterización, en lo periodístico el personaje de Benzinger no se diferencia en lo más mínimo de los demás, pues se muestra tan agresivo y mordaz como cualquiera de sus colegas. Eso sí, al contrario que los demás, se opone a la violencia con la que tratan de sacar la información a Mollie, y propone que se le pague por ello.

Por su parte, el *Chicago Tribune* para el que Benzinger trabaja en la obra comenzó su andadura el 10 de junio de 1847. También en la realidad existía una fuerte rivalidad con el *Herald and Examiner*, un antagonismo que en *Primera plana* se extiende también a los periodistas. Cuando Hildy acude a la redacción al inicio de la obra y anuncia que se despide, el mayor temor de Burns es que lo haga al *Tribune*, el diario de referencia de la ciudad.

5.3.9. Kruger (Allen Garfield)

El periodista del *Chicago Journal of Commerce* sufre una importante transformación en manos de Wilder. A diferencia de la obra teatral y de las adaptaciones cinematográficas previas, Kruger abandona su caracterización como alivio cómico y se convierte en uno más de los periodistas de la sala de prensa, sin ningún rasgo distintivo que lo destaque entre los demás.



Kruger
(Allen Garfield)

En la obra original, Hecht y MacArthur lo definen como un “holgazán crónico” que haraganea en la sala de prensa de los juzgados tocando el banjo y canturreando mientras los demás periodistas juegan al póquer (Hecht y MacArthur, 1950:6). Kruger muestra en todo momento un interés mínimo por su trabajo y por lo que ocurre a su alrededor, e incluso cuando telefona a su redacción sus propios compañeros parecen dudar de que lo que les relata sea cierto.

La adaptación de Milestone sigue con fidelidad la obra original también en este apartado y muestra a Kruger dormitando en su silla y tocando el banjo con los pies puestos sobre la mesa, cuando no directamente tumbado sobre ella, o telefoneando a la redacción para decir que no ocurre nada nuevo mientras el resto de los periodistas envía noticias a sus diarios. En la segunda adaptación cinematográfica de la obra, Hawks refunde los personajes de Kruger y Schwartz, que se convierten en un nuevo reportero, Sanders.

Wilder recupera a Kruger para su redacción, pero lo equipara a los demás periodistas alejándolo del perfil caricaturizado de reportero perezoso, lo que refuerza el carácter periodístico de la obra al prescindir de los elementos más ajenos a la profesión. Además, al igual que ya ocurriera en la adaptación de Milestone, Kruger da inicio a la película y, al tiempo, establece el tono cómico en el que se va a desenvolver toda la trama. Mientras los operarios construyen el patíbulo en el patio de la prisión bajo la mirada de Jacobi, el jefe de policía, Kruger se asoma desde la ventana de la sala de prensa:

KRUGER

¡Eh, vosotros! ¡Jacobi! No hagáis tanto ruido. No hay manera de trabajar aquí.

JACOBI

¡Iros al cuerno!

KRUGER

[Cierra la ventana, y se gira hacia el interior de la sala de prensa, donde los periodistas están jugando al póquer.]

No hay respeto para la prensa...

MURPHY

¿Juegas o no?

KRUGER

Claro que juego.

A diferencia de otros personajes de la obra cuya identificación ofrece menos dificultades, Kruger surge de una amalgama de dos reporteros de Chicago, Ernest Larned Pratt y Jess Kruger. Pratt empezó su carrera como reportero del *Tribune* en 1899, pero luego pasó a trabajar para Hearst, en cuyo conglomerado de medios ocupó diversos cargos de responsabilidad (Hilton, 2002:42-43)³⁴⁷. Durante los diez últimos años de su carrera profesional trabajó para el *Chicago Tribune*. Murió un año después de su retirada a los 75 años, el 18 de noviembre de 1954³⁴⁸. Además de sus dotes periodísticas, Pratt destacaba como un virtuoso del banjo y su canción favorita era, tal y como recrean Hecht y MacArthur, "By the light of the Silvery Moon", rasgo que desaparece en la adaptación de Wilder. En su autobiografía, Hecht recuerda que durante su trabajo en el Chicago County Building en 1914, cuando no había otra cosa que hacer, se sentaban a jugar a las cartas y oían a Earnie Pratt tocar el banjo y a Spike Henessy hablar sobre las ventajas de comprarse un naranjal en Florida (Hecht, 1954:244).

Jess Kruger, por su parte, empezó a trabajar en el periodismo tras abandonar el instituto en 1910, y se retiró en 1962 tras 52 años de trabajo como reportero, corresponsal de guerra, crítico de cine, columnista, redactor jefe y ejecutivo de ventas para los periódicos de Hearst a nivel nacional. En 1934 Hearst lo nombró jefe de promociones especiales del diario³⁴⁹. Murió en Nueva York, el 14 de septiembre de 1967 a los 73 años.

No hay constancia alguna de que Kruger o Pratt llegaran a trabajar para el *Journal of Commerce* en ningún momento de su carrera. El diario, creado en 1920 como *Chicago Journal of Commerce and Daily Financial Times*, se convirtió tres años más tarde en el *Chicago Journal of Commerce and LaSalle Street Journal*. El *Wall Street Journal* lo adquirió en 1950 y lo convirtió en su edición local para la ciudad de Chicago.

5.3.10. Duffy (John Furlong)

La versión de *Primera plana* de Wilder incrementa el protagonismo en pantalla de la mano derecha de Walter Burns en la redacción del *Examiner*. En la obra teatral original de Hecht y MacArthur y en la adaptación cinematográfica de Milestone, Duffy no tiene voz ni aparece en escena, sino que figura simplemente como el interlocutor al que se refieren los periodistas del *Examiner* cuando telefonan a la redacción del diario. Wilder, por su parte, retoma la incorporación ya realizada por Howard Hawks en *Luna Nueva*. Duffy canaliza todas las órdenes de Burns, con quien comparte su

³⁴⁷ Ocupó puestos directivos en el *Chicago Evening American*, el *Herald and Examiner*, en la agencia de noticias *Hearst International News Service*, el *Hearst Papers' Bureau* de Washington y *Hearst Publishing Co.* en Nueva York.

³⁴⁸ *Chicago Daily Tribune*, 27 de noviembre de 1954, p.B7.

³⁴⁹ 'Jess Kruger Dies; Hearst Newsman, 73'. En: *New York Times*, 16 de septiembre de 1967, p.33.

manera de entender el periodismo. Para subrayarlo, el guión de Wilder y Diamond le ofrece una línea extra de diálogo cuando el director está relatando sus planes para la edición extra que van a publicar al día siguiente de la ejecución:

DUFFY

Todo arreglado. Mañana tendremos 300 vendedores de periódicos más. Todos los alumnos del colegio de San Pablo van a hacer novillos. Inundarán Chicago como una plaga.

En todas las versiones de la obra se mantiene que Duffy es diabético, lo que le impide atender el teléfono para desesperación de Burns. En la versión de Wilder, la referencia a su enfermedad se realiza hasta en tres ocasiones³⁵⁰.

El personaje está inspirado el Roscoe Conkling 'Duffy' Cornell, jefe de redacción del *Chicago Herald and Examiner*. Nació en Goshen (Indiana) y comenzó a trabajar en el *Examiner* en 1909, donde fue reportero, periodista de sucesos y deportes, y jefe de distribución. Tuvo también una notable carrera periodística, siempre ligada a los diarios de Hearst. Pasó al *Examiner* de Los Ángeles en 1930 y al *Daily Variety* después. Durante quince años ejerció de relaciones públicas de la pista de carreras Agua Caliente de Tijuana (Hilton, 2002:129).



Duffy
(John Furlong)

En la edición de la obra teatral de 1950, se realiza una clara referencia a Duffy Cornell, lo que lo convierte en uno de los pocos personajes cuyo nombre real permanece inalterado en la obra. Tras el estreno, Cornell rogó a Hecht y MacArthur que cambiaran el nombre del personaje porque no le gustaba la celebridad que sus menciones en la obra habían provocado. En efecto, en las representaciones realizadas en Chicago se utilizó otro apellido para referirse al personaje³⁵¹, pero el nombre original nunca fue definitivamente eliminado y llegó a convertirse en un personaje más en las adaptaciones de Hawks y Wilder.

A pesar de que en la obra el nombre explícitamente mencionado es el de Duffy Cornell no todas las referencias a nombres reales y personalidades en la obra son literales. En este sentido, una segunda posibilidad es que esta referencia pueda constituir también

³⁵⁰ El doblaje al español vuelve a alterar el sentido de las palabras de Burns. Cuando no localiza a Duffy, se lamenta de que es eso lo que recibe por contratar a gente enferma –“That’s what I get for hiring someone with a disease”– que en la versión doblada se convierte en la mucho más dura “esto me pasa por contratar a gente sonada”.

³⁵¹ “They are now adressing the unseen character heretofore called Duffy Cornell by another name, and Mr. Cornell, who might have been a second Mr. Feitelbaum, is returned by the change to what he regards as the equivalent of private life”. *Chicago Daily Tribune*, 4 de diciembre de 1928, p.43.

un homenaje de Hecht a su mentor periodístico, Sherman Reilly Duffy, periodista del *Chicago Journal*. Hecht dedica en sus memorias numerosos pasajes a glosar su relación con su maestro, entre ellos un sentido obituario. También le atribuye la frase con la que se describe a los periodistas de la época: "Socially, a journalist fits somewhere between a whore and a bartender". Este segundo Duffy nació en Lisbon (Illinois) en 1873 y se graduó por la Universidad de Illinois en 1895 (Hecht, 1954:209-213).

5.3.11. Rudy Keppler (John Korkes)

El personaje de Rudy Keppler constituye la principal novedad que introduce Billy Wilder en la sala de prensa de los juzgados de Chicago respecto de la obra teatral original y sus adaptaciones cinematográficas previas. El periodista interpretado por John Korkes encarna la ingenuidad y la inexperiencia del novato recién salido de la escuela de periodismo frente al cinismo de sus endurecidos colegas formados en las calles. En un mundo de lobos, Keppler es un inofensivo cordero.



Rudy Keppler
(John Korkes)

Desde el punto de vista argumental, su inclusión soluciona también una de las lagunas argumentales de la obra teatral, pues parece inconcebible que un diario de la importancia del *Herald and Examiner*, tras la renuncia de Hildy a su trabajo, no envíe a nadie a cubrir la ejecución de un reo. Así, Keppler llega a la sala de prensa y se convierte en uno de esos periodistas con su tarjeta sujeta en la cinta del sombrero, detalle que el propio Wilder identificaba como uno de los atributos característicos de los reporteros del celuloide que le sedujeron para solicitar empleo en la prensa de Viena (Karasek, 1993:37).

Desde el punto de vista de las relaciones entre los personajes, la presencia de Keppler en la sala de prensa surge por el deseo de Walter Burns de impedir que Hildy Johnson abandone el periódico después de que éste le anuncie que se marcha a Filadelfia para casarse. El director del *Chicago Examiner*, que quiere conservar a su mejor periodista a cualquier precio para que cubra la ejecución de Williams, trata de despertar sus celos profesionales y le espeta que es capaz de coger a cualquier novato y convertirlo en un periodista mucho mejor que él. En este sentido, Burns emplea al joven periodista como un instrumento más en su larga lista de estrategias para lograr que su reportero estrella renuncie a sus planes de boda y se quede en la redacción.

Pero además de ser una pieza más en el juego de fidelidades entre Hildy Johnson y Walter Burns, Billy Wilder también introduce a Rudy Keppler en una sala de prensa repleta de veteranos reporteros para encarnar algunos de los defectos de los

periodistas novatos que, pese a haber recibido formación universitaria, carecen de algunos de los talentos verdaderamente necesarios para ejercer correctamente la profesión. A su llegada, el resto de los periodistas descubre al instante por sus buenos modales y su aspecto bisoño que llega de la escuela de periodismo, algo que acogen con sorna. Keppler confiesa a Hildy su nerviosismo, pues hasta el momento de cubrir la ejecución, sólo ha redactado notas de sociedad, críticas de libros y ha cubierto un par de incendios³⁵².

Frente a sus endurecidos colegas, el ingenuo Keppler encarna dos grandes defectos periodísticos: la falta de espíritu crítico frente a las fuentes de información oficiales y la incapacidad para identificar lo realmente relevante en un suceso. Cuando los veteranos periodistas se comportan de forma cínica, cuando no insolente, ante las declaraciones del sheriff Hartman y del alcalde, Keppler las toma al pie de la letra, sin cuestionar su veracidad. En la lucha que se establece entre los políticos corruptos y sin escrúpulos, que tratan de revestir sus acciones con un aura de respetabilidad ante la opinión pública, y los periodistas descreídos, Keppler aparece como un juguete fácilmente manipulable. Así sucede cuando el sheriff Hartman trata de realizar de nuevo frente a la prensa un nuevo alegato en favor de que se ahorque a Earl Williams:

SHERIFF HARTMAN

La muerte de ese policía forma parte de una conspiración anarco-bolchevique que pretende socavar nuestras instituciones democráticas.

HILDY JOHNSON

Tonterías. Williams no es rojo. Es un infeliz que ha tenido la mala suerte de matar a un policía de color en un año de elecciones.

SHERIFF HARTMAN

Pues quiero que digan bien claro que la pena de muerte dictada contra Earl Williams es una advertencia contra los elementos subversivos de esta ciudad...

SCHWARTZ

No sea usted pesado.

SHERIFF HARTMAN

¡Hay que reformar a los rojos con la horca!

RUDY KEPPLER

¿Puedo mencionar eso en mi artículo?

SHERIFF HARTMAN

Naturalmente. El sheriff Hartman aboga por reformar a los rojos con la horca.

MURPHY

Eso le valdrá 600.000 votos.

HILDY JOHNSON

Más 200.000 de la gente de color. Cuando Williams caiga por la trampa tiene las elecciones ganadas.

³⁵² Curiosamente, estos textos que apenas difieren de los primeros trabajos periodísticos que Billy Wilder realizó en *Die Bühne* y *Die Stunde*.

SHERIFF HARTMAN

¿Insinúa que el alcalde y yo estamos haciendo política con la vida de un hombre?

Salvo Keppler, todos los periodistas acusan abiertamente al sheriff y al alcalde de tratar de sacar provecho electoral de la muerte de Williams, lo que provoca que se enfrenten verbalmente a ellos o muestren su hastío cuando sus declaraciones adquieren un tono institucional. Keppler, sin embargo, se muestra incapaz de discernir la doble moral en la boca de los mandatarios, lo que le lleva a aceptar sin cuestionarse nada de lo que escucha. Tras la fuga de Williams, los periodistas abordan al alcalde – que trata de mantener una imagen de serenidad frente a los periodistas– y lo acosan con sus preguntas, salvo Keppler, de nuevo aquí el único que toma notas de las declaraciones del primer edil de Chicago, que los demás luego citan libremente.

La incapacidad para reaccionar ante las situaciones de necesidad y de acertar en lo realmente relevante del suceso definen a Keppler. Tras el tiroteo que se produce en la fuga de Williams, los periodistas de la sala de prensa se abalanzan sobre sus teléfonos para informar a sus redacciones, para después salir a la carrera en busca de la noticia. Hildy, que ya se ha despedido de la profesión, contempla como Keppler se resguarda aún bajo la mesa pese a que el alboroto ya ha terminado. Cuando logra que coja el teléfono y llame a la redacción, el novato periodista no acierta a relatar de forma coherente lo ocurrido. Su torpeza desespera a Hildy, que se ofrece para cubrir de nuevo el caso para el *Examiner*, tal y como Walter Burns había planeado:

RUDY KEPPLER

Oiga, señor Duffy, soy Keppler. Rudy Keppler. Llamo desde la sala de prensa, pero parece que mañana... Mañana no va a haber ejecución. [...] No, el gobernador no le ha indultado que yo sepa. [...] No le oigo señor Duffy, con el ruido de los disparos y las sirenas...

HILDY JOHNSON

Ah, qué desastre. Duffy, soy Hildy. Ponme con Walter, rápido.

DUFFY

Es Hildy.

WALTER BURNS

[A Duffy] ¿Qué te dije? Sabía que en cuanto viera un novato ocupando su puesto se vería herido en su amor propio.

[A Hildy] Oye Hildy si quieres recuperar tu empleo llegas tarde, ya he enviado a un repórter de primera clase.

HILDY JOHNSON

Le conozco, se ha ensuciado en los pantalones de miedo. Y ahora escucha, Williams se ha escapado de la cárcel. ¿Me has oído bien?

WALTER BURNS

[A Duffy] Corre, que suspendan todo en la sala de composición.

[A Hildy] Bien, gracias por la llamada, Hildy. Ya sé que tienes el tiempo justo para coger el tren. Cuando pienso en el partido que tu le sacarías a esto...

HILDY JOHNSON

No te preocupes, Walter, yo me ocupo de ello.

RUDY KEPPLER

¿Puedo hacer algo, señor Johnson?

HILDY JOHNSON

Sí, cambiarte los pañales.

El guión de Wilder y Diamond ridiculiza a Keppler de muchas maneras. Como alguien fácilmente impresionable, se orina encima cada vez que oye disparos, primero en la sala de prensa y en la calle más tarde. Hildy Johnson se refiere a él en dos ocasiones con un sarcástico juego de palabras como "piss and vinegar", expresión inglesa que define a una persona como agresiva, bulliciosa llena de energía juvenil, aunque con intención evidente de resaltar su tendencia a mojarse los pantalones.

Sus colegas saben explotar su ingenuidad e inmediatamente se interesan por saber si juega al póquer, o le hacen pagar el taxi como si fuera un modo de reconocimiento³⁵³. Pero Wilder también va más allá, y en un rasgo absolutamente personal, convierte a Keppler en el objeto de las atenciones de Roy Bensinger, el afeminado periodista del *Tribune*, para diversión de sus colegas. Su relación merece también un apartado propio en el epílogo final en el que se explica que ambos se marcharon a Cabo Cod y abrieron una tienda de antigüedades.

5.4. Los otros trabajadores de los medios

5.4.1. Helen St. James (Jane Wyman) – *Días sin huella*

En el drama sobre el alcoholismo *Días sin huella*, el protagonista Don Birnam (Ray Milland) conoce a su prometida en una velada de ópera en el Metropolitan, en un clásico ejemplo de *meet-cute* wilderiano en el que ambos coinciden tras haber intercambiado involuntariamente los resguardos del guardarropa.

El sediento Birnam, incapaz de soportar inmóvil en su asiento el brindis del primer acto de *La traviata*, sale precipitadamente del patio de



Helen St. James
(Jane Wyman)

³⁵³ *Interferencias* (Ted Kotcheff, 1988) también se sirve de esta contribución de Wilder a la obra original. El director de la cadena John L. Sullivan IV (Burt Reynolds) sustituye a Christy Colleran (Kathleen Turner) por una periodista mucho más joven a la que ella critica por su aspecto de *barbie*. "Librame de periodistas que han leído un libro", replica su ex marido.

butacas para poder recuperar su gabardina y, en especial, la preciada botella de whisky que oculta en el bolsillo de la prenda. Pero el abrigo de leopardo que recibe a cambio de su resguardo no se parece en nada a su impermeable, por lo que debe esperar hasta el final de la función para deshacer el equívoco. Corroído por el ansia de la larga espera, al inicio de su encuentro con Helen se comporta de forma muy grosera, aunque la conversación, poco a poco, se suaviza:

DON BIRNAM
Bueno, ¿le gusta Nueva York?
HELEN ST. JAMES
Me encanta.
DON BIRNAM
¿Va a quedarse mucho?
HELEN ST. JAMES
Sesenta años tal vez. Ahora vivo aquí, tengo un empleo.
DON BIRNAM
¿Haciendo qué?
HELEN ST. JAMES
En el *Time Magazine*.
DON BIRNAM
¿En el *Time Magazine*? Entonces tal vez pueda hacerme un favor.
HELEN ST. JAMES
Sí.
DON BIRNAM
¿Podría ayudarme a ser el hombre del año?
HELEN ST. JAMES
Con mucho gusto, ¿a qué se dedica?
DON BIRNAM
¿A qué me dedico? Soy escritor. Acabo de empezar una novela. He empezado varias pero nunca termino ninguna.

La conversación discurre en el mismo tono distendido, hasta que Birnam se anima a prolongar el fortuito encuentro romántico:

DON BIRNAM
¿Viene su número en la guía?
HELEN ST. JAMES
Sí, pero no estoy mucho en casa.
DON BIRNAM
La llamaré a la oficina.
HELEN ST. JAMES
Pregunte por documentación. Si le coge Henry Luce, cuelgue.

En el desarrollo de la trama, la profesión de Helen St. James resulta completamente irrelevante. A pesar de esta mención inicial a su profesión, no habrá ninguna otra alusión a su trabajo en la revista *Time* a lo largo de la película. La novela original de Charles Jackson tampoco menciona en ningún momento la profesión de la prometida de Birnam.

La caracterización de Helen como periodista carece de finalidad alguna relacionada con el retrato de la profesión, sino que se incluye más bien como un pretexto que permite a Wilder la inclusión de la broma sobre la concesión del premio 'Hombre del Año' a un escritor fracasado. La referencia a que Henry Luce, el fundador de la empresa *Time Inc.* –que editaba por aquel entonces las revistas *Time*, *Life* y *Fortune*, y producía el noticiario *The March of Time*– pueda ser quien responda al teléfono constituye el segundo giro cómico que la profesión de Helen hace posible. En este contexto, no parece casual que la revista *Life* dedicara en su número del 11 de diciembre de 1944 –durante el rodaje de *Días sin huella*–, un amplio y elogioso reportaje sobre Brackett y Wilder titulado 'The happiest couple in Hollywood'³⁵⁴.

Sobre el trabajo de Helen sólo puede encontrarse una única alusión indirecta más cuando explica al hermano de Don que no que no va a poder cuidar de su prometido durante el fin de semana, porque trabaja "todo el sábado y todo el domingo" [I'm tied up to the office every minute all saturday and all sunday, I can't look out for him]. También aquí, la cita manifiesta la gran exigencia del trabajo para los medios y su conflicto con la vida personal y familiar.

5.4.2. Hedda Hopper - *El crepúsculo de los dioses*

Dentro de la particular redacción que componen los periodistas en las películas de Wilder, Hedda Hopper se incorpora como uno de los casos más peculiares, pues en *El crepúsculo de los dioses* la actriz y columnista se interpreta a sí misma en una aparición muy breve, un *cameo* de apenas diez segundos en los que tiene tiempo para mostrarse como una periodista resuelta, cuyas maneras agresivas y tono imperativo recuerdan a Chuck Tatum en *El gran carnaval*.



Hedda Hopper

En plena vorágine de policías y periodistas que invaden la mansión de Norma Desmond, con el cadáver de Joe Gillis flotando aún en la piscina, la popular columnista envía su crónica por teléfono, interrumpiendo para ello al policía que está tratando de hablar a través de la misma línea:

POLICÍA
¿Oficina del coronel? Quiero hablar con el coronel
[sic]³⁵⁵... ¿Qué pasa?

³⁵⁴ BARNETT, Lincoln. "The Happiest Couple in Hollywood". En: *Life*, vol. 17, nº24, 11 de diciembre de 1944, pp.100-112.

³⁵⁵ La versión doblada al castellano que aquí se transcribe contiene un lamentable error de traducción en el que se confunde la palabra inglesa *coroner* con *colonel* (coronel). El policía en cuestión,

HEDDA HOPPER

Soy yo, cuelgue. Esto es más importante. ¿Es el *Times*? Soy Hedda Hopper. Estoy en la habitación de Norma Desmond. Dese prisa y escriba directamente³⁵⁶. Empiece. 'Mientras amanece en la casa del asesino, Norma Desmond, famosa estrella de ayer, se encuentra en un terrible estado de shock...'

La presencia de Hopper en el film cumple una doble función. Por una parte, se suma al elenco de breves apariciones de personajes célebres que se interpretan a sí mismos a lo largo del film. Así, acompañan a Norma Desmond en sus partidas de *bridge* tres estrellas del cine de los años veinte –Buster Keaton, Anna Q. Nilsson y H.B. Warner–, mientras que el director al que acude para tratar de organizar su gran regreso no es otro que Cecil B. DeMille. La presencia de Gloria Swanson como la olvidada Norma Desmond y la de Erich von Stroheim como mayordomo de la antigua estrella, constituyen, sin duda, el plato fuerte de esa ambientación, en la que la presencia de personas asociadas al mundo del espectáculo y fácilmente identificables para los espectadores de la época añaden, sin duda, realismo al drama de una actriz olvidada³⁵⁷.

Aunque en el momento en el que participó en *El crepúsculo de los dioses* Hopper estaba en la cúspide de su fama como cronista de sociedad de Hollywood, también compartía con muchos de los demás intérpretes una dilatada carrera como actriz en la época dorada del cine mudo. Desde su debut en *The Battle of Hearts* (Oscar Apfel, 1916) hasta principios de los cuarenta participó en más de cien películas.

obviamente, está tratando de ponerse en contacto con la persona encargada de investigar la muerte violenta –que en Estados Unidos es un cargo electo para el que no hacen falta estudios de medicina–, algo mucho más lógico en un caso de asesinato que tratar de contactar con un militar. En el mismo diálogo puede encontrarse otro error de traducción en el momento en el que Norma dicta su crónica: "Mientras amanece en la casa del asesino... [As day breaks over the murder house...]" . Hedda Hopper no acusa a Norma Desmond del homicidio –la traducción equivocaría incluso el género– sino que se refiere a la mansión de Sunset Boulevard como "la casa del asesinato".

³⁵⁶ En la versión original "Don't bother with a rewrite man, take it direct". Hopper rechaza que la pasen con un periodista que tome nota de su crónica telefónica y la reescriba, sino que la dicta directamente.

³⁵⁷ Las asociaciones entre los intérpretes y sus personajes buscan sin duda ese efecto de unir realidad y ficción. Antes de protagonizar *El crepúsculo de los dioses*, Gloria Swanson había caído prácticamente en el olvido tras una exitosísima carrera en el cine mudo, en la que seis de sus películas habían sido dirigidas por el propio DeMille. En el caso de Erich von Stroheim, comparte con el mayordomo al que interpreta –Max von Mayerling– un pasado como director de cine y un nombre de inequívoca resonancia. Tampoco es casual que el apellido del ex marido-mayordomo haga referencia al trágico suicidio del archiduque Rodolfo de Habsburgo y Maria Vetsera en el pabellón de caza del mismo nombre en 1889 (V. nota 40). En otro guiño a esas relaciones entre realidad y ficción, cuando Norma visiona junto a un aburrido Joe Gillis una de sus viejas películas con el mayordomo como proyccionista, las imágenes que se ven en pantalla corresponden a *La Reina Kelly* (1929), dirigida veinte años atrás por von Stroheim y producida y protagonizada por Gloria Swanson: "Maravilloso, ¿verdad? –comenta Norma al ver la película–. Y sin diálogo. No necesitábamos diálogo, teníamos expresión. Y ahora no la tienen. Quizá una, la Garbo. Esos productores idiotas, imbéciles. ¿No tienen ojos? Se olvidaron de lo que es una estrella. ¡Yo se lo enseñaré! ¡Volveré a la pantalla!"

Pero más allá de su pasado como actriz, la presencia de Hedda Hopper, aunque breve, adquiere una gran relevancia como caracterización del poderoso periodismo de cotilleo y celebridades de la época. Junto con Louella Parsons, Hopper era conocida como la 'Reina de Hollywood', y sus columnas y comentarios destacaban por la acidez y, en ocasiones, el sadismo con el que trataba a las estrellas. Su aparición retrata a unos medios que olvidan a sus viejos ídolos, pero que caen voraces sobre su presa cuando ésta se ve involucrada en un asunto escabroso. Un periodismo, en definitiva, amarillista, agresivo y amante de los escándalos.

En 1938, cuando el declinar de su carrera cinematográfica provocó que escasearan sus oportunidades como actriz de reparto, *Los Angeles Times* le ofreció una columna sobre cotilleos que tituló "Hedda Hopper's Hollywood". Los inicios de su carrera estuvieron impulsados, entre otros, por el productor Louis B. Meyer, quien buscaba limitar el gigantesco poder e influencia que había acumulado Louella Parsons en la industria cinematográfica durante los años treinta (Brennen, 2005). En 1939 comenzó a dirigir su propio programa radiofónico en la CBS, *The Hedda Hopper Show* –quince minutos tres veces por semana– al que siguieron otros espacios de las mismas características en la ABC y la NBC. Su éxito y popularidad aumentaron de forma colosal en las dos décadas siguientes. En los años cuarenta, su columna se distribuía en 85 diarios y semanarios, y a mediados de 1950 su número estimado de lectores diarios ascendía a 32 millones (Frost, 2011:1).

Durante la época dorada del cine como entretenimiento de masas, la figura de Hedda Hopper brilló con luz propia. Sus columnas combinaban los cotilleos y las noticias sobre Hollywood, y la política local y nacional, especialmente la relacionada con personalidades del cine. Desde su atalaya defendió la moral tradicional y la política conservadora, atacó a las personas de la industria por su comportamiento moral y sus opiniones políticas, e impulsó campañas de movilización de sus lectores. Como miembro del ala más conservadora del partido republicano, se opuso al *New Deal*, a la intervención en la Segunda Guerra Mundial, al comunismo y al movimiento de los derechos civiles (Frost, 2011:5-6).

Wilder y Brackett conocían perfectamente esta imagen y trataron de reflejarla aún más crudamente en pantalla. "Había pensado –señalaba Wilder– poner no sólo a Hedda al teléfono, sino a Louella, abajo, en el tocador de señoras, hablando desde otro y despotricando: '¡Cuelga ya el teléfono bruja, que quiero hablar yo!' Entonces las dos cogen el teléfono a la vez diciendo: 'Póngame con la redacción'. 'No, espere un momento, no cuelgue'. '¡Cuelga Louella, yo he cogido el teléfono primero!' 'Voy a bajar y te voy a decir...' 'Calla Hedda. Ya me tienes harta'". Pese a que esta escena fue finalmente descartada, la Hedda Hopper de *El crepúsculo de los dioses* –según señala Sam Staggs– exagera su personalidad impertinente y resulta aun más desagradable que la auténtica (Staggs, 2003:99).

Hopper, por su parte, recoge en sus libros autobiográficos *From Under My Hat* y *The Whole Truth and Nothing But* una versión algo más condescendiente consigo misma. Según relata la reina del cotilleo, Brackett y Wilder³⁵⁸ le ofrecieron participar en *El crepúsculo de los dioses* a ella en primer lugar y cuando contactaron con Louella Parsons ésta puso como condición que prescindieran de su rival. Al no lograrlo, no sólo rechazó el papel, sino que no habló durante meses sobre la película en su columna (Hopper, 1963:62). La biógrafa de Parsons, por su parte, señala que la negativa de ésta a interpretar el papel se debió a que consideró que la imagen que se mostraba de ellas podía manchar su reputación (Barbas, 2005:313). Hopper afirma que también en otras ocasiones les habían ofrecido mucho dinero por trabajar juntas en la radio y el cine, a lo que Parsons siempre se negaba (Hopper, 1952:244). Añade, incluso, que estuvo ideando una escena en la que ambas peleaban por el teléfono, y en la que finalmente se lo cedía dulcemente a su rival: "After you, Louella"³⁵⁹.

La colaboración de Hopper en *El crepúsculo de los dioses* tuvo la consideración de auténtica estrella lo que, según Staggs, "revela el terrible poder que tenían las gárgolas del cotilleo [Hopper y Parsons] en Hollywood" (Staggs, 2003:328). Por su breve aparición, Hedda Hopper recibió 5.000 dólares, el mismo salario semanal que recibía Erich von Stroheim y una cantidad muy superior a la que se embolsaron Buster Keaton (1.000 dólares), Anna Q. Nilsson (200) y H.B. Warner (1.250). Sólo Cecil B. DeMille cobró más por su colaboración, 10.000 dólares. En comparación, los honorarios de William Holden por toda la película ascendieron a 30.000 dólares y los de Nancy Olson a 5.000 (Staggs, 2003:73).

Hopper continuó colaborando con diversos medios hasta su muerte en 1966. Su breve participación en *El crepúsculo de los dioses* se convirtió en el papel más famoso de su larga trayectoria cinematográfica. "Hopper's appearance in this iconic Hollywood film acknowledged her place and reinforced her prominence in American cinema during its golden age" (Frost, 2011:219).

Además de Hedda Hopper y de la finalmente ausente Louella Parsons, Wilder también tenía reservada una pequeña aparición en *El crepúsculo de los dioses* para el columnista Sidney Skolsky, aunque la escena quedó finalmente descartada del montaje final. En ella, Joe Guillis se encontraba con Skolsky en *Schwab's*. El periodista le preguntaba si tenía algo para su columna, a lo que el guionista replicaba: "Claro. Acabo de vender un original por cien de los grandes. La vida de los hermanos Warner. Protagonizada por los hermanos Ritz. Como oponentes femeninas tienen a las hermanas Andrews"³⁶⁰. A lo que Skolsky replicaba "oye, cuidado, que a mí me gusta Hollywood".

³⁵⁸ La columnista ya había participado previamente como actriz secundaria en dos películas escritas por Brackett y Wilder: *Medianoche* (Mitchell Leisen, 1939) y *What a Life* (Theodore Reed, 1939).

³⁵⁹ La gentileza que se desprende del relato de Hopper resulta más bien dudosa, en especial si aparece tras un capítulo entero dedicado a relatar las supuestas mezquindades de su rival.

³⁶⁰ Los hermanos Ritz formaron un conocido trío cómico de los años treinta y cuarenta. Las hermanas Andrews, por su parte, componían un terceto vocal que alcanzó una gran notoriedad durante la Segunda Guerra Mundial por sus giras para animar a las tropas estadounidenses.

Toda la escena respiraba un aire metacinematógráfico, pues *Schwab's*, el famoso *drugstore* del 8024 de Sunset Boulevard, servía como el punto de encuentro de guionistas y actores que Skolsky popularizó en sus columnas. Su réplica a William Holden "don't get me wrong, I love Hollywood", era el cierre característico de sus textos³⁶¹. Según Wilder, no se incluyó la escena porque "Sidney no estuvo muy bien" y aseguró que el columnista se propuso hundir la película después de que se eliminara su intervención. Staggs aventura que pudo eliminarla porque tenía menos poder que sus despóticas colegas (Staggs, 2003:100).

Wilder volvió a incluir una referencia a las reinas del cotilleo y su poder en *Fedora*, film con múltiples afinidades a *El crepúsculo de los dioses*. La condesa Sobryanski revela a Dutch Detweiler que ella es en realidad la famosa diva y que su hija, nacida fuera del matrimonio, la sustituyó después:

DUTCH DETWEILER
¿Y qué hay de Hedda y Louella? ¿Nunca lo descubrieron?

5.4.3. La vecina (Marilyn Monroe) - *La tentación vive arriba*

El personaje interpretado por Marilyn Monroe ni tan siquiera llega a tener un nombre en la película en la que Wilder adaptó el éxito teatral de Broadway de George Axelrod, pues representa para su vecino Richard Sherman (Tom Ewell) "a una diosa etérea que está fuera de su alcance" (Phillips, 2010:166). En *La tentación vive arriba*, la vecina le cuenta a Sherman que trabajó como modelo, pero que ahora presenta un dentífrico en un programa que se emite por TV cada dos semanas llamado *La hora de la pasta dentífrica Dazzledent*:



La vecina
(Marilyn Monroe)

LA VECINA
Creo que es un papel muy bueno. Primero me ponen un maquillaje gris en los dientes para demostrar lo que ocurre si se usa un dentífrico corriente. Y luego me lo quitan para ver los resultados de la pasta *Dazzledent*³⁶². Yo estoy sentada así, durante catorce segundos. Luego empiezo a decir esto: "He

³⁶¹ También es el título de su autobiografía. V. SKOLSKY, Sidney. *Don't Get Me Wrong—I Love Hollywood*. Nueva York: Putnam, 1975.

³⁶² El guión de la película retoca aquí el diálogo de la obra teatral. Originalmente, la vecina le cuenta a Richard Sherman que aparece lavando una camisa en el anuncio televisivo de un detergente llamado *Trill* (Axelrod, 1953:34).

desayunado cebollas. He comido salsa de ajos. Pero él nunca lo sabrá. Mis besos siguen siendo frescos y fragantes gracias al *Dazzledent* compacto.

RICHARD SHERMAN

Lo hace usted de maravilla.

Tal y como señalan Freixás y Bassa, *La tentación vive arriba* es posiblemente la película donde Wilder juega con más intención con la figura de Marilyn como diosa erótica. En ella abundan las alusiones a su condición de mito, en una reformulación cariñosa de su imagen de devoradora de hombres que la convierte en una chica ingenua y de buen corazón (Freixás y Bassa, 1996:53-54). En ese retrato, se alude también a la condición de *pin-up* de la vecina, pues menciona que posó para un fotógrafo de *U.S. Camera* en unas "fotos artísticas" en el mar sobre una tabla a la deriva. El reportaje gráfico, que el solitario Richard Sherman rebusca con avidez en cuanto su vecina sube de nuevo a su apartamento, tiene por sugerente título "El cuerpo humano".

La imagen de la mujer en el cine de Wilder, incluso al margen del periodismo, no se redime en esta película. El autor de la obra teatral George Axelrod, un reputado misógino, escribió entre otros el guión de comedias como *Cómo matar a la propia esposa* (Richard Quine, 1965).

5.4.4. E. Lansing Ray (Maurice Manson) – El héroe solitario

Desde el mismo comienzo de su proyecto para atravesar el Atlántico en solitario, Charles Lindbergh consideraba que iba a necesitar la colaboración de la prensa (Lindbergh, 2003:23,109). En su libro autobiográfico *The Spirit of St. Louis*, por el que ganó el premio Pulitzer de no ficción en 1954, el aviador relata que la primera empresa con la que se puso en contacto para promover su aventura fue el *St. Louis Post-Dispatch*³⁶³. Su director no se mostró impresionado por el valor promocional de la aventura y no quiso asociarse a una empresa tan arriesgada:



E. Lansing Ray
(Maurice Manson)

"The *Post-Dispatch* –tal y como reproducía Lindbergh la respuesta recibida– wouldn't think of taking part in such a hazardous flight. To fly across the Ocean with one pilot and a single-engine plane! We have our reputation to consider. We couldn't possibly be associated with such a venture" (Lindbergh, 2003:34).

³⁶³ El diario fue fundado por Joseph Pulitzer en 1878 tras fusionar el periódico en lengua alemana *Westliche Post* con el *St. Louis Dispatch*. El éxito que alcanzó con esta publicación le permitió adquirir en 1883 el *New York World*.

Las negativas recibidas no desanimaron al aviador, que finalmente logró para su proyecto el apoyo de un grupo de empresarios de la ciudad, entre los que se encontraba el propietario del *Saint Louis Globe-Democrat* E. Lansing Ray (Lindbergh, 2003:34). Wilder recrea en *El héroe solitario* la reunión entre Lindbergh y los patrocinadores del viaje, en la que el protagonista cruza unas breves frases con el periodista. Curiosamente, el guión pone en boca de E. Lansing Ray las mismas palabras con las que su competidor del *Post-Dispatch* rechazó el proyecto:

E. LANSING RAY

Tiene usted que comprender, señor Lindbergh que antes que nosotros le ayudemos en la prensa, tenemos que estar seguros de que no financiamos un suicidio.

La opinión de E. Lansing Ray reafirma la postura de la prensa ante los sucesos con los que exaltan las pasiones de sus lectores, que deben tener siempre un final feliz que no decepcione las expectativas creadas. En este sentido, el propietario del *Globe-Democrat* hace suyo el razonamiento de Chuck Tatum ante la inminente muerte de Leo Minosa en *El gran carnaval*: “Cuando has conseguido exaltar a la gente nunca puedes defraudarla, no quiero entregarles un cadáver”. En la breve aparición del director del *Globe-Democrat* no puede apreciarse ningún otro rasgo periodístico.

Lindbergh, por su parte, tuvo ocasión de arrepentirse de su deseo de llamar la atención de la prensa desde el inicio de su aventura. A principios de abril de 1926 se publicaron breves reseñas en la prensa local, pero ya a finales de ese mismo mes la presencia de periodistas en las instalaciones de Ryan Airlines entorpecía el desarrollo del proyecto:

“The press has become a problem in recent weeks. The big associations in New York have asked San Diego papers to cover my activities in more detail. What started as a pleasant relationship with local journalists now involves elements of tension. On the one hand, a reasonable amount of publicity will be an important asset to this project. On the other hand, I begin to realize that the distraction created by newspapers could cause its failure. We have to concentrate our attention on the tests and the accuracy of data we obtain. A slight error can cause a crash. One makes errors more easily when onlookers get in the way, and ask questions, and smoke cigarettes near fumes of gasoline” (Lindbergh, 2003:113).

En todo momento, y en especial desde su llegada a Nueva York antes de partir hacia París, Lindbergh muestra su exasperación por la agresiva conducta de la prensa sensacionalista, por su impertinencia y sus invenciones³⁶⁴, algo que chocaba frontalmente con su carácter estricto y reservado:

³⁶⁴ En su libro, el estoico piloto denosta especialmente el trato que había recibido su madre, la irresponsabilidad de los periodistas en el campo de aviación y sus montajes fotográficos. Por el contrario, muestra su respeto por periodistas como Owen y Lyman del *Times*, Gould del *Post* y Allen del *World*. “They don’t try to build up a supersensational story. They make a real effort to get at facts, and

"I begin to realize there's another reason, besides being first to Paris, why I should get away from New York. Every day I stay here will draw my attention from my plane and preparations. My problems are already shifting from aviation to reporters, photographers, business propositions, and request for autographs" (Lindbergh, 2003:162).

Si buscaba tranquilidad, no la encontró en París, donde más de 150.000 personas lo recibieron en el aeropuerto de Le Bourget³⁶⁵. En los años sucesivos, la atención de la prensa que buscó en los solitarios inicios de su proyecto se convirtió en su desgracia, en especial tras el asesinato de su hijo en 1932.

5.4.5. Untermeier (Til Kiwe) - *Uno, dos, tres...*

En *Uno, dos, tres* Wilder adaptó a la gran pantalla la briosa obra teatral de un acto de Ferenc Molnár 35 años después de haberla visto en el teatro de Josefstadt protagonizada por el célebre actor cómico Max Pallenberg (Hutter y Kamolz, 1998:9). El director vienés traslada la acción a las oficinas de Coca-Cola en el Berlín Occidental de la guerra fría, donde la hija de uno de los ejecutivos de la compañía se ha casado en secreto con un comunista del Este, y C.R. MacNamara (James Cagney) trata de reconducir la situación haciendo pasar ante los ojos de sus superiores al novio comunista por el linajudo hijo de un conde que trabaja en planta berlinesa de la compañía.



Untermeier
(Til Kiwe)

to keep the articles they write in balance with the subjects covered. They're interested in the fundamental problems of my flight –in such things as wing loading on take off, fuel consumption, cruising speed, and my plans for measuring wind drift over water. Time is well spent answering their questions" (Lindbergh, 2003:168).

³⁶⁵ Según recordaba Myron Herrick, el embajador estadounidense en París, un periodista del *Herald* actuó como señuelo tras su aterrizaje y permitió que Lindbergh llegara sano y salvo a las dependencias del aeródromo: "Presently –I have no notion of time as far as that night is concerned– a man half torn to pieces managed to get up to the terrace where I was and handed me an aviator's helmet. This man turned out to be a *New York Herald* reporter, who was close by when the ship landed, and to whom Major Weiss had given the helmet with orders to give it to me. This was done to deceive the crowd and get clear of Lindbergh and his ship. The ruse succeeded, and it only goes to show how quickly aviators have to think and act. The crowd rushed off after him, believing it was Lindbergh, and they nearly annihilated him in their enthusiasm. I went out on the balcony, where a searchlight began to play on me, and waved the helmet to the crowd below. They went wild with enthusiasm" (Mott, 2007: 340-355). Lindbergh llegó indemne a un lugar seguro, pero el *Spirit of St. Louis* corrió una suerte algo peor: los cazadores de souvenirs hicieron muchos agujeros en su fuselaje para llevarse un trozo de tela como recuerdo.

En medio de los preparativos, cuando C.R. MacNamara dispara desenfrenadamente órdenes en plena vorágine y su mujer se ha marchado airada tras descubrir el lugar que ocupa en realidad la secretaria de su marido –en el peor momento en definitiva– aparece un periodista en escena, Untermaier, del *Tageblatt*.

El periodista pregunta qué hay de cierto en la información que han recibido sobre la hija de un ejecutivo de Coca-Cola que se ha casado con un berlinés del Este y busca “unas declaraciones de Frau Hazeltine antes de publicar la historia”. MacNamara se niega en rotundo, arguyendo que no hay ni comunista, ni historia, pero en un momento en el que se enfrasca en otra de sus múltiples tareas, Scarlett se queda a solas con el periodista y le confirma la noticia que estaba buscando: “No debe creer lo que el señor MacNamara le diga. Arregló las cosas para que papá no sepa que Otto es un rojo”.

UNTERMEIER

Dijo usted que no había historia y es una primera página.

C.R.MACNAMARA

¿Cuánto quiere usted por olvidarlo todo?

UNTERMEIER

¿Cree usted que puede comprar a un periodista alemán?

C.R.MACNAMARA

No tuve ocasión de comprobarlo.

UNTERMEIER

Tal vez en América los periodistas se vendan. Pero no aquí, en Alemania.

En ese momento entra en escena Schlemmer, el ayudante de MacNamara, que reconoce a Untermeier y lo saluda con el brazo alzado. Para consternación de éste, el ayudante revela que compartieron compañía en las SS, donde el ahora periodista era el oficial de su compañía. MacNamara es ahora el que tiene el gesto risueño, pues ha recuperado el control de la situación:



Uno, dos, tres... (Billy Wilder, 1961)

C.R. MACNAMARA

Bueno, *Herr Oberleutnant*. Si hay algo más que pueda hacer por usted...

UNTERMEIER

No, gracias. Tengo todos los datos. Unión entre dos familias internacionalmente ilustres. Los

Hazeltine, los von Droste-Schattenburg. El acontecimiento del año. Saldrá en la edición vespertina.

C.R. MACNAMARA

Más vale así.

Con el nombre del ficticio periódico para el que trabaja Untermeier, muy probablemente, Wilder realiza un homenaje al desaparecido *Berliner Tageblatt* o *BT*. El diario, creado por el editor y filántropo judío Rudolf Mosse en 1871 y uno de los principales diarios liberales de Alemania, se significó durante la década de los veinte y principios de los treinta por su hostilidad contra el nacionalsocialismo. Tras el ascenso de Hitler al poder en 1933 el diario fue intervenido, aunque se le permitió meses después mantener una gestión independiente. Fue finalmente clausurado en enero de 1939.

5.4.6. Harry Hinkle (Jack Lemmon) – *En bandeja de plata*

En el film *En bandeja de plata*, Harry Hinkle (Jack Lemmon), trabaja como cámara televisivo de la CBS. En un lance del juego durante la retransmisión de un partido de fútbol americano, uno de los jugadores lo arrolla y le provoca una ligera conmoción. Sin embargo, entra en escena el cuñado sin escrúpulos de Harry (Walter Matthau), que tratará de convertir unas lesiones sin importancia en un pleito de un millón de dólares contra las compañías aseguradoras. Su mujer, Sandy (Judy West), que lo abandonó pero que vuelve con él cuando cree que puede cobrar una fortuna del seguro, comparte con la vecina de *La tentación vive arriba* un pasado –en este caso frustrado– como modelo para anuncios televisivos.



Harry Hinkle
(Jack Lemmon)

El inicio de *En bandeja de plata* muestra con bastante detalle el despliegue técnico de una retransmisión televisiva, una descripción de los procesos de producción de los medios que años más tarde el propio Wilder volvería a recuperar para el inicio de *Primera plana*.



En bandeja de plata (Billy Wilder, 1966)

Junto con las imágenes del partido propiamente dicho, la cámara muestra a los periodistas en la cabina de prensa retransmitiendo el partido, al realizador dentro de un camión en el exterior del estadio dando instrucciones a través de un micrófono, y a

los cámaras y técnicos de sonido sobre el campo moviéndose para captar las mejores tomas.

La trama, eso sí, abandona rápidamente el campo de los medios de comunicación para centrarse en las intrigas del cuñado con los médicos y la compañía aseguradora, y en la relación de Harry con el jugador que lo ha arrollado, que se siente enormemente culpable por las secuelas que cree haber ocasionado al desdichado cámara.

Wilder, por su parte, no desaprovecha la oportunidad que le ofrece el film para lanzar una pequeña, aunque vitriólica carga de profundidad en contra del medio. En el momento en el que el jugador arrolla al desdichado cámara, el juego se interrumpe, pero el locutor anima a los televidentes a seguir conectados: "Esperemos que no sea nada grave. Y ahora, aprovechando la suspensión del juego, echemos un vistazo de nuevo al accidente con la cámara lenta exclusiva CBS".

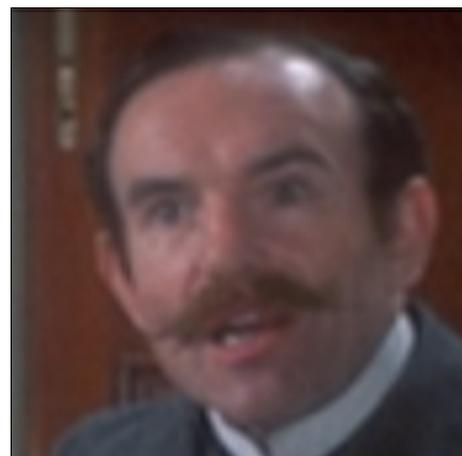


En bandeja de plata (Billy Wilder, 1966)

5.4.7. Dr. John H. Watson (Colin Blakely) – *La vida secreta de Sherlock Holmes*

En la obra literaria de Conan Doyle, el amigo y ayudante de Sherlock Holmes ejerce también de cronista oficial de sus aventuras y se encarga de publicar los relatos de los casos que resuelve el famoso investigador. De los 56 relatos cortos y 4 novelas que protagonizó el detective, el doctor John H. Watson figura como narrador de todas ellas salvo cuatro.

Para crear *La vida secreta de Sherlock Holmes*,



Dr. John H. Watson
(Colin Blakely)

Wilder y Diamond no se basaron en ninguno de los relatos de Conan Doyle, sino que desarrollaron una historia original³⁶⁶. En ella, el detective reprocha a Watson que embellezca y exagere sus logros, y que en la crónicas que publica en *The Strand Magazine* haya creado a un personaje un tanto alejado del real, más alto, ataviado con una peculiar indumentaria, virtuoso del violín, misógino y toxicómano. “Son esos pequeños toques los que le hacen pintoresco”, replica Watson.

Aunque no se trate de un escritor profesional al uso, la labor del biógrafo y amigo de Holmes resulta equiparable en muchos sentidos a la de un periodista. Tal y como sugiere la película de Wilder, Watson actúa más como hagiógrafo de Holmes que como cronista imparcial de sus andanzas y casos, alterando en función de la conveniencia detalles de lo sucedido, o simplemente silenciando aquellos aspectos menos afortunados de la labor investigadora de su amigo.

The Strand Magazine, la revista en la que Conan Doyle publicó el grueso de su obra, combinaba sucesos, historias cortas y seriales. Con periodicidad mensual, lanzó su primer número en enero de 1891 y desde entonces publicó, entre muchas otras, piezas de Graham Greene, Agatha Christie, Rudyard Kipling, G.K. Chesterton, León Tolstói, Georges Simenon, P.G. Wodehouse, H.G. Wells, Somerset Maugham e incluso Winston Churchill y la propia Reina Victoria. Bajo la dirección de H. Greenhough Smith (1891-1930) e impulsada por la popularidad de los relatos de Conan Doyle, llegó a alcanzar una tirada de medio millón de ejemplares. Publicó su último número en marzo de 1950 (Willis, 1998:3).

5.4.8. Víctor y Celia Clooney (Jack Lemmon y Paula Prentiss) – Aquí, un amigo

Para la que terminó siendo su última película –“si lo hubiera sabido, no la hubiera dirigido” confesó a Charlotte Chandler (2002:301)– Wilder adaptó la comedia francesa *L’emmerdeur* (Édouard Molinaro, 1973), escrita por Francis Veber e interpretada por Lino Ventura y Jacques Brel.

Con Jack Lemmon y Walter Matthau como pareja protagonista, la adaptación americana del film narra el fortuito encuentro entre el inseguro y afable Víctor, que trata de reconquistar a su esposa, y Trabucco, un frío asesino a sueldo a quien la mafia ha encargado asesinar al testigo de un juicio.



Víctor y Celia Clooney
(Jack Lemmon y
Paula Prentiss)

³⁶⁶ El proyecto databa de muchos años atrás. Wilder había adquirido en 1957 los derechos de las historias y personajes de Conan Doyle, y lo planeó inicialmente un musical para Broadway (Madsen, 1968:34).

Si en la obra original Jacques Brel interpreta a un vendedor de camisas, en la versión wilderiana el matrimonio Clooney trabaja en la CBS, él en el departamento jurídico primero y en 'Normas y disposiciones' después –"lo que podría llamarse censura, ¿comprende?"– y ella en el departamento de investigaciones, para el programa *60 minutos* de Mike Wallace. La pareja había sido feliz hasta que un día ella comienza a investigar al Doctor Hugo Zuckerbrot y su Instituto para la Satisfacción Sexual, y de pronto lo abandona todo:

VÍCTOR CLOONEY

Iba a descubrir todo el asunto y de pronto me entero que no vuelve a casa. Se enamora de ese charlatán. Me deja plantado. Deja hasta su empleo. Y a mí me estallan los nervios y hasta la úlcera.

En efecto, la periodista abandona la profesión tras caer rendida ante quien constituía su exclusiva. Cuando Víctor la visita para implorar que vuelva con él, ella se muestra completamente abstraída, absorbida por la vida en un instituto que se asemeja más bien a una cómica secta. La única periodista de la redacción de Billy Wilder con tareas específicamente informativas lo abandona todo por un charlatán. En el retrato de los estereotipos presentes en su obra, la profesión periodística para Wilder, desde luego, es cosa de hombres.

6. LA IMAGEN DEL PERIODISMO Y SUS PROFESIONALES

- 6.1. Caballeros de la prensa
 - 6.1.1. El periodismo es cosa de hombres
 - 6.1.2. “¿Bebe mucho? No mucho, pero a menudo”
 - 6.1.3. El desprecio de la formación universitaria
 - 6.1.4. La renuncia a la vida familiar
 - 6.1.5. La precariedad laboral
 - 6.1.6. “De pillo a pillo, es el oficio”
 - 6.1.7. La manada de lobos
 - 6.1.8. Los cínicos sí sirven para este oficio
 - 6.1.9. “Si no hay una noticia salgo a la calle y muerdo a un perro”
 - 6.1.10. La ética por la borda
 - 6.1.11. La función social de los medios y el cuarto poder
 - 6.1.12. La primacía de la prensa
- 6.2. Las funciones fílmicas de los medios
 - 6.2.1. Catalizadores de la acción
 - 6.2.2. El caballo de Troya
 - 6.2.3. Caracterización de los personajes
 - 6.2.4. La ociosidad
 - 6.2.5. La prueba documental y la narración fílmica
 - 6.2.6. La quiebra de la rutina y de la normalidad

6.1. Caballeros de la prensa

El repaso a los integrantes de la redacción de Billy Wilder saca a la luz muchos de los estereotipos habituales en el cine sobre periodistas. A través de sus personajes, la obra fílmica del director vienés muestra una profesión de hombres, acosados con

frecuencia por sus problemas con la bebida, que entienden que el oficio ha de aprenderse en las calles y no en las aulas universitarias. Pese a sus precarias condiciones de trabajo, no conciben dedicarse a nada diferente, aunque ello suponga la renuncia a cualquier otro tipo de vida más allá de la profesional; no hay lugar para la esposa o los hijos, ni para ninguna otra relación estable salvo la camaradería entre los propios compañeros. Su carácter, cínico y agresivo, los conduce a lanzar los escrúpulos por la borda y a idear todo tipo de fabricaciones para llegar a toda costa a la mayor audiencia posible, en un entorno en el que sólo la corrupción del poder político supera su bajeza y justifica su labor. La profesora de periodismo Erica Stone (Doris Day) sintetiza todos estos rasgos del estereotipo en *Enséñame a querer* (George Seaton, 1958) cuando desprecia el modelo de periodista que encarna James Gannon (Clark Gable):

ERICA STONE

Seguro que trabaja con un cigarrillo en la boca constantemente y usa un traje que lleva meses sin planchar. También lleva un sombrero ajado que no reemplazaría por nada del mundo. Juega muy bien al póquer y bebe como un cosaco, y después de unos cuantos tragos siempre les contará: 'Yo no tengo ni el bachillerato superior y estoy muy orgulloso'. Por supuesto, le encanta presumir de su éxito con las señoras, claro que él jamás se casará con nadie excepto con su trabajo. Resumiendo, un perfecto ejemplo de esa raza a punto de extinguir de los caballeros de la prensa impresentables.

Chuck Tatum en *El gran carnaval* y Mollie Malloy en *Primera plana* también manifiestan de forma recurrente su desprecio por los periodistas con un larga retahíla de descalificaciones, que culminan con la misma despectiva expresión que resume con sarcasmo todas las demás: "caballeros de la prensa" los llaman, escupiendo las palabras, alargando y enfatizando las sílabas. Nada peor puede decirse de ellos.

6.1.1. El periodismo es cosa de hombres

En la destartalada sala de prensa de la adaptación wilderiana de *Primera plana*, un significativo detalle revela la relación de sus habitantes con el género femenino: sólo hay lavabo de caballeros. Las mujeres no son bienvenidas en una estancia que parece más un club social masculino, en el que sus inquilinos comen, beben, fuman, juegan a las cartas y, cuando la situación lo requiere, también trabajan.

Tampoco parece que las cosas sean muy diferentes en la redacción del *Examiner*. A la llegada de Hildy al diario para despedirse de Walter Burns antes de partir hacia una nueva vida en Filadelfia, el reportero atraviesa canturreando toda la sala, donde sus bulliciosos compañeros se arremolinan alrededor de las mesas de trabajo; la cámara

muestra a más de medio centenar de hombres en el diáfano espacio común, por apenas un puñado de mujeres.

Tabla 7
Evidencias sobre la imagen de la mujer periodista

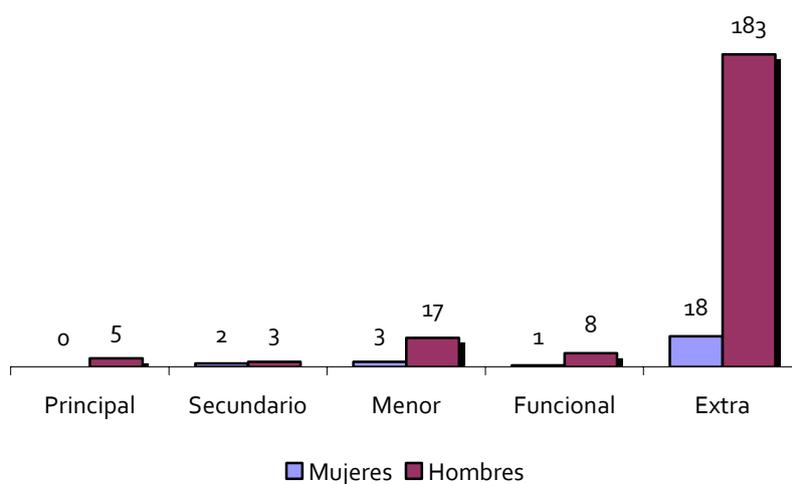
| Película | Punto de inicio | Personaje | Descripción |
|-------------------------|-----------------|---------------|--|
| <i>El gran carnaval</i> | 0:03:30 | Miss Deverich | Cuenta a Tatum que ella ha bordado los carteles. |
| | 0:09:50 | Miss Deverich | Escribe consejos para el hogar como, por ejemplo, cómo limpiar manchas de chile de pantalones azules. |
| <i>Primera plana</i> | 0:08:35 | - | La cámara acompaña a Hildy Johnson en su recorrido por la redacción. Puede verse a más de medio centenar de hombres y sólo a tres mujeres. |
| <i>Aquí, un amigo</i> | 0:26:55 | Celia Clooney | Trabajaba para el programa <i>60 Minutos</i> de la CBS y al investigar el Instituto para la Satisfacción Sexual con el fin de dejarlo en evidencia, se enamora del charlatán de su director y lo abandona todo por él. |

Fuente: elaboración propia

En este apartado, la obra teatral de Hecht y MacArthur –ambientada en las dos primeras décadas del S.XX– recrea con fidelidad la situación profesional de la mujer en las redacciones de los diarios estadounidenses de la época, cuyas funciones raramente excedían el campo de la moda, el hogar, los consejos de belleza y la crítica literaria.

Gráfico 3

Número de hombres/mujeres según tipología dramática



Fuente: elaboración propia

En 1901 el *Ladies' Home Journal* realizó una encuesta entre los profesionales de la prensa sobre la presencia de la mujer en las redacciones y les preguntaba si les

gustaría que su hija trabajara en un diario. El resultado fue demoledor: 39 de las 42 mujeres y los 30 hombres encuestados respondieron que no. La mayoría de ellas citaba el duro perfil de la profesión. Entre ellos, las respuestas variaban entre lo paternal y lo reaccionario; uno de los encuestados se mostraba preocupado por el efecto perjudicial que la profesión podría tener sobre la salud de la mujer; para otro, el periodismo inculcaba en ellas un “espantoso sentido de la libertad” que degeneraba inconscientemente en todo tipo de “licencias verbales y de comportamiento”; y un tercero subrayaba que la profesión les obligaba a trabajar con hombres, “lo que no era una buena idea” (Teel, 2006:25).

La presencia de las mujeres en el cine de Billy Wilder no resulta más halagüeña. Walter Newman, uno de sus colaboradores en *El gran carnaval*, recordaba que uno de los aforismos favoritos del director vienés respecto de los personajes femeninos rezaba “unless she’s a whore, she’s a bore” (Zolotow, 1996:177).

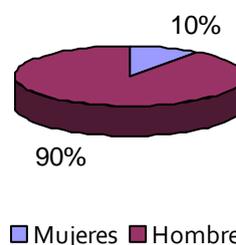
La amplia galería de trabajadoras del sexo y mujeres de sórdido pasado en sus películas corrobora la sentencia y alimenta las acusaciones de misoginia contra Wilder: Shirley MacLaine interpreta a una prostituta en *Irma, la dulce*, al igual que Kim Novak en *Bésame, tonto* y Carol Burnett en *Primera plana*. En *Perdición*, Bárbara Stanwyck encarna a una despiadada asesina, mientras que en *Berlín, Occidente* Marlene Dietrich se convierte en una ex nazi amante de un dirigente de la Gestapo. No resulta más favorecedor el retrato de Jan Sterling como desalmada esposa de Leo Minosa en *El gran carnaval*, una caracterización no muy diferente a la de Judi West en *En bandeja de plata* o a la de la manipuladora espía a la que Geneviève Page dio vida en *La vida privada de Sherlock Holmes*.

“Billy Wilder no es precisamente un director de mujeres, no es un retratista sensible y comprensivo, como lo fueron por ejemplo George Cukor, Josef von Sternberg o Clarence Brown. Nunca se le hubiera ocurrido mostrar el mundo, el amor o el erotismo desde el punto de vista de la mujer. Sus películas hacen sospechar que en el fondo no acababa de entender a las mujeres” (Seidl, 1991:87).

En los filmes de Wilder, las mujeres sólo suman 24 de los 240 trabajadores de los medios de comunicación, un exiguo 10% que se eleva levemente hasta el 12,3% en el caso específico de las periodistas, en gran parte debido a su escasa presencia en los puestos técnicos. Más aún, no se reserva a ninguna de ellas el papel protagonista, aspecto en el que merece la pena destacar el regreso de Hildy a la masculinidad tras la transformación a la que lo había sometido Howard Hawks en su *Luna nueva*, lo que sin duda constituye una regresión respecto de la igualdad entre ambos sexos en la esfera de lo público y privado que había aportado la comedia romántica de Hollywood (Echart, 2005:272).

Entre las secundarias, algunas de ellas tienen relación con los medios, pero a efectos profesionales y argumentales siempre de modo irrelevante o a título testimonial: Helen St. James (Jane Wyman) como trabajadora del departamento de documentación de la revista *Time*, 'la vecina' (Marilyn Monroe) como presentadora de un anuncio de dentrífico en *La tentación vive arriba* y Celia Clooney (Paula Prentiss) en el papel de una antigua reportera de *60 minutos* en *Aquí, un amigo*. Sólo dos personajes menores, que apenas acumulan un par de líneas de diálogo cada una, pueden considerarse específicamente mujeres periodistas: Miss Deverich, con sus consejos para el hogar en *El gran carnaval* y la arrogante reina del cotilleo Hedda Hopper en *El crepúsculo de los dioses*.

Gráfico 4
Trabajadores de los medios mujeres/hombres



Fuente: elaboración propia

La ausencia de mujeres resulta tan llamativa en la redacción de Billy Wilder, que ni tan siquiera puede detectarse la presencia del estereotipo femenino más habitual en el cine sobre periodistas de los años veinte, conocido como *sob-sister*, esa periodista que trabaja codo con codo con sus compañeros, que bebe y que discute con ellos, pero que llora en una esquina cuando el hombre al que ama la trata como a una hermana en lugar de como a una amante. Tal y como apunta Saltzman, el destino para la mayoría de ellas al final de las películas, no importa lo fuertes e independientes que fueran, era el de abandonarlo todo por el matrimonio, la vida familiar y los hijos, exactamente el camino opuesto al que seguían sus colegas masculinos (Saltzman, 2002:187).

6.1.2. '¿Bebe mucho? No mucho, pero a menudo'

Además del retrato de una profesión de hombres, otro estereotipo típicamente masculino acompaña a la imagen de los periodistas en el cine de Billy Wilder: su problemática relación con el alcohol. Los excesos de los reporteros, a quienes se presenta como una versión destartalada de escritores y bebedores legendarios como Ernest Hemingway o Scott Fitzgerald, han desbordado la pantalla como ningún otro problema humano:

"It is sad to say, one of the indestructible clichés of American belief that all newspapermen keep a bottle of booze in the bottom drawer of their desks, that the corner saloon claims more of their time than the newsroom, that tippling among reporters is as inevitable as gambling is among Las Vegas tourists" (Barris, 1976:135).

La propia experiencia del director durante su etapa como periodista en Berlín, en la que según su propia confesión bebía demasiado (Sikov, 2000:63), probablemente influyó también en este retrato. A Wilder tampoco le podía resultar ajeno el drama familiar de su colaborador Charles Brackett, cuya mujer era alcohólica y cuya hija falleció tras caerse por las escaleras en estado de embriaguez (Phillips, 2010:73). No tuvieron mejor suerte con la bebida algunos de los periodistas relacionados con *Primera plana*: Charles MacArthur –coautor de la obra– y Hilding Johnson –reportero que sirvió de inspiración para crear a Hildy– fallecieron por los problemas derivados de su alcoholismo (Hecht, 1964:198).

Tabla 8
Evidencias sobre consumo excesivo de alcohol

| Película | Punto de inicio | Personaje | Descripción |
|-------------------------|-----------------|---|---|
| <i>El gran carnaval</i> | 0:05:44 | Chuck Tatum | En Detroit fue despedido por beber demasiado. |
| | 0:06:30 | Chuck Tatum | "¿Bebe mucho?", le pregunta Jacob Boot. "No mucho, pero a menudo", replica Tatum. |
| | 0:06:53 | Jacob Boot | Prohíbe a sus empleados beber en la redacción. |
| | 0:10:20 | Jacob Boot | Cree haber atrapado a Tatum con una botella en la redacción, que en realidad es la maqueta de un barco. |
| | 0:32:57 | Jacob Boot | Pregunta a Tatum si está borracho cuando éste le llama para contarle la noticia de Minosa. |
| | 0:45:32 | Chuck Tatum | Herbie le lleva todo lo necesario para pasar un par de días en Escudero, incluidas dos botellas. Tatum asegura que no beberá mientras dure el suceso. |
| | 0:52:20 | Chuck Tatum | Mira con ansiedad las dos botellas que guarda en su habitación, pero logra evitar la tentación de abrirlas. |
| | 1:10:04 | Chuck Tatum | Comienza a beber de nuevo tras visitar a Leo y ver su deterioro. |
| | 1:15:50 | | En poco tiempo se bebe media botella de whisky. |
| | 1:44:50 | Chuck Tatum | Tras la muerte de Leo, Tatum se pone otra copa. Está borracho. El whisky le cae por la comisura de los labios. |
| 1:45:12 | Jessop | Pregunta a Tatum si se ha emborrachado de nuevo hasta lograr que lo despidan de otro diario. | |
| 1:46:47 | Nagel | Acusa a Tatum a gritos de haber estado borracho dos días y afirma que lo que lamenta es haber confiado en él. | |
| <i>Primera plana</i> | 0:07:48 | Duffy | Duffy dice que han buscado a Hildy en todos los bares clandestinos, casas de apuestas e incluso en los baños turcos. |
| | 0:13:01 | Walter Burns | Emborrachó a uno de sus periodistas en su despedida para evitar que dejara el trabajo. |
| | 0:14:32 | Peggy Grant | La prometida de Hildy, Peggy, canta <i>Bottom Up Your Overcoat</i> , una canción sobre saber cuidarse, la clase de vida contraria a la que llevan los periodistas. La última estrofa alude explícitamente a que no se beba alcohol. |
| | 0:28:15 | Hildy Johnson | Lleva tres botellas de licor a la sala de prensa para festejar su despedida (para ocho periodistas). |

6. La imagen del periodismo y sus profesionales

| | | | |
|---------------|---------|---------------|---|
| | 0:28:59 | Bensinger | El ridiculizado y afeminado Bensinger es el único abstemio de entre todos los reporteros. |
| | 0:29:29 | Hildy Johnson | Trata de cobrar las deudas de juego de sus compañeros "antes de que todos caigan borrachos". |
| | 0:29:08 | - | Los periodistas brindan. |
| | 0:34:19 | - | Segundo brindis. Gran parte de la acción transcurre en la sala de prensa con las botellas vacías sobre la mesa. |
| | 0:48:04 | Peggy Grant | Ante la tardanza de Hildy, Peggy le llama a la sala de prensa y le pregunta si se está emborrachando. |
| | 0:49:26 | Hildy Johnson | Vacía los restos de las tres botellas de licor en un vaso, los mezcla con el dedo y se los bebe. |
| | 1:16:05 | Taxista | Cuenta a Peggy que no quiere saber nada de los periodistas se porque se suben al taxi avanzada la noche, se quedan inconscientes (por el alcohol) en el asiento de atrás y los tiene que arrastrar hasta su cama. |
| <i>Fedora</i> | 1:14:05 | Extra | Un periodista se bebe los restos de las copas tras la rueda de prensa de Fedora en su <i>suite</i> . |

Fuente: elaboración propia

En *El gran carnaval*, la afición por bebida es uno de los muchos motivos de despido que acumula Chuck Tatum en su accidentada trayectoria periodística. En la confesión de sus pecados que realiza ante su futuro jefe Jacob Q. Boot, menciona que en Detroit fue despedido por beber en exceso. "¿Bebe mucho?", le pregunta Boot. "No mucho, pero a menudo", replica Tatum.

La feliz definición del alcoholismo que realiza Tatum se suma así a la que el propio Wilder ya había puesto en boca del fracasado escritor Don Birnam en *Días sin huella*: "Una copa siempre es demasiado y cien nunca son suficientes". Durante el año que trabaja en el *Albuquerque Sun-Bulletin*, la fiereza de Tatum parece transformarse según el modelo de su nuevo director; ya no lleva el traje caro de corte elegante con el que llegó a la ciudad, sino que viste informalmente, con tirantes y cinturón. El alcohol está prohibido en la redacción y Tatum parece cumplir con la norma. Sin embargo, se trata tan sólo de una ilusión, tal como se encarga de corroborar un fragmento del guión eliminado del montaje final. En un momento en el que Boot cree haber sorprendido a Tatum en la redacción con una botella de whisky, comprueba que el recipiente en lugar de licor sólo contiene la maqueta de un barco: "Bonito, ¿verdad? Me dedico a hacerlo en casa por la noche con palillos y cerillas, calma mis nervios". Si el montaje definitivo deja en el aire la duda



El gran carnaval (Billy Wilder, 1951)

sobre los hábitos de Tatum, la parte final de la escena, tal y como la recogía el guión antes de ser finalmente eliminada, desenmascara explícitamente la farsa. En ella, en cuanto Boot sale de la redacción, Miss Deverich le pide a Tatum que le devuelva su maqueta y éste le dice que sólo ha sido “un intercambio temporal”. Recupera la verdadera botella de whisky, que había ocultado bajo el sombrero de su compañera de redacción, y se la mete en el bolsillo (Wilder, Samuels y Newman, 1951:11-12).

La relación de Tatum con la bebida queda tal vez más clara en el momento en el que se desencadenan los acontecimientos en la montaña de los siete buitres, donde durante un puñado de días la sed de exclusiva ha logrado imponerse al ansia de licor. Herbie le lleva allí las cosas necesarias para pasar “un par de días”, entre ellas “un par de camisas, un par de calzoncillos y un par de botellas” (Wilder, Samuels y Newman, 1951:48). El reformado Tatum le asegura que no va a probar el alcohol mientras dure la exclusiva, pero a medida que construye su gran historia de interés humano, todas las impostadas capas del periodista en el que en apariencia se ha convertido en Albuquerque se van desprendiendo; recupera la sed por el whisky y retoma la bebida en el mismo instante en el que se quita los tirantes, símbolo de su comunión con la cautela y la veracidad de su jefe.

La presión convierte de nuevo a Tatum en un reportero alcoholizado, que abraza la botella en el mismo momento en el que termina de abandonar los últimos retazos de integridad periodística. Su decadencia es tal, que asiste completamente ebrio al trágico desenlace del rescate. A merced del whisky, pierde su ansiada exclusiva. Cuando los demás periodistas se recrean en su desgracia, Jessop le espeta: “Booze yourself out of another job, fan?³⁶⁷”. Su ansiado regreso a Nueva York queda definitivamente truncado y su antiguo jefe ignora la auténtica confesión de asesinato:

NAGEL

¿No puedes inventarte algo mejor? No, Tatum, estás perdiendo el tiempo. ¡Déjame que te cuente la verdad de la historia! Te emborrachaste ayer, estuviste toda la noche borracho y todavía lo estás. Estoy furioso ¡De acuerdo! Pero lo estoy por haber confiado en ti.

El descrédito que produce el alcoholismo no puede calificarse, en ningún caso, de anecdótico o simplemente cómico. Al margen de las dosis de realidad que puedan encontrarse tras la imagen fílmica, Howard Good afirma en el interesante epílogo a *The Drunken Journalist* –obra en la que realiza un repaso de este estereotipo fílmico a lo largo de toda la historia del cine– que esta representación constituye un elemento de descrédito y de control hacia la profesión periodística. Para Good, los periodistas han compartido la imagen de bebedores problemáticos con otros sectores

³⁶⁷ La frase original resulta más demoledora que la recogida en el doblaje español, que dice simplemente: “¿Has vuelto a emborracharte en el trabajo, amigo?”

marginados de la historia de Estados Unidos como los indios, los negros y los irlandeses, un argumento empleado para estigmatizar a estas minorías y justificar prácticas las discriminatorias contra ellas:

"By so identifying the journalist with alcohol, films discredited the power of the press in a society where that power wasn't only constitutionally protected, but also had been rapidly compounding ever since the emergence of the mass-circulation newspaper in the 1830s. The stereotype of the drunken journalist functioned, in the absence of close legal controls on the press, as an ideological or symbolic form of control, a means of resisting the assault of an increasingly sensational press on American life. Like the stereotypes of proscribed racial or ethnic groups, it rose in defense of home and family against incursions by the new, the strange, the other" (Good, 2000:151).

Menos demoledora, pero igualmente característica, resulta la relación de los periodistas de *Primera plana* con la bebida, donde las botellas de alcohol pueblan también las mesas de la sala de prensa. En su despedida



Primera plana (Billy Wilder, 1974)

como reportero, Hildy Johnson llega al edificio de los tribunales de Chicago con una bolsa de papel entre los brazos en la que lleva dos botellas de whisky y una de ginebra³⁶⁸ para celebrar con sus compañeros su despedida del periodismo y su próxima boda. En dos ocasiones todos los reporteros brindarán con licor a su salud, salvo significativamente el ridiculizado Bensinger, que entre los muchos rasgos de su caricaturizada y burlona caracterización incorpora el hecho de ser el único abstemio de la sala de prensa.

La imagen del brindis de Hildy con sus colegas, inexistente tanto en la obra original de Hecht y MacArthur como en las dos adaptaciones cinematográficas previas, adquiere aún una mayor significación por desarro-



Primera plana (Billy Wilder, 1974)

³⁶⁸ Según el guión, las tres botellas contienen ginebra, whisky escocés y whisky de centeno (Wilder y Diamond, 1974:48,64).

llarse en la época de la ley seca³⁶⁹. Las botellas vacías serán testigos mudos de todos los sucesos que ocurrirán en la sala de prensa durante la mayor parte de la trama.

Consciente de la negativa influencia que ejerce la profesión sobre su prometido, Peggy Grant lucha por sacarlo de la sordidez y la mala vida a la que lo condena el periodismo. Su redentora misión se resume en la ingenua letra de la canción "Bottom Up Your Overcoat"³⁷⁰ con la que ameniza a la audiencia del teatro *Balaban & Katz*, y que Wilder y Diamond incluyen hasta la estrofa en la que la joven pianista pide evitar la bebida:

Keep away from bootleg hooch
When you're on a spree,
Take good care of yourself,
You belong to me!

Si en el plano sonoro los candorosos deseos de Peggy llegan acompañados de música, en el plano visual una repetida imagen en los filmes de Billy Wilder expresa con crudeza la relación de su prometido con el alcohol: Hildy Johnson, solo en la sala de prensa, vacía los restos de las tres botellas en su vaso de papel para beberse un último trago, que mezcla con el dedo.

Curiosamente, Wilder incluyó una escena prácticamente idéntica en su siguiente película, *Fedora*. En la adaptación de la novela corta de Thomas Tryon, la actriz que da nombre a la película ofrece una rueda de prensa en la *suite* de su hotel y, al finalizarla, se retira a la habitación



Fedora (Billy Wilder, 1978)

contigua. Cuando su asistente vuelve a la habitación en la que Fedora había charlado con los periodistas para poder telefonar, sorprende allí a uno de los reporteros, que

³⁶⁹ Existe una segunda referencia a la ley seca al inicio del film. Duffy explica a Walter Burns que han buscado al desaparecido Hildy en todas partes, incluidas las tabernas clandestinas (Wilder y Diamond, 1974:10).

³⁷⁰ La canción, con música de Ray Henderson y letra de Buddy DeSilva y Lew Brown, alcanzó una gran popularidad a finales de los años veinte en la voz de las cantantes Ruth Etting y Helen Kane. Entre el largo catálogo de enternecedoras peticiones que enumera la intérprete para conservar a su amado, se incluyen la de que se abrigue, que se acueste pronto, que coma una manzana al día, que tenga cuidado al cruzar la calle, que evite comer carne y dulces, o que no se olvide de sacar la cucharilla de la taza antes de beber té.

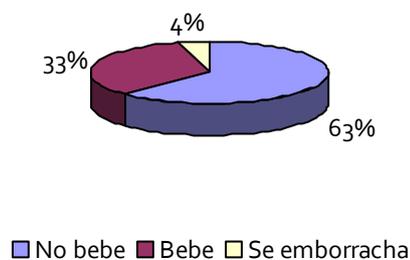
aún no se ha marchado, bebiéndose los restos de las copas que quedaban sobre las mesas.

La imagen en la que los periodistas exprimen incluso los restos de los vasos para servirse último un trago no dista del crudo retrato del alcoholismo que protagoniza Don Birnam en la novela de Charles Jackson *The Lost Weekend*, adaptada por Wilder a la gran pantalla:

“He lifted the empty pint to his mouth. One warm drop crawled like slow syrup though the neck of the bottle. It lay on his tongue, useless, all but impossible to swallow. He thought of all the mornings (and as he thought of them he knew he was in for another cycle of harrowing mornings) when, at such times as these, he would drag himself into the kitchen and examine the line-up of empty quarts and pints on the floor under the sink, pick them up separately and hold them upside down over a small glass, one by one for minutes at a time, extracting a last sticky drop from one bottle, two drops from another, maybe nothing from a third, and so on through a long patient nerve-wracking process till he had collected enough, perhaps, to cover the bottom of the glass. It was like a rite –the slow drinking of it still more so; and it was never enough” (Jackson, 1944:40).

El inapelable retrato que ofrece el análisis de las evidencias cualitativas se diluye en parte en el apartado cuantitativo, debido a la caracterización apenas esbozada de gran parte de los personajes secundarios. Los filmes de Wilder muestran en pantalla la borrachera de Tatum en *El gran carnaval* y los dos brindis en la sala de prensa de *Primera plana*, mientras que al resto de los periodistas –un 63% del total– ya sean personajes principales, secundarios o menores, la cámara no los muestra bebiendo. En la interpretación de estos datos, en cualquier caso, el aspecto cualitativo resulta igualmente concluyente pues, de todos ellos, son precisamente los protagonistas de ambas películas quienes muestran una relación más problemática con la bebida.

Gráfico 5
Relación de los periodistas con el alcohol



Fuente: elaboración propia

6.1.3. El desprecio de la formación universitaria

Si el retrato sobre el abuso del alcohol hallaba un equivalente en las vivencias de los propios autores de las obras y los periodistas que las inspiraron, lo mismo ocurre con los miembros de la redacción de Wilder que han pisado un aula universitaria. El joven *Billie* abrazó su vocación periodística en contra de la voluntad de su familia –que

deseaba que estudiara Derecho— y se incorporó a la sección de pasatiempos del *Die Bühne* vienes a los 18 años. También los autores de *Primera plana* se iniciaron de forma muy temprana su trayectoria en la prensa: Ben Hecht comenzó a trabajar en el *Journal* de Chicago a los 16 años como cazador de fotografías, mientras que Charles MacArthur, en cuya biografía abundan los giros sorprendentes, recibió formación para convertirse en pastor evangélico antes de dedicarse al periodismo. Sólo I.A.L. Diamond podía presumir de haber recibido formación superior, pues estudió Periodismo en la Universidad de Columbia.

Sobre los periodistas reales en los que se basaron las obras que Wilder llevó a la gran pantalla, la proporción de titulados universitarios decrece. Walter Howey —inspiración para crear a Walter Burns— se incorporó al *Fort Dodge Chronicle* a los 16 años como chico de los recados. Por su parte, John Hilding Johnson —Hildy— cortaba a los 15 años los ejemplares que salían del ciclógrafo en el *City News Bureau* de Chicago, la misma agencia de noticias en la que sus compañeros de sala de prensa McHugh y Murphy comenzaron a trabajar a los 14 y 16 años, respectivamente. William Burke Miller, *Pulitzer* por sus crónicas sobre Floyd Collins, se inició como reportero de sucesos en el *Louisville Post* nada más abandonar el instituto, a los 18 años.

Tabla 9
Evidencias sobre el desprecio de la formación universitaria

| Película | Punto de inicio | Personaje | Descripción |
|-------------------------|-----------------|-------------------------|--|
| <i>El gran carnaval</i> | 0:06:35 | Jacob Boot | El director del <i>Sun-Bulletin</i> es abogado. |
| | 0:12:50 | Chuck Tatum | Cree que los tres años que Herbie pasó en la escuela de Periodismo son tres años desperdiciados. |
| | 0:13:05 | Chuck Tatum | Confiesa que no ha ido a ninguna escuela y que comenzó vendiendo periódicos en la calle. |
| | 0:20:30 | Chuck Tatum | Herbie no conoce el caso Collins y Tatum le pregunta: “¿Qué estudiaste en esa escuela de Periodismo? ¿Publicidad?”. |
| | 1:45:24 | Morgan | Tras el fracaso de la exclusiva de Tatum, Morgan se mofa: “A lo mejor el crío te encuentra trabajo en el periódico de su escuela”. |
| <i>Primera plana</i> | 0:22:58 | McHugh, Kruger y Murphy | Adivinan por los ademanes amables y la ingenuidad de Keppler que ha salido de la universidad. Murphy añade sarcásticamente que su promoción “fue un buen año”. |
| | 0:28:39 | Rudy Keppler | Enumera su experiencia periodística antes de cubrir la ejecución: notas de sociedad, críticas literarias y un par de incendios. |
| | 0:33:15 | Rudy Keppler | Keppler es el único de los periodistas que toma en serio las declaraciones del sheriff sobre la amenaza roja, frente a los demás periodistas que ni se molestan en escucharle. |

6. La imagen del periodismo y sus profesionales

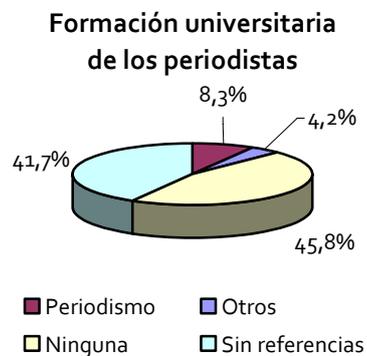
| | | |
|---------|------------------------------|---|
| 0:39:36 | Rudy Keppler | En el tiroteo en el que huye Williams, todos los periodistas se abalanzan sobre el teléfono menos Keppler, que se queda escondido bajo la mesa y se orina encima. |
| 0:47:50 | Hildy Johnson | La incompetencia de Keppler al relatar la huida de Williams exaspera a Hildy, que se pone él mismo al teléfono. |
| 0:41:19 | Hildy Johnson | Hildy denomina sarcásticamente a Keppler "piss and vinegar" y le pide que se cambie los pañales. |
| 0:57:13 | Rudy Keppler | Vuelve a sentirse indispuerto al escuchar un tiroteo. |
| 1:05:32 | Rudy Keppler | Afirma con ingenuidad que sus colegas han sido muy amables con él, pues le han dejado pagar el taxi. |
| 1:07:17 | Wilson | Los periodistas desacreditan la teoría de Schwartz de que Williams sigue en el edificio y Wilson lo hace preguntándole en qué escuela hizo el periodismo por correspondencia. |
| 1:27:53 | Rudy Keppler | Arruina fotografía de la exclusiva del reo huido, porque "el negativo estaba húmedo" (por su orina). |
| 1:41:15 | Hildy Johnson y Walter Burns | En su despedida, Hildy le dice a Burns que sólo trabajaría para él, y éste le responde que lo mataría si lo hiciera para otro: "¿Oyes eso, Peggy? Es mi diploma". |
| 1:42:59 | Walter Burns | Según reza el epílogo, Walter Burns está retirado y a veces da conferencias de ética del periodismo en la Universidad de Chicago. |

Fuente: elaboración propia

Con estos antecedentes, no resulta extraño que los periodistas en el cine de Wilder carezcan de formación universitaria y que se hayan iniciado en las entrañas mismas de la profesión desde muy jóvenes. De la larga lista de reporteros retratados, sólo en el caso de tres de ellos se realiza una mención expresa a su formación universitaria: el modélico Jacob Boot ha estudiado Derecho, y los novatos Herbie Cook y Rudy Keppler han acudido a la escuela de Periodismo. Su formación, lejos de ser un objeto de reconocimiento o respeto, será constantemente despreciada y ridiculizada por sus colegas.

En *El gran carnaval*, Chuck Tatum se ajusta a la perfección a ese modelo de periodista iniciado desde la misma base y presume ante el director del *Sun-Bulletin* de conocer todos los entresijos de la profesión: "Conozco los periódicos de arriba abajo. Sé escribirlos, editarlos, imprimirlos, embalarlos y venderlos". Como él, los reporteros forjados en las calles desprecian la formación académica, puesto que los conocimientos adquiridos en las aulas no sirven para enfrentarse al salvaje entorno cotidiano de la profesión ni ayudan a encontrar historias que vendan más ejemplares:

Gráfico 6



Fuente: elaboración propia

CHUCK TATUM

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

HERBIE COOK

Bueno, quizás he oído hablar de ello.

También ilustra con claridad este contraste el diálogo que mantienen ambos periodistas en el momento en el que se están trasladando hacia el condado de Los Barrios para realizar la cobertura de una cacería de culebras. Tatum describe el modo en el que conseguiría sacar partido real de la situación: soltar cincuenta serpientes en la ciudad y que el periódico capturara la última de ellas, escondida por el propio reportero en su escritorio. Cuando Herbie le pregunta de dónde saca esas ideas, Tatum le replica:

CHUCK TATUM

Herbie, hijo. ¿Cuanto tiempo pasaste en esa escuela de Periodismo?

HERBIE COOK

Tres años.

CHUCK TATUM

Tres años tirados por la ventana. Yo no he ido a ninguna escuela pero sé qué noticias interesan, porque antes de trabajar en un periódico los vendía por las esquinas.

Al final del film, los tres periodistas llegados desde los grandes diarios de la Costa Este se recrean en el fracaso de Tatum, borracho y abatido por la muerte de Leo, acabado para la profesión. La puntilla llega de la mano de Morgan: “¿Qué vas a hacer ahora, Tatum? A lo mejor el crío te consigue trabajo en la revista de su escuela”. En efecto, un periodista como él nunca podría caer más bajo.

La formación universitaria no recibe una sola mención positiva en *El gran carnaval*. A la sombra de Tatum, la promesa de la fama, el dinero y el éxito rápidos deslumbra a Herbie, que en la lucha entre los dos extremos contrapuestos de comportamiento periodístico –la integridad de Boot y las manipulaciones de Tatum– se decanta por el segundo sin ser plenamente consciente de todas sus implicaciones, y olvida rápidamente cuanto aprendió en las aulas.

En el cine de Wilder, los periodistas con formación universitaria –Herbie Cook en *El gran carnaval* y Rudy Keppler en *Primera plana*– se muestran cándidos y manipulables, y carecen de los conocimientos realmente necesarios para desenvolverse en la profesión. Peor aún, a medida que van adquiriendo experiencia a la sombra de sus endurecidos mentores autodidactas, reproducen las pautas de conducta de estos. La

formación callejera del periodista se impone a la universitaria, un retrato que entronca con lo que, en palabras de Farber, constituye un drama general que preocupa constantemente a Wilder: la confrontación entre la inocencia y la experiencia (Farber, 1971:12).

En *Primera Plana*, el desprecio se torna en burla y mofa. Hecht y MacArthur entonan un nostálgico canto a un modo de vivir el periodismo en el que reporteros como los que se muestran en su obra se encontraban en vías de extinción ya en 1928. Probablemente la mejor caracterización de esos profesionales la ofrece la acotación que describe a Hildy Johnson:

"Hildy is of a vanishing type –the lusty hoodlumesque, half drunken caballero that was the newspaperman of our youth. Schools of journalism and the advertising business have nearly extirpated the species. Now and then one of this boys still pops up in the profession and is hailed by his editor as a survivor of a golden age. The newspapermen who have already appeared in the pressroom are in reality similar survivors. Their presence under one roof is due to the fact that Chicago is a sort of journalistic Yellowstone Park offering haven to a last herd of fantastic braves that once roamed the newspaper offices of the country" (Hecht y MacArthur, 1928:11).

Los estudios, incluso, pueden llegar a utilizarse de forma descalificadora, tal y como ocurre cuando Schwartz especula sobre la posibilidad de que Williams se encuentre aún en el edificio. Kruger sólo necesita una frase para desacreditar la plausibilidad de la hipótesis de su colega: "¿Hiciste el periodismo por correspondencia?"³⁷¹. Para los habitantes de la sala de prensa, no hay mejor manera de desautorizar a un periodista que apelar a sus estudios.

En el cambiante entorno profesional, Wilder toma partido de forma radical y contribuye al desdén de la obra original por la formación universitaria con una personal contribución que ridiculiza en todos los aspectos a la nueva generación de periodistas. La incorporación del bisoño Rudy Keppler a la sala de prensa desencadena una cascada de dardos contra su falta de preparación para enfrentarse a las noticias, un retrato por otra parte habitual en el cine sobre periodistas (Saltzman, 2002:183).

El joven reportero, además de una pieza del juego de fidelidades entre Walter Burns y Hildy Johnson, recalca la oposición entre la forma antigua y la nueva de habitar el mundo de la prensa (Pérez, 2003:23). A su llegada a los juzgados, el resto de los periodistas lo recibe sin levantar la mirada de la partida de cartas que están jugando:

MURPHY

Vamos a echar mucho de menos a Hildy.

³⁷¹ En la obra teatral de Hecht y MacArthur es Hildy quien realiza esta pregunta (1950:92).

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

ROY BENSINGER

Por mi parte, no. Siempre me pareció un maleducado y un irresponsable.

WILSON

Pero un periodista estupendo.

SCHWARTZ

No tiene rival.

RUDY KEPPLER

Por eso estoy tan nervioso. Tengo que ocupar su puesto y alcanzar a periodistas como ustedes.

MCHUGH

Apuesto a que tú has ido a la escuela de Periodismo. Seguro.

RUDY KEPPLER

¿Cómo lo han notado? Universidad de Wisconsin, promoción del 27.

MURPHY

Oh, fue un buen año.

ENDICOTT

Una inyección de sangre nueva convenía.

MCHUGH

Sí, desde luego. ¿Juegas al póquer?

RUDY KEPPLER

Sólo juego un poco al *bridge*, pero al póquer...

SCHWARTZ

No te preocupes, ya te enseñaremos.

A partir de ese momento, una sucesión de detalles dejará de manifiesto su incompetencia, frente a la total naturalidad con la que se desenvuelven los demás en idéntica situación: se muestra crédulo ante las explicaciones de las corruptas autoridades políticas, no sabe calibrar el verdadero interés de los sucesos y se orina encima cada vez que escucha disparos. Todo ello exaspera a Hildy, que cae en la trampa de Burns y se hace de nuevo cargo de la ejecución para el *Examiner*.

Norma Green, por su parte, sitúa el desprecio que sienten los reporteros por la formación universitaria en un contexto más amplio en el que se ridiculizan todas las manifestaciones de conocimiento teórico frente al saber práctico, algo que se manifiesta no sólo en el novato Rudy Keppler, sino también en la ridiculización del 'poeta' Bensinger y las extravagancias del Dr. Eggelhoffer (Green, 1993:213-214).

Como colofón a la escasa estima mostrada hacia los estudios superiores en su adaptación de *Primera plana*, Wilder añade un hilarante epílogo a la obra original de Hecht y MacArthur en el que reserva para el director del *Examiner*, maestro de todas las tretas y marrullerías imaginables, un final acorde con su talento: "Walter Burns está retirado y a veces da conferencias de ética del periodismo en la Universidad de Chicago". La lección de Wilder no ofrece dudas.

6.1.4. La renuncia a la vida familiar

En una profesión tan absorbente como la periodística, no hay tiempo para la vida familiar. El reportero está atado a los sucesos, sin espacio para ninguna otra devoción en la vida, algo de lo que bien podría disertar Walter Burns en sus lecciones sobre deontología en las aulas universitarias. También aquí, Wilder recordaba que su experiencia como periodista en Viena y Berlín había originado esta visión de la profesión:

"The reporter was not likely to be a family man because his work was not dependable enough for anyone with responsibilities. Sometimes you could hardly feed *yourself*. You could be out of a job anytime. And you have to be free when the story was happening, because only bank robbers kept banker's hours" (Chandler, 2002:279).

En *El gran carnaval*, el retrato del lobo solitario encuentra en Tatum un ejemplo paradigmático. Desde su salida de la Costa Este, el reportero ha deambulado por Estados Unidos hasta que los caprichos del destino lo llevan hasta la puerta del *Sun-Bulletin*. No tiene ataduras y se permite detenerse allí donde el azar lo lleve. De su vida sentimental previa sólo conocemos un *affaire* con la mujer de su editor en Chicago que le costó el despido. Ninguna otra relación sentimental, ningún otro vínculo afectivo.

La independencia extrema en ningún caso puede llevar a entender a Tatum como un personaje asexuado. Más bien al contrario, su enérgico y decidido carácter cautiva a Lorraine Minosa desde el mismo momento en el que se encuentran, en un manifiesto caso de atracción recíproca. Sin embargo, el reportero siempre antepondrá, en ocasiones con brutalidad, su trabajo a todo lo demás. La escena en la que puede apreciarse con mayor claridad esta actitud llega en el momento de mayor ajeteo en Escudero. Gracias a la afluencia de miles de curiosos, el negocio de los Minosa marcha viento en popa y la feliz Lorraine se acerca insinuante a Tatum:

CHUCK TATUM

Mire señora Minosa. Su marido está bajo una montaña. Y usted está angustiada. Ésa es la noticia. Así que borre esa sonrisa de su cara.

LORRAINE MINOSA

Ha sido un buen día, Chuck. Tengo ganas de sonreír.

CHUCK TATUM

Ya me ha oído. Bórrela.

LORRAINE MINOSA

Oblígueme [Tatum la abofetea].

CHUCK TATUM

Así me gusta. Y no se limpie esas lágrimas. Así es como se supone que está. Póngase el anillo de bodas. Y vuelva a vender hamburguesas.

La relación entre ambos se establece en clave de violenta atracción sexual ajena a toda calidez afectiva. En el guión definitivo de la obra, la seducción de Lorraine se adentraba en terrenos aún más resbaladizos y llegaba incluso a advertirle a Tatum: "Don't ever slap me again. I may get to like it" (Wilder, Samuels y Newman, 1950:63). La censura no pasó por alto la segunda frase, que quedó eliminada del montaje final.

Tabla 10
Evidencias sobre la renuncia a la vida familiar

| Película | Punto de inicio | Personaje | Descripción |
|-------------------------|-----------------|--|--|
| <i>El gran carnaval</i> | 0:05:43 | Chuck Tatum | La única referencia a su vida sentimental previa es un <i>affaire</i> con la mujer del propietario del diario para el que trabajaba en Chicago. |
| | 0:06:43 | Jacob Boot | Está casado y tiene tres nietos. |
| <i>Primera plana</i> | 0:04:58 | Schwartz, Wilson y Kruger | Cuando Burns pregunta por Hildy, sus compañeros de sala de prensa especulan con que pueda estar en el burdel Madame Chao's "probando el nuevo ganado". |
| | 0:11:10 | Hildy Johnson | Hildy se lamenta de que en su primer matrimonio desatendió a su mujer por la profesión. Burns le replica que por eso es un gran reportero. |
| | 0:12:25 | Duffy | Cuando Hildy anuncia que se casa, le pregunta si es con la chica de alterne del Hotsy Totsy Club. |
| | 0:14:20 | Walter Burns | Afirma que no va a dejar de ningún modo que Hildy se case. |
| | 0:18:14 | Walter Burns | Haciéndose pasar por un policía, trata de convencer a Peggy de que Hildy es un exhibicionista. |
| | 0:20:36 | Hildy Johnson | Acusa a Burns de que sería capaz de arruinar su matrimonio con tal de que siguiera trabajando en ese "horrible" periódico suyo. |
| | 0:21:01 | Walter Burns | Recomienda a Peggy que se case con un enterrador, un ladrón o un jugador tramposo "pero nunca con un periodista". Ella le replica que por eso le hace abandonar la profesión. |
| | 0:22:37 | Kruger, McHugh, Endicott. | Kruger cree que no es posible que Hildy se case y se vaya a Filadelfia y McHugh añade que creía que estaba casado con Walter Burns. Endicott cree que el director del <i>Examiner</i> nunca le dará el divorcio. |
| | 0:29:39 | Endicott | Para no pagar sus deudas a Hildy, Endicott alega que su hijo y su mujer están enfermos. |
| | 0:40:58 | Walter Burns | Duerme sobre el diván de su despacho. |
| | 0:46:44 | Schwartz | Mira con asco las coles rellenas que le ha dejado su mujer. Afirma que debería haberse quedado comiéndose las coles en lugar de correr por ahí. |
| 1:05:35 | | | |
| 1:04:05 | McHugh | Cuando los periodistas encuentran a Hildy encerrado con Mollie le pregunta si estaba preparando la luna de miel. | |
| 1:17:34 | Hildy Johnson | Afirma que esa exclusiva es lo más grande que le ha sucedido en toda la vida. "Creí que era yo", replica Peggy. | |

6. La imagen del periodismo y sus profesionales

| | | |
|---------|---------------|--|
| 1:24:25 | Walter Burns | Afirma que la ruptura del compromiso es una buena noticia para Hildy y Peggy, porque ambos "se escapan por poco". Cita los casos de mujeres que asesinaron a sus maridos y le dice a Hildy "eso es lo que supone para ti el matrimonio". |
| 1:24:43 | Hildy Johnson | Afirma que su jefe no tiene ni vida, ni hogar, ni amigos, que come de lata y duerme en el sofá de su despacho veinte días de cada mes. |
| 1:36:01 | Hildy Johnson | En la celda, Hildy se lamenta de haber dejado marchar a Peggy: "It was my one chance to get out of this rat race and lead a normal life. By this time tomorrow I could have been a gentleman". |
| 1:42:49 | Hildy Johnson | De acuerdo a los rótulos finales, se separa de Peggy, vuelve a Chicago y se convierte en director del <i>Examiner</i> . |

Fuente: elaboración propia

Como indica Colpart, Tatum besa a Lorraine e incluso el fundido a negro sugiere sexo, pero la escena carece de todo contenido emocional. La cámara recoge un gesto de desprecio o de posesión y no una muestra de amor, donde el plano oculta los rostros y se centra en la enérgica mano del reportero agarrando con fuerza el pelo de Lorraine (Colpart, 1983:69). En el clímax de la trama y de su violenta relación, la mujer de Leo desprecia la estola que le regala su marido y Tatum le rodea el cuello con ella con tanta fuerza que casi la estrangula. Ella se defiende clavándole unas tijeras en el vientre, lo que terminará causándole la muerte.

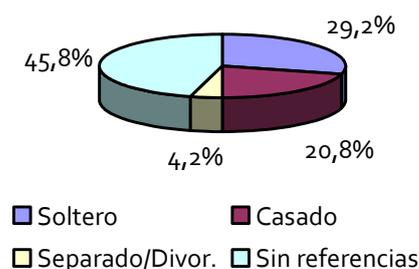
La castración sentimental de los lobos solitarios se dibuja de forma mucho más definida y menos dramática en *Primera plana*, donde el conflicto de la trama principal no es otro que la elección que debe efectuar Hildy entre casarse con Peggy y abandonar el periodismo, o quedarse con Walter Burns como periodista en Chicago. La dulce relación afectiva entre el reportero y su prometida, antagónica a la de Tatum y Lorraine, se muestra en todo momento llena de cariño, pero simplemente carece de la fuerza necesaria para soportar el despiadado instinto posesivo de Burns y la desbordante pasión periodística de Hildy.

WALTER BURNS

¿Que te vas a casar? ¿Para qué? Ya te casaste una vez.

Gráfico 7

Estado civil



Fuente: elaboración propia

HILDY JOHNSON

Bonita boda. Ni tan siquiera estuve en las cataratas del Niágara. Me hiciste apeaar del tren en Sandusky para informar del crimen de la antorcha.

WALTER BURNS

Por eso eres tan buen periodista. Siempre has estado en el lugar y en el momento oportuno.

HILDY JOHNSON

Sí, pero nunca en casa. Ni por Navidad. Ni tan siquiera por nuestro aniversario. Cuando ella estaba enferma de cuidado en la clínica yo estaba en Tennessee con lo del juicio de los estupefacientes³⁷².

También aquí, la elección de Wilder no ofrece dudas, pues abandona la aportación previa de Howard Hawks en *Luna nueva*, donde el personaje de Hildy se convertía en mujer, para volver a centrar la trama en la inquebrantable relación profesional entre Walter Burns y su reportero estrella. El director vienés apreciaba la contribución de su antiguo mentor, pero consideraba que diluía el espíritu de la obra original, con el que se identificaba a plenamente:

"It was very well done, naturally, –señalaba Wilder– since Hawks is a very good comedy director, but it was not *The Front Page* by Hecht and MacArthur. It was more *The Awful Truth*³⁷³, when Irene Dunne is going to marry Ralph Bellamy and she used to be married to Cary Grant, that sort of thing" (McBride, 1974:83).

La *Primera plana* de Wilder muestra la guerra entre dos tipos de amor irreconciliables: el amor por un hogar estable y el amor al trabajo periodístico. Al convertir a Hildy de nuevo en hombre, Wilder borra de un plumazo la trama romántica central de *Luna nueva*, en la que Burns luchaba por recuperar a su ex mujer, para convertirla de nuevo en una trama periodística, en la que el director del *Examiner* quiere conservar a toda

³⁷² Wilder y Diamond vuelven a incluir en el diálogo la referencia a dos sucesos bien conocidos de la época. El truculento "crimen de la antorcha" tuvo lugar cerca de Ypsilanti (Míchigan) el 11 de agosto de 1931, cuando tres asaltantes robaron, violaron y mataron a cuatro adolescentes. Después metieron sus cadáveres en el coche y le prendieron fuego, lo que dio nombre al suceso (Deake, 1998:10). En el segundo caso, el doblaje español oculta la referencia a un hito judicial en la historia estadounidense, el juicio Scopes o "monkey trial", tal y como se lo conoce popularmente. En mayo de 1925, el profesor de secundaria John Scopes fue acusado de enseñar a sus alumnos de secundaria la teoría de la evolución, una práctica prohibida por la ley Butler promulgada en el estado de Tennessee en marzo de ese mismo año. El juicio celebrado en la pequeña localidad de Dayton alcanzó rápidamente una dimensión nacional en la que se enfrentaron las posturas creacionistas y evolucionistas. El tres veces candidato demócrata a la presidencia de los Estados Unidos William Jennings Bryan actuó como miembro de la acusación y el célebre abogado Clarence Darrow como abogado defensor. El caso trascendió su carácter local y se presentó ante la opinión pública del país como un debate entre ciencia y religión. Scopes fue finalmente condenado a pagar una multa de 100 dólares. La ley Butler siguió vigente hasta 1967 (Linder, 2008).

³⁷³ *La pícara puritana* (Leo McCarey, 1937).

costa a su mejor reportero y amigo, una relación más sólida que cualquier matrimonio, tal y como apuntan sus compañeros de sala de prensa:

RUDY KEPPLER

Me han dicho que se casa y que se va a Filadelfia.

KRUGER

Eso no lo hace Hildy.

MCHUGH

Creía que estaba casado con Burns...

ENDICOTT

Ése nunca le concederá el divorcio.

En su intento de sabotear el matrimonio de Hildy –enlace que Burns llegará a comparar con un asesinato– Wilder añade en su adaptación la escena en la que el director del *Examiner* visita a Peggy en el *Balaban & Katz*, donde imposta fallidamente a un policía que advierte de las tendencias exhibicionistas del reportero. Tras ser descubierto, trata de justificar su acción: “Ha sido por su propio bien, créame. Cásese con un enterrador, con un pistolero, con un jugador tramposo, pero nunca se case con un periodista”.

En la lucha entre la vida profesional y familiar, Wilder inclina sin titubeos la balanza en favor de la pasión por el oficio. Su versión de *Primera plana* elimina incluso el final abierto de la obra teatral original, que concluía con la llamada de Burns a la policía denunciando el robo del reloj. El epílogo wilderiano es inmisericorde con las aspiraciones del reportero a cambiar de vida y lo devuelve, ya sin Peggy, a la redacción del *Examiner* para sustituir a su mentor. No hay lugar para la familia en la vida de un buen periodista.

Para Armstrong, Hildy y Burns están unidos a la tradición wilderiana de orgullo profesional y miedo a las mujeres. En ellos se funden el atorrante y el esteta, el hombre y la mujer, el padre y el hijo, el protagonista y el antagonista. Como en todas las películas interpretadas por ambos actores, la malicia de Matthau termina comprometiendo al pobre infeliz de Lemmon (Armstrong, 2000:126).

“*The Front Page* develops more extensively the father/son, mentor/pupil bond between two men that first appeared in *Double Indemnity*. The comic bonding of Burns and Johnson, invigorated by their love for the newspaper game, is too strong for any woman to break. The other reporters, hearing of Hildy’s engagement, joke that he is already married to Walter. These two tough-talking men display affection for each other the only way they know how –through shouts, swearing, and anger” (Hopp, 2001).

Algunos autores (Rentero, 1988; Tyler, 1993) han querido ver en la amistad entre Walter Burns y Hildy Johnson una relación homosexual latente. En el haber de esa hipótesis se encontrarían todas las maquinaciones del director del *Examiner* para

retener a su reportero y el desprecio que muestra hacia Peggy. En la adaptación de Wilder y Diamond, el gesto posesivo clave lo constituiría la escena en la que, mientras Hildy teclea frenéticamente su exclusiva, Burns se enciende un cigarrillo y se lo pone al reportero en los labios al tiempo que posa la mano sobre su hombro.

La composición completa de la escena, por el contrario, muestra que la acción de Burns no está en realidad dirigida hacia Hildy, sino hacia Peggy, que asiste impotente a la pasión con la que su prometido se vuelca en su profesión. Tal y como describe el guión la acción del director del *Examiner*, “as he passes Peggy their eyes meet for a split second” (Wilder y Diamond, 1974:122). El gesto Burns no es gratuito, sino que constituye la última de una larga lista de tretas para que Hildy no abandone el periódico. Peggy se da cuenta de que su feroz adversario ha vencido y se despidió del reportero con un casto beso en la mejilla.

Tampoco pueden encontrarse indicios de una relación homosexual subyacente en la obra original. Más aún, donde sí que los hay –en el carácter hipocondríaco y afectado de Bensinger– Wilder se encargará de convertir al personaje en explícitamente afeminado. En una película filmada en los años setenta, superadas las estrecheces de la censura, no le hubiera resultado tampoco difícil al director vienés, en caso de haberlo deseado, sugerir una relación sentimental entre dos hombres, una posibilidad que ya había insinuado dos años antes en *La vida privada de Sherlock Holmes*.

Por el contrario, la película se presenta como una variación más de su recurrente retrato de las relaciones de amistad entre hombres, que ya abordara en otras películas como *Perdición*, *Con faldas y a lo loco* o *En bandeja de plata*. Al igual que en ésta última, Walter Matthau vuelve a desempañar el papel de alma negra de Jack Lemmon (Colpart, 1983:112). Bernard Dick también rechaza tajantemente la existencia de una implícita relación homosexual, y afirma que la relación entre los protagonistas es en realidad una parodia del amante agresivo y celoso, y del amado que nada sospecha:

“Wilder kept Hildy a male and still managed to make a screwball comedy by emphasizing a common occurrence in male friendships –a woman’s disruptive presence. The conflict between Hildy and his editor Walter Burns is really a romantic conflict because it is essentially a scheme to eliminate a rival. It is also a type of conflict based in jealousy: the jealous lover knows that he/she has more to offer the beloved than the rival. Thus, the sex of lover, beloved, and rival is irrelevant; what is significant is the confrontation, the sexual sparring, and the fusillades of wit” (Dick, 1996:117).

Muy significativamente, como diría el Dr. Eggelhoffer, la única referencia sexual explícita se refiere al propio periódico. La realiza Hildy al final del film, en el momento en el que se da cuenta de que su devoción por el periodismo está a punto de costarle su relación con Peggy:

HILDY JOHNSON

"You think you got it made? No home, no family, no friends -eating cold beans out of tin cans-sleeping on the office couch five nights a week. The only time you get it up is when you put the paper to bed". [¿Y tú crees tener solucionada tu vida? ¿Eh? Sin hogar, sin familia, sin amigos. Comes judías de lata sin calentar siquiera y duermes en el sofá de tu despacho veinte noches de cada mes. Y tu única distracción es meterte en la cama con un periódico].

La recatada y desafortunada traducción de la versión doblada al español oculta aquí el verdadero sentido de las frases de Hildy, que realiza uno de esos groseros juegos de palabras con los que se deleitaba Wilder. En el mundo anglosajón la expresión "put the paper to bed" se refiere a dejar preparado para la impresión un periódico o revista, aunque literalmente signifique "meter el periódico en la cama", mientras que en argot "get it up" significa lograr una erección. Hildy, por tanto, le echa en cara a Walter que sólo logre excitarse sexualmente cuando mete el periódico en la cama o, en realidad, cuando lo deja listo para imprimir.

De nuevo aquí, el celo de Burns por malograr la vida familiar de sus empleados tiene su origen en hechos reales. Walter Howey, el director del *Herald and Examiner* en el que se inspiró el personaje teatral, recortaba el salario –de hecho, los más bajos de la ciudad– a aquellos reporteros que se casaban, o incluso los despedía (Murray, 1965:126). Fetherling, por su parte, recordaba que el matrimonio era un anatema para los periodistas de Chicago de la época, junto con Nueva York o la publicidad (Fetherling, 1977:69).

Como refuerzo de la caracterización de Hildy, sólo otros dos de los reporteros – Endicott y Schwartz– hacen mención expresa de estar casados. Todos los demás engrosan la larga lista de la soledad masculina en una sala de prensa que Wilder y Diamond adornan con unas chicas de calendario, una fotografía de Clara Bow y la lista de los prostíbulos más cercanos (Wilder y Diamond, 1974:1).

6.1.5. La precariedad laboral

Tal y como demuestra la descripción de la estancia en la que los reporteros de *Primera plana* pasan la mayor parte de sus horas, los filmes de Billy Wilder subrayan las penurias económicas a las que se ven condenados los periodistas. El desastrado y desaliñado aspecto con el que son descritos al inicio del guión delata sus penalidades:

"There are wastebaskets and spittoons -sometimes used interchangeably [...] They are a seedy bunch, unshaven, unpressed and insolvent. They never

bother to take their hats off nor to empty the ashtrays, overflowing with cigarette stubs and cheap cigar butts, still smoldering" (Wilder y Diamond, 1974:1-2).

En sus memorias, Hecht rememoraba que esa precariedad estaba indisolublemente unida a la vocación profesional, a un sentimiento de orgullo, de pertenencia a un colectivo especial que hacía inimaginable dedicarse a ninguna otra tarea:

"A good newspaperman of my day was to be known by the fact that he was ashamed of being anything else. He scorned offers of double wages in other fields. He sneered at all the honors life held other than the one to which he aspired, which was a simple one. He dreamed of dying in harness, a casual figure full of anonymous power, and free" (Hecht, 1954:191).

En *El gran carnaval*, Chuck Tatum se muestra en plenitud de su jactancia y, al mismo tiempo, necesidad cuando se presenta ante Jacob Boot como la oportunidad de ganar 200 dólares semanales, pues es un periodista de 250 dólares dispuesto a trabajar por sólo 50. Arrogante aun en la miseria, llegará a ofrecer sus servicios por sólo 40 dólares³⁷⁴, aunque el íntegro Boot lo contrate finalmente por 60. El salario por el que se ofrece Tatum, en términos de dólares constantes, apenas alcanza el nivel de *mileurista*, igual consideración que merece el trabajo de Joe Gillis en el *Dayton Evening Post* –35 dólares semanales³⁷⁵– antes de iniciar su carrera como guionista en Hollywood. Sólo la *rara avis* de Bensinger, con sus modales afectados y refinados, parece disfrutar de un nivel de vida más acomodado que el de sus desastrados compañeros, y alcanza los 75 dólares semanales³⁷⁶.

Tabla 11
Evidencias sobre la precariedad laboral

| Película | Punto de inicio | Personaje | Descripción |
|------------------------------------|-----------------|-------------|--|
| <i>El crepúsculo de los dioses</i> | 0:10:20 | Joe Gillis | Especula que podría volver a su trabajo en el <i>Dayton Evening Post</i> , donde cobraba sólo 35 dólares a la semana. |
| <i>El gran carnaval</i> | 0:03:15 | Chuck Tatum | Coge sin permiso un cigarrillo a Herbie. |
| | 0:08:55 | | |
| | 0:04:40 | Chuck Tatum | Se presenta como un periodista de 250 dólares semanales, dispuesto a trabajar por 50, y termina rebajando sus pretensiones hasta los 40. |
| | 0:05:05 | Chuck Tatum | Han despedido a Tatum (de 32 años) de un total de once periódicos. |
| | 0:05:50 | Chuck Tatum | Confiesa que ha llegado a Albuquerque sin dinero. |

³⁷⁴ El salario semanal de 40 dólares a efectos de 1951 se traduce a 349 dólares actuales o 253 euros. V. *CPI Inflation Calculator*. <http://data.bls.gov/cgi-bin/cpicalc.pl>.

³⁷⁵ Esta cantidad de 1950 equivale en la actualidad a 329 dólares ó 239 euros (op. cit.).

³⁷⁶ Un salario de 995 dólares o 728 euros semanales en precios constantes.

6. La imagen del periodismo y sus profesionales

| | | | |
|----------------------|---------|-----------------------------------|---|
| | 0:32:00 | Chuck Tatum | Se sirve una Coca-Cola sin preguntar. |
| | 1:00:30 | Chuck Tatum | Reprocha a Jessop que no le prestara los 50 dólares que le pidió. |
| | 0:11:40 | Walter Burns | En primera instancia no pone pegasa al matrimonio de Hildy. Le pide que cubra el asesinato, se case, se tome el fin de semana libre y vuelva a trabajar el lunes. |
| | 0:29:24 | Hildy Johnson | Hildy trata de cobrar las deudas de juego de sus compañeros antes de marcharse, pero ninguno de ellos se las paga. Afirma que debió suponer que no podría cobrar a "una panda de gorriones" |
| | 0:29:55 | Schwartz | Schwartz envidia que Hildy en su nuevo empleo tendrá los fines de semana y los festivos libres. "Y Navidad", añade Hildy. |
| | 0:30:01 | Hildy Johnson | Describe a los periodistas como un hatajo de chismosos con caspa en los hombros y agujeros en los pantalones. |
| | 0:30:51 | Hildy Johnson | Les dice a los demás periodistas que no quiere acabar como ellos, "corrigiendo pruebas, encorvados, con el pelo blanco, sin vista apenas y mangando pitillos a los empleados". |
| <i>Primera plana</i> | 0:57:20 | Hildy Johnson | Se olvida los anillos en la sala de prensa y le dice a Peggy que espera que sus colegas no se los hayan robado. |
| | 1:04:42 | Wilson | Se lamenta de que mientras ellos corren de un lado para otro su jefe [Hearst] esté en un baile de máscaras en San Simeón con Marion Davies, Ronald Colman y Vilma Banky. |
| | 1:14:55 | Walter Burns | Hildy le dice que puede que el alcalde los demande por un millón, y Burns le replica sarcásticamente que se lo quitará del sueldo. |
| | 1:16:05 | Taxista | No quiere subir a recoger a Hildy porque los periodistas se quedan dormidos en su taxi, y cuando los sube a la cama y quiere cobrar la carrera, gritan para llamar a la policía. |
| | 1:22:41 | Bensinger y Walter Burns | Burns simula que lo contrata por 100 dólares, cuando Bensinger cobra 75 en el <i>Tribune</i> . |
| | 1:43:16 | Murphy, McHugh, Schwartz y Kruger | Según el epílogo, terminan sus días como correctores de textos en la redacción. |

Fuente: elaboración propia

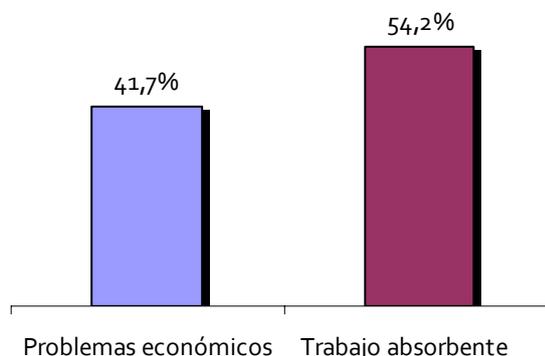
La precariedad de los reporteros del celuloide no se mide sólo en la escala retributiva, sino también en la dedicación exigida por su trabajo. En la *Primera plana* de Hecht y MacArthur, cuando Hildy anuncia que va en trabajar a una agencia de publicidad, sus compañeros lo envidian porque puede librar los sábados y domingos, y también el día de Navidad (Hecht y MacArthur, 1928:89):

"Well, good-bye, you lousy wage slaves! When you're crawling up fire escapes, and getting kicked out of front doors, and eating Christmas dinner in a one-armed joint, don't forget your old pal, Hildy Johnson" (Hecht y MacArthur, 1928:104).

Wilder y Diamond trasladan esa obligada devoción por el trabajo a su adaptación de la obra, en la que las duras condiciones de trabajo, al contrario de lo que pudiera parecer, no se traducen en una necesidad imperiosa de cambiar de oficio sino, más bien al contrario, refuerzan la intensidad del rechazo a cualquier forma de vida más acomodada que conduzca al aburguesamiento. El propio Hildy no encuentra consuelo en el amor ni en una vida más desahogada, y falla estrepitosamente en su deseo de autoconvencerse de que su irracional pasión por el periodismo puede someterse a los dictados de la razón y de la mejora de las condiciones objetivas de vida.

Gráfico 8

Precariedad laboral



Fuente: elaboración propia

"I hope to show, until Rex Reed gets at me, that miserable prick –explicaba Wilder sobre *Primera plana*– that I have a feeling for the newspaper guys. I understand their problems, their hang-ups. We're dealing with an obsessive occupation" (McBride, 1974:87).

Esta romántica visión del periodismo provoca que sus profesionales acumulen deudas, no tengan dónde caerse muertos y sean propensos a robar cigarrillos. Así le ocurre en *El gran carnaval* a Chuck Tatum, a quien a los 32 años han despedido ya de once periódicos, atrapado en su involuntario destierro en Albuquerque sin un céntimo. Su intento de lograr dinero prestado de sus colegas no tendrá éxito. Lo mismo ocurre en *Primera plana*, donde Hildy no consigue recuperar el dinero que le adeudan sus compañeros y en la que un frustrado taxista también se lamenta de no poder cobrar las carreras a los periodistas.

En su etapa como periodista en Viena y Berlín, el propio Wilder podría haberse sumado sin dificultad a este menesteroso grupo de reporteros. Hasta su llegada a la industria cinematográfica alemana como guionista de pleno derecho tras el éxito de *Menschen am Sonntag*, *Billie* siempre gastó más de lo que ganaba, lo que le condujo a ser un cliente habitual de las casas de empeño y a ser perseguido con ahínco por sus caseras. El fotógrafo Lothar Rübelt, con quien Wilder cubrió eventos deportivos durante su etapa vienesa, recordaba que el joven reportero "por encima de todo, nunca tenía dinero" (Hutter y Kamolz, 1998:36). En la misma época, el guionista y director Géza von Cziffra compartía idéntica impresión, pues recordaba a *Billie* como un hombre bien parecido, divertido e ingenioso, pero siempre con problemas de liquidez (Hutter y Kamolz, 1998:64).

Si el presente de los periodistas es precario, su porvenir no es más halagüeño. En la obra teatral, Hildy augura a sus compañeros de sala de prensa un futuro en el que llegarán a los noventa años corrigiendo pruebas y esquivando órdenes de embargo (Hecht y MacArthur, 1950:36). Pocos de los periodistas reales en los que se inspiró la obra alcanzaron esa edad, pero la mayoría de ellos se jubiló pasada la setentena, en muchos casos sin dejar de ejercer las mismas tareas durante más de medio siglo. Jimmy Murphy aún trabajaba como periodista de sucesos cuando falleció a los 71 años, sólo un año menos de la edad con la que Buddy McHugh se retiró como reportero policiaco en Chicago. Albert F. Baenziger se jubiló del *Herald-American* a los 71, mientras Ernest Larned Pratt abandonó el *Tribune* a los 74. Walter Howey, el fílmico Walter Burns, ocupaba aún la dirección ejecutiva de los diarios de Hearst en Boston a su muerte a los 72 años. La prolongada vida laboral, eso sí, no era exclusiva de los periodistas. En los años cincuenta, década en la que los reporteros que inspiraron la obra llegaban a su edad de jubilación, el sistema privado de pensiones estadounidense y la poco desarrollada seguridad social pública –que sólo cubría al 22% de la población– provocaba que un 47% de los asalariados siguiera trabajando pasados los 65 años (Short, 2002).

Probablemente el mejor resumen sobre el temor que inspiraba el futuro en la profesión lo recoge Ben Hecht en su autobiografía *A Child of the Century*, en la que realiza una sentida elegía sobre su mentor Sherman Reilly Duffy. Según recuerda el escritor y guionista, su viejo maestro, tras más de cincuenta años de trabajo, no había logrado ahorrar nada, por lo que seguía dependiendo de su cheque semanal para poder comer y pagar el alojamiento. Los periodistas muy veteranos no eran vistos con buenos ojos en las redacciones, por lo que Duffy tuvo que buscarse acomodo como redactor de obituarios. Cubriendo para su diario una charla de segunda fila, sufrió fuertes dolores en el abdomen que resultaron ser una peritonitis, que terminó con su vida a los 74 años (Hecht, 1954:213).

6.1.6. “De pillo a pillo, es el oficio”

La camaradería y el compañerismo masculino constituyen otra de las imágenes más recurrentes en el retrato de los profesionales del periodismo y cubren el hueco afectivo que deja la falta de una vida familiar y sentimental al uso (Ghiglione y Saltzman, 2005:5). La relación entre Chuck Tatum y Herbie Cook en *El gran carnaval*, y la de Walter Burns con Hildy Johnson en *Primera plana* comparten rasgos de padre/hijo, mentor/discípulo y alma negra/blanca. Incluso en los momentos más crudos, Herbie no pierde la fe en un Tatum que ha descendido a sus propios infiernos, al tiempo que Burns y Hildy persiguen la exclusiva de Williams hasta terminar esposados el uno al otro y compartir una celda.

Wilder hacía suya esta romántica visión de la profesión recogida en *Primera plana* y recordaba con nostalgia los tiempos en los que, codo a codo con sus colegas, se sumergía con naturalidad en los ambientes más sórdidos:

"A reporter was a glamorous fellow in those days, the way he wore a hat, a raincoat, and a swagger, and his camaraderie with fellow reporters, with the local police, always hot in the trail of tips from them and from the fringes of the underworld, like stool pigeons" (Chandler, 2002:279).

También en *Primera plana*, los periodistas pasan el día juntos en una sala de prensa no muy distinta de un club social masculino, en el que juegan a las cartas, charlan, beben y fuman. Cuando se desencadenan los sucesos, acuden todos juntos al lugar de un modo en el que no parecen competir entre sí, sino cooperar en un mismo fin. Cada uno envía sus propias informaciones, y la normalidad se restaura en forma de partida póquer.

El compañerismo se llena de gestos de complicidad, como los de Herbie y Burns ayudando a Tatum y Hildy a encender sus cigarrillos, idéntico gesto al que simboliza la amistad entre Walter Neff y Barton Keyes en *Perdición*. Al igual que ocurre con el alcoholismo, también aquí Wilder recurre a una melodía popular de los años veinte para representar ese sentimiento de fraternidad entre quienes comparten todo un modo de vida. En su brindis por Hildy, se escucha por dos veces a los periodistas entonar la estrofa principal de la pieza "Wedding Bells Are Breaking Up (That Old Gang Of Mine)"³⁷⁷, en la que se relata con melancolía el final de las viejas pandillas de amigos que provocan los matrimonios.

La socarrona despedida de Hildy, prácticamente idéntica a la que emplea el cínico Sefton con sus compañeros de barracón en *Traidor en el infierno*³⁷⁸, resume ilustrativamente el tono de sus relaciones: "Si alguno de vosotros va a Filadelfia alguna vez, por lo que más quiera, que no vaya a verme. Ya no quiero tratos con rufianes". Esta romántica visión del periodismo provoca que tanto Burns como sus colegas tachen a Hildy de traidor por abandonar la profesión, pues no conciben ninguna otra dedicación para quien se siente periodista: "No se le pueden quitar las manchas a un leopardo ni atar a un pura sangre a un carro", sentencia Burns. Peggy, muy a su pesar, le dará la razón al final: "I begin to think all newspapermen have a disease [Estoy empezando a pensar que todos los periodistas están sonados]". Y es que el apasionado modo de vivir la profesión llega a manifestar todos los síntomas de una enfermedad.

³⁷⁷ Esta canción es posterior al estreno de la obra teatral original. Fue compuesta por Sammy Fain en 1929, con letra de Irving Kahal y Willie Raskin.

³⁷⁸ Antes de huir por la trampilla, Sefton dedica unas últimas palabras a sus compañeros, quienes han creído hasta el último instante que él era el delator de sus compañeros de barracón: "Just one more word. If I ever run into any of you bums on a street corner, just lets pretend we never met before".

La camaradería entre los periodistas no tarda, pese a todo, en mostrar su fragilidad ante las expectativas que levanta una posible exclusiva. “De pillo a pillo, es el oficio”, resume Hildy, que en la versión original emplea un más enfático “dog eat dog”³⁷⁹. En sus conversaciones con el también director Cameron Crowe, Wilder recordaba ésta como una de sus principales aportaciones en *El gran carnaval*: “La novedad fue, por ejemplo, mostrar el juego sucio del periodista. Cuando dan con una historia, se la guardan” (Crowe, 1999:205).

Tabla 12
Evidencias sobre la camaradería y las relaciones laborales

| Película | Punto de inicio | Personaje | Descripción |
|------------------------------------|-----------------|--|--|
| <i>El crepúsculo de los dioses</i> | 0:10:30 | Joe Gillis | Augura que sus ex compañeros del <i>Dayton Evening Post</i> se mofarán de él si vuelve tras fracasar en Hollywood. |
| <i>El gran carnaval</i> | 0:08:55 | Herbie Cook | Pulsa el tabulador de su máquina de escribir para que Tatum pueda encender su cigarrillo. |
| | 0:48:20 | Chuck Tatum | Acuerda con el sheriff alabarlos a cambio de que mantenga a todos los demás periodistas alejados del suceso. |
| | 0:45:32 | Herbie Cook | Lleva a Tatum las cosas que necesita para pasar un par de días en Escudero. |
| | 0:59:01 | Herbie Cook | Se despide del <i>Sun-Bulletin</i> y Herbie le dice que se va con él, porque cree que es “infalible”. |
| | 0:59:23 | Chuck Tatum | Llama a sus compañeros sarcásticamente “caballeros de la prensa”. |
| | 1:00:55 | Chuck Tatum | Se regodea en su situación de poder e ironiza sobre los temas que les quedan a sus compañeros: el tiempo, la multitud, los indios, cómo tejen las mantas, etc. |
| | 1:01:15 | Jessop | Apela al compañerismo, y Tatum le replica que sólo él está en el barco y ellos están en el agua. Les llama despectivamente “compañeros”. |
| | 1:13:50 | Herbie Cook | Boot pide a Herbie que vuelva, pero éste se quiere quedar con Tatum. El reportero neoyorquino le dice inicialmente que regrese, pero luego insiste en que sea él mismo quien decida. |
| 1:15:50 | Chuck Tatum | Tatum busca regresar a su antiguo periódico en Nueva York a toda costa. Además de los mil dólares diarios, reclama un cartel que diga “bienvenido a casa”. | |
| 1:20:59 | Chuck Tatum | Tatum prohíbe a Lorraine hablar con los demás periodistas por temor a que una de las respuestas que les dé pueda ser la equivocada. Los llama tiburones. | |

³⁷⁹ Curiosamente, la frase más contundente del doblaje español sobre la falta de compañerismo es una aportación de los traductores que no figura en la versión original. Entre los consejos que le da Hildy Johnson al novato Rudy Keppler en la versión española se encuentra el de “nunca te fíes de un colega”, algo que nada tiene que ver con el consejo original. La frase que Wilder y Diamond ponen en boca del veterano reportero se refiere a cómo jugar una mano de póquer –“never draw an inside straight” – precisamente la clase de recomendación útil que el novato periodista necesita para desenvolverse entre sus compañeros de sala de prensa.

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

| | | | |
|----------------------|---------------|--|---|
| | 1:44:56 | McCardle, Jessop y Morgan | Tras la muerte de Leo, los demás periodistas visitan a Tatum para mofarse de él. |
| <i>Primera plana</i> | 0:03:50 | - | La sala de prensa parece un club social en el que los periodistas fuman, beben, comen y juegan a las cartas. |
| | 0:21:44 | - | |
| | 0:05:38 | Bensinger | Pide que no le roben el papel higiénico y que traigan el suyo, o que usen "esos periodicuchos" para los que trabajan. |
| | 0:10:59 | Walter Burns | Hildy se despide del <i>Examiner</i> y Walter Burns se enfurece, pues cree que se va al <i>Tribune</i> . Subraya que nadie se escapa de él. |
| | 0:12:00 | Walter Burns | Ridiculiza la labor de los publicistas y le dice a Hildy que es un periodista, por mucho dinero que la vayan a pagar (150 dólares a la semana) ³⁸⁰ , que va a venderse. |
| | 0:13:01 | Walter Burns | Desprecia el éxito de uno de sus periodistas que triunfó en Hollywood y le echa en cara a Hildy que todos quieran escribir la gran novela americana. Los llama "traidores". |
| | 0:21:11 | Walter Burns | Le dice a Peggy que, por mucho que le haga abandonar la profesión a Hildy, "no se le pueden quitar las manchas a un leopardo ni atar a un pura sangre a un carro" y que estaría como "un pez fuera del agua". |
| | 0:13:45 | Walter Burns | Burns llama a Hildy desagradecido y que cualquier periodista puede hacerlo mejor que él. |
| | 0:22:49 | Wilson y Endicott | Afirman que Hildy es el mejor. |
| | 0:23:07 | McHugh | Lo primero que le pregunta a Keppler cuando se incorpora a la redacción es si sabe jugar al póquer. |
| | 0:28:06 | McHugh | "Sólo los maricas se dedican a la publicidad". |
| | 0:30:47 | Schwartz | Pregunta a Hildy dónde está su orgullo y su integridad cuando sabe que la agencia de publicidad a la que va es propiedad del tío de Peggy. |
| | 0:34:20 | Hildy Johnson | Al despedirse les dice sarcásticamente que si van a Filadelfia no vayan a visitarle porque no quiere tratos con rufianes. |
| | 0:34:22 | - | Todos los reporteros entonan juntos la canción "Wedding Bells Are Breaking Up (That Old Gang Of Mine)". |
| | 0:41:07 | Walter Burns | Se jacta ante Duffy de que sabía que Hildy vería herido su amor propio si mandaba a un novato a ocupar su lugar. |
| 0:47:23 | Hildy Johnson | Para poder hablar tranquilamente con Burns, Hildy le dice a Keppler que el alcalde ha llegado, y todos reporteros de la sala de prensa salen a la carrera. | |
| 1:06:04 | Hildy Johnson | Trata de desembarazarse de Bensinger y le sugiere que llame desde el vestíbulo para que los demás no le copien. Le asegura que es el único periodista de verdad de todos ellos. Éste responde que le da igual, porque no tienen su estilo, el "toque Bensinger". | |
| 1:06:38 | Kruger | Cuando se han aburrido de buscar a Williams, sugiere a sus compañeros: "Volvamos al trabajo. Reparte las cartas". | |

³⁸⁰ En términos de 1929, una cantidad equivalente en la actualidad a 1.990 dólares semanales o 1.458 euros. V. *CPI Inflation Calculator*. <http://data.bls.gov/cgi-bin/cpicalc.pl>.

6. La imagen del periodismo y sus profesionales

| | | |
|---------|------------------------------|--|
| 1:08:24 | Hildy Johnson | Hildy propone registrar el edificio y los demás sospechan de él. Le recuerdan lo que les hizo el día de la matanza de San Valentín, en el que los envió a otro garaje. |
| 1:18:36 | Peggy Grant | "Empiezo a pensar que todos los periodistas tienen una enfermedad". |
| 1:12:36 | Walter Burns | Burns apela al orgullo profesional de Hildy para que no se marche. "Este va a ser el mejor artículo que se haya publicado en la historia de Chicago. Te pondrá a la altura de Heywood Broun y H.L. Mencken". |
| 1:19:50 | Walter Burns y Hildy Johnson | Enfrascado en el texto que escribe, le dice a Burns "cigarette me". Éste se enciende un cigarrillo, se lo pone a Hildy en la boca y le posa la mano sobre el hombro. El gesto convence a Peggy de que no tiene futuro con Hildy. |
| 1:25:01 | Walter Burns | Cuando Hildy se marcha tras Peggy, lo acusa de desertión y añade que si estuvieran en el ejército lo ejecutarían por ello. |
| 1:25:33 | - | Tras no poder lograr la exclusiva, los demás periodistas delatan a Hildy y el <i>Examiner</i> ante el sheriff. |
| 1:41:09 | Hildy Johnson y Walter Burns | "Sólo hay un hombre para el que trabajaría" afirma. "Te asesinaría si trabajaras para otro", replica Burns. |

Fuente: elaboración propia

Desde luego, Chuck Tatum tiene ocasión de regodearse ante sus ex compañeros de su privilegiada situación en el rescate de Leo Minosa, esa oportunidad que con tanta ansia ha buscado:

McCARDLE

La sartén por el mango, ¿eh Chuck? Lo tienes todo arreglado. Leo, el sheriff. Hemos hablado con el padre, la madre, la mujer, y lo único que dicen es 'hablen con Tatum'.

SHERIFF KRETZER

Es amigo de la familia.

CHUCK TATUM

De qué os quejáis, chicos. Sois tipos listos. Periodistas de grandes ciudades. Hay grandes historias que contar aquí... Todas para vosotros. El tiempo, la gente, los indios... Una primicia. Cómo tejen las mantas.

JESSOP

Basta ya, Chuck. Somos compañeros. Estamos en el mismo barco.

CHUCK TATUM

Yo estoy en el barco. Vosotros en el agua. Me gustaría veros nadar, compañeros.

MORGAN

Tatum, siempre supe que eras una rata.

Más adelante, persuadirá a Lorraine para que ella también evite a los periodistas, con el objetivo de no perder su privilegiada posición en la subasta del evento informativo:

LORRAINE MINOSA

¿Qué puedo hacer por usted?

CHUCK TATUM

Le diré lo que puede hacer. Puede dejar de jugar con esos periodistas.

LORRAINE MINOSA

Son chicos agradables.

CHUCK TATUM

Son tiburones. La liarán en el juego de las veinte preguntas³⁸¹. Y veinte preguntas exigen veinte respuestas, y una de ellas puede ser la mala.

De igual forma, en *El crepúsculo de los dioses*, el arruinado Joe Gillis, que planea su regreso a la precariedad del periodismo tras su fracaso como guionista, teme las burlas de sus ex compañeros:

JOE GILLIS

De regreso a la ciudad, hice inventario de mis posibilidades. Realmente duras. Aparentemente no tenía lo que hacía falta y había llegado la hora de despedirse de Hollywood y volver a casa. Quizá vendiendo mis trastos conseguiría para un billete de autobús a Ohio. Al empleo de 35 dólares a la semana detrás del escritorio del *Dayton Evening Post*, si aún existía. Al delicioso placer de la oficina. Muy bien genios, por qué no hundís Hollywood de una vez [Back to the smirking delight of the whole office. All right, you wise guys! Why don't you go and take a crack at Hollywood]³⁸².

En *Primera plana*, Hildy y Burns tratan de desembarazarse de los molestos compañeros de profesión a toda costa para poder vender ante la opinión pública la captura del fugitivo por parte del *Examiner*. El director logra zafarse de Bensinger, en cuyo escritorio se oculta Williams, simulando que lo contrata con unas magníficas condiciones de trabajo y haciéndole despedirse del *Tribune*. Los demás reporteros, por su parte, acorralan a Williams al sentirse traicionados, e incluso lo delatan ante el sheriff Hartman. La camaradería acaba donde comienza la exclusiva.

Entre los periodistas de la redacción de Billy Wilder, poco más de un tercio de ellos –el 37,5%– recurre en algún momento al engaño o la traición a un compañero para tratar de asegurarse la exclusiva. De nuevo aquí el peso de los personajes principales inclina la balanza cualitativa, pues son Tatum, Hildy y Burns quienes más destacan en este

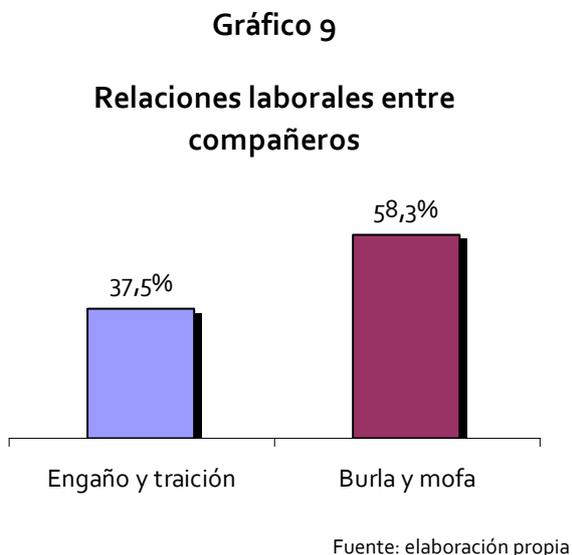
³⁸¹ Tatum hace referencia al juego consistente en adivinar el objeto en el que está pensando la otra persona haciendo un máximo de veinte preguntas con respuesta afirmativa o negativa. En la época en la que se estrenó *El gran carnaval*, *Twenty Words* era un exitoso programa radiofónico de la MBS (1946-1954) que también conoció una adaptación televisiva, emitida sucesivamente por la NBC, ABC y DuMont (1949-1955).

³⁸² El doblaje español altera completamente el significado de la parte final del monólogo de Joe Gillis. Las frases finales deberían entenderse así: "Volveré para el sonriente deleite de toda la oficina. Muy bien, genios, por qué no vais vosotros a Hollywood y probáis fortuna".

apartado. La burla y la mofa del trabajo ajeno puede considerarse generalizada, pues casi dos tercios de los personajes –un 58,3%– ridiculizan a sus colegas o se burla de ellos en algún momento de la trama.

En lo referido a las relaciones jerárquicas, la actitud de los directores hacia sus trabajadores puede variar del entrañable paternalismo de Jacob Boot al cinismo de Walter Burns, quien para conservar a su mejor reportero recurre a la ira, el sabotaje, la adulación, los celos, la camaradería y la traición.

En la descarada actitud de los subordinados respecto de sus jefes, tal y como señalan Coca, Peña y Pérez, no puede menospreciarse el efecto de que en la profesión periodística todos sus integrantes, desde el redactor primerizo hasta el director todopoderoso, compartan la misma formación. En el caso de Billy Wilder, ese acervo común que equipara a todos los miembros de las redacciones no es otro que la escuela de la calle (Coca, Peña y Pérez, 2010:2).



6.1.7. La manada de lobos

Si los periodistas son caracterizados como lobos solitarios, cuando salen de caza lo hacen en manada. El retrato de los reporteros como marabunta, como un conjunto que acosa y persigue a los protagonistas de las informaciones, proporciona una descripción no individualizada sino colectiva de la profesión, que Saltzman denomina ‘reporteros anónimos’:

“By the last decade of the twentieth century, the journalists most people remember are anonymous journalists, played by nondescript actors, who chase after a story by rudely invading the privacy of the person involved. These reporters become bit players, an anonymous piece of an intrusive pack of harassing journalists, many armed with lights, cameras, and microphones” (Saltzman, 2002:181).

Ese tratamiento puede apreciarse en *El héroe solitario* en el momento en el que Charles Lindbergh (James Stewart) acude al aeródromo para realizar el despegue, donde es perseguido por los



El héroe solitario (Billy Wilder, 1957)

periodistas que lo esperan en el vestíbulo. Pese a todo, la escena del film sólo muestra parcialmente el acoso mediático al que fue sometido el aviador, tal y como él mismo recoge en su relato autobiográfico *The Spirit of St. Louis*. El estricto y espartano Lindbergh rememoraba su exasperación ante las invenciones y los montajes de la prensa amarilla, que se combinaban con una cascada de preguntas que ni tan siquiera esperaban respuesta o que abordaban temas estrictamente íntimos, cuando no estúpidos³⁸³ (Lindbergh, 2003:152-155).

Esa práctica amarillista denostada por Lindbergh, el *crescendo* de preguntas insolentes, caracteriza el quehacer de la manada de lobos wilderiana. Los correos periodistas de la sala de prensa de los tribunales de Chicago hacen gala de ella en más de una ocasión, como por ejemplo ante la llegada del alcalde tras la huida de Williams:

BENSINGER

¿Cree que esto afectará su próxima reelección?

ENDICOTT

¿Costará los votos de los negros?

WILSON

¿Y de la gente de orden?

EL ALCALDE

Sin comentarios.

MURPHY

Vamos, señoría. Después de lo ocurrido no puede salir con esa respuesta.

EL ALCALDE

Sin comentarios.

MCHUGH

Dada la situación, vemos su reelección muy dudosa.

EL ALCALDE

Se equivocan. Los electores de Chicago no se dejarán influir por este desafortunado incidente. Confían plenamente en su alcalde, como yo confío plenamente en el sheriff Hartman. Y estoy seguro de que ustedes comparten esa confianza.

MURPHY

Sin comentarios.

³⁸³ Entre ellas, Lindbergh recordaba cuestiones como si llevaba una pata de conejo, cuál era su tarta favorita, si tenía novia o si le gustaban las mujeres.

Los reporteros también ponen en marcha esta técnica que apabulla al interpelado con el sheriff Hartman y, especialmente, con el doctor Eggeloffer, a quien rodean en la camilla en la que lo trasladan malherido tras el tiroteo en el que huye Williams. Las preguntas, formuladas en tromba entre los gemidos de dolor de la víctima, comienzan desde lo razonable para ir escalando cotas en el sinsentido:

MURPHY
¿Qué ocurrió en el despacho doctor?
McHUGH
Denos su versión.
ENDICOTT
¿Williams está loco o cuerdo?
DOCTOR EGGELHOFFER
Caballeros, caballeros, preguntas no. Tengo unos dolores terribles. Me ha herido en lo más íntimo. Ese invertido [...]
McHUGH
¿Es ésta su primera visita a los Estados Unidos?
WILSON
¿Le ha gustado Chicago?
SCHWARTZ
¿Sprechen sie Yiddish?
McHUGH
¿Cree que salvará algo de lo dañado? [Where'd he get you, Doc? Right on the old love bells?]

Tabla 13
Evidencias sobre la procacidad y la violencia física

| Película | Punto de inicio | Personaje | Descripción |
|------------------------------------|-----------------|--------------------------|--|
| <i>El crepúsculo de los dioses</i> | 0:07:00 | Sheldrake ³⁸⁴ | Cuando la discusión entre Joe y Betty sube de tono, el productor les dice que parecen críticos de Nueva York. |
| <i>El gran carnaval</i> | 0:02:40 | Chuck Tatum | Interrumpe a Herbie haciendo saltar el tabulador de su máquina de escribir. |
| | 0:07:10 | Chuck Tatum | Boot contrata a Tatum aunque le dice que puede que se tenga que marchar esa misma semana y éste mira con desprecio a su alrededor y replica "cuanto antes, mejor". |
| | 0:18:15 | Chuck Tatum | Al policía que impide acceder a la montaña donde Leo Minosa está atrapado le dice que siempre lo puede multar por excederse de tiempo en el aparcamiento. |
| | 0:18:25 | Chuck Tatum | Arranca la linterna del cinto del agente de policía, lo golpea en el pecho con ella y le ordena callarse. |
| | 0:30:18 | Chuck Tatum | Al devolvérsela se la tira encima. |
| | 0:47:21 | Chuck Tatum | Apaga su cigarrillo en el vaso del sheriff. |

³⁸⁴ La resonancia de algunos apellidos gustaba particularmente a Wilder y los incluyó en varias de sus películas. El de Sheldrake reapareció en *El apartamento*, donde sirvió para nombrar al jefe de la compañía (Fred MacMurray) para la que trabaja C.C. Baxter (Jack Lemmon).

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

| | | | |
|---------------------------|---------|---------------------------------|--|
| | 0:53:20 | Chuck Tatum | Abofetea a Lorraine cuando ésta se le insinúa. |
| | 0:59:30 | McCardle, Jessop y Morgan | Exigen de forma agresiva e insistente al sheriff que les permita acceder hasta Leo Minosa y le preguntan por qué Tatum es el único en poder hacerlo. |
| | 1:27:46 | Chuck Tatum | Propina dos puñetazos al sheriff Kretzer por negarse a sacar a Leo por la abertura original cuando ve que está muriéndose. |
| | 1:28:56 | Chuck Tatum | Golpea con furia el teletipo. |
| | 1:33:35 | Chuck Tatum | Entrega el regalo de Leo a Lorraine, y ante el rechazo de ésta, la obliga a ponérselo y casi la estrangula. |
| | 1:44:36 | Herbie Cook | Cuando Tatum no envía la noticia a su diario, Herbie dice que nunca escuchó a nadie tan furioso como Nagel. |
| <i>El héroe solitario</i> | 0:45:20 | - | Los periodistas persiguen a Lindbergh a su salida del Hotel en Garden City. |
| | - | - | Los periodistas se dirigen al policía Jacobi como 'gordinflón' y al sheriff como 'el honesto'. |
| | 0:23:40 | - | Los periodistas de la sala de prensa se mofan ante la prostituta Mollie de su trabajo, de su relación con Williams, de lo que le espera a él o de si guardará luto. |
| | 0:25:46 | McHugh | Cuando se escucha el ruido de las pruebas que realizan en el patíbulo, McHugh le dice a Mollie que están probando el daño que le va a hacer a su novio en el cuello. |
| | 0:27:01 | Murphy | Saca a Mollie en volandas de la sala de prensa. |
| | 0:28:44 | Hildy Johnson | Kepler le dice a Hildy que es su primera ejecución. Hildy replica: "Para Williams también". |
| | 0:31:13 | - | Los periodistas se burlan del sheriff. |
| | 0:41:48 | - | Los periodistas acorralan al sheriff Hartman para lograr sus declaraciones tras la huida de Williams. |
| <i>Primera plana</i> | 0:43:55 | Hildy Johnson | Hildy le dice al sheriff que ha dejado huir a Williams para que pueda votar por él en las elecciones. |
| | 0:50:05 | - | Los periodistas presionan al alcalde para lograr una declaración y Murphy responde con un "sin comentarios" a la afirmación del alcalde en la que dice que el pueblo confía en él, y él en el sheriff Hartman. |
| | 1:08:50 | - | Los periodistas acorralan a Hildy cuando sospechan que les oculta el paradero de Williams, lo agarran y forcejean con él. |
| | 1:09:24 | - | Los periodistas amenazan, incluso físicamente, a Mollie para que revele el paradero de Williams. Wilson forcejea con ella. Bensinger sugiere ofrecerle dinero. Ella salta por la ventana. |
| | 1:27:05 | Murphy | Propone que le hagan el tercer grado a Burns para descubrir dónde ocultan a Williams. |
| <i>Aquí, un amigo</i> | 0:10:35 | Extras | Los periodistas acosan a preguntas al sheriff en los juzgados. |

Fuente: elaboración propia

En *Aquí, un amigo*, la imagen del agresivo comportamiento de los periodistas cuando actúan en manada encuentra otro buen ejemplo. Trabucco (Walter Matthau) ha logrado asesinar a dos de los tres testigos de un caso de fraude. En el juzgado del condado de Riverside, policías y periodistas se agolpan en el vestíbulo el día del juicio. El capitán Hubris (Dana Elcar), atiende de mala gana a las preguntas de la prensa, cuyo tono sube progresivamente:



Aquí, un amigo (Billy Wilder, 1981)

PERIODISTA 1
¿Dónde tienen escondido a ese tipo, Gambola?

PERIODISTA 2
¿Cuándo aparecerá?

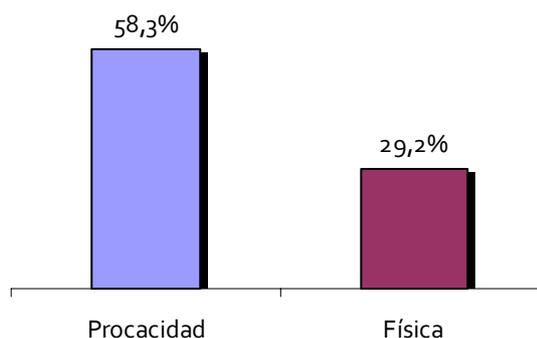
PERIODISTA 3
En Las Vegas se apuesta que Gambola no vivirá para atestiguar.

PERIODISTA 4
Ya ha perdido a dos testigos, ¿qué le hace pensar que no perderá también a éste?

Tal vez la desproporcionada presencia masculina explique la extraordinaria agresividad con la que se emplean los periodistas de la redacción de Billy Wilder, un brío que se traduce casi siempre en una desatada insolencia y en un descreimiento que cuestiona sistemáticamente todas las figuras de autoridad. Este retrato, desde luego, concuerda con el carácter que el propio director vienés confesaba que le había empujado en su juventud a dedicarse al periodismo: “Yo era impertinente, extraordinariamente fogoso, tenía talento para exagerar y estaba convencido de que en breve aprendería a plantear sin tapujos las más desvergonzadas preguntas” (Karasek, 1993:37).

Gráfico 10

Agresividad de los periodistas



Fuente: elaboración propia

En el lenguaje de la manada de lobos, desde luego, abundan las muestras de procacidad y agresividad verbal –casi un 60% de los periodistas la emplean–, pero en ocasiones el arrollador comportamiento de los reporteros traspasa incluso la línea de

la violencia física, un recurso empleado por tres de cada diez reporteros. La vehemencia de Tatum le llevará incluso a golpear al sheriff y abofetear a Lorraine, mientras que los colegas de Hildy acorralarán a éste y a Mollie, mediando incluso los golpes, o amenazarán con usar la fuerza o recurrir al tercer grado para lograr las informaciones que buscan.

6.1.8. Los cínicos sí sirven para este oficio

Ante las innumerables muestras de agresividad y de falta de escrúpulos por parte de sus personajes, combinadas con finales más o menos felices o morales, no sorprende que la etiqueta de cínico persiguiera a Wilder a lo largo de toda su carrera. Dichas acusaciones, aunque habituales, confundían y mezclaban en ocasiones muchos otros rasgos de carácter del director vienés, como la ironía, el sarcasmo, la mordacidad o la causticidad que, en un sentido estricto, no pueden equipararse al cinismo tal y como lo define el diccionario de la Real Academia Española: "Desvergüenza en el mentir o en la defensa y práctica de acciones vituperables"³⁸⁵. Wilder nunca se sintió identificado con esa etiqueta, aunque concedía que al menos una de sus veintiséis películas sí que la merecía. Ese film no era otro que *El gran carnaval* (Crowe, 1999:142-143).

En opinión de Hughes, en la prensa el cinismo y la inhumana despreocupación ante las difíciles situaciones que sufren los demás pueden ser uno de los efectos producidos por la unión entre los gustos populares y el deseo de satisfacerlos. El distanciamiento profesional del



"¿Olvida el lema que hay en la cabecera del *Examiner*, debajo del águila?
'La verdad, toda la verdad y nada más que la verdad'.
Primera plana (Billy Wilder, 1974)

periodista respecto de la historia y sus protagonistas puede permitir una mayor dosis de análisis y objetividad, pero puede igualmente acarrear efectos perversos si conduce a la observación de la vida únicamente como una sucesión de oportunidades para lograr noticias. Hughes considera que el cinismo es una enfermedad profesional del periodismo provocada por la anestesia que produce el distanciamiento ante los sucesos, en los que la experiencia sustituye a las reacciones normales previsibles. La paradoja del descreimiento, concluye el autor, reside en su origen en la preocupación comercial por encontrar historias vendibles (Hughes, 1981:245).

³⁸⁵ V. 'Cinismo'. En: *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición. Accesible en: <http://www.rae.es>.

En *El gran carnaval*, el cínico más cruel y violento de toda la filmografía de Wilder simula insistentemente preocuparse por el estado de Leo Minosa, sólo para asegurarse una historia de interés humano que satisfaga el desbocado e inhumano interés de la opinión pública por la desgracia ajena. Esta actitud periodística ya había sido denunciada por el narrador difunto Joe Gillis en *El crepúsculo de los dioses* al anticipar el impacto que tendrá su asesinato a manos de la enloquecida Norma Desmond: “Hasta las cámaras vinieron. El suceso serviría de distracción a mucha gente [Even the newsreel guys came roaring in. Here was an item everybody could have some fun with]”.

Para poder brindar esos momentos de distracción a las audiencias, Tatum simula ser amigo de Leo Minosa, aunque a sus espaldas acuerde con el sheriff prolongar su cautiverio. Se asegura de que éste expulse a los demás periodistas del lugar a cambio de favorecer su reelección y se presenta ante la opinión pública como un héroe. En el colmo del cinismo, en los estertores del hombre atrapado, tratará de sacarlo por la vía más corta no por compasión, sino porque su muerte sería “mala para la historia”.

“Some of his films –apunta Nora Henry en su estudio ético sobre los filmes de Wilder– suggest that life in the modern big city, with its isolation and dehumanizing work environments, contributes to trend of growing materialism and lack of humanity. Wilder shows various facets of the id out of control, be it by portraying sensationalism that is fed by the media, commerce, greed, or people’s complete immersion in the whole set of transitory values of modern-day capitalism. He also reveals how far people are prepared to go to satisfy their various materialistic and sexual desires, depicting manipulation (emotional) blackmail, betrayal, corruption and crime. Using and abusing others and letting oneself be used are the most prominent causes of conflict” (Henry, 2001:190).

Tabla 14
Evidencias sobre el cinismo

| Película | Punto de inicio | Personaje | Descripción |
|------------------------------------|-----------------|-------------|--|
| <i>El crepúsculo de los dioses</i> | 1:39:55 | Joe Gillis | Denuncia que el equipo del noticiario cinematográfico llega corriendo porque el asesinato cometido por Norma Desmond es una noticia con la que todo el mundo puede divertirse. |
| <i>En bandeja de plata</i> | 0:05:00 | Extra | <i>Boom Boom</i> Jackson arrolla a Hinkle y el locutor dice que ojalá no sea nada grave y que van a repetir el accidente a cámara súper-lenta. |
| | 0:50:50 | Jackson | <i>Boom Boom</i> Jackson confiesa haber comenzado a beber tras ver repetido el golpe a cámara súper-lenta. |
| <i>El gran carnaval</i> | 0:03:40 | Chuck Tatum | Tatum se comporta ante el cartel “Tell the Truth” que hay en la puerta de Jacob Boot como si fuera una obra de arte. |
| | 0:13:10 | Chuck Tatum | “Las malas noticias se venden mejor porque una buena noticia no es noticia” |

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

| | | | |
|----------------------|---------|-------------------|--|
| | 0:26:40 | Chuck Tatum | Entona con Leo la melodía que éste cantaba en el ejército cuando tenía miedo y simula ser su amigo. |
| | 0:28:50 | Chuck Tatum | Piensa en cómo resonarán los titulares antes de preocuparse por el estado del hombre atrapado. Desea que la historia pueda durar al menos una semana para explotarla. |
| | 0:29:55 | Chuck Tatum | Tatum afirma que él no provoca los sucesos, que lo único que hace es contarlos. |
| | 0:38:16 | Lorraine Minosa | Cuando Tatum le afea que quiera abandonar a Leo en esas circunstancias, ella le dice que tampoco a él le importa nada, que lo único que quiere es algo para publicar en el diario y que él ama las rocas que lo atrapan tanto como ella. |
| | 0:49:56 | Chuck Tatum | Simula preocuparse por la seguridad de los operarios para proponer una vía más larga de rescate. |
| | 0:50:55 | Chuck Tatum | Tatum le dice a Smolett que su preocupación por Minosa es digna de elogio, pero que aguantará aun siguiendo por la vía de rescate larga. |
| | 0:52:38 | Lorraine Minosa | Lorraine: "En mi vida he visto muchos cínicos, pero usted se lleva la palma". |
| | 1:01:37 | McCardle y Jessop | Los periodistas dicen que lo denunciarán al gobernador y Tatum reconoce que al final puede que lo echen pero que para entonces el interés de la historia ya habrá acabado. |
| | 1:11:24 | Chuck Tatum | Cuando Boot le dice que el sheriff es corrupto, Tatum replica: "Conmigo se ha portado bien. ¿A quién le importa que haya otro sheriff corrupto en el mundo?". |
| | 1:26:50 | Chuck Tatum | Tatum decide sacar a Leo por la entrada original porque se está muriendo y dice que eso es malo para la historia. "No se puede despertar su interés y luego entregarles un cadáver". |
| | 1:47:50 | Chuck Tatum | Tras la muerte de Leo, provocada en gran parte por la convivencia del sheriff, Tatum le dice a Herbie que quedan cosas importantes por hacer, como reelegirlo. |
| <i>Primera plana</i> | 0:03:28 | Kruger | Reprocha a los guardias que no se puede trabajar con el ruido que meten: "No hay respeto para la prensa". En realidad, están jugando a las cartas. |
| | 0:08:21 | Walter Burns | Burns se lamenta de que en Illinois no haya silla eléctrica, porque se podrían redactar unos titulares mucho más vistosos. |
| | 0:31:29 | Endicott | Pide más pases de prensa para la ejecución al sheriff porque se los ha prometido a unos "chicos del departamento de distribución". |
| | 0:32:11 | Murphy | Pide al sheriff que adelante la ejecución a las cinco de la mañana para que pueda salir en la edición metropolitana. |
| | 1:00:37 | Mollie Malloy | Acusa a los periodistas de que la muerte de Williams no les interesa en absoluto, que sólo quieren tener temas para titulares escalofriantes. |
| | 1:11:56 | Walter Burns | Trata de tranquilizar a Williams y le dice que no tiene de qué preocuparse, que es su amigo, aunque lo quiere entregar después de lograr su exclusiva. |

| | | |
|---------|--------------|--|
| 1:16:25 | Walter Burns | Al recomponer su primera plana, Burns quita el terremoto en Nicaragua, "me importa un pimiento que haya cien mil muertos", pero mantiene al comandante Byrd y sus pingüinos porque "es de interés humano". |
| 1:19:12 | Walter Burns | Anima a Hildy para que escriba la noticia y lo compara con Heywood Broun y H.L. Mencken. |
| 1:26:55 | Walter Burns | Cuando le acusan de ocultar a un fugitivo, Burns recuerda el lema del Examiner: "La verdad, toda la verdad y nada más que la verdad". |

Fuente: elaboración propia

No es menor que el de Tatum, aunque sí decididamente más cómico, el maquiavélico cinismo de Walter Burns en *Primera plana*. Su amoralidad sin límites se contrapone al contenido humanismo de Hildy, el único integrante de la sala de prensa –junto al novato Keppler– que muestra emociones y escrúpulos (Colpart, 1973:113).

Al igual que el reportero neoyorquino en *El gran carnaval*, Burns tranquilizará a Williams: "No te preocupes, soy tu amigo". De haberlo conocido, el fugitivo hubiera hecho bien en escapar también del director del *Examiner*, pues los deseos de éste no están orientados en ningún momento a ayudarlo, sino a retenerlo hasta publicar su primera plana, en caracteres rojos de 360 puntos, y entregarlo posteriormente para su ejecución.

Los compañeros de Hildy en la sala de prensa no se quedan a la zaga. Su actitud queda patente en el momento en el que el sheriff reparte los pases de prensa para la ejecución:

ENDICOTT
 ¿Sólo dos? Les prometí un par de pases a unos chicos de la oficina³⁸⁶.
 SHERIFF HARTMAN
 ¿Qué se figura que es esto, los mundiales de fútbol?³⁸⁷ *Daily News... Examiner...*[...]
 MURPHY
 ¿Por qué no adelantan la ejecución a las cinco, así podría salir en la edición de madrugada?³⁸⁸

³⁸⁶ En la obra original de Hecht y MacArthur, Schwartz le explica al sheriff que ha prometido una invitación a Ernie Byefield y Wilson añade que los del departamento de publicidad le han pedido dos. Cuando se niega, le recriminan que él invitara a miembros de su club para medrar socialmente. Al final el sheriff accede a darles más invitaciones (Hecht y MacArthur, 1950:46-47). Wilder y Diamond atribuyen a Endicott la cita, que en la versión original en inglés dice que las quiere para "los chicos del departamento de distribución".

³⁸⁷ En el original, la Serie Mundial de béisbol.

³⁸⁸ En la versión original, "city edition" o edición metropolitana, que era la última del día y la más importante, y sólo se distribuía en la ciudad de Chicago. Para que pudiera llegar a los kioscos o estar repartida en las casas a las 6:00, la edición se cerraba a las 4:30 y, excepcionalmente, a las 5:00 (Hilton, 2002:67).

SHERIFF HARTMAN

Oh, Murphy, no se puede ahorcar a un hombre en pleno sueño sólo para complacer a los periódicos. No estaría bien.

HILDY JOHNSON

No, pero aplazaron la ejecución dos veces para que fuera en víspera de elecciones, ¿eh? Usted y el alcalde acomodan la ley a su conveniencia. Y eso sí está bien.

De haber acudido a las aulas universitarias, los reporteros de la sala de prensa de los juzgados de Chicago tal vez hubieran tenido la oportunidad de escuchar recomendaciones como las del reportero polaco Ryszard Kapuściński, en las que alerta a los jóvenes sobre el antagonismo existente entre una actitud cínica y el ejercicio del periodismo:

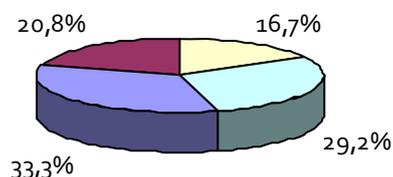
“Nuestra profesión no puede ser ejercida correctamente por nadie que sea un cínico. Es necesario diferenciar: una cosa es ser escépticos, realistas, prudentes. Esto es absolutamente necesario, de otro modo, no se podría hacer periodismo. Algo muy distinto es ser cínicos, una actitud incompatible con la profesión de periodista. El cinismo es una actitud inhumana, que nos aleja automáticamente de nuestro oficio, al menos si uno lo concibe de una forma seria. Naturalmente, aquí estamos hablando sólo del gran periodismo, que es el único del que vale la pena ocuparse, y no de esa forma detestable de interpretarlo que con frecuencia encontramos” (Kapuściński, 2005:52).

□ Nada □ Poco □ Bastante □ Mucho

Fuente: elaboración propia

Gráfico 11

Cinismo de los periodistas



Un 45,8% de los periodistas retratados por Billy Wilder muestran rasgos explícitos de cinismo en su comportamiento, un porcentaje que podría incrementarse muy significativamente si se incluyera a aquellos que los incorporan de forma latente, como Nigel, McCardle, Jessop y Morgan en *El gran Carnaval*, o Duffy en *Primera plana*.

La profesión retratada en los filmes de Wilder, desde luego, poco tiene que ver con el “gran periodismo” aludido por Kapuściński. Tal y como Chuck Tatum y Hildy Johnson se encargarán de recordar, la naturaleza de su trabajo es efímera y sirve de fugaz distracción a unas masas ansiosas de entretenimiento. El destino que les espera a sus exclusivas no son las páginas de los libros de historia sino, simplemente, envolver el pescado del día siguiente.

6.1.9. “Si no hay una noticia salgo a la calle y muerdo a un perro”

La naturaleza perecedera de sus logros, lejos de desanimarlos, activa el deseo de gloria periodística de los reporteros. Reiteradamente, manipularán los sucesos para dotarlos de la dosis de interés que pueda satisfacer las demandas de las audiencias. La voz en *off* del ex periodista Joe Gillis alerta en el mismo inicio de *El crepúsculo de los dioses* sobre esta práctica, que termina reduciendo los sucesos originales a una amalgama de retazos irreconocibles:

JOE GILLIS

Sí, esto es Sunset Boulevard, Los Ángeles, California. Son alrededor de las cinco de la madrugada. Son la brigada de homicidios, completada con detectives y periodistas. Han informado de un asesinato en una de esas grandes casas de la manzana diez mil. Podrá leerse en la ediciones de la noche. Lo dirán en la radio y se verá en la televisión, porque una vieja estrella está implicada. Una gran estrella. Pero antes de que lo oigan tergiversado y magnificado, antes de que los columnistas de Hollywood empiecen a escribir, quizá quieran ver los hechos, los verdaderos. Si es así, han elegido bien.

En la alegórica *El gran carnaval*, Chuck Tatum encarna los peores vicios de la profesión. Aunque en sentido estricto él no haya provocado el suceso, tal y como cínicamente se escuda ante Herbie, se encargará de manipularlo hasta reducirlo a una irreal sucesión de reclamos para la audiencia, como la maldición de los espíritus que asola al desdichado Leo, al que su supuestamente abnegada esposa espera entre lágrimas. El reportero neoyorquino no desistirá en su empeño hasta que todas las personas presentes en el lugar cumplan con el papel que les ha asignado en beneficio de su propia historia: “Ésta es la mejor manera de contarle y así se hará. Esto es lo que le gusta leer a la gente en el periódico y yo voy a dárselo”.

Tabla 15
Evidencias sobre la manipulación

| Película | Punto de inicio | Personaje | Descripción |
|------------------------------------|-----------------|-------------|--|
| <i>El crepúsculo de los dioses</i> | 0:01:30 | Joe Gillis | Su voz en <i>off</i> comienza el relato de los “hechos verdaderos” antes de que la audiencia lo oiga todo “magnificado y tergiversado” por los medios. |
| <i>El gran carnaval</i> | 0:04:55 | Chuck Tatum | Presume de conocer todo lo que hay saber sobre los diarios y añade: “Si no hay noticias salgo a la calle y muerdo a un perro”. |

| | | | |
|------------------------------------|---------|-------------------|--|
| | 0:11:50 | Chuck Tatum | Explica a Herbie cómo hacer interesante el reportaje de las serpientes: soltar cincuenta en Albuquerque y ocultar la última en su escritorio. |
| | 0:38:32 | Chuck Tatum | El <i>Sun-Bulletin</i> abre su portada con el titular "Un hombre atrapado por una antigua maldición" y la foto de Leo. |
| | 0:39:30 | Chuck Tatum | Ha escrito un retrato irreal y conmovedor sobre Lorraine y su deseo de permanecer junto a Leo. Ella le dice que tendrá que reescribirlo, algo a lo que se niega Tatum: "Esta es la mejor manera de contarle y así seguiré. Esto es lo que le gusta a la gente y yo voy a dárselo". |
| | 0:45:11 | Herbie Cook | Está contento de la proyección que le puede dar el suceso, aunque se ampara en que no lo han provocado. Tatum aparta la mirada. |
| | 0:47:44 | Chuck Tatum | Promete al sheriff que lo presentará en el diario como el primero en llegar al rescate, que elogiará su incansable trabajo para liberar a Leo y que lo hará durante seis días hasta convertirlo en un héroe. |
| | 0:49:44 | Sam Smolett | Cuenta que algunos de los operarios se han negado a trabajar debido a la maldición india inventada por Tatum en sus artículos. |
| | 0:51:40 | Chuck Tatum | Para acallar la mala conciencia de Smolett, pide a Herbie que le saque una foto –"el hombre cuya experiencia va a salvar a Leo Minosa" – y le promete que será el mayor contratista de la zona tras el suceso. |
| | 0:53:20 | Chuck Tatum | Le recuerda que debe mostrarse abatida y le pide que borre la sonrisa de su cara. La abofetea y le dice no se quite las lágrimas y que vuelva a ponerse el anillo de casada. |
| | 0:54:51 | Bob Bumpas | Incorpora a su discurso "la maldición de la montaña de los siete buitres". |
| | 0:57:15 | Chuck Tatum | Tatum pide a Lorraine que vaya al rosario de la tarde para que Herbie le saque unas fotos, aunque ella no suela ir a misa. Accede por el modo en el que la ha descrito en el periódico. |
| | 0:58:28 | Chuck Tatum | Pide a Herbie que lleve a Lorraine a la iglesia y la fotografíe, y que lleve un rosario por si ella no tiene. |
| | 0:58:40 | Herbie Cook | Propone montar una ceremonia para fotografiar a un hechicero con el gorro de plumas exorcizando a los malos espíritus. Tatum se muestra encantado. |
| | 1:13:10 | | |
| | 1:12:11 | Chuck Tatum | Afirma que para lograr una exclusiva no le importa hacer tratos con un sheriff corrupto y aderezar la historia con una maldición india y una esposa desconsolada. |
| | 1:12:39 | Jacob Boot | Duda incluso de que haya un hombre atrapado. Tatum afirma sombríamente que él se ha encargado de ello. |
| <i>Traidor en el infierno</i> | 0:47:30 | Blondie | Lee en voz alta una carta de su madre en la que le cuenta que ha leído en una revista que en los campos de prisioneros hay pistas de tenis y de patinaje. |
| <i>El héroe solitario</i> | 0:44:45 | Charles Lindbergh | Según la prensa ha nacido en cuatro estados diferentes y le han puesto sobrenombres que no tenía. |
| <i>La vida privada de Sherlock</i> | 0:04:50 | Sherlock Holmes | Acusa a Watson de fantasear y exagerar cuando escribe las crónicas de sus casos. |

6. La imagen del periodismo y sus profesionales

| | | | |
|----------------------|--------------|--|--|
| <i>Holmes</i> | 1:04:15 | Sherlock Holmes | Utiliza con sorna la frase "la caza ha comenzado", que Watson le atribuye falsamente en sus crónicas. |
| | 1:07:25 | Sherlock Holmes | Relata a Gabrielle Valladon que Watson pone en su boca constantemente frases que no ha dicho. |
| <i>Primera plana</i> | 0:10:44 | Walter Burns | Le pide a Hildy que su crónica sobre la ejecución recoja las últimas palabras de Williams en el patíbulo, y que si quiere se las invente. |
| | 0:24:10 | Mollie Malloy | Acusa a los periodistas de inventarse la noticia de que estaba dispuesta a casarse con Williams en el patíbulo. |
| | 1:01:22 | Mollie Malloy | Williams le pregunta si es cierto, y la compasiva Mollie balbucea que si lo publican los periódicos debe serlo. |
| | 0:24:24 | Mollie Malloy | Niega que mantuviera una relación sentimental con Williams y les acusa de habérsela inventado. |
| | 0:31:57 | Sheriff Hartman | Acusa a Hildy y Burns de publicar un montón de insidias, habladurías, insinuaciones y difamaciones, y denosta que lo llamen "el honesto" sarcásticamente. |
| | 0:48:58 | Walter Burns | Tras la huida de Williams, pide a Hildy que se invente una buena cabecera: "El sheriff, cómplice de Stalin o simplemente estúpido", aventura a modo de ejemplo. |
| | 1:04:34 | McHugh | Relata a su diario que durante el tiroteo una embarazada dio prematuramente a luz y que los hombres del sheriff examinaron al recién nacido para saber si era Williams. |
| | 1:18:10 | Hildy Johnson | Entre sus logros periodísticos cita que escribió la confesión de Banducci 'tres dedos' y el diario de Roxie Hart. |
| | 1:19:08 | Hildy Johnson | La crónica de Hildy presenta a Williams como un "tigre bolchevique", aunque niegue ante el sheriff que lo sea. |
| | 1:31:58 | McHugh | Aunque tienen que ayudar a Williams a salir del escritorio porque se le han dormido las piernas, McHugh relata a su periódico que ha tratado de resistirse y que los guardias lo han reducido. |
| | 1:32:00 | Schwartz | Va un paso más en la decoración de la noticia y afirma que Williams ha tratado de disparar –estaba desarmado–, pero que se le encasquilló el arma. |
| | 1:32:05 | Kruger | Mezcla realidad y fantasía, y afirma que a Williams le traicionó su amante que luego, arrepentida, trató de suicidarse. |
| | 1:32:13 | Walter Burns | Burns afirma que el <i>Examiner</i> , "guardián y conciencia de Chicago", que capturó a Williams en solitario, lo ha entregado a las autoridades. |
| 1:32:13 | Walter Burns | A partir de frase de Williams al salir de la sala, "esos trece peldaños no conducen al patíbulo, conducen a las estrellas", Burns afirma que ya tienen sus últimas palabras y propone publicar en portada un montaje fotográfico con unos escalones que conducen a las estrellas, al final de los cuales están Marx y Lenin. | |

Fuente: elaboración propia

Las evidencias sobre la tendencia de los medios a manipular o falsear las informaciones no se limitan a los filmes de Wilder sobre la profesión periodística. En

Traidor en el infierno, un grupo de prisioneros de guerra americanos en manos del ejército nazi durante la Segunda Guerra Mundial ve como todos sus intentos de fuga fracasan, por lo que comienzan a sospechar que hay un traidor entre ellos. Las precarias condiciones que sufren durante el duro invierno austriaco contrastan con la bucólica imagen de los campos de prisioneros que según la madre de uno de ellos trasladan los medios:



Traidor en el infierno (Billy Wilder, 1953)

BLONDIE PETERSON

"Leí en una revista un artículo muy interesante sobre los campos de prisioneros de guerra" -mi madre lee mucho [aclara Blondie]-. "Traía unas fotos de los campos de tenis y decía que en invierno los hielan para que los presos puedan divertirse patinando"³⁸⁹.

DUKE

¿No hablaba de las cacerías en los bosques de Viena?

BLONDIE

"En cierto modo, me alegro de que no estés en América ahora, porque hay racionamiento de carne y huevos".

DUKE

Pobrecita, ¿por qué no le mandamos paquetes de comida?

En *El héroe solitario*, se reserva también a la prensa una presencia muy notable, cuyas fabricaciones van asociadas a la construcción de un mito. En la noche previa a su partida, Lindbergh trata de conciliar el sueño en la habitación del hotel, cerca del aeródromo en el que se apuran los preparativos para su vuelo transoceánico. El vestíbulo está literalmente invadido por los periodistas, que teclean fervientemente sus máquinas de escribir, envían sus crónicas por teléfono o, simplemente, alivian las horas de espera jugando a las cartas. El ruido de los reporteros impide que Lindbergh concilie el sueño:

³⁸⁹ En la obra original, la ingenuamente disparatada carta se prodiga en más detalles: "Helen just can't wait until you get back. She says she's so jealous of all those German girls you dance with. I met Jim Brown the other day. His wife just had twins again, so I guess he won't be going for a while. He asked for you and said give them hell. [...] I'm in charge of Red Cross Athletic Equipment so I'll be sure to send you your skis. [...] If there is anything you really want, just write to the German Red Cross and they will send it to you. We return the same courtesy to German prisoners. P.S. I suppose you get up to Berlin on the weekends. I'll bet they treat the German prisoners like kings" (Bevan y Trzcinski, 1998:43-44).

LINDBERGH

Por qué no les diré Frank que nos dejen en paz. Dejen de escribir de una vez. Hace una semana nadie conocía mi existencia. Ahora resulta que he nacido en cuatro estados diferentes [...]. De repente soy 'Charlie el afortunado'. 'El águila solitaria'. 'El loco volador'³⁹⁰.

Irónicamente, mientras el monólogo interior de Lindbergh sigue su curso, la cámara muestra la imagen de una periodista tecleando enérgicamente su crónica en su máquina de escribir:

"Garden City. Long Island. 20 May. 1927. The flying fool is all set to hop the big pond at dawn. Displaying icy composure, unworried by the fate of the six aviators who have already perished in the attempt, Charles A. Lindbergh retired to his Hotel room shortly after midnight and is now sleeping like a baby".

También aquí, la realidad resultó más cruda que la propia ficción, pues el aviador recordaba que dos periodistas llegaron a irrumpir en su habitación, cámaras en ristre, sin ni siquiera llamar a la puerta, para conseguir unas imágenes de *Lucky Lindy* afeitándose o sentado sobre su cama en pijama (Lindbergh, 2003:164).



El héroe solitario (Billy Wilder, 1957)

En *La vida privada de Sherlock Holmes*, el

célebre detective no puede contener su ironía ante las crónicas que su amigo y biógrafo el doctor Watson publica en *The Strand Magazine*. Los reproches de Holmes se revisten de un tono innegablemente cariñoso, pero no dejan de poner en evidencia

³⁹⁰ El monólogo interior del personaje resume lo que el propio Lindbergh ya recogía en su libro *The Spirit of St. Louis*: "Depending on which paper I pick up, I find that I was born in Minnesota, that I was born in Michigan, that I was born in Nebraska; that I learned to fly at Omaha, that I learned to fly in Lincoln, that I learned to fly at San Antonio, in Texas. I'm told that my nickname is 'Lucky', that I land and take off by looking at periscopes, that without them I can see only downward from my cockpit, that I carry 'devices' on my plane which will enable me to 'snatch a nooze' while steering a 'beeline' for Paris" (Lindbergh, 2003:161-162).

la práctica de aderezar el relato con fabulados detalles pintorescos que buscan cautivar la atención de la audiencia:

DOCTOR WATSON
Aquí tiene un ejemplar del *Strand Magazine*.
Publican 'La liga de los pelirrojos'.
SHERLOCK HOLMES
Impresionante.
DOCTOR WATSON
¿Le gustaría ver cómo he tratado el asunto?
SHERLOCK HOLMES
Estoy impaciente. Seguro que descubriré toda clase
de detalles fascinantes que ignoraba sobre el
caso.
DOCTOR WATSON
¿Qué quiere decir con eso?
SHERLOCK HOLMES
Oh, vamos Watson. Admita que tiene tendencia a
fantasear cuando escribe. Ha tomado mis simples
ejercicios de lógica y los ha embellecido, los ha
adornado, los ha exagerado.
DOCTOR WATSON
Niego rotundamente la acusación.
SHERLOCK HOLMES
Me ha descrito con una altura de metro noventa
cuando apenas mido metro ochenta.
DOCTOR WATSON
Una pequeña licencia poética.
SHERLOCK HOLMES
Me ha cargado con esta absurda vestimenta que
ahora el público siempre espera verme relucir.
DOCTOR WATSON
Eso no es culpa mía, culpe de ello al
ilustrador³⁹¹.
SHERLOCK HOLMES
Ha hecho de mí un virtuoso del violín. Ahí tengo
una invitación de la Sinfónica de Liverpool para
actuar como solista en el concierto de
Mendelssohn.
DOCTOR WATSON
¿De veras?
SHERLOCK HOLMES
Y apenas podría seguir el compás de un vals o
cualquier otro compás supuestamente fácil.
DOCTOR WATSON
Es demasiado modesto.
SHERLOCK HOLMES
Le ha dado al lector la equivocada impresión de
que soy un misógino. Y en realidad no me

³⁹¹ En la publicación seriada de los relatos de Sherlock Holmes en *The Strand Magazine*, adquirió gran relevancia el trabajo del dibujante Sidney Paget, que contribuyó de forma destacada con más de trescientas ilustraciones a la creación de la imagen con la que el detective de Conan Doyle pasó a la posteridad.

6. La imagen del periodismo y sus profesionales

desagradan las mujeres, simplemente desconfío de ellas. El guiño en los ojos y el arsénico en la sopa.

DOCTOR WATSON

Son esos pequeños toques los que le hacen pintoresco.

SHERLOCK HOLMES

Sombrío, diría yo. Me ha pintado como toxicómano incurable sólo porque ocasionalmente tomo una solución de cocaína al 5%.

Al final del film, cuando el detective ha descubierto que la desmemoriada Gabrielle Valladon era en realidad una espía alemana, ésta se lamenta de no haber podido superar el ingenio del detective, un reto



La vida privada de Sherlock Holmes (Billy Wilder, 1970)

personal que le había impulsado a elegir esa misión. Holmes la reconforta: "Todos tenemos algún que otro fracaso. Sólo que Watson no escribe acerca de los míos".

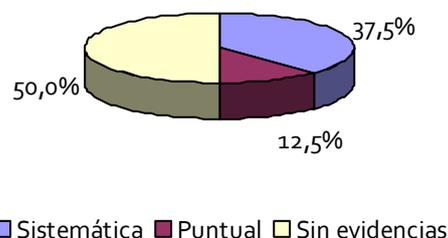
La manipulación interesada de los sucesos por parte de los periodistas de Billy Wilder tiene su origen en su visión del mundo a través de su potencial narrativo. Chuck Tatum ilustra esta deformación profesional adaptando el conocido aforismo del director del *New York Sun* John B. Bogart: "Si no hay una noticia, salgo a la calle y muerdo a un perro". Este peculiar punto de vista provoca que se llegue a ver a los protagonistas de las noticias de un modo puramente instrumental.

"[Las dos películas de Billy Wilder sobre el periodismo] muestran indistintamente tanto la crueldad como la corrupción de una profesión caracterizada, en múltiples ocasiones, por cierta proclividad al sensacionalismo y a la manipulación de la noticia. En estas dos películas, Wilder deja bien patente la falta de escrúpulos de los periodistas, su ausencia de sensibilidad ante las desgracias y la rutina que preside un trabajo hipotéticamente fascinante" (Rentero, 1987:75).

En *Primera plana*, los reporteros de la sala de prensa acumulan una larga lista de invenciones, sin importarles el efecto que éstas puedan tener sobre sus protagonistas. Dan pábulo a las afirmaciones del sheriff Hartman sobre la amenaza roja y el bolchevismo de Williams, aunque renieguen de ellas. Describen a la prostituta Mollie Malloy como el "ángel del asfalto" y la "madonna de medianoche" que está dispuesta a casarse con el reo en el patíbulo, aunque ella rechace que hubiera ninguna relación sentimental entre ambos.

En un característico *crescendo* en el que la intervención de un periodista sobrepasa a la que le precede, tras la detención de Williams los reporteros telefonan sus crónicas a las redacciones de sus diarios, cada una más adornada que la anterior. La detención del reo, herido y desarmado, a quien los policías han tenido que sacar en brazos del escritorio en el que se ocultaba porque se le han dormido las piernas, adquiere fabulosos detalles en manos de los periodistas, que han sido testigos directos del suceso a apenas un par de metros de distancia:

Gráfico 12
Manipulación de las
informaciones



Fuente: elaboración propia

MURPHY

Han capturado a Williams en la sala de prensa. Estaba escondido en un escritorio.

McHUGH

Se ha resistido como un jabato, pero los guardianes lo han dominado.

SCHWARTZ

Quiso defenderse a tiros, pero se le encasquilló el revólver.

KRUGER

Le traicionó su amante, que luego arrepentida intentó suicidarse.

WALTER BURNS

Duffy, toma nota. El *Examiner*, infatigable guardián de Chicago, después de capturar sin ayuda alguna a Earl Williams, lo ha entregado al sheriff como era su deber.

Los periodistas de Billy Wilder mostrarán una predilección por la manipulación de las noticias que eleva hasta un destacable 41,7% el número de profesionales que sistemáticamente manipulan las informaciones, entre ellos todos los personajes principales y secundarios, salvo Jacob Boot. Al igual que sucede con el cinismo, en muchos otros de los profesionales retratados, aunque no existan evidencias explícitas, su potencial tendencia a la manipulación se mantiene latente.

6.1.10. La ética por la borda

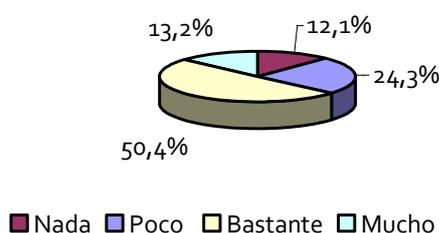
La manipulación de las informaciones por parte de los periodistas en las películas de Billy Wilder compone un retrato en que se superan holgadamente los límites que impone la ética profesional. Los motivos que arrastran a los personajes a

comportamientos poco éticos son múltiples. En *Uno, dos, tres*, el periodista del *Tageblatt* Untermeier se muestra insobornable al principio, pero se ve obligado plegarse a la voluntad de MacNamara para que no se desvele su pasado nazi. El doctor Watson, por su parte, protege en sus relatos la imagen de su amigo Sherlock Holmes ante la opinión pública con la omisión de los detalles menos favorecedores.

Mayoritariamente, sin embargo, las actitudes poco éticas tienen que ver con el deseo de presentar las informaciones en los términos más atractivos posibles para las audiencias, en lo que supone una manifiesta contradicción entre el periodismo como profesión y como negocio (Goodwin, 1984:13). Tal y como apuntan Bezunarte et ál., esta actitud supone una vulneración del derecho a la información veraz y relevante que dota de sentido y desarrolla el principio universal del derecho a la información, que requiere que los sucesos se ofrezcan en su contexto, de forma plural y sin estar sometidos a intereses políticos o económicos (Bezunarte et ál., 2007a:373).

Gráfico 13

Actitud ética de los periodistas filmicos



Fuente: Bezunarte et ál. (2007a:376)

Tabla 16
Evidencias sobre el comportamiento ético

| Película | Punto de inicio | Personaje | Descripción |
|-------------------------|-----------------|--|--|
| <i>El gran carnaval</i> | 0:04:15 | Jacob Boot | Devuelve a Tatum los cinco centavos que éste ha pagado por el diario después de que lo critique. |
| | 0:05:20 | Chuck Tatum | Confiesa a Boot que es un buen embustero y que ha mentado mucho en su vida. |
| | 0:05:38 | Chuck Tatum | Fue procesado por calumnias en Nueva York. |
| | 0:05:50 | Chuck Tatum | Confiesa que como periodista tiene mala reputación. |
| | 0:06:30 | Jacob Boot | Boot presume de comprobar dos veces lo que publica. |
| | 0:26:05 | Chuck Tatum | Promete a Leo no decir nada sobre su miedo a los espíritus, algo que incumple. |
| | 0:26:40 | Chuck Tatum | Simula ser amigo de Leo Minosa para ganarse su confianza. |
| | 1:07:00 | | Invita a Leo a Nueva York cuando todo termine. |
| | 0:41:40 | Chuck Tatum | Apela a la codicia de Lorraine para que no huya, porque la necesita para su historia. |
| | 0:44:22 | Chuck Tatum | Planea dejar a Minosa encerrado y pregunta al doctor si Leo es un hombre resistente. |
| 0:46:46 | Chuck Tatum | Tatum propone un trato al sheriff: ayudarlo en la reelección a cambio de que le asegure la exclusiva. Le dice que será su "jefe de campaña". | |
| 0:48:28 | | | |

| | | | |
|---|---------|-----------------|--|
| | 0:50:39 | Chuck Tatum | Para prolongar la exclusiva, presiona al contratista con la ayuda del sheriff para que barre la montaña, lo que tardará una semana, en lugar de entibar las paredes y hacer posible el rescate en doce horas. |
| | 0:58:47 | Chuck Tatum | Tatum se despide del <i>Sun-Bulletin</i> en el momento más álgido de la noticia para vender la exclusiva al mejor postor tras crear la necesidad de información en los medios. |
| | 1:02:57 | Chuck Tatum | Pide a los demás periodistas que comuniquen a sus medios que se subasta al mejor postor y que escucha ofertas. |
| | 1:03:58 | Chuck Tatum | Un ex minero afirma en la radio que se puede sacar a Leo más rápido. Tatum lo silencia preguntando si logró él rescatar a sus hombres entibando la mina. |
| | 1:10:50 | Jacob Boot | Afea a Tatum su pacto con el sheriff y afirma que él no hace tratos, aun a costa de vender 8.000 ejemplares menos. |
| | 1:12:05 | Chuck Tatum | Replica a Boot que no es su tipo de periodista, que el cartel bordado de su despacho ("Tell the Truth") le estorba. |
| | 1:12:24 | Jacob Boot | Asegura que a él si le importa el modo en el que se dan las noticias y que lo que Tatum ejerce es un periodismo de golpes bajos. |
| | 1:14:10 | Chuck Tatum | Echa en cara a Boot que representa un modelo periodístico trasnochado, que están en pleno S.XX. |
| | 1:47:06 | Chuck Tatum | Confiesa a Nigel que Leo ha sido asesinado, pero éste no le cree. |
| <i>Uno, dos, tres</i> | 1:28:05 | Untermeier | MacNamara intenta comprar a Untermeier, pero éste le dice que tal vez en Estados Unidos los periodistas se vendan, pero no en Alemania. |
| | 1:29:30 | Untermeier | Acepta silenciar su exclusiva auténtica y difundir el montaje de MacNamara después de que descubran que fue miembro de las SS. |
| <i>La vida privada de Sherlock Holmes</i> | 1:51:55 | Sherlock Holmes | Se felicita de que Watson no escriba sobre sus fracasos. |
| | 1:54:50 | Dr. Watson | Accede a no publicar la historia de Gabrielle Valladon a cambio de saber la verdad. |
| <i>Primera plana</i> | 0:05:22 | McHugh | Pregunta a Bensinger si hay novedades sobre el ahorcamiento y si ha hablado con el sheriff. Éste le replica que por qué no se buscan ellos mismos sus propias noticias. |
| | 0:06:15 | Murphy | Murphy dicta, sin dejar de jugar a las cartas, una versión mucho más destructiva y aparentemente inventada de las noticias que oye a Bensinger. |
| | 0:09:22 | Walter Burns | Burns expone a Hildy su plan para sacar una fotografía de la ejecución de Williams con una cámara oculta. Hildy le recuerda que está prohibido meter una cámara: "O te dan el Pulitzer o te meten en chirona". |
| | 0:12:13 | Duffy | Anuncia que ha logrado que 300 alumnos de un colegio hagan novillos para vender la edición extra. |
| | 0:13:01 | Walter Burns | Emborrachó a un reportero en su fiesta de despedida para que no se fuera del diario. |
| | 0:16:44 | Walter Burns | Para retener a Hildy y romper su compromiso, Burns se hace pasar por policía ante Peggy y le dice que su prometido es un exhibicionista. |

6. La imagen del periodismo y sus profesionales

| | | | |
|---------------|---------|------------------------------|--|
| | 0:30:11 | Hildy Johnson | Describe a los periodistas como un hatajo de chismosos que espían por las cerraduras, despiertan a la gente a medianoche y roban fotografías de las jóvenes violadas a sus madres. |
| | 0:48:50 | Walter Burns | Burns le dice a Hildy que vaya al hospital a robar la bala para que el sheriff no pueda negar lo ocurrido. |
| | 0:59:51 | Walter Burns | Hildy oculta a Williams y llama a Burns, que se imagina el titular: "El <i>Examiner</i> captura a Earl Williams". |
| | 1:13:48 | Walter Burns | Burns propone llevar a Williams al periódico dentro del escritorio y ocultarlo hasta que se publique la exclusiva. |
| | 1:15:05 | Walter Burns | Burns fotografía a Williams y lo hace posar "como un animal acorralado". |
| | 1:19:32 | Walter Burns | Quiere publicar la huida de Williams en la portada del <i>Examiner</i> con un titular en cuerpo 360 y color rojo. |
| | 1:22:24 | Walter Burns y Roy Bensinger | Burns se desembaraza de Bensinger haciéndole creer que lo ha contratado y le hace despedirse del <i>Tribune</i> . El reportero cree que irse así no es ético, pero Burns le convence de que no les debe nada. Bensinger asiente: "Destrozan mis textos". |
| | 1:40:10 | - | Una familia contratada por Burns aparece en la estación para retener a Hildy. |
| | 1:41:38 | Walter Burns | Regala a Hildy su reloj con la inscripción "al mejor periodista que conozco", sólo para denunciarlo y hacer que vuelva a Chicago. |
| <i>Fedora</i> | 1:47:03 | Butch Detweiler | Afirma que la muerte de la verdadera Fedora sólo ocupó un pequeño párrafo en un diario local, frente a la gran atención mediática que recibe el funeral de su hija y sustituta. |

Fuente: elaboración propia

Por diversos motivos, los hechos veraces tienen dificultad para abrirse paso en los medios de comunicación wilderianos. En *El gran carnaval*, la verdadera noticia, la del reportero que sacrifica la vida de un inocente para lograr una exclusiva, nunca verá la luz. La confesión final de Tatum es despreciada por Nagel y apáticamente recibida por Herbie. En *Primera plana*, los periodistas sólo publican parte de las corruptelas que conocen de los políticos, al tiempo que silencian sus propias vergüenzas, pues Walter Burns pretende presentar la huida de Williams como la captura de un reo fugado por parte del *Examiner*.

La discrepancia entre los sucesos mostrados y las noticias publicadas es constante a lo largo de la filmografía de Wilder. En muchas ocasiones, los sucesos realmente importantes quedan ocultos en la algarabía de eventos mediáticos. Así ocurre en *Fedora*, donde tras la muerte de la actriz el productor Butch Detweiler descubre que ésta fue sustituida por su hija, sin que nadie reparara en el cambio:

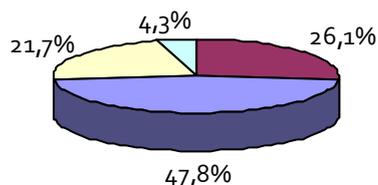
BUTCH DETWEILER

Seis semanas después, la mujer que se hacía llamar a sí misma condesa Sobryanski murió en paz en la

isla de Corfú. La noticia se publicó en un pequeño párrafo de un periódico local.

Por contraste con la actitud mayoritariamente ética mostrada por los periodistas del celuloide (Bezuntea et ál., 2007a:376), los reporteros wilderianos abrazan en líneas generales actitudes deontológicamente reprochables y su comportamiento puede calificarse en un 82,4% de los casos como poco o nada ético.

Gráfico 14
Actitud ética de los periodistas wilderianos



■ Nada ■ Poco ■ Bastante ■ Mucho

Fuente: Elaboración propia

Comparten puesto en el extremo inferior de la escala Chuck Tatum y Walter Burns, que no sólo manipulan las informaciones, sino que además lo hacen sin compasión por el destino de las personas involucradas. Mucho más nutrido es el grupo de los periodistas que moldean los sucesos para hacerlos más atractivos (70,6%). Los novatos Rudy Keppler y Herbie Cook logran mantener, en líneas generales, una actitud más o menos ética heredada de su formación universitaria pese a la nefasta influencia de sus mentores. Finalmente, la rectitud se encarna en Jacob Boot, cuya intachable actitud ofrece una pauta de comportamiento que deja aún más en evidencia a Tatum y constituye una rareza en la redacción de Billy Wilder.

El comportamiento deontológico de los reporteros sin duda es objeto de un negro retrato en los filmes que Billy Wilder dedicó al periodismo. Las pruebas acusadoras se acumulan con rapidez en ambos filmes, frente a sólo un puñado de conductas éticas reseñadas. Pese a ello, cada una de las películas incluye en última instancia, y de manera diferente, una vía para la redención de la imagen de la profesión. En *El gran carnaval*, Tatum se recobra demasiado tarde de su entumecimiento ético –lo que termina pagando con su propia vida– pero su actitud en ningún momento se muestra como una pauta de acción generalizada de toda la prensa, ni carece de un contrapunto o referente moral sólido pues, como indican Bezuntea et ál., las películas sobre el periodismo siempre ofrecen un telón de fondo, a veces muy perceptible, sobre lo que es correcto o incorrecto (2007:375).

"*Ace in the Hole* might not be considered by aspiring journalists to be a rousing invitation to join the profession, but from its cynicism spring seeds of hope. The film bares the worst instincts of journalism on institutional, social and personal levels, but points out that despite working within professional and social constraints, journalists have wide latitude to create and adopt –or ignore– ethical principles. Tatum, as well as the editors who bid on his story from New York, choose to ignore their ethical duties. Boot,

however, is not so easily tempted by the easy payoff of the Leo Minosa story because he has a thoughtful ethical philosophy and a conception of the public good in place. At the film's fadeout, Cook –and perhaps, by extension, every young scribe with visions of Pulitzer Prizes and easy glory dancing in his or her head– is ready to begin a journey toward moral reasoning” (Good y Dillon, 2002:18).

Si el comportamiento de Tatum es amoral, el mensaje de la película no lo es en absoluto, pues sirve de advertencia sobre los peligros de una conducta inhumana por parte de los medios si actúan exclusivamente al servicio de criterios comerciales:

“La prevalencia de la faceta empresarial en los medios hace primar los aspectos mercantiles: el gran tirano es la audiencia. El uso de la información como mercancía, como gancho acarrea el imperio del infotainment, o la pura y simple fabricación de mitos, de ídolos” (Bezuaratea et ál., 2007a:389).

Primera plana, por su parte, ofrece una imagen más desoladora pese a su tono cómico, pues recrea una imagen de corrupción generalizada en prácticamente todos los estamentos de la sociedad. Pese a ello, la imagen de los medios resulta más benévola, en buena parte debido a que, a diferencia de *El gran carnaval*, la obra no muestra las consecuencias de las acciones de los periodistas (Ehrlich, 2005:507). En un contexto en el que las autoridades políticas se evaden de las responsabilidades para las que han sido elegidas y eluden su deber legal y moral ante el indulto del reo, la prensa recupera su legitimación al conducir los hechos a un buen fin, aunque sea de forma accidental y sólo en última instancia.

6.1.11. La función social de los medios y el cuarto poder

Al mostrar actitudes como la del veraz director del *Sun-Bulletin*, a lo largo de la historia del cine las películas han reafirmado la imagen de la prensa libre. La importancia que se concede al servicio del interés público está íntimamente ligada al modelo de periodismo profesional y socialmente responsable que comenzó a desarrollarse a principios del S.XX, que se asentó tras la Segunda Guerra Mundial y que defiende que el periodismo puede y debe separar la verdad de la falsedad, con informaciones veraces, exhaustivas e inteligentes en un contexto significativo (Ehrlich, 2006:515).

Tabla 17
Evidencias sobre la función social de los medios y el cuarto poder

| Película | Punto de inicio | Personaje | Descripción |
|------------------|-----------------|-------------|---|
| <i>Perdición</i> | 1:38:55 | Walter Neff | Pide a Barton Keyes que sea él quien le dé a Lola la noticia del asesinato de su padre, “con cariño”, antes de que se |

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

| | | | |
|------------------------------------|--------------------|---------------------------|--|
| | | | entere por la prensa. |
| <i>Berlín, Occidente</i> | 0:35:50 | Coronel Plummer | En la larga lista de tareas de reconstrucción que han tenido que abordar, cita la creación de una prensa libre y un gobierno parlamentario. |
| | 1:31:25 | Erika Von Schluetow | Atemoriza a la congresista Frost sobre las repercusiones para su carrera si se filtra a la prensa su detención en una redada. |
| <i>El crepúsculo de los dioses</i> | 1:04:30 | Max Von Mayerling | Culpa a los agentes de prensa y a la presión del público de la transformación del carácter de Norma Desmond. |
| | 1:40:03 | Joe Gillis | Teme que los titulares de prensa sobre su asesinato vayan a destrozarse a la ya desequilibrada actriz. |
| <i>El gran carnaval</i> | 0:25:45 | Chuck Tatum | Fotografía a Leo atrapado y le dice que todo el mundo va a querer saber más de él. Éste se muestra encantado de salir en el periódico. |
| | 0:31:23 | Chuck Tatum | Asegura a Lorraine que al día siguiente el lugar estará en ebullición, aunque tenga que llamar a Santa Fe y sacar al gobernador de la cama. |
| | 0:46:29 | Sheriff Kretzer | El sheriff pregunta a Tatum si era él quien lo amenazaba por teléfono la víspera, y éste le dice que si le ayuda hará que lo reelijan, y si no lo crucificará. |
| | 0:48:01 | Chuck Tatum | Promete al sheriff que hará de él un héroe y que hasta sus contrincantes votarán por él en las elecciones. |
| | 0:57:40 | Chuck Tatum | Pide a Lorraine que no dé demasiada importancia a los elogios que publica sobre ella en el periódico, porque el ejemplar de hoy envolverá el pescado de mañana. |
| | 0:58:05 1:08:59 | Chuck Tatum y Herbie Cook | Se desplazan por Escudero en coche patrulla, con el ayudante del sheriff como chófer y la sirena encendida. |
| | 1:00:00 | McCardle | Cuando el sheriff les amenaza con echarlos, afirma que no le permitirían esa actitud ni al mismísimo Edgar Hoover. |
| | 1:03:10 1:05:10 | Chuck Tatum | A su llegada al pie de la montaña en la que Leo está atrapado, la multitud lo vitorea y una niña lo saluda. |
| | 1:11:15 | Jacob Boot | Asegura que el sheriff debería ser despedido, no reelegido, y que algún día lo desenmascarará porque lo considera un corrupto. |
| | 1:47:46 | Chuck Tatum | Pese a que Leo ha muerto y él ha sido despedido, el reportero afirma que tienen tareas pendientes, como reelegir un sheriff. |
| <i>Traidor en el infierno</i> | 0:28:20 | Varios | Los prisioneros tienen oculta una radio en la que escuchan el desarrollo de la guerra en la BBC. |
| <i>La tentación vive arriba</i> | 0:37:30 | La vecina | Asegura que cada uno de sus anuncios tiene más espectadores que Sarah Bernhardt en toda su carrera. |
| <i>Uno, dos, tres</i> | 0:28:30 | MacNamara | Tras probar con todas las autoridades, MacNamara pide a su ayudante que los periodistas de la NBC Huntley y Brinkley le ayuden a buscar a Scarlett. |
| <i>Bésame, tonto</i> | 1:55:25 | Orville Spooner y Barney | Contemplan en el escaparate de una tienda a Dino cantando su canción por televisión. Saben que el éxito les ha llegado y que 30 millones de personas la están oyendo. |
| <i>En bandeja de plata</i> | 0:09:23 | Willie Gingrich | Se pone en contacto con el <i>Cleveland Plain Dealer</i> para anunciar que va a presentar una demanda de un millón de dólares por el accidente que ha sufrido su cuñado. |

6. La imagen del periodismo y sus profesionales

| | | | |
|----------------------|---------|------------------------------|--|
| | 0:30:21 | Hildy Johnson | Resume que todos los esfuerzos de los periodistas sólo sirven para alegrar a un millón de dependientas y amas de casa y que al día siguiente el diario envolverá pescado. |
| | 0:31:52 | Hildy Johnson | Acusa al sheriff de vender pases de la ejecución en la reventa. |
| | 0:32:21 | Hildy Johnson | Acusa al sheriff y al alcalde de retrasar en dos ocasiones la ejecución para que coincida con la víspera de las elecciones y lograr así el voto negro. |
| | 0:33:14 | Rudy Keppler | El sheriff hace un discurso sobre la "amenaza roja" y "reformular a los rojos con la horca" que los reporteros escuchan con hastío, salvo Keppler. |
| | 0:47:23 | - | Los periodistas presionan al alcalde porque no están satisfechos con la respuesta que les da sobre la huida de Williams. |
| | 1:12:32 | Walter Burns | Para motivar a Hildy, asegura que con la exclusiva de Williams harán parecer estúpidos a los demás diarios, que desenmascararán y crucificarán a los políticos de la ciudad y que nombrarán calles en su honor. |
| | 1:14:45 | Hildy Johnson | La crónica de Hildy llama al sheriff hiena, vil, corrupto, sin escrúpulos y depravado. |
| | 1:16:45 | Walter Burns | Hildy pregunta si puede mencionar la afición del alcalde al burdel chino y Burns le responde que sí, que dé todos los golpes que tenga, por debajo de la cintura. |
| <i>Primera plana</i> | 1:25:42 | Walter Burns | Ante las preguntas del sheriff sobre el paradero de Williams, Burns apela a la primera enmienda y la libertad de prensa. |
| | 1:27:40 | Walter Burns y Hildy Johnson | Se ríen del sheriff cuando les pregunta sobre el paradero de Williams. Burns incluso le corta el teléfono y le acusa en dos ocasiones de quebrantar la ley. |
| | 1:30:01 | Walter Burns y Hildy Johnson | Burns le dice al sheriff que está acabado, que después de lo ocurrido los electores los van a echar a la calle a él y al alcalde. Hildy añade que tendrá que vender lápices en una esquina. Hartman se derrumba: "Soy la ley, merezco un poco de respeto". |
| | 1:33:26 | Walter Burns y Hildy Johnson | El sheriff asegura que los van a condenar a diez años a cada uno por ayudar a Williams y Burns le dice que deseará no haber nacido, y Hildy que untarán la ciudad con sus sesos. |
| | 1:36:06 | Walter Burns | Afirma que en el peor de los casos siempre pueden pedir el indulto del gobernador, por todos los trapos sucios que conocen de los peces gordos de la ciudad. |
| | 1:37:37 | Alcalde | En la prisión, el alcalde se mofa de Hildy y Burns, y les dice que tal vez les pueda encontrar trabajo en el diario de la prisión como chicos de los recados. |
| | 1:37:46 | Hildy Johnson y Walter Burns | En la celda descubren a Plunkett con el indulto y le aseguran que mañana el alcalde y el sheriff ocuparán su lugar. |
| | 1:39:25 | Hildy Johnson y Walter Burns | Una escolta policial abre paso al camión del <i>Examiner</i> que los lleva a la estación. |
| <i>Fedora</i> | 1:03:05 | Condesa Sobryanski | Cuida los detalles de la capilla ardiente de su hija, para que todo esté perfecto cuando llegue la CBS. |

| | | | |
|-----------------------|---------|--------------------|---|
| | 1:23:07 | Condesa Sobryanski | Relata que unas simples fotos de su hija recibiendo un Óscar publicadas por las revistas de todo el mundo provocaron su "regreso" y desencadenaron la tragedia. |
| <i>Aquí, un amigo</i> | 0:58:30 | Celia Clooney | Celia Clooney recuerda el poder de la TV y lo que Mike Wallace les hizo al sah y a Kissinger. |

Fuente: elaboración propia

En el cine de Wilder, la función social de la prensa en los estados democráticos puede apreciarse en su nivel más básico en los filmes bélicos, precisamente aquellos en los que se muestra la convulsión de los cimientos de la sociedad. En *Berlín, Occidente*, el coronel Rufus J. Plummer (Millard Mitchell) enumera ante el comité de congresistas americanos todas las labores que han tenido que desarrollar en el Berlín ocupado desde el final de la guerra: la reconstrucción de la ciudad, el restablecimiento de los servicios básicos y la reinstauración de los derechos fundamentales:

CORONEL RUFUS J. PLUMMER

Hemos ayudado a que exista una prensa libre y a instituir un gobierno parlamentario. Acaban de tener sus primeras elecciones libres en catorce años. Hacía tanto tiempo que no sabían lo que había que hacer.

Igual función social comparten los medios en una situación de extrema necesidad como la mostrada en *Traidor en el infierno*. En el campo de prisioneros nº17, el soldado Marko se ocupa de mantener un servicio de noticias entre los barracones y, subido a una caja, pregona las noticias cotidianas. Una vez finalizado ese boletín oficial entre los vítores y los abucheos de los presentes, llega la hora de la información de verdad, que se transmite clandestinamente y en voz baja. Steve, el ayudante del pregonero, oculta bajo la pernera de su pierna amputada una radio que va pasando de barracón en barracón³⁹².

El ceremonial desarrollado por los prisioneros para poder escuchar las



Traidor en el infierno (Billy Wilder, 1953)

³⁹² La radio oculta bajo la pernera de la pierna amputada enriquece visualmente la escena respecto a la obra teatral original, en la que Marko simplemente esconde la radio bajo su chaqueta (Bevan y Trzcinski, 1998:8).

noticias sobre la guerra en la BBC es uno de los momentos más logrados del film. Una red metálica que guardan debajo de uno de los camastros y que colocan fuera del barracón para jugar a voleibol cumple las funciones de antena, a la que conectan el receptor a través de un cable. Mientras en el interior los jefes de barracón siguen las noticias³⁹³ y el oficial de inteligencia toma notas para poder difundirlas entre los demás compañeros, en el exterior el resto de los soldados juega alegremente cantando *Schnitzelbank*³⁹⁴.

PRICE

¿Oyes algo?

BLONDIE

Oigo demasiado. A ver si elimino ruidos.

SEFTON

Si no coges la BBC, a ver si cogemos música de baile.

HOFFY

¿Te molestamos, Sefton?

BLONDIE

¡Quietos, silencio! Cinco divisiones acorazadas y nueve de infantería, al mando de Von Rundstedt irrumpen por la amplia brecha.

DUKE

Los alemanes han roto el frente...

BLONDIE

Otra división alemana ha establecido una cuña a diez millas de Malmedy donde columnas de tanques cortan la línea de Bastogne. [...] Avanzaron a través de Luxemburgo. La aviación aliada no salió por falta de visibilidad. Mientras tanto, dos unidades de tanques se dirigen hacia Bastogne, tratando de...

DUKE

Vamos, sigue.

BLONDIE

No funciona.

DUKE

Nada funciona. Ni la radio, ni los aviones, ni los sargentos del 17.

SEFTON

Parece que la guerra va a ser más larga de lo que pensabas, ¿eh, Duke?

La función social de la prensa también puede ir unida al reconocimiento que perciben los personajes por parte de sus conciudadanos. Para el hombre de la calle, ajeno al

³⁹³ En la obra teatral original, los prisioneros americanos tienen en los barracones periódicos alemanes, y Sefton se recrea leyendo las listas de bajas. Cuando el sargento Schulz les lleva la prensa, los anima: "I have your papers. Read all about the war and be happy you're out of it" (Bevan y Trzcinski, 1998:14,21).

³⁹⁴ En Estados Unidos, esta popular canción infantil ha estado siempre asociada al aprendizaje del alemán. Pese a la extendida creencia de que había sido creada en norteamérica por inmigrantes alemanes, la presencia de esta melodía puede encontrarse ya en la Alemania de principios del S.XVIII (Keel,2003).

verdadero comportamiento de los profesionales entre bastidores y de la lucha que mantienen con los representantes del poder político, los medios conservan la aureola de instrumentos para lograr reconocimiento social y proyección pública. En *El gran carnaval*, por ejemplo, el Sr. Federber aprovecha la entrevista radiofónica para promocionar su trabajo y para que le sea reconocido el cuestionable mérito de haber sido el primero en llegar al lugar de la noticia.

El inocente Leo Minosa, por su parte, cree que Chuck Tatum acude a liberarlo y no a mantenerlo enterrado, y se muestra encantado cuando éste le hace una fotografía. Desamparado y maltrecho como está, su ánimo mejora ante la perspectiva de salir en las páginas de un diario:



El gran carnaval (Billy Wilder, 1951)

CHUCK TATUM
Hazme un favor,
¿quieres? Levanta esa
olla y mírame.

LEO MINOSA
¿Para qué?

CHUCK TATUM
Para que salgas en el periódico.

LEO MINOSA
¿Qué periódico?

CHUCK TATUM
En un periódico de Albuquerque.

LEO MINOSA
¿Mi foto?

CHUCK TATUM
Por supuesto.

LEO MINOSA
¿En serio?

CHUCK TATUM
Quieren saber qué aspecto tienes. Y voy a escribir un
reportaje. Querrán saberlo todo de ti, te animarán.

LEO MINOSA
¡Qué te parece, salir en el periódico!

CHUCK TATUM
Vamos a tomar otra.

LEO MINOSA
Deja que me limpie la cara.

La escena muestra con gran sencillez visual la relación entre los personajes y su situación. En un plano contrapicado, Leo Minosa aparece atrapado en primer término, mientras que Tatum domina la situación desde la abertura superior. Desde allí, sus palabras de aliento y su promesa de amistad y ayuda al hombre atrapado quedan en

evidencia por la lámpara del flash que el reportero reemplaza y que sale despedida hacia Leo. Para Tatum, el protagonista del suceso no es más que un producto desechable. La escena, se repetirá en términos similares en *Primera plana*, con Earl Williams encerrado en el escritorio y Walter Burns con la cámara fotográfica. El reo esbozará una amplia sonrisa cuando el director del *Examiner* propone sacarle una fotografía para publicarla en la portada del día siguiente: "¿De veras?".

En *La tentación vive arriba*, la vecina de Richard Sherman (Marilyn Monroe) protagoniza un spot de pasta dentífrica en televisión y comparte con Minosa y Williams la percepción de lo mucho que contribuyen los medios a la propaganda personal, algo que como Wilder y Axelrod maliciosamente rematan en el diálogo original "da qué pensar":

LA VECINA

La gente no se da cuenta, pero cada vez que enseño mis dientes por la televisión, aparezco delante de más público que la misma Sarah Bernhardt durante toda su carrera. Y esto es propaganda para mí [Something to think about].

También en *Bésame, tonto* los medios sirven como indicadores del reconocimiento social y el éxito para los ciudadanos. Los disparatados planes de Orville (Ray Walston) y Barney (Cliff Osmond) para agasajar al cantante



Bésame, tonto (Billy Wilder, 1964)

Dino con el objetivo de que haga suyas algunas de sus composiciones se ven finalmente premiados con la aparición del cantante en televisión interpretando su pieza 'Sofía'. Por parte de Wilder, la representación del éxito y la legitimación social de los personajes ante sus vecinos resulta evidente, pues el evento no se sigue desde los salones de las casas, sino desde el escaparate de *Pringle's*, donde todos los televisores sintonizan simultáneamente la emisión. La aparición en la pequeña pantalla significa para Orville y Barney que todas las vicisitudes han merecido la pena:

ORVILLE

¡Qué ilusión! Aparece en los doce canales [Look at it. It's in all 12 sets].

BARNEY

Lo que sueñan todos los artistas. 30 millones de personas están viendo el show. Un promedio Nielsen

21.7 [12 sets, my eye! 30 million people are watching this show. A Nielsen Rating of 21.7]³⁹⁵.

Inmediatamente después, las jóvenes que estaban viendo el show por la TV se arremolinan alrededor de los dos compositores para solicitarles su autógrafo. Spooner trata de convencer a su mujer para que no lo abandone: "¿Qué ocurrirá cuando Barney y yo aparezcamos en el programa de Ed Sullivan y yo no te vea entre el público?". Ante los ojos de sus vecinos, la legitimidad del éxito los ha alcanzado.

Idéntico reconocimiento y repercusión social busca el abogado sin escrúpulos Willie Gingrich, el cuñado de Harry Hinkle, cuando telefona al principal diario de la ciudad en *En bandeja de plata*. El encontronazo con el jugador *Boom Boom* Jackson en una jugada fortuita del partido no ha provocado lesiones al cámara de la CBS, pero durante el reconocimiento médico su hermano político descubre que Harry arrastra una vértebra comprimida desde pequeño y decide sacar tajada del suceso, para lo cual el primer paso es tratar de ganarse el apoyo de la opinión pública:

WILLIE GINGRICH

¿La Tribuna de Cleveland?³⁹⁶ Póngame con la redacción. Oiga, aquí William H. Gingrich, doctor en leyes. Represento a Harry Hinkle. El cameraman lesionado hoy en el partido. Si, bien, esto tal vez les parezca noticia. Voy a demandar a la CBS, a los Cleveland Browns y al estadio municipal por un millón de dólares. Eso es, un millón de dólares. Hinkle, si Hinkle. Hospital de San Marcos. La cosa es seria. Y en serio hablo yo.

En *Fedora*, unas imágenes publicadas en la prensa constituyen el origen de la tragedia. La legendaria actriz que da nombre a la película se ha retirado de la pantalla tras haber quedado desfigurada en una operación, pero el día que Henry Fonda acude a la isla en la que se recluye para entregarle un Óscar honorífico, su hija se ofrece a sustituirla. Las imágenes de su imperecedera juventud dan la vuelta al mundo y el engaño se prolonga en una segunda etapa de su carrera como mito cinematográfico. Al final del film, la condesa Sobryanski –la Fedora original– supervisará con celo el modo en el que los medios retransmiten la capilla fúnebre de su hija. La obsesión por la proyección de la propia imagen, aun en el enfermizo caso de una joven que ha representado el papel de su madre durante años, muestra la tiranía de la fama, la

³⁹⁵ La traducción del doblaje español vuelve a errar aquí. Lógicamente, la emisión puede verse en los doce monitores del escaparate y no en doce canales de televisión a la vez. Por otro lado, la libérrima adaptación de la expresión coloquial "12 sets, my eye!" se convierte en "lo que sueñan todos los artistas" cuando en realidad significa: "¿Sólo en 12 monitores? ¡De ninguna manera!".

³⁹⁶ En la versión original telefona al *Cleveland Plain Dealer*, el periódico de mayor tirada de Ohio.

imposibilidad de alejarse de un mundo que alimenta el ego y destruye a la persona. Por encima de la pérdida, el mito debe perdurar inalterable ante los medios³⁹⁷:

CONDESA SOBRYANSKI

La CBS viene con un equipo desde Nueva York para emitir un programa sobre Fedora. ¿Las maquilladoras aún están ahí? ¿Y las del vestuario? Necesito un retoque. Balfour, mírele los guantes, están rozados. Por qué tendrán que tocarlos...

Si los personajes se muestran entusiasmados por la repercusión social positiva que puede provocar su aparición en los medios, no menos formidable es el miedo a que el retrato que ofrezcan los deje en mal lugar. Ése es el temor de Walter Neff en *Perdición*, que en su confesión del crimen que ha cometido a su jefe Barton Keyes le pide que sea él quien dé la noticia a la hija de la víctima, "con cariño", antes de que se entere por la prensa³⁹⁸. Idéntico miedo agita Erika Von Schluetow (Marlene Dietrich) para atemorizar a la recatada congresista conservadora Phoebe Frost (Jean Arthur) en *Berlín, Occidente* después de que ambas hayan sido detenidas en una redada de la policía militar:



Fedora (Billy Wilder, 1978)

ERIKA VON SCHLUETOW

¿Qué importa que lo publiquen los periódicos alemanes y hagan comentarios? Tal vez no se enteren

³⁹⁷ En su adaptación de la novela corta de Thomas Tryon, Wilder convierte a Butch Detweiler en productor cinematográfico, donde en la obra original es un escritor y periodista que escribe para la revista *Life*. El film, en líneas generales, acentúa el melodrama con la inclusión del suicidio de Fedora arrojándose a las vías del tren, una galería de personajes mucho más siniestra y un halo de misterio e intriga, en lugar de las tranquilas conversaciones que actriz y periodista mantienen en la obra literaria.

³⁹⁸ La prensa tiene una presencia más relevante en la obra original de James M. Cain. Al contrario de lo que ocurre en la película de Wilder, Phillys dispara a Walter, pero éste no la mata. En lugar de volver a la oficina, su confesión a Barton Keyes la realiza desde la cama del hospital. Allí, al leer en el periódico la noticia del asesinato, sabe que terminará saliendo a la luz su conspiración, una conclusión a la que llega, por otra parte, de un modo particularmente sexista: "But they had been digging into their files, after the morning story, and they had it about the first Mrs. Nirdlinger's death, and Nirdlinger's death, and now me being shot. A woman feature writer had got it out there and talked with Phillys. It was she that called the House of Death, and put in about those blood-red drapes. Once I saw that stuff I knew it wouldn't be long. That meant that even a dumb cluck of a woman reporter could see there was something funny out there" (Cain, 1944:315). Por otro lado, su mentor también se preocupa por las extraordinarias repercusiones que puede tener el caso si lo divulga la prensa: "We can't hush it up, we know that. But having it come out that an agent of this company committed murder is one thing. Having it plastered all over every paper in the country for the two weeks of a murder trial is something else" (Cain, 1944:321).

en Washington. Claro que hay una persona que podría sacarla de este lío. Yo. Yo podría hacerlo. No saldría su nombre, ni habría consecuencias. Como si no hubiera ocurrido.

En *El crepúsculo de los dioses*, Max von Mayerling explica a Joe Gillis que el carácter de Norma Desmond se volvió imposible por la necesidad de proyección pública: "You know? A dozen press agents working overtime can do terrible things to the human spirit". Al final del film, la voz del fallecido guionista se compadece de su asesina, enloquecida tras caer en el olvido y perder el favor del público:

JOE GILLIS

Aunque se salvara de la cárcel -crimen pasional, enajenación mental- los titulares la matarían: "Actriz olvidada se suicida" [Forgotten star a slayer]³⁹⁹. "Vieja actriz". "Antigua reina del cine".

También puede verse el poder de los medios en relación a su función social en *Aquí, un amigo*, aunque sea en un contexto cómico. Cuando Víctor Clooney amenaza a su mujer con el suicidio y le muestra una nota en la que culpa de todo al amante de ella, el Doctor Zuckerbrot (Klaus Kinsky), ella se muestra muy preocupada por las repercusiones:

CELIA CLOONEY

Le he visto. Y lo va a hacer.

DR. ZUCKERBROT

¿Quién va a hacer qué?

CELIA CLOONEY

Víctor. Se va a suicidar.

DR. ZUCKERBROT

El problema es suyo.

CELIA CLOONEY

Y nuestro también. Mira esto. Te echa la culpa de todo a ti.

DR. ZUCKERBROT

Una mente enferma, nadie se lo va a tomar en serio.

CELIA CLOONEY

Oh, si los de la Información de la CBS se enteran de esto Mike Wallace te crucifica.

DR. ZUCKERBROT

¿Y quién hace caso de su programa?

CELIA CLOONEY

Sólo 50 millones de personas. Mira lo que hizo con el sah y con el doctor Kissinger.

DR. ZUCKERBROT

³⁹⁹ Incomprensiblemente, en la traducción española el titular pasa de llamarla asesina a convertirla en suicida.

¿Kissinger? Ni siquiera creo que sea médico⁴⁰⁰.

La ex periodista de *60 minutos* aporta el elemento clave que justifica la labor de la prensa, que no es otro que el de su función como cuarto poder, esa tarea de control que ejercen los medios de comunicación periodísticos sobre los tres poderes clásicos, en especial el ejecutivo. El término acuñado por el periodista e historiador Thomas B. Macaulay en la primera mitad del S.XIX alude a una visión romántica de la profesión que el cine ha reflejado con frecuencia (Briggs y Burkle, 2002:217).

Como señala Joe Saltzman, en el caso de los periodistas fílmicos parece legítimo mentir, engañar, tergiversar, sobornar, traicionar o violar cualquier código ético, siempre que sirva para sacar a la luz pública la corrupción, resolver un asesinato, atrapar a un ladrón o salvar a un inocente. Por el contrario, si se saltan las barreras éticas por un interés personal, ya sea político, económico o financiero, si la actuación del periodista no persigue el interés público, su destino suele ser la salida de la profesión, incluso la muerte (Saltzman, 2002:146). Así, en *El gran carnaval* Chuck Tatum pagará con su vida las consecuencias de su desmedida ambición personal, mientras que en *Primera plana* las maquinaciones de Walter Burns y Hildy Johnson quedarán justificadas por la superior corrupción del poder político y la salvación de la vida de un reo que ya ha sido indultado:

“La obra es una advertencia visionaria sobre el poder de la prensa norteamericana no sólo como medio testimonial para reflejar la realidad, sino también como medio decisivo para crearla. *Primera Plana* retrata al periodista de calle, pero evoca también los intereses ostensibles de la maquinaria económica que se mueve detrás, la que está pendiente de la hora de la ejecución para llegar a tiempo para sacar una edición, o que puede cambiar el gobierno si consigue demostrar las maniobras corruptas de un sheriff y un alcalde que son capaces de interferir en el indulto concedido a un condenado a muerte” (Pérez, 2003:14).

Entre los personajes fílmicos, pocos superan las cotas de cinismo que alcanzan Chuck Tatum y Walter Burns, pero su carácter parece un mecanismo de autodefensa ante el mundo corrupto en el que viven, dominado por sinvergüenzas maquinadores como el alcalde y el sheriff. Los periodistas son conscientes del poder que tienen para controlarlos y no dudan en utilizarlo: “Si colaboras conmigo, te reelegirán –asegura Tatum ante el sheriff Kretzer. Si no, te crucificaré”.

El gran carnaval y *Primera plana* muestran con claridad la naturalidad con la que conviven los representantes del poder político y los chicos de la prensa, obsesionados los primeros por lograr una buena imagen ante la opinión pública, por aprovechar un desliz para lograr una buena portada los segundos. Esta mutua necesidad y desprecio

⁴⁰⁰ El juego de palabras mantiene su sentido en el doblaje al castellano. Henry Kissinger obtuvo su doctorado en Ciencias Políticas por la Universidad de Harvard en 1954.

alimenta una tensión permanente en la que abundan las descalificaciones, las presiones y las amenazas, en una lucha soterrada y sorda que se prolonga día tras día, semana tras semana. Para Wilder, la prensa perseguirá siempre al poder político, parafraseando a García Márquez, como el zumbido al moscardón:

WALTER BURNS

Vamos a dejar a los demás periódicos en ridículo.
Le daremos un puntapié al ayuntamiento.

HILDY JOHNSON

Tiraremos de la manta, ¿eh?

WALTER BURNS

¿Tirar de la manta? ¡Los descuartizaremos! Nos haremos los amos de la ciudad. Les pondrán nuestros nombres a las calles. Calle Johnson, Bulevar Walter Burns...

En *El gran carnaval*, Tatum aprovecha su poder para construir una falsa reputación de eficiencia del sheriff ante la opinión pública, pero se comporta con él de forma inusitadamente agresiva y violenta. No menos irreverentes son los periodistas de *Primera plana*, quienes se mofan reiteradamente del sheriff y que, a pesar de seguir el juego a las autoridades, atesoran el deseo de poder sacar a la luz sus corruptelas:

SHERIFF HARTMAN

Estoy harto de usted, Johnson. Usted y Walter Burns se han dedicado a crearme muy mala fama. Incluso han llegado a insinuar que tengo instintos criminales⁴⁰¹ [When I think of all that malarkey you and Walter Burns printed about me, full of hearsay, innuendo and character assassination].

HILDY JOHNSON

¡Qué dice! Siempre le hemos llamado 'el honesto' Pete Hartman.

SHERIFF HARTMAN

En tono sarcástico, para luego atribuirme barbaridades.

Los reporteros acosan en todo momento de manera implacable a las corruptas autoridades políticas, de quienes conocen sus mezquindades y revelan sus maquinaciones. Pese a sus incontables vergüenzas periodísticas, Burns apelará a esa suprema labor para imaginar que nombrarán calles en su honor o que los exonerarán de sus condenas por todo lo que saben pero no publican. De la visión de la prensa como cuarto poder, por tanto, mana en última instancia su legitimidad y su reconocimiento social. Poco importan las bajezas en las que caigan los medios y la precariedad en la que viven los periodistas, si su pluma tiene la capacidad de desenmascarar la corrupción y castigar a los culpables.

⁴⁰¹ La versión doblada comete un nuevo atropello contra el diálogo, pues traduce la expresión "character assassination" que utiliza el sheriff por "instintos criminales", cuando en realidad significa "difamación".

En su estudio sobre 104 películas que abordan el periodismo, Bezunartea et ál. concluyen que el perfil más ampliamente reflejado por el cine es el del periodista vendido al sensacionalismo que reniega de su función como cuarto poder, con un 41,5% de los personajes. Su antítesis, el profesional comprometido con el control del poder político y la defensa del ciudadano, alcanza el 28,2% (Bezunartea et ál., 2011:7).

En el caso de los periodistas wilderianos, la principal motivación, sin lugar a dudas, la constituyen todos los medios para tratar de incrementar el interés de las historias para sus audiencias, presentes en tres cuartas partes de los personajes analizados. Los reporteros silencian en muchos casos los trapos sucios que conocen de las autoridades políticas y los sustituyen por banalidades e historias de “interés humano” que cautiven a sus audiencias.

La función social adquiere un carácter secundario en la mayoría de las ocasiones –sólo aparece como motivación principal en el 16,7% de los casos– aunque se revela capital en algunas situaciones extremas, como por ejemplo cuando la vida de una persona está en juego, no tanto en el quehacer diario. En un retrato de la profesión tan poblado por personajes cínicos, curiosamente, la promoción personal no constituye un estímulo destacable, pues el peso del romanticismo y la devoción por la profesión somete a todo deseo de lograr un modo de vida mejor.

6.1.12. La primacía de la prensa

En la visión de la prensa como poder político, destaca también su primacía en detrimento de la televisión, a la que en el cine de Billy Wilder se retrata primordialmente como una fuente de entretenimiento. En *La tentación vive arriba*, la mujer y el hijo del protagonista se van de vacaciones al campo para pasar el cálido verano, mientras él se queda trabajando en Nueva York. Cuando llega a casa para disfrutar de su primer día de soledad, lo primero que hace es cerrar el mueble del televisor:

RICHARD SHERMAN

Qué tranquila es la soledad. Una paz ideal. Sin
Perry Mason, ni *Bronco* ni nada.⁴⁰²

⁴⁰² El doblaje al español se toma también aquí la libertad de cambiar los títulos de las series que menciona el protagonista. En la versión original son *Howdy Doody* –un programa semanal muy popular dirigido al público infantil y ambientado en la estética del Oeste que estuvo en antena en la NBC entre 1947 y 1960– y *Captain Video [and His Video Rangers]* –serie televisiva de ciencia ficción emitida a diario por DuMont entre 1949 y 1955–. Las dos series mencionadas en el doblaje español son posteriores a la fecha de estreno de la película. En Estados Unidos, las intrigas judiciales de *Perry Mason* se emitieron a través de la CBS entre 1957 y 1966. La serie llegó a TVE octubre de 1960 y fue uno de los primeros programas que conoció un éxito masivo en España (Delclós, 1982). *Bronco*, por su parte, era una serie del Oeste emitida por la ABC entre 1958 y 1962, que se emitió en TVE por primera vez en 1963.

La escena constituye una incorporación puramente wilderiana, pues en la obra teatral original de George Axelrod no hay televisor en la sala de los Sherman y sólo se menciona de manera



La tentación vive arriba (Billy Wilder, 1955)

fugaz la presencia de un radio-fonógrafo en el que el protagonista escucha apasionadamente la retransmisión de un partido de béisbol (Axelrod, 1953:4).

Algo similar ocurre en *El apartamento*, donde también se recoge la función de la televisión como elemento de compañía. Fran Kubelik (Shirley MacLaine) se recupera de su intento de suicidio en el apartamento de C.C. Baxter, y éste le prepara la cena. Cuando ella le pregunta si siempre cena sólo, él responde: "Oh no. Acostumbro a cenar con los astros de la televisión"⁴⁰³. Algunas veces estoy de suerte y es una chica guapa. La otra noche cené con Mae West. Sólo que estaba más joven que ahora".

Tabla 18
Evidencias sobre la primacía de la prensa y el desprecio de la televisión

| Película | Punto de inicio | Personaje | Descripción |
|--|-----------------|----------------------------------|---|
| <i>La tentación vive arriba</i> | 0:08:50 | Richard Sherman | Se felicita de la tranquilidad que supone estar sólo en casa sin que tenga que estar la televisión encendida. |
| <i>El apartamento</i> | 0:11:20 | C.C.Baxter | Trata de ver una película en televisión, pero el inicio se pospone constantemente por los mensajes de los patrocinadores. Hastiado, apaga el televisor. |
| <i>Bésame, tonto</i> | 1:55:25 | Orville Spooner y Barney Millsap | Se felicitan por el reconocimiento que supone que Dino cantante en TV su canción, porque 30 millones de personas lo están viendo en ese momento. |
| <i>¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?</i> | 1:58:03 | Pamela Piggot | No tiene televisión porque siempre dan lo mismo: "Irlanda del Norte, la princesa Ana y el Mercado Común". |
| <i>Aquí, un amigo</i> | 0:42:15 | Víctor Clooney | Critica que en las propuestas de programas de TV sean cada vez más soeces. |
| | 1:02:20 | Trabucco | Afirma que una mujer solicitó el divorcio de su marido porque su marcapasos interfería con la imagen del televisor. |

Fuente: Elaboración propia.

⁴⁰³ En la versión original, los astros que acompañan las cenas del protagonista son Ed Sullivan – presentador del popular programa de variedades *The Ed Sullivan Show* en la CBS durante los años cincuenta y sesenta–, Dinah Shore –famosa cantante, actriz y presentadora de televisión– y Perry Como.

La mención de la televisión en las películas de Wilder, de todas formas, siempre suele estar acompañada de una mueca de desprecio. El propio C.C. Baxter (Jack Lemmon) se sienta frente al televisor al final del día



El apartamento (Billy Wilder, 1960)

tras haber calentado la cena en el horno. Acciona el aparato a través de un control remoto con cordón y se desespera haciendo *zapping* entre los canales, que ofrecen varias películas del Oeste que no quiere ver. La única opción que parece animarlo es el anuncio de la emisión de la película *Gran Hotel* (Edmund Goulding, 1932), pero el inicio se demora ante lo que parece una interminable sucesión de mensajes de las empresas patrocinadoras: “Si usted fuma nuestros cigarrillos tenga mucho cuidado con las imitaciones” o “Amigos, ¿se les descarnan a ustedes las encías?”. Hastiado de que el presentador anuncie la película, pero inmediatamente después introduzca un mensaje publicitario, apaga la televisión, algo similar a lo que les ocurrirá a Harry Hinkle y su mujer en *En bandeja de plata*.

La dependienta Pamela Pigott (Juliet Mills) tampoco muestra un aprecio mayor por la pequeña pantalla cuando le confiesa a Wendell Ambruster Jr. (Jack Lemmon) en *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?* que no necesita televisor: “Jamás veo la televisión. Siempre dan lo mismo: Irlanda del Norte, la Princesa Ana y el Mercado Común”.

En cualquier caso, la alusión más explícita al desprecio que Wilder sentía por la televisión llega en su última película –*Aquí, un amigo*– en la que el atribulado Víctor Clooney explica a Trabucco, que no sabe cómo desembarazarse de él, en qué consiste su trabajo:

VÍCTOR CLOONEY

Trabajo en la CBS. Allí conocí a Celia.

TRABUCCO

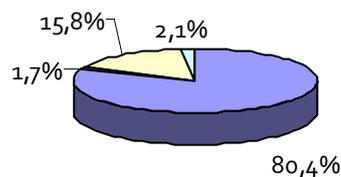
¿No me diga?

VÍCTOR CLOONEY

Sí, empecé en el departamento jurídico. Ahora estoy en normas y disposiciones. Lo que podría llamarse censura, ¿comprende? Tengo que leer todos los guiones y visionar cada película. Metro a metro. No

Gráfico 16

Trabajadores por tipo de medio



■ Prensa ■ Radio ■ TV ■ Cine

Fuente: Elaboración propia

se imagina lo que los llamados creadores intentan hacer pasar. Todo sexo y violencia.

TRABUCCO

Ahora está de moda todo eso.

VÍCTOR CLOONEY

Sí, pero en la televisión hay que ir con mucho cuidado. La semana pasada recibimos tres proyectos de shows y en cada uno una chica con una camiseta mojada.

TRABUCCO

¿Y qué?

VÍCTOR CLOONEY

Pues que no estoy contra un poco de escote, siempre que sea de buen gusto, pero pezones rotundamente no.

TRABUCCO

Todas las chicas los tienen.

VÍCTOR CLOONEY

Pero no en un programa de sobremesa. Por nochebuena tuvimos un coloquio. ¿Y sabe cómo se llamaba uno de los personajes? ¡Señor Pelotas!

TRABUCCO

Bueno, ¿y qué tiene de malo?

VÍCTOR CLOONEY

¿A usted le parece moral?

TRABUCCO

Hombre, si hubiera sido Señor Cojones...

Un poco más adelante, cuando Trabucco y Víctor Clooney hablan sobre si éste último ya ha conseguido reconciliarse con su mujer, el asesino a sueldo añade una muesca al catálogo del desprecio:

TRABUCCO

Mujeres.... ¿Quién las comprende? Una vez conocí a un tipo que tuvo dos infartos, así que le pusieron un chisme de esos. Un marcapasos. Pues bueno, su mujer se divorció de él porque decía que el aparatito interfería la imagen del televisor.

Wilder manifestó en numerosas ocasiones su aversión por la televisión, a la que llamaba "la prisión de las veintiuna pulgadas". El director vienés, celoso guardián de sus creaciones, despreciaba ante todo el modo en el que se exhibían sus películas por TV y añadía que si tuvieran la cortesía de llamarle les ayudaría a editar los filmes para adaptarlos a la emisión televisiva y poner los anuncios: "How would an author feel if eighty pages were cut of his novel and every twelve pages there was an underarm deodorant inserted in the text?" (Madsen, 1968:68). Cómicamente, atribuía la emisión de sus películas en TV a carniceros desempleados a los que se les facilitaba hachas (McBride and McCarthy, 1979:157).

Cuando el periodista Robert Gehman le preguntó si había considerado trabajar para la televisión, Wilder miró al entrevistador como si pensara que había perdido la razón:

"I wouldn't drink the water on television. No, my dear friend. I'm too old, too tired, too rich –but I'm delighted with that medium, I must say, because it used to be that we in films were in the eyes of the snobs the lowest art form. Now we have something to look down on. The whole thing is degrading to the performers. Imagine that you were a novelist and every fourteen pages the publisher stuck in a full-page advertisement. I must say some of the performers are not bad. No, seriously, I have no interest in television. Not for all the money, all the freedom in the world. Somebody asked me once if I thought any of the television stories would be good on the big screen. I said I didn't think most of them were worth for the small screen" (Gehman, 1960:34).

De igual manera, su versión de *Primera plana* muestra elocuentemente su consideración por la televisión. Realizar una adaptación contemporánea de la obra de Hecht y MacArthur hubiera exigido incluir sin duda a la televisión como el medio dominante de los setenta, pero Wilder se sintió más cómodo manteniendo la obra en su periodo original, cuando la prensa no tenía rival. En sus filmes tampoco lo tendrá, pues un destacable 80,4% de los trabajadores retratados lo harán para los medios impresos, por sólo un 15,8% en la televisión –casi todos ellos en puestos técnicos o como extras– y un anecdótico 2,1% y 1,7% para el cine y la radio, respectivamente.

6.3. Las funciones fílmicas de los medios

La primacía de la prensa en el cine de Billy Wilder se manifiesta no sólo en el retrato de las actitudes y los estereotipos profesionales que realizan sus películas, sino también en la rica variedad de funciones fílmicas que se



El héroe solitario (Billy Wilder, 1957)

le atribuyen. Más allá de su propio contenido, los diarios adquieren en manos del realizador vienes muchos otros significados que los convierten en objetos polisémicos. Los medios audiovisuales, cuya presencia es muy limitada en el aspecto periodístico, tampoco logran una relevancia mucho mayor en términos funcionales y su papel suele limitarse a la sustitución del narrador fílmico.

Los periódicos, desde luego, son mucho más que simple papel impreso en manos de Wilder y adquieren significados superpuestos y cambiantes. Sirven, por ejemplo, para

mostrar que la gloria del periodista es fugaz, tal y como Chuck Tatum y Hildy Johnson se encargan de recordar en *El gran carnaval* y *Primera plana*: "La exclusiva de hoy envuelve el pescado de mañana". De forma irónica, el propio Wilder se encargará de materializar visualmente el viejo dicho en *El héroe solitario*, donde Charles Lindbergh encuentra a su llegada a la sede de Ryan Airlines a Frank Mahoney (Bartlett Robinson) friendo unas barbaditas con un soplete sobre una chapa metálica. El pescado, obviamente, está envuelto en un viejo diario.

Al envolver objetos, los periódicos no siempre adquieren significaciones tan sutiles. En *La tentación vive arriba*, Richard Sherman quiere hacer llegar a su hijo, que está de vacaciones en el lago, el remo que ha



La tentación vive arriba (Billy Wilder, 1955)

olvidado en casa. En primer lugar trata de envolverlo con una bolsa de papel llamativamente pequeña, o con gasa del cuarto de baño más tarde:

RICHARD SHERMAN

Es ridículo, la gente envía remos todos los días. Correos está lleno de remos. ¿Pero cómo lo harán? Eh, ¡ya está! Con periódicos viejos. Claro. Con periódicos viejos. Y luego con cuerdas se ata todo junto...

El problema, en cualquier caso, no se hubiera producido si Wilder no hubiera convertido el olvidado objeto en un muy visual y voluminoso remo, en lugar de la falda amarilla que la esposa de Richard Sherman olvida en la obra teatral original (Axelrod, 1953:108), en cuyo caso unos viejos periódicos no hubieran proporcionado la solución ideal, ni tampoco la vistosa imagen fílmica.

Entre las funciones más básicas, los diarios también resultan útiles para ocultarse. Así, en el inicio de *Ariane*, el narrador ensalza las cualidades de París como la ciudad del amor, y en esa ambientación se suceden las escenas de parejas besándose en todos los rincones de la ciudad, entre ellas una a la orilla del Sena que se oculta de las miradas curiosas bajo las páginas de un periódico.



Ariane (Billy Wilder, 1957)

También se sitúa en la ciudad del amor *Irma, la dulce*, donde en el ático de la protagonista el tímido Néstor Patou (Jack Lemmon) –que se coloca periódicos sobre el pecho cuando patrulla en las frías noches de invierno– improvisa con un ejemplar de *Le Figaro* unas cortinas para tapar la gran cristalera de la habitación, extendiendo las páginas con pinzas en el tendedero que está junto a la ventana:



Irma, la dulce (Billy Wilder, 1963)

IRMA

Es usted muy tímido, ¿verdad?

NÉSTOR

¿Yo? ¿Tímido? No... No es timidez, es sólo el mundo en que vivimos. Quiero decir que si odias a alguien puedes odiarlo en cualquier lugar y el cualquier momento. Pero si te gusta alguien, tienes que esconderte en rincones oscuros.

Pero en manos de Wilder, los periódicos no pueden ser, por supuesto, simples trozos de papel que ocultan a los amantes. De nuevo aquí, el uso de la prensa no es inocente, pues el director vienés realiza un guiño malicioso al poner al muy tradicional, académico y conservador diario *Le Figaro* sobre la mesilla de una prostituta del barrio de Les Halles, para actuar como pudorosa barrera que separa las inmorales actividades del ático de la desinhibida Irma de los ojos del mundo.

Con la misma capacidad para expresar la comicidad incluso de los objetos más pequeños, la prensa también sirve a Wilder como medio para mofarse de los médicos, otra de las dianas favoritas de su corrosivo humor. Willie Gingrich explica a su cuñado en *En bandeja de plata* que algunas de las cosas que los médicos dicen saber las han sacado de las revistas. En el momento en el que la madre de Harry Hinkle lo visita en el hospital y cree que su hijo va a quedarse realmente inválido, Gingrich –que en realidad sólo pretende desembarazarse de ella– trata de consolarla: “Todas las semanas leemos en la revista *Time* cómo se trasplantan riñones y cómo se ponen espinas dorsales de plástico. Los médicos aprenden leyendo esas cosas”. Poco más adelante, los expertos que analizan a Hinkle darán razón a Gingrich. En uno de los exámenes, uno de los especialistas describe que le están aplicando una novedosa técnica desarrollada por la Universidad de Rochester. “Lo sé –replica uno de sus colegas–. Lo he leído en la revista *Time*”.

6.3.1. Catalizadores de la acción

En los filmes de Billy Wilder los medios también pueden servir para motivar e impulsar las decisiones de los personajes, para empujarlos a dar el último paso hacia un destino

inevitable para ellos. En los momentos de duda, la prensa los estimula, los inspira y los conduce a la acción.

En *El héroe solitario*, Wilder nos presenta a Charles Lindbergh en su etapa como un audaz piloto postal apasionado por la aeronáutica en la época de los pioneros de la aviación. En uno de sus viajes, una dura e imprevista tormenta lo sorprende en su vuelo hacia Chicago y se ve obligado a lanzarse en paracaídas. Vestido de aviador y con las sacas de correo en la mano, entra en un tren para culminar su viaje. Se sienta junto a un viajante de comercio que lee en el periódico la noticia sobre el frustrado intento de René Fonck de atravesar el Atlántico. Dos de los tripulantes han muerto abrasados y el avión apenas se ha separado diez metros del suelo antes de estrellarse⁴⁰⁴.

A pesar de que acaba de sufrir un accidente y de que las informaciones sobre otros intentos de cruzar el océano son trágicas, la noticia del diario espolea la iniciativa de Lindbergh, que se pone en contacto con un fabricante de aviones para conocer el precio del aparato con el que quiere volar hasta París e inicia los primeros contactos con un grupo de inversores que le financien su aventura "a fin de demostrar fehacientemente ante el público las posibilidades de la aviación comercial". Durante su etapa como periodista, Wilder había escrito una noticia sobre el vuelo de Lindbergh para un diario berlinés, cuando era un reportero *freelance*, pero no pudo permitirse viajar hasta París. Sin embargo, éste fue uno de los motivos por los cuales deseaba dirigir la película (Chandler, 2002:183)⁴⁰⁵.



El héroe solitario (Billy Wilder, 1957)

⁴⁰⁴ El 21 de septiembre de 1926 el Sikorsky pilotado por Fonck se estrelló en la pista de despegue tras romperse el tren de aterrizaje. El as francés de la aviación sobrevivió al siniestro, pero fallecieron dos de los tres miembros de su tripulación. El de Lindbergh no fue el primer vuelo transoceánico –aunque sí en solitario– pues en 1919, Alcock y Brown habían logrado volar desde Nueva Escocia (Canadá) a Clifden (Irlanda) en un bombardero modificado, espoleados por un premio del diario *Daily Mail* de 10.000 libras esterlinas. Recogieron el premio de manos de Winston Churchill.

⁴⁰⁵ Según Zolotow, *Die Nachtausgabe* envió a Wilder a Viena en junio de 1927 como corresponsal para relatar la llegada del vuelo transoceánico de Chamberlin-Levine (Zolotow, 1993:33). El dato del biógrafo aquí es impreciso, pues el vuelo tenía como destino Berlín. Los aviadores, que habían sido superados por Lindbergh en la carrera por lograr culminar el primer vuelo transoceánico sin escalas, aspiraban

La construcción del *Spirit of St. Louis* sigue su marcha contrarreloj⁴⁰⁶. Varios aviadores intentan al mismo tiempo ser los primeros en lograr la proeza, pero a través de los medios siguen acumulándose los presagios sombríos⁴⁰⁷: el accidente de Wooster y Davies, la salida de París de Nungesser y Coli y su posterior desaparición, los preparativos de Chamberlain y Acosta... Entre el optimismo y la camaradería con la que se está construyendo el avión, los medios sirven como contrapunto dramático que recuerda el peligro y el riesgo que entraña la misión. El ritmo de la película no puede entenderse sin la constante presión y premura en los preparativos que marcan los medios, que reproduce con exactitud el obsesivo seguimiento de las noticias de prensa que el propio Lindbergh recordaba haber realizado en aquella época en su autobiográfico libro *The Spirit of St. Louis*. Los personajes alternan la esperanza y el entusiasmo por la iniciativa con el gesto preocupado al escuchar la radio o al leer los titulares de los periódicos.

En *Testigo de cargo* los medios constituyen igualmente el recurso fílmico para dar un giro a la acción. Tras presentarse Leonard Vole (Tyrone Power) junto con su procurador en las oficinas de Sir Wilfried Robarts (Charles Laughton), le detallan las acusaciones que penden sobre él y el abogado trata de ver qué líneas de defensa pueden trabajar, a pesar de que todas las pruebas circunstanciales parezcan ir en su contra. En el momento en el que el letrado señala la falta de móvil como principal argumento, Brogan-Moore (John Williams) llega con el periódico bajo el brazo y desmonta la que parecía la única vía de escape, pues la prensa habla ya del testamento en el que la fallecida lega ochenta mil libras al acusado.



Testigo de cargo (Billy Wilder, 1957)



Con faldas y a lo loco (Billy Wilder, 1959)

establecer un record de distancia. Tras salir de Nueva York el 4 de junio de 1927, no lograron llegar a su destino, puesto que se quedaron sin gasolina a pocos kilómetros capital alemana. La referencia del diario para el que trabajaba Wilder en aquel momento también es incorrecta, puesto que había sido despedido de *Die Nachtausgabe* nueve meses antes, en septiembre de 1926.

⁴⁰⁶ El *Spirit of St. Louis* original costó 13.000 dólares, mientras que las tres réplicas fabricadas para la película costaron 1.300.000 (Phillips, 2010:180).

⁴⁰⁷ Aunque la película de Wilder no mencione el motivo, en la sucesión de intentos de cruzar el Atlántico en un vuelo sin escalas tuvo mucho que ver el premio de 25.000 dólares ofrecido por el filántropo francés Raymond Orteig. Instaurado en 1919, el premio no tuvo contendientes hasta 1924, fecha en la que los avances en la industria aeronáutica animaron a muchos aviadores a intentar la proeza.

También en *Con faldas y a lo loco* las noticias de los diarios sirven para espolear la resolución de los protagonistas. En el Chicago de la ley seca, Joe (Tony Curtis) y Jerry (Jack Lemmon), dos músicos arruinados que han sido testigos accidentales de la matanza de San Valentín, huyen disfrazados de mujer de los gánsteres que los persiguen para unirse a una banda femenina de música que viaja a Miami en una gira de tres semanas. En el andén de la estación las dudas asaltan a Jerry –de quien había partido la idea– porque cree que no van a ser capaces de mantener la farsa durante todo el viaje. Sin embargo, la presencia de un vendedor de prensa en el andén con la noticia de la matanza es el elemento que les faltaba para reforzar su decisión: “Edición extra –vocea el chico. Siete hombres asesinados en el garaje Northside. Se teme que siga la racha”. Obviamente, Joe y Jerry se apresuran a subirse al tren.

De igual manera, en *La vida privada de Sherlock Holmes* un periódico ofrece la pista que permite a los protagonistas avanzar en su investigación. En este caso Sherlock Holmes y su ayudante Watson tratan de ayudar a la mujer de un ingeniero belga desaparecido a encontrar a su marido. La única pista con la que cuentan es la dirección de correo a la que ella le remitía las cartas, que está ubicada en lo que resulta ser un local abandonado. Holmes, escondido tras la puerta, consigue atisbar entre los periódicos que cubren el fondo de una gran jaula de pájaros el nombre del *Inverness Courier*, diario escocés que le da la pista sobre dónde pueden seguir buscando al ingeniero desaparecido.



La vida privada de Sherlock Holmes
(Billy Wilder, 1970)

6.3.2. El caballo de Troya

En la labor de azuzar las acciones, los medios –en especial la prensa– pueden convertirse asimismo en instrumentos utilizados por los personajes en su juego de intereses contrapuestos. En *Días sin huella*, el alcohólico Don Birman explica al barman Nat cómo va a conseguir llevarse al fin de semana que va a pasar en el campo junto a su hermano las botellas de alcohol que tanto ansía. Para ello, el caballo de Troya se presenta bajo la apariencia de un inocente periódico dominical:

DON BIRNAM

Por supuesto, tendré que resolver el problema del transporte hasta el campo. ¿Cómo pasar estas dos bombas de relojería por delante de la guardia real? Envolveré una de las botellas con un ejemplar del *Saturday Evening Post* para que mi hermano la descubra. Quiero que la descubra, porque eso le

relajará. La otra botella... Acércate. Ésa la ocultaré en la maleta de mi hermano. La transportará él mismo, sin saberlo, por supuesto. Luego, mientras salude al guardés, la sacaré y la esconderé en un hueco del viejo manzano.

En *Sabrina*, los hermanos Larrabee demuestran igualmente que saben utilizar a la prensa para lograr sus propios fines en sus relaciones entre sí. El metódico y frío Linus ha concertado un matrimonio de conveniencia para su hermano David, que acumula en su convulso currículum sentimental tres divorcios y una veintena de compromisos. Las industrias Larrabee han descubierto la fórmula de un revolucionario plástico basado en la caña de azúcar y Linus quiere que David se case con la hija del dueño de la segunda mayor plantación de caña de azúcar de Puerto Rico; "la primera no tiene hija", se disculpa. La prensa es el vehículo perfecto para hacer pública la unión matrimonial y empresarial, aunque el principal interesado sea el último en enterarse y lo haga a través de las páginas del periódico. Las filtraciones interesadas son un eficaz medio para lograr los objetivos en el mundo de los negocios:

DAVID LARRABEE
¿Cómo dicen esto los periódicos?
LINUS LARRABEE
¿Qué?
DAVID LARRABEE
David Larrabee contraerá matrimonio con la señorita Elizabeth Tyson, la famosa heredera de las cañas de azúcar.
LINUS LARRABEE
Enhorabuena.
DAVID LARRABEE
Lo has planeado tú, ¿no?
LINUS LARRABEE
¿Yo? Creía que lo que hay entre tú y Elizabeth Tyson era del dominio público. ¿No te gusta?
DAVID LARRABEE
Me gusta mucho.
LINUS LARRABEE
¿Entonces?
DAVID LARRABEE
Hay muchas chicas que me gustan mucho⁴⁰⁸.

⁴⁰⁸ Previamente, una de las sirvientas de los Larrabee había anunciado a sus compañeras el compromiso: "Pero si lo dice el periódico [Cholly Knickerbocker]. Aquí está, ¿es que no leéis nunca las notas de sociedad?". La referencia original menciona el famoso seudónimo bajo el cual diversos escritores escribieron entre 1937 y 1966 una célebre columna rosa en el *New York Journal-American* de Hearst (V. 'Cholly Knickerbocker'. En: *Encyclopædia Britannica*. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1667405/Cholly-Knickerbocker>).

Al final del film, el atemperado David tiene la ocasión de devolver el golpe. Linus ha tratado de separar a Sabrina de su hermano para que no frustrara la boda concertada por intereses empresariales, aunque en el último momento se arrepiente de su comportamiento y prepara todo para que ambos puedan huir a París en barco, aunque eso suponga cancelar el compromiso matrimonial y comercial. David, por su parte, sabe que Sabrina se ha enamorado en realidad de su serio hermano y acude a la reunión en la que se va a celebrar la fusión para comunicar que se queda en tierra y que sigue adelante con los planes de boda. Linus siente compasión por Sabrina, pero David ha interiorizado los ardidés empresariales de su hermano:



Sabrina (Billy Wilder, 1954)

LINUS LARRABEE

Qué sola estará...

DAVID LARRABEE

Según las últimas noticias de este periódico, no. Dice aquí que Linus Larrabee -eres tú, ¿verdad?- y Sabrina Fairchild -es ella, ¿no?- han reservado dos sillas de cubierta contiguas en el *Liberté*, que sale hoy.

OLIVER LARRABEE

¡Todos los periodistas deberían ser reducidos a pulpa y convertidos en papel!

LINUS LARRABEE

Es obra tuya, ¿no?

OLIVER LARRABEE

¿Mía? Creía que lo tuyo con Sabrina era del dominio público.

En *Uno, dos tres*, la prensa vuelve a ser un eficaz elemento de traición entre los personajes. MacNamara tiene a su cargo a la hija de su jefe durante la estancia de ésta en Berlín. La joven se enamora de un berlinés del Este, Otto Ludwig Piffel, y planea escaparse con él a Moscú⁴⁰⁹. Para evitar lo que sin duda le acarrearía la desgracia profesional, MacNamara improvisa una emboscada para el enamorado berlinés con los objetos que tiene en su despacho: envuelve un reloj de cuco que marca las horas

⁴⁰⁹ En la obra teatral original de un acto *Egy, kettó, három* (1930) de Ferenc Molnár, toda la acción transcurre en la oficina del Sr. Norrison, un frenético hombre de negocios que ve cómo su huésped, la hija de un importante socio, anuncia que se va a casar con Anton, un taxista socialista. Con la ayuda de sastres, barberos y tenderos, convierte al prometido en un noble antes de la boda. Wilder y Diamond aprovecharon la trama principal, no así los diálogos de la obra original.

tocando el *Yankee Doodle*⁴¹⁰ en su ejemplar del *Wall Street Journal* y se lo da al novio como regalo de bodas. Mientras, pide a su ayudante que coloque un globo con la leyenda "Russki Go Home" en el tubo de escape de la motocicleta del convencido comunista.

En cuanto Piffel cruza la puerta de Brandemburgo y se detiene en el control policial del sector Este, el globo que lleva en el tubo de escape, bien inflado y visible, llama la atención de los guardianes, que lo detienen. Al pedirle explicaciones, reparan en el paquete que lleva. El reloj de cuco se acciona y en lugar del tradicional pájaro sale por la puertecilla la figurita del tío Sam agitando una bandera estadounidense al ritmo del *Yankee Doodle*. Los guardianes observan también que el envoltorio es un ejemplar del *Wall Street Journal*, por lo que lo detienen por tratar de introducir "propaganda americana" en el país.



Uno, dos, tres (Billy Wilder, 1962)

En ocasiones, la función de los medios como caballo de Troya es más frontal y menos sutil. En *Irma, la dulce*, cuando el gendarme Néstor Patou decide hacer una redada en su primer día en el barrio, se acerca al conserje del Hotel Casanova y le pregunta por el timbre de incendios. Cuando lo acciona, éste le pregunta que dónde está el fuego. Patou enciende una cerilla, prende el ejemplar *France Soir* que está leyendo el recepcionista y le responde: "Aquí".



Irma, la dulce (Billy Wilder, 1963)

6.3.3. Caracterización de los personajes

Los medios de comunicación, en especial la prensa, también son para Wilder un eficaz elemento caracterizador. Al igual que ocurre con el serio conserje del hotel Casanova que lee el *France Soir*, el retrato de los personajes puede ser perfilado por sus palabras,

⁴¹⁰ La popular melodía norteamericana está estrechamente ligada a la propia imagen de los Estados Unidos en el mundo. Las emisiones internacionales de *Voice of America* utilizan las notas de esta canción como señal de intervalo.

sus acciones o su vestimenta, pero también por la prensa que leen. Como es lógico, para que esta función pueda realizarse con éxito el medio mostrado debe ser bien conocido para el público, para que pueda así inferir la caracterización del personaje a partir de los rasgos que ya conoce sobre el medio, o en su defecto, tener un nombre lo bastante explícito que resulte autoexplicativo.

En *El mayor y la menor*, por ejemplo, Ginger Rogers interpreta a una joven de 20 años que, decepcionada tras un año de vida en Nueva York en el que ha tenido veinticinco trabajos diferentes, decide volver a su Iowa natal. Con esa finalidad había guardado celosamente 27,50 dólares con los que pagar el billete de regreso en tren a casa, pero al llegar a la estación descubre que las tarifas han subido. Aunque parece que las circunstancias no le van a permitir huir de la Gran Manzana, observa en la taquilla a una madre que viaja con sus dos hijos y que compra para ellos un billete de tarifa reducida por ser menores de 12 años.



El mayor y la menor (Billy Wilder, 1942)

La idea surge con rapidez, y en el lavabo de señoras la joven Susan Applegate se transforma en la pequeña *Su-Su*: se quita el maquillaje, acorta su falda, se ata el pelo en dos largas trenzas y con las mangas de un jersey crea dos calcetines de colores⁴¹¹. En el tren, cuando llegan los revisores –que sospechan el engaño– juguetea con un globo, canturrea con voz infantil o simula jugar a la cuerda. Cuando el peligro no acecha, aflora la verdadera Susan riendo a carcajadas mientras lee la revista *Esquire* que ha tomado del pasajero que duerme a su lado. El personaje se mueve en esta doble caracterización a lo largo de toda la película, pues al huir de los revisores que la han descubierto fumando en la plataforma del vagón conoce al mayor Philip Kirby. Para Wilder, tan eficaz como mostrar la impostura de una niña de doce años a través de las trenzas y el globo resulta revelar su condición adulta cuando lee *Esquire*, en lo que constituye un guiño pícaro, pues la revista se dirige específicamente al público masculino. De la mano de Arnold Gingrich, *Esquire* vivió sus años dorados en la época en la que se rodó la película, en la que se hizo célebre por sus ilustraciones de las *pin-up* fotografiadas por George Petty y Alberto Vargas.

⁴¹¹ La caracterización, en cierto modo, era triple, pues en el momento de estreno de la película Ginger Rogers contaba con 31 años e interpretaba a una joven de 20 que tenía que hacerse pasar por una niña de 12.

Los periódicos también caracterizan a los personajes en *El crepúsculo de los dioses*. Las dificultades son constantes en la vida de Joe Gillis, perseguido por sus acreedores, que consigue a duras penas salir adelante como guionista en Hollywood. Cuando al inicio de la película la cámara lo muestra en una de sus jornadas cotidianas de trabajo en su apartamento frente a la máquina de escribir, lo vemos en bata, sentado sobre la cama, con un paquete de cigarrillos a su lado, un diccionario sobre la mesa y un ejemplar de *The Hollywood Reporter* sobre la cama. Más adelante en el film, puede verse a un grupo de extras que lee también ésta publicación durante el rodaje.



El crepúsculo de los dioses
(Billy Wilder, 1950)

The Hollywood Reporter –junto a *Variety*– es sin duda una institución entre las publicaciones sobre la industria cinematográfica. Este diario, cuyo primer número se publicó el 3 de septiembre de 1930, fue el primero de la industria del espectáculo con sede en Hollywood y se ha caracterizado desde entonces por su tono sensacionalista y su estilo fresco y directo:

“From the very beginning, the paper had spunk. It had attitude. It had its own certain style, from the slang it used, to the art deco design touches on its pages [...]. Brash, opinionated, gossipy, breezily written in a rat-a-tat Demon Runyon style, the paper was single-minded in its dedication to delivering ‘today’s films news today’, as it’s original masthead slogan promised” (Littleton y Byrge, 2006).

Curiosamente, en el momento del estreno de *El crepúsculo de los dioses*, la sede de este diario se encontraba en el 6715 de Sunset Boulevard, no demasiado lejos de “una de esas grandes casas de la manzana diez mil” en las que, en la ficción de Wilder, vivía Norma Desmond.

La labor caracterizadora de la prensa reaparece en *Sabrina*⁴¹², donde el carácter contrapuesto de los hermanos toma cuerpo visualmente al inicio de la película, en el que se ve a los Larrabee posar para un retrato el día en el que ofrecen su gran fiesta

⁴¹² La obra teatral original de Samuel Taylor incluye a una periodista como secundaria de cierto peso, Julia Ward McKinlock, una mujer de 58 años que dirige una revista y que es la mejor amiga de Maude Larrabee. Este personaje desaparece de la versión cinematográfica. Entre otras referencias a la prensa eliminadas, David es el último en enterarse de que su hermano Linus sale con su ex mujer –la trama sentimental del film difiere– y su madre le dice que eso le pasa porque sólo lee el *New York Times* (Taylor, 1953:17).

anual. Linus Larrabee (Humphrey Bogart), el serio hermano mayor encargado de gestionar las empresas familiares, está apoyado sobre el reposabrazos de una silla con gesto adusto, vestido con un esmoquin negro y con el *Wall Street Journal* asomándole en el bolsillo, en la viva imagen de un hombre absorbido por los negocios. Su hermano menor David, por el contrario, un *bon-vivant* despreocupado y mujeriego, posa sonriente sentado a horcajadas sobre su silla con un esmoquin blanco.

Durante la película el serio Linus no se separará en ningún momento de su ejemplar del *Wall Street Journal* –en casa, en el coche, en la oficina– y lo lucirá en todo momento como atributo característico. Sin embargo, la relación con Sabrina transforma a ambos hermanos. En Linus, la joven hija del chófer termina ablandando su dura fachada de incombustible empresario, representada en el ala de su sombrero, que le enseña a llevar ligeramente inclinada. En David, el rechazo de Sabrina y su compromiso con Elizabeth Tyson formalizan su carácter, lo que se visualiza al final del film al verle vestido de oscuro, con el paraguas en la mano y el periódico en el bolsillo, a imagen de su hermano mayor.



Sabrina (Billy Wilder, 1954)

Wilder volverá a utilizar en numerosas ocasiones el *Wall Street Journal* como sinónimo de los hombres de negocios. En *Con faldas y a lo loco*, también lo leen todos los adinerados jubilados que se alojan en el hotel al que llega la banda femenina de música a la que Joe y Jerry se han unido. Sugar (Marilyn Monroe) confiesa a Joe/Josephine que está deseando llegar a Florida para poder cazar a un millonario, pero prefiere a los que llevan gafas, porque son “cariñosos, amables e inofensivos” y “tienen la mirada lánguida, y los ojos chiquitos de tanto leer las largas listas de cotizaciones de bolsa [They get those weak eyes from reading, you know. Those long, tiny, little columns in *The Wall Street Journal*]”.

En efecto, cuando el autobús de las chicas llega al *Seminole-Ritz*, un grupo de ancianos millonarios mueve acompasadamente sus mecedoras en el porche del hotel,

ataviados con sus sombreros blancos, sus gafas ahumadas y leyendo, por supuesto, el *Wall Street Journal*.

Poco después, Joe se disfraza de millonario para tratar de conquistar a Sugar siguiendo las pistas que ésta le había dado en el tren, y simula un encuentro fortuito en la playa, sentado sobre una sillón de mimbre, con unas gruesas gafas, una gorra blanca y el *Wall Street Journal* en la mano. Sugar insiste en que su cara le resulta familiar a lo que el impostado millonario responde que le habrá visto “en los periódicos o en las revistas de alta sociedad [*Vanity Fair*]”.



Con faldas y a lo loco (Billy Wilder, 1959)

La revista aludida por el impostor Joe, en efecto, se corresponde con un público elitista. La publicación fundada por Condé Nast en 1913 se convirtió en un referente de la cultura más elevada, en la que se publicaban contribuciones de muchos de los principales escritores de comienzos del S.XX., como Aldous Huxley, T.S. Eliot, Ferenc Molnár, Thomas Wolfe o P.G. Wodehouse. Más adelante veremos a la cautivada Sugar leyendo *Vanity Fair* tumbada sobre la cama de su habitación, probablemente buscando información sobre el impostado millonario. La revista dejó de publicarse en 1936, aunque la empresa editora volvió a lanzarla al mercado en 1983.

El uso de la prensa en *Con faldas y a lo loco* para definir a los personajes no se limita a los millonarios o a sus rendidas admiradoras. El detective Mulligan, que persigue a los mafiosos que han perpetrado la matanza de San Valentín, no destaca precisamente por su disimulo. Si ya al inicio de la película podemos verlo en el local de ‘Botines’ Colombo utilizando la insignia policial como aguja para el puro, en Florida reaparece en la reunión de los “Amantes de la ópera italiana”, la cómica tapadera con la que se

celebra una reunión de mafiosos⁴¹³. Junto a la entrada, Mulligan espera la entrada de Colombo mientras lee el *National Police Gazette*. Con innegable intención caricaturesca, Wilder incluye una referencia a esta publicación inmensamente popular a finales del S.XIX y principios del S.XX. Fundada en 1845, a partir de 1877 conoció su época más exitosa de la mano de Richard Kyle Fox, con abundancia de informaciones escabrosas, la inclusión grabados en madera e imágenes de mujeres insinuantes, información sobre deportes –muy especialmente boxeo– y cotilleos (Smith, 1972). Además de la referencia histórica, el título de la revista delata burlescamente a Mulligan.



Con faldas y a lo loco (Billy Wilder, 1959)

En *Uno, dos, tres*, el *Wall Street Journal* vuelve a perfilar al protagonista en un entorno radicalmente diferente al del Chicago de los años veinte: la guerra fría en el Berlín Occidental. C.R. MacNamara (James Cagney) es el responsable de Coca-Cola en Berlín y busca expandir el mercado a la U.R.S.S. para lograr ascender dentro de la empresa. Cuando llega a la oficina, como buen hombre de negocios, lo primero que hace es abrir el ejemplar del *Wall Street Journal* que lo aguarda sobre la mesa.

Más adelante, cuando Scarlett Hazeltine se despide de sus anfitriones, pide a la mujer de MacNamara que le envíen a Moscú el *Vogue* y *Screen Romances*⁴¹⁴. Ésta última, con sorna, replica que lo hará sólo a cambio de que le envíe el *Pravda* todos los días, aunque “sólo los chistes”. Las dos revistas que menciona la alocada joven, desde luego, manifiestan su ingenuidad, pues abordan temáticas tan reveladoramente ‘capitalistas’ como la alta costura o la novelación de las historias románticas de los filmes de Hollywood. La alusión también manifiesta el desprecio por las informaciones del órgano oficial del partido comunista entre 1918 y 1991, y de paso por el humor ruso.



Uno, dos, tres (Billy Wilder, 1961)

La prensa puede, asimismo, esbozar el carácter de los personajes por contraste. En *Bésame, tonto* Polly ‘la bomba’ es una prostituta a la que han contratado para que se haga pasar por la mujer del protagonista. El objetivo es que el famoso cantante Dino,

⁴¹³ El título permite a Wilder y Diamond incluir un segundo chiste cuando se cruzan Mulligan y Colombo: “Me enteré de que ustedes, los amantes de la ópera, estarían por aquí y vine por si a alguno se le ocurría cantar”.

⁴¹⁴ El doblaje español convierte a la segunda en “la novela rosa”.

que accidentalmente se ha detenido en el pequeño pueblo de Climax (Nevada), la pueda cortejar sin que el celoso marido sufra por ello. Polly, que vive en una caravana y no puede disimular sus ademanes de camarera de club de carretera, prepara la mesa en el papel de la casta Zelda: "Para cenas íntimas –explica– la romántica luz de las velas es indispensable. Leo todas esas cosas en la revista del hogar para la mujer [*Ladies' Home Journal*]. Lo que toda novia debería saber. Cómo hacer feliz a tu marido."

La mención a esta revista, una de las "siete hermanas" dirigidas a las amas de casa en Estados Unidos, completa así un retrato más en profundidad del personaje, una manicura de Nueva Jersey que iba a Las Vegas para casarse con un vendedor de Hula Hops que había conocido, y a la que éste había desplumado y había dejado sin coche, dejándola tirada con su caravana en el remoto pueblo de Climax. Al principio, Polly intenta trabajar como manicura, pero la falta de oportunidades la terminan empujando a convertirse en camarera del *Belly Button*. En este sentido, la caracterización de los personajes en las películas de Wilder tiene también una vertiente de género, pues mientras los hombres leen diarios de referencia como el *Wall Street Journal* o el *New York Times*, las mujeres leen principalmente revistas femeninas como *Vogue*, *Marie-Claire* o *Ladies Home Journal*.

Esta pauta se mantiene en *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?*, donde Wendell Ambruster Jr. (Jack Lemmon) viaja precipitadamente a Italia para hacerse cargo del cadáver de su padre, fallecido durante sus vacaciones en Ischia. Al haber tomado apresuradamente el vuelo, viste aún con la estridente ropa de golf con la que recibió la noticia. En el avión, se procura el modo de obtener una vestimenta más adecuada para mostrar su duelo e intercambia su traje con el de un solemne pasajero que viste de negro y lee el *New York Times*, en contraste con el protagonista que viste con camisa rosa, chaqueta roja y pantalón a cuadros. Por el contrario, Pamela Pigott, que viaja a Ischia para recuperar los restos mortales de su madre, se sale de la norma general que define a las mujeres, y así lo manifiesta en su encuentro con Wendel Ambruster Jr.:



¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?
(Billy Wilder, 1972)

PAMELA PIGOTT

Sé muchas cosas de usted. Tiene 42 años, vive en Baltimore, está casado, tiene dos hijos y fue presidente de la cámara joven de comercio.

WENDEL ARMBRUSTER JR.

Ah, ha leído el artículo de la revista *Newsweek*, 'Negocios y finanzas'.

En *Cinco tumbas al Cairo*, la prensa también muestra su utilidad para describir el pasado esplendor del *Hotel Empress of Britain*, situado en mitad del frente norteafricano de la Segunda Guerra Mundial y parcialmente derruido por los bombardeos. En su huida de las tropas nazis, el capitán británico John Bramble llega al establecimiento regentado por Farid (Akim Tamiroff), sólo para descubrir que el avance del Afrika Corps a convertido al mismísimo Erwin Rommel en huésped de honor del hotel. Como muda muestra de la pujanza pasada del lugar bajo la ocupación británica, una amplia colección de diarios acumula polvo el expositor de la recepción.



Cinco tumbas al Cairo (Billy Wilder, 1943)

Finalmente, los medios también pueden ayudar a revelar la conciencia de los personajes. Así ocurre en la película *En bandeja de plata*, donde la televisión estimula por contraste la conciencia del protagonista. Hinkle se ha dejado embaucar por su cuñado en el intento de estafa al seguro en la creencia de que la situación servirá para que su mujer vuelva con él. Sin embargo, su conciencia se ve agitada en dos ocasiones a través de la televisión. La primera de ellas en la habitación del hospital, cuando está



En bandeja de plata (Billy Wilder, 1966)

viendo una película sobre Abraham Lincoln, en la que el presidente proclama una de sus frases más célebres: "Por tanto os digo. Que si una vez perdéis la confianza de vuestros conciudadanos, nunca recobraréis su respeto y estima. Es cierto que se puede engañar a todos en alguna ocasión. Se puede incluso engañar a algunos siempre. Pero no se puede engañar siempre a todos". En la segunda ocasión, ya en casa, Hinkle ve en las noticias deportivas televisivas que *Boom Boom* Jackson ha sido apartado indefinidamente del equipo por borrachera, alboroto público y desacato, lo que lo hace sentirse se siente culpable, pues es él el que ha provocado con su simulación de invalidez el descenso a los infiernos del jugador, que se ha desvivido por el agobiado por el sentido de la responsabilidad en lo ocurrido.

6.3.4. La ociosidad

Relacionado igualmente con la caracterización de los personajes, en ocasiones la prensa cumple funciones fílmicas más primarias, como por ejemplo ilustrar la ociosidad en el trabajo de algunos de los personajes.

En *Curvas peligrosas* la banda de ladrones de coches a la que se incorpora Henri Pasquier (Pierre Mingand) tiene su cuartel general en un taller con una falsa pared a través de la que se accede a la zona en la que guardan, transforman y venden los coches robados. El mecánico que se encarga de vigilar la puerta de acceso, 'El hombre de los cacahuetes' (Paul Velsa), lee *L'Auto* para matar los tiempos muertos.



Curvas peligrosas (Billy Wilder, 1934)

Wilder recurre con frecuencia en sus películas a la imagen de los conserjes y guardianes leyendo el periódico, como en el caso del conserje del hotel Casanova en *Irma, la dulce*. Al inicio de *Perdición*, cuando el agente de seguros Walter Neff (Fred MacMurray) llega malherido a la oficina dispuesto a dejar grabada la confesión a su jefe, el portero de noche que le abre la puerta del edificio de la sede de la Pacific All-Risk también está leyendo el periódico. La novela corta de James M. Cain en la que se basa el film, sí precisa previamente el tipo de publicación que lee el conserje del edificio en el momento en el que Walter Neff prepara su coartada: "He was down at his desk, reading a detective story magazine when I went out" (Cain, 1944:305).



Perdición (Billy Wilder, 1944)



Días sin huella (Billy Wilder, 1945)

En *Días sin huella* también el ordenanza de la guardarropía del Metropolitan lee el periódico mientras en el escenario se representa *La Traviata*. Don Birnam, consumido por la ansiedad que le produce ver el brindis de la obra de Verdi, quiere retirar su gabardina, pero el resguardo está

confundido y debe aguardar hasta el final de la representación. En la larga espera hasta que acaba la ópera, el conserje lee tranquilamente el periódico mientras Birnam pasea y juguetea nervioso con el abrigo y el paraguas confundidos que, eso sí, le permiten conocer a la que será su prometida.

En los largos momentos de pausa entre tomas en el film que rueda Cecil B. DeMille en *El crepúsculo de los dioses*, los diarios vuelven a aparecer en manos de los extras. Mientras el director piensa en cómo puede desembarazarse de Norma Desmond sin herir sus sentimientos, la sienta en su silla y bajo la luz de los focos, todos los asistentes al rodaje la reconocen, incluidos los extras que están leyendo *The Hollywood Reporter* para hacer más llevaderas las interrupciones.



El crepúsculo de los dioses (Billy Wilder, 1950)

6.3.5. La prueba documental y la narración fílmica

Los medios también pueden cubrir con suma eficacia otras funciones fílmicas como el relato de la acción y la contextualización de la trama, donde toman el relevo a recursos como el narrador, la voz en *off* de los personajes, los rótulos y los diálogos. Su carácter de prueba documental sirve asimismo para aportar información objetiva sobre los sucesos de forma sintética y visual, en lo que constituye una versión sinóptica del narrador omnisciente.



Berlín, Occidente (Billy Wilder, 1948)

En *Berlín Occidente*, durante la visita de un comité de congresistas estadounidenses al sector americano del Berlín de la posguerra, la representante de Iowa Phoebe Frost (Jean Arthur) observa con indignación la relajación moral de las tropas. Convierte en objetivo prioritario de su particular cruzada a la cantante de cabaré Erika Von Schluetow (Marlene Dietrich).

Para indagar sobre la verdad que hay en los rumores del pasado nazi de la artista, la congresista Frost ordena que le muestren los noticiarios de la época. Wilder construye a tal efecto *Die Woche Im Bild*, una ficticia pieza informativa que mezcla imágenes reales de un acto del partido nazi en Breslau, con un multitudinario desfile y un discurso de Goebbels, como antesala a la noticia de la inauguración de la ópera y la representación *Lohengrin*, en un acto lleno de personalidades del régimen nazi. En las imágenes, se ve a una radiante Erika Von Schluetow en uno de los palcos como acompañante de Hans Otto Birgel, un alto dirigente de la Gestapo. Las sospechas de la congresista Frost se ven corroboradas hasta su último extremo con el noticiario cuando, pocos planos después, puede observarse a la ahora cantante de cabaré saludando al mismísimo Hitler, con quien comparte conversaciones en voz baja y confidencias divertidas al oído.



El héroe solitario (Billy Wilder, 1957)

El testimonio informativo del noticiario, símbolo de reconocimiento y estatus social durante el régimen nazi, se convierte al finalizar la guerra en el más imborrable de los estigmas, en la prueba condenatoria definitiva. Los medios vuelven a ser el vehículo a través del cual el personaje se ve traicionado, en este caso por su propio pasado.

En *El héroe solitario*, una vez que Lindbergh ha logrado partir del aeródromo de Long Island en un despegue dificultado por las malas condiciones de una embarrada pista y un tiempo poco favorable, todas las personas que lo han ayudado siguen atentamente las noticias y respiran con alivio. Así, en un rápido sumario que sintetiza la expectación con la que la opinión pública sigue la gesta del aviador, vemos al padre Hussman escuchar la radio junto con los trabajadores del café frecuentado por Lindbergh, al viajante que coincidió con él en el tren leyendo el diario, o a E. Lansing Ray consultando los teletipos en la redacción del *Globe-Democrat*.

En *Ariane*, Wilder vuelve a recurrir a la prensa para dar una dimensión pública al carácter del personaje. En este caso la historia se centra en las andanzas de Frank Flannagan (Gary Cooper), un rico millonario y reconocido *playboy* de mediana edad que llega a París. Ariane (Audrey Hepburn), la hija del detective privado que ha

seguido muchas de sus correrías, se enamora de él y sigue a través del archivo de su padre las aventuras del seductor americano.

Se suceden así a lo largo de la película dos escenas en las que se pueden ver los recortes de periódico que recogen todas sus proezas. En la primera, Ariane simula ensayar con el violonchelo, pero entre las partituras que están sobre el atril se oculta el dossier de Flannagan, que lee con atención mientras toca distraídamente. Los recortes sitúan al irresistible conquistador de corazones involucrado en una demanda de divorcio, rodeado de geishas que le dan un baño en o designado como hombre del año por una revista. Entre la documentación también pueden verse unas fotografías con una de sus amantes en Venecia, la nota del intento de suicidio de ésta poco después y su traslado al hospital en góndola para hacerle un lavado de estómago.

El ejecutivo de Pepsi-Cola vuelve a los Estados Unidos y, tal y como Ariane predice, las noticias sobre sus aventuras amorosas vuelven a llenar las páginas de los medios. Una segunda sucesión de recortes de prensa recoge las principales hazañas que el multimillonario norteamericano ha protagonizado durante los doce meses que transcurren entre sus dos visitas a París, mientras la flor que le regaló a Ariane languidece en un vaso en el refrigerador.

En esta segunda revista de prensa, los medios hablan de una pelea de azafatas por arreglar la litera de Flannagan, de una fiesta con las enfermeras del hospital en el que lo han operado del apéndice o de la mención de su nombre en una demanda de divorcio por parte de un millonario brasileño y su esposa. A lo largo de toda la película, la compleja y azarosa vida sentimental del *playboy* interpretado por Gary Cooper



Ariane (Billy Wilder, 1957)

puede seguirse a través de los recortes de prensa que el eficiente Claude Chavasse (Maurice Chevalier) recopila para sus archivos, aunque su labor tenga como inesperada consecuencia la de cautivar la atención de Ariane, que se hará pasar por una sofisticada dama de sociedad para atraer la atención de Flannagan.

También en *Fedora*, al inicio de la película un informativo de TV sustituye a un narrador tradicional y sitúa al espectador en el contexto de lo que ha sucedido y le proporciona las claves esenciales de la historia, inmediatamente después de la secuencia en la que la actriz se suicida arrojándose a las vías al paso de un tren. La breve aparición de la presentadora Arlene Francis ejemplifica el uso de los periodistas como una tipología dramática puramente funcional:



Fedora (Billy Wilder, 1978)

PRESENTADORA

Fedora ha muerto. La legendaria actriz murió ayer arrollada por un tren un barrio parisino. No se sabe si fue un accidente o un suicidio. Con esta tragedia se pierde uno de los rostros que durante los últimos cuarenta años ha iluminado las pantallas mundiales. Cómo se puede olvidar a quien encarnó a Madame Bovary. O a Juana de Arco. O a Lola Montes. El enigma de la actriz de origen polaco, nunca ha dejado de fascinar al público. Nadie podrá saber con precisión la edad que tenía cuando murió. ¿60, 70 tal vez? Ya que el paso de los años no dejó huella en su radiante belleza. Los actos funerarios serán de carácter privado. Los restos mortales serán expuestos en la casa parisina de la actriz para que sus miles de fans puedan darle su último adiós.

Más tarde, Butch Detweiler, recobrará el conocimiento en la cama de su hotel tras dos días en los que ha permanecido inconsciente tras recibir un golpe del chófer de la condesa Sobryanski. Los sucesos ocurridos durante las últimas 48 horas se condensan en la portada del diario que le muestra el conserje del hotel, que recoge la noticia que ha conmovido al mundo.

Idéntica labor puramente funcional tienen los medios en *Aquí, un amigo*, donde la contextualización inicial de la historia se hace a través de los medios de comunicación. El asesino a sueldo Trabucco (Walter Matthau) sigue a través de los informativos – primero en la televisión y luego en la radio– los resultados de sus acciones. A través de ellos, la audiencia puede tener conocimiento de la significación de sus actos, de una forma clara, breve y precisa:



Aquí, un amigo (Billy Wilder, 1981)

PRESENTADOR

La investigación del escandaloso fraude de 50 millones de dólares en terrenos en Palm Springs, sufrió un contra-tiempo hoy cuando uno de los testigos, Leopold Schuster, de 59 años, murió a causa de la explosión de una bomba en su casa de Bari. Los otros dos testigos, Barney Pritzig y Rudy Disco Gambola, que tienen que tienen que atestiguar asimismo en el caso referido serán puestos bajo protección policial por orden del fiscal general del distrito.

6.3.6. La quiebra de la rutina y de la normalidad

Más allá de la funcional pero visualmente aséptica tarea narrativa que pueden cumplir los medios, su uso puede igualmente contribuir a que el espectador identifique la quiebra en la rutina o en el comportamiento habitual de los personajes. En la medida en la que se identifican, en especial la prensa, con la cotidianidad y lo diariamente repetido, su acumulación se convierte en un recurrente modo para que Wilder represente visualmente el paso del tiempo y los cambios en los patrones de conducta de los personajes.

En *Días sin huella*, Wilder adapta a la gran pantalla la novela de Charles R. Jackson, en la que el largo fin de semana del alcohólico Don Birnam (Ray Milland) termina convirtiéndose en su particular descenso a los infiernos en la gran ciudad.

Pese a los esfuerzos de su hermano y su prometida, Birnam cae en una espiral de alcohol y abandono que le conducen al delirium tremens y a la casi total autodestrucción. Y esa dejadez comienza cuando, ausentes sus guardianes y con el dinero que ha descubierto oculto en la cocina para pagar a la asistenta, lo primero que

hace por la mañana es bajar a la calle para comprar una botella de whisky. Ese tránsito entre la vida de orden y la de abandono, entre el esfuerzo por no caer en la bebida y la obsesión por encontrar una copa, es representado por Wilder mostrando al protagonista salir de casa casi a hurtadillas, pasando por encima de la botella de leche y el periódico que dejan los repartidores diariamente ante su puerta.



Días sin huella (Billy Wilder, 1945)

A medida que Birnam cae más y más en su propia adicción, esos símbolos de la vida corriente y cotidiana quedan abandonados en el umbral, fuera del hogar, acumulándose poco a poco, mientras entre las paredes del apartamento se desencadena el drama. La confesión que el propio Birnam realiza a Nat al entrar en su bar nada más abrir, confirma la identificación entre la rutina y la prensa:

DON BIRNAM

¿Alguna vez has tenido miedo por la mañana? Tanto miedo que empiezas a sudar? No, tú no, tú lo tienes fácil. Suena el despertador, abres los ojos, te cepillas los dientes y lees el *Daily Mirror*, eso es todo.

En *La tentación vive arriba*, el anodino Richard Sherman (Tom Ewell) se queda en Manhattan trabajando durante un cálido verano en el que ha enviado a su mujer y su hijo al campo. Tras conocer fortuitamente a la explosiva vecina de arriba (Marilyn Monroe), la imaginación del solitario padre de familia galopa en fantasías de seducción mientras ella suspira por el aire acondicionado que él tiene instalado en el apartamento. La modelo, que tiene un desfile al día siguiente, le pide quedarse dormir en su casa porque el calor no le permite conciliar el sueño y necesita descansar. Él está encantado con la idea de que ella se quede, pero la posibilidad de que alguien la vea salir del apartamento lo inquieta: "Recuerde que hay algo que llaman sociedad, leyes, reglas; no es necesario creer en todo esto, pero a fin de cuentas no vivimos en una isla solitaria".

Finalmente ella duerme en la cama y él en el sofá. Pese a ello, cuando se levanta por la mañana, el temor a que alguien vea a una rubia deslumbrante en su apartamento o en su cama –la quiebra de la normalidad, en definitiva– hace que al recoger la leche y el diario Richard abra la puerta con la cadena echada, se arrodille en el suelo temeroso de que alguien lo pueda ver, y estire el brazo a través de la rendija.



La tentación vive arriba (Billy Wilder, 1955)

Los diarios también permiten mostrar con eficacia y sin necesidad de palabras el paso de los días. Si cada periódico representa un periodo de 24 horas, su acumulación simboliza que el tiempo ha avanzado. Del mismo modo, la prensa encarna también la rutina, el ciclo perpetuo que vuelve a comenzar. Recibir todas las mañanas el periódico y la botella de leche en la puerta de casa es el mejor testimonio de normalidad, de que cada día que se inicia es igual que el anterior. Por ello, la acumulación de los diarios sobre las mesas o ante las puertas, no sólo representa el paso del tiempo, sino también la fractura de lo cotidiano, la alteración en la rutina, que las cosas han cambiado, que algo fuera de lo normal sucede y marcan el inicio de una situación atípica, anormal o peligrosa.



Testigo de cargo (Billy Wilder, 1957)

En el inicio de *Testigo de cargo*, el abogado Sir Wilfrid Robarts vuelve a su domicilio tras haber estado hospitalizado durante dos meses por un ataque. Cuando regresa a sus dependencias, la servidumbre lo espera para recibirlo. Su ayudante le ha guardado los casos más fáciles para que pueda seguir trabajando sin sobresaltos y ha conservado su peluca en una caja con naftalina. Sobre la mesa se acumulan los diarios como símbolo de su prolongada ausencia.

También en esta misma adaptación de la obra teatral de Agatha Christie, para representar que las sesiones siguen su curso, a modo de elipsis temporal Wilder muestra al abogado jugueteando con las pastillas que ha de tomar diariamente sucedidas por un inserto de unos paneles de anuncio de los diarios en los que se informa sobre la evolución del juicio, que ha levantado una gran expectación en la opinión pública y ha llegado a su tercer día. Inmediatamente después, la cámara vuelve al plano del abogado alineando las pastillas, muchas menos ya.

Escapar a la rutina diaria era precisamente lo que buscaba Wendell Armbruster Sr. cuando pasaba sus vacaciones, del 15 de julio al 15 de agosto, en un balneario de Ischia en *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?*. Su hijo, que llega a la isla para hacerse cargo del cadáver, comprueba nada más entrar en su habitación que la rutina del prohombre de los negocios y en apariencia ejemplar padre de familia cambiaba radicalmente en la isla, pues sobre su escritorio se acumulaban los ejemplares del *Wall Street Journal* sin abrir, junto a una guía de italiano y el libro *La tercera ola* de Toffler a medio leer.



¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?
(Billy Wilder, 1972)

En *Aquí un amigo*, los periódicos que se acumulan también indican que algo anormal ocurre a Barney Pritzig (Ben Lessy), uno de los testigos en un caso de fraude inmobiliario multimillonario. Tras el asesinato por parte de Trabucco del primero de los declarantes, vive recluso en su casa hasta la llegada de los policías que deben custodiarlo. Cuando estos llegan, Pritzig le confiesa al capitán Hubris: "Creería que tenía miedo de hasta entrar la leche y el periódico?".



Aquí un amigo (Billy Wilder, 1981)

En efecto, en el salón de la casa se acumulan junto al sofá los diarios, que representan la reclusión provocada por el miedo⁴¹⁵. La llegada de los policías tranquiliza a Pritzig, que se prepara el desayuno mientras los policías inspeccionan la casa. La actitud cotidiana e inocente de meter la leche y el periódico en casa, se convierte aquí también en la antesala de lo extraordinario, pues al instante fallece el testigo, envenenado por el cianuro que había en la botella, con el periódico recién recogido como mudo compañero.

A lo largo de sus casi cinco décadas de trabajo como cineasta, los medios de comunicación se integraron con naturalidad en la obra de Billy Wilder, en cuyas manos la prensa fue siempre algo más que simple papel. Desde su primera experiencia tras

⁴¹⁵ En *Perdición*, también se representa el desorden del hombre que vive solo en el apartamento de Walter Neff mediante los diarios desparramados sobre el sofá.

las cámaras en *Curvas peligrosas* hasta su canto de cisne en *Aquí, un amigo*, el realizador vienés no desaprovechó ninguna oportunidad para dotar a los medios de complejas y superpuestas funciones filmicas como una herramienta más a su alcance en su deseo de construir relatos y personajes de manera simple y eficiente.

Gracias a su privilegiado conocimiento de los entresijos de ambos mundos, cine y periodismo nunca dejaron de entrecruzarse a lo largo de toda su trayectoria profesional. Y es que en el escritor que pasó a dirigir sus propios textos para velar por su integridad, y en el infatigable y apasionado narrador de historias, nunca dejó de habitar también un joven caballero de la prensa.

7. CONCLUSIONES

El análisis de la carrera periodística de Billy Wilder, de las veintiséis películas que escribió y dirigió –en especial *El gran carnaval* y *Primera plana*– así como de los 240 trabajadores de los medios de comunicación que en ellas aparecen, permite extraer las siguientes conclusiones:

c1. La experiencia periodística de *Billie* Wilder en la prensa sensacionalista austriaca y alemana durante los años veinte influyó de forma determinante en el retrato cinematográfico que realizó de la profesión.

Salvo por las esporádicas colaboraciones en la revista *Der Querschnitt* y los escasos doce meses que trabajó en el *Berliner Börsen Courier* de Emil Faktor, toda la trayectoria periodística de Wilder, al igual que la de la práctica totalidad de sus reporteros fílmicos, se desarrolló en la prensa sensacionalista. Como reportero, el joven *Billie* encarnó muchos de los rasgos que posteriormente atribuyó a sus personajes: no tenía estudios universitarios, sino que aprendió los rudimentos del oficio en las calles; atenazado permanentemente por la precariedad financiera a la que lo condenaba la profesión, su trayectoria periodística en Berlín, sin un empleo fijo que le ofreciera estabilidad laboral, lo obligó a peregrinar de un medio a otro; incluso su procacidad e indolencia, tan habituales en sus reporteros fílmicos, le costaron el despido en al menos dos ocasiones, en los berlineses *Nachtaugabe* y *Börsen Courier*, respectivamente.

A partir de los testimonios de sus compañeros de redacción, pueden igualmente reconstruirse algunos sucesos en los que se vio envuelto como reportero, similares en buena medida a los que más tarde llevó a la gran pantalla como realizador. Según denunció su antiguo colega en *Die Stunde* Ernst Spitz en su obra *El revólver de Békesy*, Wilder participó activamente en el denominado 'impuesto de los cafés', una práctica mediante la cual se cobraba a los establecimientos hosteleros vieneses para garantizarles menciones favorables en las páginas del diario. Más aún, Spitz también acusó a *Billie* de haberlo denunciado falsamente para proporcionar a la dirección del diario argumentos para despedirlo cuando decidió desvelar la práctica del chantaje

sistematizado. Su antiguo compañero tampoco escatimaba su desprecio cuando acusaba a Wilder de abrirse paso en la profesión con la venta y distribución de anécdotas inventadas.

El crudo retrato de la privilegiada relación entre la prensa y el poder político, hilvanado en sus filmes como una mutua dependencia en un contexto de corrupción, tuvo también un excelente ejemplo en el propietario de Kronos Verlag y jefe vienés de Wilder Imre Békessy, cuya propensión al chantaje, con la connivencia de las autoridades políticas, terminó provocando su huida del país y la partida de *Billie* hacia Berlín.

Los sucesos de los que dan cuenta sus dos filmes sobre la profesión carecen de contenido autobiográfico, pero la caracterización de la prensa y sus profesionales alberga numerosas analogías con su propia experiencia: las tramas se sitúan o inspiran en sucesos de los años veinte –la muerte de Floyd Collins en *El gran carnaval*, el periodismo en el Chicago de la Prohibición en *Primera plana*– época en la que *Billie* ejercía como periodista en Europa; los medios y los usos retratados por Wilder muestran un completo catálogo de las prácticas sensacionalistas, muy similares a las que él mismo empleó a lo largo de la mayor parte de su carrera.

C2. El estereotipo filmico del periodismo no resulta extraño para sus profesionales, puesto que también es creado y reforzado por quienes lo ejercieron antes de dar el salto al cine.

Del mismo modo en el que Wilder trabajó como periodista antes de incorporarse al mundo del cine como negro literario, todos sus colaboradores en los guiones de *El gran carnaval* y *Primera plana* también conocían desde dentro los entresijos del oficio. En el caso del primero de los proyectos, Walter Newman trabajaba como escritor radiofónico antes de que Billy Wilder lo reclutara para desarrollar su primer texto tras concluir su larga colaboración con Charles Brackett. Al equipo de guionistas se unió poco después Lesser Samuels, que también había abandonado su trabajo en la prensa para probar suerte en Hollywood.

En el caso de *Primera plana*, I.A.L. Diamond, su fiel colaborador durante la segunda mitad de su etapa profesional, había estudiado Periodismo en la Universidad de Columbia, en cuyas publicaciones *Daily Spectator* y *Jester* trabajó antes de firmar sus primeras colaboraciones para los estudios de cine. Asimismo, la obra teatral original de Hecht y MacArthur surgió por la voluntad de sus creadores de reflejar su experiencia como reporteros en las calles de Chicago entre 1910 y 1925, aproximadamente.

Ante las acusaciones que ya en la época en la que se publicaron las obras denunciaban que el demoledor retrato que éstas ofrecían de la profesión era irreal y distorsionado,

todos sus autores arguyeron unánimemente que lo que mostraban sólo era una versión edulcorada de los usos periodísticos que ellos mismos habían visto y practicado.

La imagen que el cine ofrece sobre la profesión periodística, por tanto, no sólo no resulta extraña para sus profesionales, sino que estos mismos se han encargado de crearla y reforzarla en el celuloide después de dar el salto a Hollywood.

C3. El crudo retrato fílmico del periodismo en las películas de Billy Wilder no es una construcción puramente ficticia, sino que tiene como base personajes y sucesos reales. La imagen distorsionada de la profesión no proviene de la irrealidad de los hechos, sino de la reiterada focalización de la mirada en la versión más extrema del periodismo sensacionalista, algunos de cuyos rasgos desaparecieron ya a principios del S.XX.

En *El gran carnaval*, Billy Wilder recrea en el Nuevo Méjico de 1950 la expectación que creó la agonía de Floyd Collins en el Kentucky de 1925. Aunque la caracterización y las motivaciones del Chuck Tatum wilderiano resulten antagónicas a las de William Burke Miller —el heroico periodista que cubrió el suceso— y pese a que su ansia de exclusiva y desatado cinismo lleguen a degenerar en un inhumana conducta potencialmente homicida, algunos de los pormenores y, sobre todo, la carnavalesca ambientación del interés de la opinión pública por el suceso reproducen con bastante exactitud el acontecimiento histórico.

También puede rastrearse con precisión a los periodistas reales que inspiraron a la mayor parte de los reporteros que pueblan la desastrada sala de prensa de *Primera plana*, la obra en la que Ben Hecht y Charles MacArthur trataron de reflejar su desprecio por la que había sido su profesión en Chicago durante los años veinte, y que terminó resultando un nostálgico y cariñoso homenaje a su antiguo oficio y a sus compañeros. El retrato de Walter Burns y su *Examiner* poco tiene que envidiar a las prácticas de Walter Howey en el *Herald and Examiner* de Hearst en Chicago, probablemente la publicación más agresiva del más conocido magnate de la prensa amarilla.

Tanto el propio Wilder como los autores de *Primera plana* Ben Hecht y Charles MacArthur manifiestan explícitamente en sus propias obras que los profesionales que describen ya habían comenzado a desaparecer a finales de los años veinte. La distorsión del retrato periodístico, por tanto, no proviene de la irrealidad o de la falta de plausibilidad de los hechos mostrados en su contexto histórico, sino de la reiteración en la representación durante un periodo muy prolongado de tiempo de una época y un tipo específico de periodismo ya superados.

C4. La caracterización wilderiana de los periodistas resalta los aspectos más negativos del estereotipo filmico y muestra a los profesionales como hombres sin estudios, con problemas con la bebida, que viven en soledad absorbidos por las demandas de su trabajo y acuciados por la falta de dinero. La falsa camaradería rige el comportamiento entre compañeros, y su agresividad y cinismo se reflejan en su procacidad, que en ocasiones llega a convertirse incluso en violencia física.

Las películas de Billy Wilder muestran una profesión netamente masculina, donde un 90% de los trabajadores de los medios son hombres, condición a la que significativamente regresa el Hildy Johnson wilderiano soslayando la aportación de Howard Hawks en *Luna nueva*.

El análisis de los doce estereotipos recogidos en este estudio confirma también la especial nitidez con la que Wilder traza las pinceladas menos favorecedoras con las que se ha retratado habitualmente a la profesión. Por un lado, los periodistas mantienen una problemática relación con la bebida, un hábito que no sólo afecta a sus capacidades profesionales sino que también contribuye a su descrédito social. De igual manera, los reporteros manifiestan su desprecio por la formación universitaria, cursada tan sólo por dos personajes –los novatos Herbie Cook y Rudy Keppler– cuya preparación para enfrentarse a los sucesos reales ponen sistemáticamente en cuestión sus endurecidos colegas.

El periodismo se caracteriza como una profesión absorbente –en un 54,2% de los casos– incompatible con la vida familiar –sólo un 20,8% de los periodistas está casado– y que condena a quienes la ejercen a una vida muy precaria –un 41,7% de los trabajadores cita problemas económicos–. La camaradería entre los colegas, que ocupa el espacio que dejan otras carencias afectivas, hace buena su acepción de vida en común, aunque no tanto la relativa a la amistad y la confianza. En un 58,3% de las ocasiones el compañerismo se torna en burla o mofa, mientras que el engaño o la traición entre colegas alcanza al 37,5% de los personajes, en una clara muestra de que el espíritu competitivo en la carrera por la exclusiva prevalece sobre cualquier sentimiento solidario.

Si las relaciones con los compañeros son difíciles, no resulta menos problemático el modo en el que los profesionales de los medios se comportan habitualmente. Un 58,3% de los personajes hace gala de su procacidad, mientras que un significativo 29,2% llega a emplear la violencia física o apela a ella en el desempeño de sus tareas. No sorprende, por tanto, que pueda calificarse al 54,1% de los periodistas como ‘muy’ o ‘bastante’ cínicos por el desvergonzado modo en el que mienten o en el que defienden acciones moralmente reprobables.

C5. Los filmes de Wilder retratan con especial atención los usos y las técnicas de la prensa sensacionalista, en la que prevalece el comportamiento poco ético de los

profesionales, su tendencia a manipular las informaciones, y donde incrementar la audiencia a toda costa se convierte en la motivación esencial.

La prensa es el medio dominante en los filmes de Billy Wilder y sus profesionales ascienden al 80,4% de los trabajadores de los medios. A pesar de que a partir de los años sesenta los diarios perdieron su papel referencial en favor de la televisión, el cineasta vienés nunca desaprovechó la oportunidad de mostrar su desprecio por la pequeña pantalla.

Entre las actitudes profesionales, la manipulación de los sucesos para incrementar su interés figura en sus películas como un rasgo característico de la profesión, y un 37,5% de los profesionales recurre a ella de forma sistemática. La búsqueda de noticias que apelen a los sentimientos y al 'interés humano' en detrimento de los principios racionales o de interés público caracteriza casi sin excepción a los profesionales de Wilder.

Sobre esta base, no resulta extraño que pueda catalogarse a un 73,1% de los periodistas como 'poco' o 'nada' éticos. Esta actitud, como es lógico, mana de su concepción de la profesión, pues un 75% de ellos considera que su principal motivación como profesionales es la de incrementar las ventas a toda costa o proporcionar contenidos que agraden a la audiencia, frente a sólo un 16,7% que defiende una función social de los medios.

Aunque el retrato de Wilder se centre sobre todo en la edad de oro de la prensa, el modelo sensacionalista que denuncia trasciende a la labor de los diarios y adquiere un carácter universal por el que puede trasladarse sin dificultad a las prácticas que con posterioridad se han extendido a otros medios, en especial la televisión.

C6. Pese a la descarnada imagen que ofrecen de la profesión, cuyo tono bordea la sátira, las películas de Billy Wilder justifican y legitiman en última instancia la función de los medios, en contraste con la deshumanizada voracidad del público por los contenidos escabrosos y la superior corrupción del poder político.

Las dos películas que Wilder dedicó al periodismo explican –que no justifican moralmente– la actitud de los periodistas por su concepción de la profesión como un negocio que debe satisfacer las demandas de los lectores, y cuyo éxito se mide en función del número de ejemplares vendidos. En la época en la que sitúan los filmes, la prensa también respondía en mayor medida a las necesidades de entretenimiento de su audiencia debido a la ausencia o debilidad de otros medios y a los menores niveles formativos de los ciudadanos.

Como muestra claramente *El gran carnaval*, las fabricaciones de los periodistas tienen como objetivo sintonizar con los gustos y los intereses de los lectores, por bajos que

estos sean, lo que en última instancia transfiere parte la responsabilidad de su comportamiento a la opinión pública. La denuncia más severa del film no apunta al comportamiento aislado de un periodista desesperado como Chuck Tatum, capaz de llevar hasta el extremo las técnicas sensacionalistas para lograr el éxito periodístico, sino al hipócrita comportamiento de las miles de personas que se acercan hasta el lugar en el que un hombre atrapado agoniza para vivirlo como una forma más de entretenimiento. La desbocada agresividad y cinismo del reportero, que lo convierten en un prototípico villano fílmico sin paliativos, palidece ante la inhumana mezquindad colectiva de miles de curiosos movidos sólo en apariencia por motivos irreprochables.

Dentro de la justificación última de la profesión, *El gran carnaval* se construye en forma de una alegoría en la que, por contraste al despiadado reportero neoyorquino, la intachable figura del íntegro director del *Sun-Bulletin* Jacob Boot establece con nitidez las fronteras de las correctas prácticas periodísticas. Aunque Billy Wilder centre su mirada en las ovejas negras de la profesión, sus películas no carecen de claros referentes morales.

En segundo lugar, y no por casualidad, los filmes de Wilder sobre el periodismo son también aquellos en los que critica con mayor dureza la venalidad y la corrupción de la policía y del poder político. También aquí, las múltiples muestras de una actitud poco ética por parte de los reporteros se diluyen ante el abominable comportamiento de las autoridades, dispuestas en ambas películas a permitir la muerte de una persona con el objetivo de favorecer sus carreras políticas y lograr más votos.

En este contexto, la superior corrupción del poder político dota de sentido a la profesión periodística, pues son los reporteros quienes en su implacable labor de control pueden desenmascarar los abusos de las autoridades. Pese al tono satírico que adquiere la representación de los periodistas en buena parte de su obra, todos sus pecados quedan purgados cuando logran salvar la vida de un inocente, evitar un crimen, controlar los excesos del poder político o sacar a la luz su corrupción. Si la persecución de ambiciones puramente personales conducen a Chuck Tatum a la destrucción, la actuación en última instancia como cuarto poder, tal y como sucede en *Primera plana*, justifica la labor de la prensa y legitima su función social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, Pierre y TERROU, Fernand. *Histoire de la presse*. París: Presses Universitaires de France, 1970.

ALBERT, Pierre. *Historia de la prensa*. Madrid: Rialp, 1990.

ALDARONDO, Ricardo. *La condesa descalza / Perdición*. Barcelona: Libros Dirigido, 2000.

AMANN, Klaus. *Die Dichter und die Politik. Essays zur österreichischen Literatur nach 1918*. Viena: Edition Falter / Deuticke, 1992.

ARMSTRONG, Richard. *Billy Wilder. American Film Realist*. Jefferson: McFarland, 2000.

ATCHITY, Kenneth John y WONG, Chi Li. *Writing Treatments That Sell*. Nueva York: Henry Holt, 2003.

AURICH, Rolf et ál. 'Billie'. *Billy Wilders Wiener journalistische Arbeiten*. Viena: Filmarchiv Austria, 2006.

AXELROD, George. *The Seven Year Itch*. Nueva York: Bantam, 1953.

BALÁZS, Béla. *Béla Balázs' Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film*. Nueva York: Berghahn Books, 2010.

BARBAS, Samantha. *The First Lady of Hollywood: A Biography of Louella Parsons*. Berkeley: University of California Press, 2005.

BARDIN, Laurence. *Análisis de contenido*. Madrid: Akal, 1986.

BAREA, Pedro. *Radio, redacción y guiones*. Bilbao: UPV/EHU, 1992.

BARNETT, Lincoln. "The Happiest Couple in Hollywood". En: *Life*, vol. 17, nº24, 11 de diciembre de 1944, pp. 100-112.

BARRIS, Alex. *Stop the presses! The newspaper in American Films*. Cranbury: A.S. Barnes and Co., 1976.

BEHR, Edward. *Prohibition. Thirteen Years that Changed America*. Nueva York: Arcade Publishing, 1997.

BELLIDO, Adolfo. *El crepúsculo de los dioses*. Barcelona: Paidós, 2000.

BERGANZA, María Rosa y GARCÍA GALERA, María del Carmen. "Metodología y uso estratégico de fuentes estadísticas y bases de datos de contenidos de medios". En: BERGANZA, María Rosa y RUIZ, José A. (coord). *Investigar en Comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Madrid: McGraw-Hill, 2005, pp. 77-112.

BERGANZA, María Rosa. "La aplicación de métodos estadísticos a la investigación de los medios de difusión". En: BERGANZA, María Rosa y RUIZ, José A. (coord). *Investigar en Comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Madrid: McGraw-Hill, 2005, pp. 113-148.

BERGER, Christa (ed). *Jornalismo no cinema*. Porto Alegre: Universidade federal do Rio Grande do Sul, 2002.

BEVAN, Donald y TRZCINSKI, Edmund. *Stalag 17*. Nueva York: Dramatists Play Service, 1998.

BEZUNARTEA et ál. "Periodistas de cine y ética". En: *Ámbitos*, nº16, 2007a, pp. 369-393.

———. "Si hay sangre, hay noticia: recetas cinematográficas para el éxito periodístico". En: *Palabra clave*, vol. 10, nº2, 2007b, pp. 61-74.

———. "...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. Women Journalists in the Cinema". En: *ZER*, vol. 13, nº25, 2008a, pp. 221-242.

———. "Divismo y narcisismo de los periodistas en el cine". En: *Textual & Visual Media*, nº1, 2008b, pp. 107-120.

———. "El perfil de los periodistas en el cine: Tópicos agigantados". En: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, vol. 33, nº1, 2010, pp. 145-167.

———. "Periodismo y cuarto poder en el cine". En: *Tercer milenio*, nº32, 2011. Accesible en: <http://www.periodismoucn.cl/tercermilenio>.

BEZUNARTEA, Ofa; CANTALAPIEDRA, María José y GENAUT, Aingeru. "Vivir y relatar la historia: la imagen de los corresponsales de guerra en el cine". En: DE PABLOS, José Manuel (coord). *Actas – II Congreso Internacional Latina de Comunicación*. Tenerife: Universidad La Laguna, 2010.

BLACK, Alexander. "Photography In Fiction - *Miss Jerry, The First Picture Play*". En: *Scribner's Magazine*, vol. 18, nº3, septiembre de 1895, pp. 348-361. Accesible en: <http://digital.library.cornell.edu>.

BOJE, David. *Narrative Methods for Organizational and Communication Research*. Thousand Oaks: Sage, 2001.

BOLÍVAR, Antonio. "El estudio de caso como informe biográfico-narrativo". En: *Arbor*, CLXXI, 675, marzo de 2002, pp. 559-578.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza editorial, 1999.

- BOWDEN, Mark. "When the Front Page Meets the Big Screen". En: *The Atlantic Monthly*, nº2, vol. 293, marzo de 2004, pp. 146-151.
- BRACKETT, Charles. "A Matter of Humor". En: *The Quarterly of Film Radio and Television*, octubre de 1952, vol. 7, nº 1, pp. 66-69.
- BRADSHAW, John. "You Used to Be Very Big. I am Big. It's the Pictures That Got Small". En: HORTON, Robert (editor). *Billy Wilder Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, pp. 89-98.
- BRENNAN, Elizabeth A. y CLARAGE, Elizabeth C. *Who's Who of Pulitzer Prize Winners*. Phoenix: The Oryx Press, 1999.
- BRENNEN, Bonnie. "Sweat not melodrama. Reading the structure of feeling in All the President's men". En: *Journalism*, vol. 4, nº 1, 2003, pp. 115-133.
- . "Malice in Wonderland: Hedda Hopper and Louella Parsons in Hollywood". Ponencia para *The Association for Education in Journalism and Mass Communication (AEJMC)*. San Antonio, 10 de agosto de 2005. Accesible en: <http://www.ijpc.org>.
- BRESCHAND, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.
- BRIGGS A. y BURKLE, P. *De Gutemberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus, 2002.
- BROWN, Vanessa. "Broadcast to Kuala Lumpur". En: HORTON, Robert (ed). *Billy Wilder Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, pp. 64-69.
- BRUCKER, Roger W. y WATSON, Richard A. *The Longest Cave*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1976.
- BUKOWSKI, Douglas. "Big Bill Thompson: The 'Model' Politician". En: GREEN, Paul M. y HOLLI, Melvin G. *The Mayors. The Chicago Political Tradition*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995, pp. 61-81.
- . *Big Bill Thompson, Chicago and the Politics of Image*. Chicago: University of Illinois Press, 1998.
- BURNS, Walter Noble. *Chicago sangriento. De la ley seca a Al Capone*. Madrid: Valdemar, 2008.
- CAIN, James M. *Three of a Kind*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1944.
- CANGA, Jesús. *El diseño periodístico en la prensa diaria*. Barcelona: Bosch, 1994.
- CAPPABIANCA, Alessandro. *Billy Wilder*. Milán: Il Castoro, 1995.
- CARDULLO, Bert. *Screening the Stage. Studies in Cinedramatic Art*. Berna: International Academic Publishers, 2006.
- CHAMBERLIN, Brewster S. "Ein früher Versuch zur Massen 'Umerziehung' im besetzten Deutschland 1945-1946". En: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, año 29, nº 3, julio de 1981, pp. 420-436.
- CHANDLER, Charlotte. *Nobody's perfect*. Nueva York: Applause, 2002.
- CICERÓN, Marco Tulio. *Sobre los deberes*. Madrid: Tecnos, 1989.

- CIMENT, Michel. *Billy & Joe*. Madrid: PLOT, 1988.
- CIRERA, Mariano. *Breve historia del cine*. Madrid: Editorial Alhambra, 1986.
- CLANDININ, Jean y CONELLY, F. Michael. *Narrative Inquiry: Experience and Story in Qualitative Research*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 2000.
- COCA, César; PEÑA, Simón y PÉREZ, Jesús Ángel. "Los periodistas y sus colegas: una relación más bien difícil". En: DE PABLOS, José Manuel (coord). *Actas – II Congreso Internacional Latina de Comunicación*. Tenerife: Universidad La Laguna, 2010.
- COLLINS, Homer y LEHRBERGER, John L. *The Life and Death of Floyd Collins*. San Luis: Cave Books, 2001.
- COLMENARES MILLÁN, Darío. *Billy Wilder. El arte de la ironía*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2005.
- COLPART, Gilles. *Billy Wilder*. París: Edilig, 1983.
- COMAS, Ángel. *La reina de África / El crepúsculo de los dioses*. Barcelona: Libros Dirigido, 1998.
- COONEY, John E. *The Annenbergs. The Salvaging of a Tainted Dynasty*. Nueva York: Simon and Schuster, 1982.
- CORTIJO, Javier. *No disparen contra el crítico (o disparen entre los ojos)*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2000.
- COURSON, Maxwell Taylor. *The Newspaper Movies: An Analysis of the Rise and Decline of the News Gatherer as a Hero in American Motion Pictures, 1900-1974* [Tesis doctoral]. Honolulu: University of Hawaii, 1976.
- COUSINS, Mark. *Historia del cine*. Barcelona: Blume, 2005.
- CREELMAN, James. *On the Great Highway. The Wanderings and Adventures of a Special Correspondent*. Boston: Lothrop Publishing Company, 1901. Accesible en: <http://www.cardinalbook.com/blurcree.htm>
- CROWE, Cameron. *Conversaciones con Billy Wilder*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- CROWELL, Thomas A. *The Pocket Lawyer for Filmmakers: A Legal Toolkit for Independent Producers*. Oxford: Focal Press, 2007.
- CRUSSELLS, Magí. *Las brigadas internacionales en la pantalla*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- DE FELIPE, Fernando y SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi. "El periodismo como (sub)género cinematográfico: apuntes para una clasificación filmográfica". En: *Trípodos*, nº 10, 2001, pp. 121-133.
- DE FORNARI, Oreste. *Con faldas y a lo loco / Encadenados*. Barcelona: Libros Dirigido, 1996.
- DEAKE, Edward. "The Torch Murder Case". En: *Ypsilanti Gleanings*, agosto de 1998, pp. 5-11.
- DECKER, Karl. *The Story of Evangelina Cisneros Told by Herself*. Nueva York: Continental Publishing, 1898. Accesible en: <http://www.archive.org>.

- DEL HOYO, Mercedes y BERGANZA, María Rosa. "La mujer y el hombre en la publicidad televisiva". En: *ZER*, nº21, 2006, pp. 161-175.
- DELCLÓS, Tomás. "El defensor Perry Mason regresa por un día a Televisión Española". En: *El País*, 22 de agosto de 1982.
- DEVERELL, William. "Little Girl Lost: The Kathy Fiscus Tragedy". Ponencia para la Fundación Haynes en The Huntington, 30 de marzo de 2009. Accesible en formato audio en: <http://www.huntington.com>.
- DICK, Bernard F. *Billy Wilder*. Nueva York: Da Capo Press, 1996.
- DIEZHANDINO, M^a Pilar; BEZUNARTEA, Ofa y COCA, César. *La élite de los periodistas*. Leioa: Universidad del País Vasco, 1994.
- DORNFELD, A.A. *Behind the Front Page. The Story of the City News Bureau of Chicago*. Chicago: Academy Chicago, 1983.
- DUERFAHRD, Lance. "What Exposure is the World? The Desert Noir of Ace in the Hole". En: McNALLY, Karen. *Billy Wilder, Movie Maker. Critical Essays on the Films*. Jefferson: MacFarland, 2011, pp. 11-24.
- DUNNE, John Gregory. "The Old Pornographer. Billy Wilder is Hollywood's Cleverest Moralizer". En: *New Yorker*, 8 de noviembre de 1999, pp. 88-96.
- ECHART, Pablo. *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra, 2005.
- EDO, Concha. "Independencia informativa e interés del medio". En: *Derecho y opinión*, nº 3-4, 1995-1996, pp. 443-452.
- EHLERS, Wibke. "With Pad and Pencil: Old Stereotypes in a new Form? A comparison of the Image of Journalists in the Movies from 1930-1949 and 1990-2004" [Tesis de posgrado]. Christchurch: University of Canterbury, 2006.
- EHRlich, Matthew C. "Facts, Truth and Bad Journalists in the Movies". En: *Journalism*, vol. 7, nº4, pp. 501-519, 2006.
- . *Journalism in the Movies*. Chicago: University of Illinois, 2006.
- EMERY Michael y EMERY, Edwin. *The Press and America. An Interpretative History of the Mass Media*. New Jersey: Prentice Hall, 1992.
- EPSTEIN, Joseph. "The Great Hack Genius". En: *Commentary Magazine*, diciembre de 1990, pp. 40-48.
- FABER, John. *Great News Photos and the Stories Behind Them*. Nueva York: Courier Dover Publications, 1978.
- FARBER, Stephen. "The Films of Billy Wilder". En: *Film Comment*, vol. 7, nº 4, 1971, pp. 8-22.
- FERGUSON, Rosalind. *Shorter Dictionary of Catch Phrases*. Londres: Routledge, 1994.
- FERNÁNDEZ AREAL, Manuel y MARTÍN ALGARRA, Manuel. "Medios que sirvan al público". En: *Doxa*, nº1, 2003, pp. 141-148.

- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Ariel: Barcelona, 1995.
- FETHERLING, Doug. *The Five Lives of Ben Hecht*. Toronto: Lester and Orpen, 1977.
- FIELDING, Raymond. "Time Flickers out: Notes on the Passing of the 'March of Time'". En: *The Quarterly of Film, Radio and Television*, vol. 11, nº 4, 1957, pp. 354-361.
- FINCHER, Jack. "Dream of riches led Floyd Collins to a nightmarish end (trapped in a Kentucky cave, 1925)". En: *Smithsonian*, mayo de 1990, vol. 21, nº2, pp. 137-150.
- FINE, Gary A. y WHITE, Ryan D. "Creating Collective Attention in the Public Domain: Human Interest Narratives and the Rescue of Floyd Collins". En: *Social Forces*, septiembre 2002, vol. 81, nº1, pp. 57-85.
- FLEDELIUS, Karsten. "Fields and Strategies of Historical Films Movies Analysis". En: FLEDELIUS, Karsten y SHORT, Robert. *Studies in History, Film and Society*. Copenhagen: Eventus, 1980, pp. 53-80.
- FLÓRIO, Marcelo. "Cinema e jornalismo: a produção fílmica The Big Carnival". En: *5º encontro nacional de pesquisadores em jornalismo*. Universidade Federal de Sergipe, 15-17 de noviembre de 2007.
- FLYVBJERG, Bent. "Case Study". En: DENZIN, Norman K. y LINCOLN, Yvonna S. (ed). *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage, 2011, pp. 301-316.
- FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan. *La tentación vive arriba / Amantes*. Barcelona: Libros Dirigido, 1998.
- FRENCH, Robert Bruce. "Miller, William Burke Skeets". En: KLEBER, John E. *The Encyclopedia of Louisville*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2001, p. 622.
- FROST, Jennifer. *Hedda Hopper's Hollywood. Celebrity Gossip and American Conservatism*. Nueva York: New York University Press, 2011.
- GAITÁN, Juan A. y PIÑUEL, José L. *Técnicas de investigación en comunicación social*. Madrid: Síntesis, 1998.
- GARCÍA DE LUCAS, Virginia; RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y SALES HEREDIA, Javier. *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2006.
- GARCÍA GALERA, María del Carmen y BERGANZA, María Rosa. "El método científico aplicado a la investigación en Comunicación Mediática". En: BERGANZA, María Rosa y RUIZ, José A. (coord). *Investigar en Comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Madrid: McGraw-Hill, 2005, pp. 19-42.
- GARCÍA GALINDO, Juan Antonio. "Periodismo e información. Una aproximación crítica". En: MÉNDIZ NOGUERO, Alfonso y CRISTÓFOL RODRÍGUEZ, Carmen (coord). *Falsedad y comunicación. Publicidad engañosa, información falsa, imagen manipulada*. Málaga: Universidad de Málaga, 2005.
- GARCÍA GALINDO, Juan Antonio; VASALLO DE LOPES, María Immacolata y VERA BALANZA, María Teresa (coord). *Construir la sociedad de la información*. Madrid: Tecnos, 2009.

- GEHMAN, Robert. "Billy Wilder. A Candid Conversation with the Master of Filmic Seriocomedy". En: RANDALL, Stephen (ed). *The Playboy Interviews. The Directors*. Milwaukie: M Press, 2006.
- GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair. Billy Wilder's American Films*. Nueva York: Berghahn Books, 2008.
- GERBNER et ál. "Crecer con la televisión: perspectiva de aculturación". En: BRYANT, Jennings y ZILLMANN, Dolf (compiladores). *Los efectos de los medios de comunicación: investigaciones y teorías*. Barcelona: Paidós, 1996.
- GHIGLIONE, Loren y SALTZMAN, Joe. "Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News". En: *The Image of Journalist in Popular Culture*, 2005. Accesible en: <http://www.ijpc.org>.
- GHIGLIONE, Loren. *The American Journalist: Paradox of the Press*. Washington: Librería del Congreso, 1990.
- . "The American Journalist: Fiction Versus Fact". En: HENCH, John B. (ed). *Three Hundred Years of the American Newspaper*. Lunenburg: Stinehour, 1991, pp. 445-463.
- GLADSTONE, Kay. "Separate intentions: the Allied screening of concentration camp documentaries in defeated Germany in 1945-46: *Death Mills and Memory of the Camps*". En: HAGGITH, Toby y NEWMAN, Joanna. *The Holocaust and the Moving Image: Holocaust and the Moving Image - Representations in Film and Television Since 1933*. Londres: Wallflower, 2005, pp. 50-64.
- GONZÁLEZ ARROYABE, Juan Carlos. *Elogio de lo imperfecto: El cine de Billy Wilder*. Medellín: Universidad de Antioquía, 2008.
- GOOD, Howard. *Acquainted with the night. The image of journalists in American fiction, 1890-1930*. Metuchen: Scarecrow Press, 1986.
- . *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film*. Lanham: Scarecrow Press, 1989.
- . *Girl reporter. Gender, Journalism and the Movies*. Lanham: Scarecrow Press, 1998.
- . *The Drunken Journalist. The Biography of a Film Stereotype*. Lanham: Scarecrow Press, 2000.
- GOOD, Howard y DILLON, Michael J. *Media Ethics Goes to the Movies*. Wesport: Praeger, 2002.
- GOODWIN, H. Eugene. *A la búsqueda de una ética en el periodismo*. México: Ediciones Gernika, 1986.
- GREEN, Norma Fay. "Press Dress: The Beige Brigade of Movie Journalists Outdoors". En: LOUKIDES, Paul y FULLER, Linda K. *Beyond the Stars: The Material World in American Popular Film*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1993, pp. 65-76.
- . *The Front Page on film as a case study of American Mithology in Motion* [Tesis doctoral]. Lansing: Michigan State University, 1993.

GRIFFITH, Terry L. *Oklahoma City: 1930 to the Millennium*. Oklahoma City: Arcadia, 2000.

GUBERN, Román. "Billy Wilder. Un pesimista vienés en el Hollywood optimista". En: *Dirigido por*, nº 21, marzo de 1975, pp. 1-15.

———. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 2005.

GUILBERT, Georges Claude (ed). *Literary Readings of Billy Wilder*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

HALL, Murray G. "Hugo Bettauer (1972-1925) Jewish Writer and Journalist". En: *Virtual Vienna Net*. Accesible en: http://www.virtualvienna.net/jewish_vienna/modules.php?name=News&file=article&sid=19.

HANDLIN, Jay. "How the Battle Over Ideas Began". En: *Variety*, 18 de noviembre de 2003. Accesible en: <http://www.variety.com>.

HANSON, Christopher. "Where Have All the Heroes Gone?". En: *Columbia Journalism Review*, vol. 34, nº 6, marzo/abril de 1996, pp. 45-48.

HASKELL, Molly. "Ace in the Hole: Noir in Broad Daylight". En: *The Criterion Collection*, 16 de julio de 2007. Accesible en: <http://www.criterion.com/>.

HEARST, William Randolph Jr. y CASSERLY, Jack. *The Hearst: Father and Son*. Niwot: Roberts Rinehart Publishers, 1991.

HECHT, Ben y MacARTHUR, Charles. *The Front Page*. Nueva York: Covici-Friede, 1928.

———. *The Front Page*. Nueva York: Samuel French, 1955.

HECHT, Ben. *A Child of the Century*. Nueva York: Simon and Schuster, 1954.

———. *Charlie. The improbable life and times of Charles MacArthur*. Nueva York: Harper & Brothers, 1957.

———. *Gaily, Gaily*. Nueva York: Doubleday, 1963.

———. *Letters from Bohemia*. Nueva York: Doubleday, 1964.

HENRY, Nora. *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch and Billy Wilder*. Wesport: Praeger, 2001.

HERBERT, Stephen. "Alexander Black". En: HERBERT, Stephen y McKERNAN, Luke. *Who's Who of Victorian Cinema. A Worldwide Survey*. Londres: British Film Institute, 1996.

HEREDERO, Carlos F. *Joseph L. Mankiewicz*. Madrid: Ediciones JC, 1985.

HERRERA, Javier. *El cine. Guía para su estudio*. Madrid: Alianza editorial, 2005.

HILTON, George W. *The Front Page. From Theater to Reality*. Hanover: Smith and Kraus, 2002.

HOPP, Glenn. *Billy Wilder. Filmografía completa*. Barcelona: Taschen, 2003.

———. *The Pocket Essential. Billy Wilder*. Harpenden: Pocket Essentials, 2001.

HOPPER, Hedda. *From Under My Hat*. Nueva York: MacFadden, 1952.

- . *The Whole Truth and Nothing But*. Nueva York: Pyramid, 1963.
- HORTON, Robert (ed). *Billy Wilder Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.
- HOYT, Eric. "Writer in the Hole: Desny v. Wilder, Copyright Law, and the Battle over Ideas". En: *Cinema Journal*, vol. 50, nº2, 2011, pp. 21-40.
- HUGHES, Helen MacGill. *News and the Human Interest Story*. New Brunswick: Transaction, 1981.
- HUNG, Jochen. "Tempo – A Newspaper in Search of an Audience". Ponencia presentada en el 14th *Postgraduate Students' Conference*. Londres: German Historical Institute, 14 y 15 de enero de 2010. Accesible en: <http://www.jochenhung.de/academic/papers/tempo/tempo.html>
- HUSTON, John. *An Open Book*. Cambridge: Da Capo Press, 1994.
- HUTTER, Andreas y KAMOLZ, Klaus. *Billie Wilder. Eine europäische Karriere*. Viena: Böhlau, 1998.
- HUTTER, Andreas. *Wom Tages Zum Filmschriftsteller: Der Junge Billy Wilder als Reporter und Drehbuchautor im Wien und Berlin der Zwischenkriegszeit, 1925-1933*. [Tesis doctoral]. Viena: Universidad de Viena, 1992.
- . "Wie Billy Wilder zum Film-Zyniker wurde. Reporter im Wien der Inflationszeit". En: *Jura Soyfer. Internationale Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, nº2/2002, pp. 22-24.
- . "Alibi-Inhaber von Beruf. Wie Billy Wilder zum Film-Zyniker wurde". En: *Neue Zürcher Zeitung*, 22 de junio de 2001, p.67.
- . "Bitt" schön, sprechen wir über den Staubzucker". En: *Die Presse*, 6 de marzo de 1993, p. I-II.
- . "Wie Billy Wilder zum Film-Zyniker wurde: Eine Reporterkarriere im Wien und Berlin der Zwischenkriegszeit". En: *Filmarchiv*, nº 34, junio-julio de 2006, pp. 6-17.
- . *Rasierklingen im Kopf. Ernst Spitz – Literat, Journalist, Aufklärer*. Viena: Mandelbaum, 2005.
- JACOBS, Jerome. *Billy Wilder*. París: Rivages, 1988.
- JENN, Pierre. *Certains l'aiment chaud*. Poitiers: Editions Nathan, 1992.
- JOHNSON, Malcolm. "When the News is Bad for Woman". En: *The Age*, 10 de junio de 2002. Accesible en: <http://www.theage.com.au>.
- KAFKA, Franz. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Tecnicbook Ediciones, 2011.
- KAPLAN, Benjamin. "Further Remarks on Compensation for Ideas in California". En: *California Law Review*, vol.46, nº5, pp. 699-714.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- KARASEK, Hellmuth. *Nadie es perfecto*. Barcelona: Grijalbo, 1993.

KEEFE, Rose. *Guns and Roses. The Untold Story of Dean O'Banion, Chicago's Big Shot Before Al Capone*. Nashville: Cumberland House, 2003.

KEEL, William. "American Schnitzelbank Mith Debunked". En: *German Society of Maryland*, vol. 1, nº40, junio de 2003. <http://www.germansociety-md.com/june2003.htm>

KISCH, Egon Erwin y SEGEL, Harold B. *The raging reporter: A Bio-Anthology*. West Lafayette: Purdue University Press, 1997.

KISCH, Egon Erwin. *De calles y noches de Praga*. Barcelona: Minúscula, 2006.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.

KRAUS, Karl. "Hinaus aus Wien mit dem Schuft!". En: *Die Fackel*, nº 697, octubre de 1925, pp. 145-176.

KRAUS, Karl. *Escritos*. Madrid: Visor, 1990.

KRAUS, Karl. *Half-Truths and One-and-a-Half Truths: Selected Aphorisms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

KREIMEIE, Klaus. *The UFA story. A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. Berkeley: University of California Press, 1999.

LALLY, Kevin. *Billy Wilder. Aquí un amigo*. Barcelona: Ediciones B, 1998.

LANGMAN, Larry. *The Media in the Movies. A Catalog of American Journalism Films, 1900-1996*. Jefferson: McFarland, 1998.

LAVIANA, Juan Carlos. *Los chicos de la prensa*. Madrid: Nickel Odeon, 1996.

LEGUINECHE, Manuel. "Yo pondré la guerra". *Cuba 1898: la primera guerra que se inventó la prensa*. Madrid: El País Aguilar, 1998.

LESY, Michael. "Dark Carnival. The Death and Transfiguration of Floyd Collins". En: *American Heritage*, vol. 27, nº6, octubre de 1976. Accesible en: <http://www.americanheritage.com>

———. *Murder City. The Bloody Story of Chicago in the Twenties*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2007.

———. *Real Life. Louisville in the Twenties*. Nueva York: Pantheon Books, 1976.

LEWIS, Ward L. "Kisch, Egon Erwin". En: KERBEL, Sorrel (ed). *Jewish writers of the twentieth century*. Nueva York: Taylor & Francis Books, 2003, pp. 528-531.

LINDBERGH, Charles A. *The Spirit of St. Louis*. Nueva York: Scribner, 2003.

LINDER, Douglas O. "The Scopes Trial: An Introduction". En: *Famous Trials*, 2008. Accesible en: <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/ftrials.htm>.

LIPPMANN, Walter. *La opinión pública*. Madrid: Langre, 2003.

LITTLETON, Cynthia y BYRGE, Duane. "A Paper Tale". En: *The Hollywood Reporter*, <http://www.hollywoodreporter.com>.

- LOSCERTALES, Felicidad y MARTÍNEZ-PAÍS, Felicidad. "El cine como espejo de la realidad social (una aproximación interdisciplinar)". En: BERNAL, M. et ál. *Realidad y ficción en el discurso periodístico*. Sevilla: Padilla, 1997, pp. 13-39.
- LUFT, Herbert G. "A Matter of Decadence". En: *The Quarterly of Film Radio and Television*, octubre de 1952, vol. 7, nº 1, pp. 58-66.
- LUNDBERG, Ferdinand. *Imperial Hearst. A Social Biography*. Westport: Greenwood Press, 1970.
- MADDIN, Guy. "Ace in the Hole: Chin Up for Mother". En *The Criterion Collection*, 16 de julio de 2007. Accesible en: <http://www.criterion.com/>.
- MADSEN, Axel. *Billy Wilder*. Londres: Secker & Warburg, 1968.
- MAHON, Bill. "Portrayal of Journalist in the Movies". En: *Editor & Publisher*, nº40, vol. 127, 1 de octubre de 1994, pp. 18-19.
- MANFREDI, Juan Luis. "Por una televisión para todos los públicos". En: *Revista de libros*, nº97, 2005, pp. 21-26.
- MANVELL, Roger. "Media Ethics: How Movies Portray the Press and Broadcasters". En: RUBIN, Bernard (ed). *Questioning Media Ethics*. Westport: Praeger, 1978, pp. 209-231.
- MARTÍN ALGARRA, Manuel y NAVARRO, Mariano. "La comunicación como categoría básica de lo social". En: *Doxa*, nº8, 2009, pp. 13-24.
- MARZORATI, Zulema y TAL, Tzvi. "Memorias, identidades y cine. Introducción". En: *Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, nº4, 2011. Accesible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia>.
- McBRIDE, Joseph. "Shooting The Front Page: Two Damms and One By God". En: HORTON, Robert (ed). *Billy Wilder Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, pp. 81-88.
- McCORNELL, Virginia. *Fatal Fortune. The Death of Chicago's Millionaire Orphan*. Westport: Praeger Publishers, 2005.
- McDANIEL, Kyle Ross. *Reviewing the Image of Photojournalists in Film: How Ethical Dilemmas Shape Stereotypes of the On-Screen Press Photographer in Motion Pictures from 1954 to 2006* [Tesis de posgrado]. Columbia: University Of Missouri, 2007.
- McNAIR, Brian. *Journalists in Film. Heroes and Villains*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010.
- McNALLY, Karen (ed). *Billy Wilder, Movie Maker. Critical Essays on the Films*. Jefferson: MacFarland, 2011.
- MEMBA, Javier. *Historia del cine universal*. Madrid: T&B editores, 2008.
- MENCKEN, Henry Louis y MOOS, Malcolm. *On Politics: A Carnival of Buncombe*. Baltimore: The Johns Hoskins Press, 1956.
- MERA, Montse. "Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine". En: *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 14, 2008, pp. 505-525.

MESO, Koldo. "Un nuevo tipo de profesional llama a las puertas del periodismo". En: *Revista Latina de comunicación social*, nº 51, 2002. Accesible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2002mesojunio5103.htm>.

MILLER, William Burke. "Our Fight to Save Floyd Collins". En: *Reader's Digest*, vol. 76, nº56, 1960, pp. 248-256.

MOBERG, Virgil Boyd. *Foreign correspondent films: A form of "knowing" America* [Tesis doctoral]. Tampa: University of South Florida, 1995.

MOTT, Thomas Bentley. *Myron T. Merrick – Friend of France*. Nueva York: Baltzel Press, 2007.

MOULTON, Alexander P. "A Wary Silence. Karl Kraus in Interwar Vienna". En: *The Columbia Historical Review*, vol. 2, invierno de 2002, pp. 15-43.

MURRAY, George. *The Madhouse on Madison Street*. Chicago: Follet Publishing Company, 1965.

MURRAY, Robert K. y BRUCKER Roger W. *Trapped! The Story of Floyd Collins*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1982.

NASAW, David. *The Chief: The Life of William Randolph Hearst*. Nueva York: Mariner Books, 2001.

NASH, Jay Robert. *Bloodletters and Badmen. A Narrative Encyclopedia of American Criminals from the Pilgrims to the Present*. Nueva York: M. Evans and Company, 1995.

NESS, Richard R. *From Headline Hunter to Superman. A Journalism Filmography*. Lanham: Scarecrow Press, 1997.

———. "From a Voice in the Night to a Face in the Crowd, the Rise and Fall of the Radio Film". Ponencia presentada en el Conferencia de la AEJMC en San Francisco, agosto de 2006. Accesible en: <http://www.ijpc.org>.

NIBLOCK, Sarah. "Movie journalists: hello Hollywood". En: *British Journalism Review*, nº 18, 2007, pp. 69-75.

OLICK, Jeffrey K. *In the House of the Hangman. The Agonies of German Defeat, 1943-1949*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

ONAINDIA, Mario. *El lenguaje fílmico en la época clásica: B. Wilder* [Tesis doctoral]. Leioa: UPV/EHU, 1993.

———. *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1996.

OSORIO IGLESIAS, Olga. *La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción* [Tesis doctoral]. A Coruña: Universidade Da Coruña, 2009.

PAYER, Peter. "Die brotloseste aller Künste". En: *Wiener Zeitung*, 14 de diciembre de 2001. http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/kompendum/?em_cnt=194519.

PÉREZ, Xavier. *La comèdia de la prensa*. En: HECHT, Ben y MacARTHUR, Charles. *Primera plana*. Barcelona: Proa, 2003.

- PETERSON, Richard A. *Creating country music: Fabricating authenticity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- PHILLIPS, Gene D. "Billy Wilder". En: HORTON, Robert (ed). *Billy Wilder Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, pp. 99-109.
- . *Some Like It Wilder. The Life and Controversial Films of Billy Wilder*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2010.
- PIZZITOLA, Louis. *Hearst over Hollywood: Power, Passion, and Propaganda in the Movies*. Nueva York: Columbia University Press, 2002.
- POAGUE, Leland A. *The Hollywood Professionals #7. Billy Wilder / Leo McCarey*. Nueva York: A.S.Barnes & Company Inc., 1980.
- PROCTER, Ben. *William Randolph Hearst. The Early Years, 1863-1910*. Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- PUHVEL, Jan. *Comparative Mythology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.
- QUIN, Robyn. "Enfoques sobre el estudio de los medios de comunicación: La enseñanza de los temas de representación de estereotipos". En: APARICI, Roberto. *La revolución de los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1996, pp. 225-232.
- RAINBOLT, William. *Images of Journalism in Film, 1946-1976* [Tesis doctoral]. Albany: University at Albany, 2004.
- RENTERO, Juan Carlos. *Billy Wilder*. Madrid: Ediciones JC, 1988.
- RICHTER, Jan. "Egon Erwin Kisch – the raging reporter". En: *Radio Praha*. <http://www.radio.cz/en/section/czechs/egon-erwin-kisch-the-raging-reporter>.
- ROBARDS, Brooks. "Newshounds and Sob Sisters: The Journalist Goes to Hollywood". En: LOUKIDES, Paul y FULLER, Linda K. (ed). *Beyond the Stars: Stock Characters in American Popular Film*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1990, pp. 131-145.
- ROSELL, Deac. "The Fourth State and the Seventh Art". En: RUBIN, Bernard. *Questioning Media Ethics*. Wesport: Praeger, 1978, pp. 232-282.
- SALISBURY, William. *Career of a Journalist*. Nueva York: B.W. Dodge & Company, 1908. Accesible en: <http://www.archive.org>.
- SALTZMAN, Joe. *Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film*. Los Ángeles: Image of Journalist in Popular Culture, 2002.
- . "Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture". En: *The Image of Journalist in Popular Culture*. Annenberg: University of Southern California, 2003. Accesible en: <http://www.ijpc.org>.
- SÁNCHEZ ARANDA, José Javier. *Protagonistas de la comunicación de ayer y de hoy*. Pamplona: Ulzama Ediciones, 2002.

- . “Evolución de la prensa en los principales países occidentales”. En: BARRERA, Carlos (coord). *Historia del periodismo universal*. Barcelona: Ariel, 2004, pp. 77-118.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio. *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel, 2001.
- SARRIS, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. Nueva York: Dutton, 1968.
- SCHICKEL, Richard. *Double Indemnity*. Londres: British Film Institute, 1992.
- SCHLÖNDORFF, Volker. *Billy Wilder Speaks* (2006) [Documental].
- . *Billy, ¿cómo lo hiciste?* (2006) [Documental].
- SCHULZE, Ingrid. “La prensa en Alemania”. En: PIZARROSO, Alejandro. *Historia de la prensa*. Madrid: Centro de estudios Ramón Areces, 1994, pp. 125-135.
- . “La prensa escrita en los principales países occidentales”. En: BARRERA, Carlos (coord). *Historia del periodismo universal*. Barcelona: Ariel, 2004, pp. 169-228.
- SCHWEINITZ, Jörg. *Film and Stereotype: A Challenge for Cinema and Theory*. Nueva York: Columbia University Press, 2011.
- SEIDL, Claudius. *Billy Wilder*. Madrid: Cátedra, 1991.
- SEIDMAN, Steve. *The Film Career of Billy Wilder*. Boston: G.K. Hall & Co., 1977.
- SELDES, George. *Lords of the Press*. Nueva York: Julian Messner, 1938.
- SHORT, Joanna. “Economic History of Retirement in the United States”. En: WHAPLES, Robert (ed). *EH.Net Encyclopedia*, 30 de septiembre de 2002. Accesible en: <http://eh.net/encyclopedia/article/short.retirement.history.us>.
- SIEBENHAAR, Klaus. “‘Extrablatt’: der Reporter Billie Wilder”. En: WILDER, Billy. *Der Prinz von Wales geht auf Urlaub. Berliner Reportagen, Feuilletons und Kritiken der zwanziger Jahre*. Berlín: Fannei & Walz, 1996.
- SIKOV, Ed. “Billy Wilder’s World War II”. En *War, Literature & the Arts*, vol. 11, nº2, otoño-invierno de 1999, pp. 180-190.
- . *Billy Wilder. Vida y época de un cineasta*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- . “Billy Wilder”. En: *The Scribner Encyclopedia of American Lives*, vol. 6. Nueva York: Thomson Gale, 2002.
- SINYARD, Neil y TURNER, Adrian. *Journey Down Sunset Boulevard*. Ryde: BCW Publishing, 1979.
- SMITH, Gene. “The National Police Gazette”. En: *American Heritage Magazine*, vol. 23, nº6, octubre de 1972.
- SMITH, Richard Norton. *The Colonel. The Life and Legend of Robert R. McCormick, 1880-1955*. Chicago: Northwestern University Press: 2003.
- SORGE, Paola. “Karl Kraus, el gran satírico”. En: *La Jornada Semanal*, nº545, 14 de agosto de 2005. <http://www.jornada.unam.mx/>.

- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. Barcelona: Ariel, 1985.
- STAGGS, Sam. *El crepúsculo de los dioses: Billy Wilder, Norma Desmond y el oscuro sueño de Hollywood*. Madrid: T & B, 2003.
- STARTT, James D. y SLOAN, Wm. David. *Historical Methods in Mass Communication*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1989.
- STEINLE, Paul. "Print (and Video) to Screen: Journalism in Motion Pictures of the 1990s". Ponencia presentada en la *Popular Culture / American Culture Conference*. Nueva Orleans, 22 de abril de 2000.
- STERN, Frank. "'Ich küsse Ihre Hand, Madame...'" Wien und Berlin im kulturellen Filmkoffer des Drehbuchautors und Regisseurs Billy Wilder". En: *Filmarchiv Austria*, nº34, 2006, pp. 18-25.
- STEVENS, John D. "The Unfading Image From The Front Page". En: *Film and History*, nº15, diciembre de 1985, pp. 87-90.
- STOCKDALE, Patricia Ann. *Kathy Fiscus, San Marino*. Riverside: Americausa Publishing, 2010.
- STUART, Mel. *Y dios creó a Billy Wilder (1998)* [Documental].
- TAISHOF, Sol (ed). *Broadcasting/Telecasting 1951 Yearbook*. Washington: Broadcasting Publications Inc., 1951.
- TALBOTT, Albert D. "Journalists in the Movies: How Journalists are Perceived to Be Portrayed in Feature Films". Ponencia presentada en la convención de la *Association for Education in Journalism and Mass Communication*. Minneapolis, agosto de 1990. Accesible en: <http://www.ijpc.com>.
- TALBOTT, Albert D. y STARCK, Kenneth. "Foreign correspondents and the coverage of war: a Q analysis of movie portrayals". Ponencia presentada en la convención de la *Association for Education in Journalism and Mass Communication*. Boston, agosto de 1991.
- TAYLOR, Samuel. *Sabrina Fair*. Nueva York: Dramatists Play Service, 1953.
- TEEL, Leonard Ray. *The Public Press, 1900-1945*. Wesport: Praeger, 2006.
- THURNHER, Armin. "Hinaus aus Wien mit dem Schuft! Fall Békessy". En: *Falter*, nº16, 2008, pp. 21-22.
- TICHI, Cecelia. *Reading country music: steel guitars, opry stars, and honky-tonk bars*. Durham: Duke University Press, 1998.
- TRAVANCAS, Isabel. "Jornalista como personagem de cinema". En: *Anais do 24. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2001.
- TRESGOT, Annie y CIMENT, Michel (1980). *Billy Wilder, un hombre perfecto al 60%* [Documental].
- TRUEBA, Fernando. *¡Gracias, Mr. Wilder!* (2006) [Documental].
- . *Diccionario de cine*. Madrid: Plot ediciones, 2004.

- TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza editorial, 2000.
- TRYON, Thomas. "Fedora". En: *Crowned Heads*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1976, pp. 1-84.
- TYLER, Parker. *Screening the sexes: Homosexuality in the movies*. Nueva York: Da Capo Press, 1993.
- WARREN, Carl N. *Géneros periodísticos informativos*. Madrid: ATE, 1975.
- WEIL, Georges. *El periódico*. México D.F.: Uteha, 1979.
- WENTZEL, Fritz. "Schnelligkeit ist immer Trumpf". En: FREYBURG, Joachim W. (ed): *Hundert Jahre Ullstein 1877 – 1977*. Berlín: Ullstein Verlag, 1977, pp. 34-74.
- WHITE, Hayden. "Historiography and Historiophoty". En: *The American Historical Review*, vol. 93, nº5, diciembre de 1988, pp. 1193-1199.
- WILDER, Billy. *Der Prinz von Wales geht auf Urlaub. Berliner Reportagen, Feuilletons und Kritiken der zwanziger Jahre*. Hamburgo: Fannei & Walz, 1996. Edición de Klaus Siebenhaar.
- WILDER, Billy. "'Billie'. *Billy Wilders Wiener journalistische Arbeiten*. Viena: Filmarchiv Austria, 2006.
- WILKERSON, Marcus M. *Public Opinion and the Spanish-American War: A Study in War Propaganda*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1932.
- WILLIAMS, Mark. "Rewiring Media History". En: STAIGER, Janet y HAKE, Sabine. *Convergence Media History*. Nueva York: Routledge, 2009, pp. 46-56.
- WILLIS, Chris. "The Story of *The Strand*". En: *The Strand Magazine*, nº 1, diciembre de 1998, p. 3.
- WIMMER, Roger D. y DOMINICK, Joseph R. *La investigación científica de los medios de comunicación*. Barcelona: Bosch, 1996.
- WOOD, Tom. *¿Quién diantres eres, Billy Wilder?* Barcelona: Laertes, 1991.
- YIN, Robert K. *Case study research: Design and methods*. Los Angeles: Sage, 2009.
- ZOLOTOW, Maurice. *Billy Wilder in Hollywood*. Nueva York: Limelight Editions, 1996.
- ZWEIG, Stefan. *The World of Yesterday*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1964.
- ZYNDA, Thomas H. "The Hollywood version: Movie Portrayals of the Press". En: *Journalism History*, vol. 6, nº 1, 1979, pp. 17-32.

ANEXO I: FILMOGRAFÍA DE BILLY WILDER

COMO DIRECTOR Y GUIONISTA



Curvas peligrosas (1934)

Título original: *Mauvaise graine.*

Directores: Alexander Esway y Billy Wilder.

Guionistas: Max Kolpé, Jan Lustig, Claude-André Puget, Billy Wilder.

Reparto: Danielle Darrieux (Jeannette), Pierre Mingand (Henri Pasquier), Raymond Galle (Jean), Paul Escoffier (El doctor Pasquier), Michel Duran (El jefe), Jean Wall (El cebra), Marcel Maupi (El hombre del panamá), Paul Velsa (El hombre de los cacahuetes), Georges Malkine (La secretaria).

Productor: Georges Bernier.

Música original: Allan Gray y Franz Waxman.

Fotografía: Paul Cotteret y Maurice Delattre.

Montaje: Therese Sautereau.



El mayor y la menor (1942)

Título original: *The Major and the Minor.*

Director: Billy Wilder.

Guión: Charles Brackett y Billy Wilder, basado en la obra teatral *Connie Goes Home* de Edward Childs Carpenter y en el relato *Sunny Goes Home* de Fanny Kilbourne.

Reparto: Ginger Rogers (Susan Applegate), Ray Milland (Mayor Kirby), Rita Johnson (Pamela Hill), Robert Benchley (Sr. Osborne), Diana Lynn (Lucy Hill), Edward Fielding (Coronel Hill), Frankie Thomas (Cadete Osborne), Raymond Roe (Cadete Wigton), Charles Smith (Cadete Korner), Larry Nunn (Cadete Babcock), Billy Dawson (Cadete Miller), Lela E. Rogers (Sra. Applegate), Aldrich Bowker (Reverendo Doyle), Boyd Irwin (Mayor Griscom), Byron Shores (Capitán Durand), Richard Fiske (Will Duffy), Norma Varden (Sra. Osborne), Gretl Dupont (Sra. Shackleford).

Productor: Arthur Hornblow Jr.

Música original: Robert Emmett Dolan.

Fotografía: Leo Tover.

Montaje: Doane Harrison.

Dirección artística: Roland Anderson y Hans Dreier.

Vestuario: Edith Head.

Maquillaje: Wally Westmore.



Cinco tumbas al Cairo (1943)

Título original: *Five Graves to Cairo*.

Director: Billy Wilder.

Guión: Charles Brackett y Billy Wilder, basado en en la obra teatral *Hotel imperial* de Lajos Biró.

Reparto: Franchot Tone (John J. Bramble / Paul Davos), Anne Baxter (Mouche), Akim Tamiroff (Farid), Erich von Stroheim (Erwin Rommel), Peter van Eyck (Teniente Schwegler), Fortunio Bonanova (General Sebastiano).

Productor: Charles Brackett.

Música original: Miklós Rózsa.

Fotografía: John F. Seitz.

Montaje: Doane Harrison.

Dirección Artística: Hans Dreier y Ernst Fegté.

Vestuario: Edith Head.

Maquillaje: Wally Westmore.



Perdición (1944)

Título original: *Double Indemnity*.

Director: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder y Raymond Chandler, basado en la novela corta *Double Indemnity* de James M. Cain.

Reparto: Fred MacMurray (Walter Neff), Barbara Stanwyck (Phyllis Dietrichson), Edward G. Robinson (Barton Keyes), Porter Hall (Sr. Jackson), Jean Heather (Lola Dietrichson), Tom Powers (Sr. Dietrichson), Byron Barr (Nino Zachetti), Richard Gaines (Edward S. Norton, Jr.), Fortunio Bonanova (Sam Garlopis), John Philliber (Joe Peters).

Productores: Buddy G. DeSylva y Joseph Siström.

Música original: Miklós Rózsa.

Fotografía: John F. Seitz.

Montaje: Doane Harrison.

Dirección artística: Hans Dreier y Hal Pereira.

Vestuario: Edith Head.

Maquillaje: Wally Westmore.



Días sin huella (1945)

Título original: *The Lost Weekend*.

Director: Billy Wilder.

Guión: Charles Brackett y Billy Wilder, basado en la novela homónima de Charles R. Jackson.

Reparto: Ray Milland (Don Birnam), Jane Wyman (Helen St. James), Phillip Terry (Wick Birnam), Howard Da Silva (Nat), Doris Dowling (Gloria), Frank Faylen ('Bim' Nolan), Mary Young (Sra. Deveridge), Anita Sharp-Bolster (Sra. Foley), Lillian Fontaine (Sra. St. James), Frank Orth (Guardarropa de la ópera), Lewis L. Russell (Sr. St. James)

Productor: Charles Brackett.

Música original: Miklós Rózsa.

Fotografía: John F. Seitz.

Montaje: Doane Harrison.

Dirección artística: Hans Dreier y A. Earl Hedrick.

Vestuario: Edith Head.

Maquillaje: Wally Westmore.

 **El vals del emperador (1948)**

Título original: *The Emperor Waltz*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Charles Brackett y Billy Wilder.

Reparto: Bing Crosby (Virgil Smith), Joan Fontaine (Johanna Augusta Franziska), Roland Culver (Barón Holenia), Lucile Watson (Princesa Bitotska), Richard Haydn (Emperador Francisco José), Harold Vermilyea (Chambelán), Sig Ruman (Dr. Zwieback), Julia Dean (Archiduquesa Stephanie), Bert Prival (Chófer), Alma Macrorie (Propietaria del hostal), Roberta Jonay (Camarera), John Goldsworthy (Chambelán jefe).

Producción: Charles Brackett.

Música original: Victor Young.

Fotografía: George Barnes.

Montaje: Doane Harrison.

Dirección artística: Franz Bachelin y Hans Dreier.

Vestuario: Edith Head y Gile Steele.

Maquillaje: Wally Westmore.

 **Berlín Occidente (1948)**

Título original: *A Foreign Affair*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Charles Brackett, Billy Wilder y Richard L. Breen, basado en una historia de Robert Harari y David Shaw.

Reparto: Jean Arthur (Congresista Phoebe Frost), Marlene Dietrich (Erika Von Schluetow), John Lund (Capitán John W. Pringle), Millard Mitchell (Coronel Rufus J. Plummer), Peter von Zerneck (Hans Otto Birgel), Stanley Prager (Mike), William Murphy (Joe), Raymond Bond (Congresista Pennecot), Boyd Davis (Congresista Giffin), Robert Malcolm (Congresista Kramer), Charles Meredith (Congresista Yandell), Michael Raffetto (Congresista Salvatore), Damian O'Flynn (Teniente coronel), Frank Fenton (Mayor Mathews), James Larmore (Teniente Hornby), Harland Tucker (General McAndrew), Bill Neff (Teniente Lee Thompson), George M. Carleton (General Finney), Gordon Jones (Policía militar), Freddie Steele (Policía militar).

Productor: Charles Brackett.

Música original: Friedrich Hollaender.

Fotografía: Charles Lang.

Montaje: Doane Harrison.

Dirección artística: Hans Dreier y Walter H. Tyler.

Vestuario: Edith Head.

Maquillaje: Wally Westmore.

 **El crepúsculo de los dioses (1950)**

Título original: *Sunset Blvd.*

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Charles Brackett, Billy Wilder y D.M. Marshman Jr.

Reparto: William Holden (Joe Gillis), Gloria Swanson (Norma Desmond), Erich von Stroheim (Max von Mayerling), Nancy Olson (Betty Schaefer), Fred Clark (Sheldrake), Lloyd Gough (Morino), Jack Webb (Artie Green), Franklyn Farnum (Empleado de la funeraria), Larry J. Blake (Primer cobrador), Charles Dayton (Segundo cobrador), Cecil B. DeMille (Él mismo), Hedda Hopper (Ella misma), Anna Q. Nilsson (Ella misma), H.B. Warner (Él mismo), Ray Evans (Él mismo), Jay Livingston (Él mismo).

Productor: Charles Brackett.

Música original: Franz Waxman.

Fotografía: John F. Seitz.

Montaje: Doane Harrison y Arthur P. Schmidt.
Dirección artística: Hans Dreier y John Meehan.
Vestuario: Edith Head.
Maquillaje: Wally Westmore.



El gran carnaval (1951)

Título original: *Ace in the Hole*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder, Lesser Samuels y Walter Newman.

Reparto: Kirk Douglas (Chuck Tatum), Jan Sterling (Lorraine Minosa), Robert Arthur (Herbie Cook), Porter Hall (Jacob Q. Boot), Frank Cady (Sr. Federber), Richard Benedict (Leo Minosa), Ray Teal (Sheriff Gus Kretzer), Lewis Martin (McCardle), John Berkes (Papá Minosa), Frances Dominguez (Mamá Minosa), Gene Evans (Ayudante del sheriff), Frank Jaquet (Sam Smollett), Harry Harvey (Dr. Hilton), Bob Bumpas (Locutor de radio), Geraldine Hall (Nellie Federber), Richard Gaines (Nagel).

Productor: Billy Wilder y William Schorr.

Música original: Hugo Friedhofer.

Fotografía: Charles Lang.

Montaje: Arthur P. Schmidt.

Dirección artística: A. Earl Hedrick y Hal Pereira.

Vestuario: Edith Head.

Maquillaje: Wally Westmore.



Traidor en el infierno (1953)

Título original: *Stalag 17*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder y Edwin Blum, basado en la obra teatral homónima de Donald Bevan y Edmund Trzcinski.

Reparto: William Holden (Sargento J.J. Sefton), Don Taylor (Teniente James Dunbar), Otto Preminger (Coronel von Scherbach), Robert Strauss (Sargento Stanislaus 'Animal' Kuzawa), Harvey Lembeck (Sargento Harry Shapiro), Richard Erdman (Sargento 'Hoffy' Hoffman), Peter Graves (Sargento Price), Neville Brand (Duke), Sig Ruman (Sargento Johann Sebastian Schulz), Michael Moore (Sargento Manfredi), Peter Baldwin (Sargento Johnson), Robinson Stone (Joey), Robert Shawley (Sargento 'Blondie' Peterson), William Pierson (Marko), Gil Stratton (Sargento Clarence Harvey 'Cookie' Cook), Jay Lawrence (Sargento Bagradian), Erwin Kalser (El hombre de Ginebra), Edmund Trzcinski ('Triz' Trzcinski).

Producción: Billy Wilder y William Schorr.

Música original: Leonid Raab.

Fotografía: Ernest Laszlo.

Montaje: George Tomasini.

Dirección artística: Franz Bachelin y Hal Pereira.

Maquillaje: Wally Westmore.



Sabrina (1954)

Título original: *Sabrina*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder, Samuel A. Taylor y Ernest Lehman, basado en la obra teatral *Sabrina Fair* de Samuel A. Taylor.

Reparto: Humphrey Bogart (Linus Larrabee), Audrey Hepburn (Sabrina Fairchild), William Holden (David Larrabee), Walter Hampden (Oliver Larrabee), John Williams (Thomas Fairchild), Martha Hyer

(Elizabeth Tyson), Joan Vohs (Gretchen Van Horn), Marcel Dalio (Barón St. Fontanel), Marcel Hillaire (El profesor), Nella Walker (Maude Larrabee), Francis X. Bushman (Sr. Tyson), Ellen Corby (Srta. McCardle).

Producción: Billy Wilder.

Música original: Friedrich Hollaender.

Fotografía: Charles Lang.

Montaje: Arthur P. Schmidt.

Dirección artística: Hal Pereira y Walter H. Tyler.

Vestuario: Edith Head.

Maquillaje: Wally Westmore.

Observaciones: Harrison Ford y Julia Ormond protagonizaron un remake del film cuatro décadas más tarde: *Sabrina (y sus amores)* (Sydney Pollack, 1995).



La tentación vive arriba (1955)

Título original: *The Seven Year Itch*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder y George Axelrod, basado en la obra teatral homónima de George Axelrod.

Reparto: Marilyn Monroe (La vecina), Tom Ewell (Richard Sherman), Evelyn Keyes (Helen Sherman), Sonny Tufts (Tom MacKenzie), Robert Strauss (Sr. Kruhulik), Oskar Homolka (Dr. Brubaker), Marguerite Chapman (Srta. Morris), Victor Moore (Fontanero), Dolores Rosedale (Elaine), Donald MacBride (Sr. Brady), Carolyn Jones (Srta. Finch).

Producción: Billy Wilder, Charles K. Feldman y Doane Harrison (productor asociado).

Música original: Alfred Newman.

Fotografía: Milton R. Krasner.

Montaje: Hugh S. Fowler.

Dirección artística: George W. Davis y Lyle R. Wheeler.

Vestuario: Travilla.

Maquillaje: Ben Nye.



El héroe solitario (1957)

Título original: *The Spirit of St. Louis*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder, Wendell Mayes y Charles Lederer, basado en el libro *The spirit of St Louis* de Charles A. Lindbergh.

Reparto: James Stewart (Charles Augustus 'Slim' Lindbergh), Murray Hamilton (Bud Gurney), Patricia Smith (La chica del espejo), Bartlett Robinson (Benjamin Frank Mahoney, Presidente de Ryan Airlines Co.), Marc Connelly (Padre Hussman), Arthur Space (Donald Hall, ingeniero jefe de Ryan Airlines), Charles Watts (O.W. Schultz, comercial de Atlas Suspender Co.).

Producción: Leland Hayward.

Música original: Franz Waxman.

Fotografía: Robert Burks y J. Peverell Marley.

Montaje: Arthur P. Schmidt.

Dirección artística: Art Loel.

Maquillaje: Gordon Bau.



Ariane (1957)

Título original: *Love in the Afternoon*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond, basado en la novela *Ariane, jeune fille russe* de Claude Anet.

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

Reparto: Gary Cooper (Frank Flannagan), Audrey Hepburn (Ariane Chavasse), Maurice Chevalier (Claude Chavasse), John McGiver (Sr. X), Van Doude (Michel), Lise Bourdin (Sra. X), Olga Valéry (Inquilina del hotel con perro), The Gypsies (Ellos mismos).

Producción: Billy Wilder, y Doane Harrison y William Schorr (productores asociados).

Música original: Franz Waxman.

Fotografía: William C. Mellor.

Montaje: Léonide Azar.

Dirección artística: Alexandre Trauner.



Testigo de cargo (1957)

Título original: *Witness for the Prosecution*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder, Harry Kurnitz y Larry Marcus, basado en la obra teatral homónima de Agatha Christie.

Reparto: Tyrone Power (Leonard Vole), Marlene Dietrich (Christine), Charles Laughton (Sir Wilfrid), Elsa Lanchester (Srta. Plimsoll), John Williams (Brogan-Moore), Henry Daniell (Mayhew), Ian Wolfe (Carter), Torin Thatcher (Sr. Myers), Norma Varden (Sra. French), Una O'Connor (Janet), Francis Compton (Juez), Philip Tonge (Inspector Hearne), Ruta Lee (Diana).

Producción: Arthur Hornblow Jr.

Música original: Matty Malneck.

Fotografía: Russell Harlan.

Montaje: Daniel Mandell.

Dirección artística: Alexandre Trauner.

Vestuario: Edith Head y Joe King.



Con faldas y a lo loco (1959)

Título original: *Some Like It Hot*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond, basado en la película *Fanfaren des Liebe* de Robert Thoeren y Michael Logan.

Reparto: Marilyn Monroe (Sugar Kane Kowalczyk), Tony Curtis (Joe), Jack Lemmon (Jerry), George Raft (Botines Colombo), Pat O'Brien (Detective Mulligan), Joe E. Brown (Osgood Fielding III), Nehemiah Persoff (Pequeño Bonaparte), Joan Shawlee (Sweet Sue), Billy Gray (Sig Poliakoff), George E. Stone (Charlie 'mondadientes'), Dave Barry (Beinstock), Mike Mazurki (Esbirro de Botines), Harry Wilson (Esbirro de Botines), Beverly Wills (Dolores), Barbara Drew (Nellie), Edward G. Robinson Jr. (Johnny Paradise).

Producción: Billy Wilder, y I.A.L. Diamond y Doane Harrison (productores asociados).

Música original: Adolph Deutsch.

Fotografía: Charles Lang.

Montaje: Arthur P. Schmidt.

Dirección artística: Ted Haworth.

Vestuario: Bert Henrikson y Orry-Kelly.



El apartamento (1960)

Título original: *The Apartment*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond

Reparto: Jack Lemmon (C.C. Baxter), Shirley MacLaine (Fran Kubelik), Fred MacMurray (Jeff D. Sheldrake), Ray Walston (Joe Dobisch), Jack Kruschen (Dr. Dreyfuss), David Lewis (Al Kirkeby), Hope

Holiday (Sra. Margie MacDougall), Joan Shawlee (Sylvia), Naomi Stevens (Sra. Mildred Dreyfuss), Johnny Seven (Karl Matuschka), Joyce Jameson (La rubia), Willard Waterman (Mr. Vanderhoff), David White (Mr. Eichelberger), Edie Adams (Srta. Olsen).

Producción: Billy Wilder, I.A.L. Diamond y Doane Harrison (productores asociados).

Música original: Adolph Deutsch.

Fotografía: Joseph LaShelle.

Montaje: Daniel Mandell.

Dirección artística: Alexandre Trauner.

Maquillaje: Harry Ray.



Uno, dos, tres (1961)

Título original: *One, Two, Three*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond, basado en la obra teatral *Egy, kettő, három* de Ferenc Molnár.

Reparto: James Cagney (C.R. MacNamara), Horst Buchholz (Otto Ludwig Piffel), Pamela Tiffin (Scarlett Hazeltine), Arlene Francis (Phyllis MacNamara), Howard St. John (Wendell P. Hazeltine), Hanns Lothar (Schlemmer), Leon Askin (Peripetchikoff), Ralf Wolter (Borodenko), Karl Lieffen (Fritz), Hubert von Meyerinck (Count von Droste Schattenburg), Lois Bolton (Melanie Hazeltine), Peter Capell (Mishkin), Til Kiwe (Reportero), Henning Schlüter (Dr. Bauer), Karl Ludwig Lindt (Zeidlitz), Liselotte Pulver (Fräulein Ingeborg).

Producción: Billy Wilder, y I.A.L. Diamond y Doane Harrison (productores asociados).

Música original: André Previn.

Fotografía: Daniel L. Fapp.

Montaje: Daniel Mandell.

Dirección artística: Alexandre Trauner.



Irma la dulce (1963)

Título original: *Irma la Douce*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond, basado en la obra teatral homónima de Alexandre Breffort.

Reparto: Jack Lemmon (Néstor Patou / Lord X), Shirley MacLaine (Irma La Dulce), Lou Jacobi (Moustache), Bruce Yarnell (Hippolyte), Herschel Bernardi (Inspector Lefevre), Hope Holiday (Lolita), Joan Shawlee (Amazon Annie), Grace Lee Whitney (Kiki the Cossack), Paul Dubov (Andre), Howard McNear (Conserje), Cliff Osmond (Sargento de policía), Diki Lerner (Jojo), Herb Jones (Casablanca Charlie), Ruth Earl (Una de las gemelas cebra), Jane Earl (Una de las gemelas cebra), Tura Satana (Suzette Wong), Lou Krugman (Cliente #1), James Brown (Cliente de Texas), Bill Bixby (Marinero tatuado), John Alvin (Cliente #2), Susan Woods (Poule), Harriette Young (Mimi la MauMau), Sheryl Deauville (Carmen), Billy Beck (Dupont), Jack Sahakian (Jack).

Producción: Billy Wilder y Edward L. Alperson, I.A.L. Diamond y Doane Harrison (productores asociados).

Música original: André Previn.

Fotografía: Joseph LaShelle.

Montaje: Daniel Mandell.

Dirección artística: Alexandre Trauner.

Vestuario: Orry-Kelly.



Bésame, tonto (1964)

Título original: *Kiss Me, Stupid*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond, basado en la obra teatral *L'Ora della Fantasia* de Anna Bonacci.

Reperto: Dean Martin (Dino), Kim Novak (Polly 'la bomba'), Ray Walston (Orville), Felicia Farr (Zelda), Cliff Osmond (Barney), Barbara Pepper (Bertha), Skip Ward (Lechero), Doro Merande (Sra. Pettibone), Bobo Lewis (Camarera), Tom Nolan (Johnnie Mulligan), Alice Pearce (Sra. Mulligan), John Fiedler (Reverendo Carruthers), Arlen Stuart (Rosalie Schultz), Howard McNear (Sr. Pettibone), Cliff Norton (Mack Gray) Mel Blanc (Dr. Sheldrake), Eileen O'Neill (Show Girl), Susan Wedell (Show Girl), Bern Hoffman (Camarero), Henry Gibson (Smith), Alan Dexter (Wesson), Henry Beckman (Camionero).

Producción: Billy Wilder y I.A.L. Diamond y Doane Harrison (productores asociados).

Música original: André Previn.

Fotografía: Joseph LaShelle.

Montaje: Daniel Mandell.

Vestuario: Irene Caine y Wesley Jeffries.



En bandeja de plata (1966)

Título original: *The Fortune Cookie*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond.

Reperto: Jack Lemmon (Harry Hinkle), Walter Matthau (Willie Gingrich), Ron Rich (Luther 'Boom Boom' Jackson), Judi West (Sandy Hinkle), Cliff Osmond (Purkey), Lurene Tuttle (Sra. Hinkle), Harry Holcombe (O'Brien), Les Tremayne (Thompson), Lauren Gilbert (Kincaid), Marge Redmond (Charlotte Gingrich), Noam Pitlik (Max), Harry Davis (Dr. Krugman), Ann Shoemaker (Hermana Verónica), Maryesther Denver (Enfermera), Ned Glass (Doctor Schindler), Sig Ruman (Profesor Winterhalter), Archie Moore (Sr. Jackson), Howard McNear (Sr. Cimoli), William Christopher (Interno), Bartlett Robinson (Especialista #1), Robert P. Lieb (Especialista #2), Martin Blaine (Especialista #3), Ben Wright (Especialista #4), Dodie Heath (Monja), Herbie Faye (Maury), Billy Beck (Ayudante de Maury), Judy Pace (Elvira), Helen Klee (Recepcionista), Lisa Jill (Ginger Gingrich), John Todd Roberts (Jeffrey Gingrich), Keith Jackson (Comentarista), Herbert Ellis (Director TV), Don Reed (Locutor), Louise Vienna (Chica de la TV), Robert DoQui (Hombre en el bar).

Producción: Billy Wilder y I.A.L. Diamond y Doane Harrison.

Música original: André Previn.

Fotografía: Joseph LaShelle.

Montaje: Daniel Mandell.

Dirección artística: Robert Luthardt.

Maquillaje: Loren Cosand y Alice Monte.

Vestuario: Charles Arrico y Paula Giokaris.



La vida privada de Sherlock Holmes (1970)

Título original: *The Private Life of Sherlock Holmes*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond.

Reperto: Robert Stephens (Sherlock Holmes), Colin Blakely (Dr. Watson), Geneviève Page (Gabrielle Valladon), Christopher Lee (Mycroft Holmes), Tamara Toumanova (Madame Petrova), Clive Revill (Rogozhin), Irene Handl (Sra. Hudson), Mollie Maureen (Reina Victoria), Stanley Holloway (Sepulturero), Catherine Lacey (Mujer en silla de ruedas), Peter Madden (Von Tirpitz), Michael Balfour (Taxista), James Copeland (Guía), John Garrie (Primer carretero), Godfrey James (Segundo carretero), Robert Cawdron (Mánager del Hotel), Alex McCrindle (Maletero), Frank Thornton (Porteador), Paul Hansard (Monje).

Producción: I.A.L. Diamond y Billy Wilder.

Música original: Miklós Rózsa.

Fotografía: Christopher Challis.

Montaje: Ernest Walter.
Diseño de producción: Alexandre Trauner.
Dirección artística: Tony Inglis.
Vestuario: Julie Harris.

¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre? (1972)

Título original: *Avanti!*
Dirección: Billy Wilder.
Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond, basado en la obra teatral *Avanti* de Samuel Taylor.
Reparto: Jack Lemmon (Wendell Armbruster, Jr.), Juliet Mills (Pamela Piggott), Clive Revill (Carlo Carlucci), Edward Andrews (J.J. Blodgett), Gianfranco Barra (Bruno), Franco Angrisano (Arnold Trotta), Pippo Franco (Matarazzo), Franco Acampora (Armando Trotta), Giselda Castrini (Anna), Raffaele Mottola (Oficial de la aduana), Lino Coletta (Cipriani), Harry Ray (Dr. Fleischmann), Guidarino Guidi (Maitre), Giacomo Rizzo (Barman), Antonino Faa Di Bruno (Conserje), Yanti Somer (Enfermera), Janet Agren (Enfermera), María Rosa Sclauzero (Camarera), Melù Valente (Camarera), Aldo Rendine (Rossi).
Producción: Billy Wilder.
Fotografía: Luigi Kuveiller.
Montaje: Ralph E. Winters.
Dirección artística: Ferdinando Scarfiotti.
Maquillaje: Adalgisa Favella, Franco Freda, Harry Ray.
Vestuario: Annalisa Nasalli-Rocca.

Primera plana (1974)

Título original: *The Front Page*.
Dirección: Billy Wilder.
Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond, basado en la obra teatral homónima de Ben Hecht y Charles MacArthur
Reparto: Jack Lemmon (Hildy Johnson), Walter Matthau (Walter Burns), Susan Sarandon (Peggy Grant), Vincent Gardenia (Sheriff), David Wayne (Bensinger), Allen Garfield (Kruger), Austin Pendleton (Earl Williams), Charles Durning (Murphy), Herb Edelman (Schwartz), Martin Gabel (Dr. Eggelhofer), Harold Gould (El alcalde), Cliff Osmond (Jacobi), Dick O'Neill (McHugh), Jon Korkes (Rudy Keppler), Lou Frizzell (Endicott), Paul Benedict (Plunkett), Doro Merande (Jennie), Noam Pitlik (Wilson), Joshua Shelley (Taxista), Allen Jenkins (Telegrafista), John Furlong (Duffy), Biff Elliot (Policía), Barbara Davis (Myrtle), Leonard Bremen (Butch), Carol Burnett (Mollie Malloy).
Producción: Paul Monash y Jennings Lang (productor ejecutivo).
Fotografía: Jordan Cronenweth.
Montaje: Ralph E. Winters.
Dirección artística: Henry Bumstead.
Vestuario: Burton Miller.
Maquillaje: Connie Nichols.

Fedora (1978)

Título original: *Fedora*.
Director: Billy Wilder.
Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond, basado en la novela corta homónima de Tom Tryon.
Reparto: William Holden (Barry 'Dutch' Detweiler), Marthe Keller (Fedora / Antonia Sobryanski), Hildegard Knef (Condesa Fedora Sobryanski), José Ferrer (Doctor Vando), Frances Sternhagen (Srta. Balfour), Mario Adorf (Mánager del Hotel), Stephen Collins (Joven Barry), Henry Fonda (Él mismo - Presidente de la Academia), Michael York (Él mismo), Hans Jaray (Conde Sobryanski), Gottfried John

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

(Kritos), Arlene Francis (Locutor), Jacques Maury (Jefe de los ujieres), Christine Mueller (Joven Antonia), Ellen Schwiers (Enfermera), Ferdy Mayne (Director), Peter Capell (Segundo director), Bob Cunningham (Ayudante del director), Christoph Künzler (Recepcionista), Mary Kelly (Gladys), Elma Karlowa (Criada), Panos Papadopoulos (Camarero), Rex McGee (Fotógrafo).

Producción: Billy Wilder y I.A.L. Diamond.

Música original: Miklós Rózsa.

Fotografía: Gerry Fisher.

Montaje: Stefan Arnsten y Fredric Steinkamp.

Dirección artística: Robert André.

Vestuario: Charlotte Flemming.

Maquillaje: Evelyn Döhring, Tom Smith, Ago von Sperl y Rüdiger von Sperl.

Diseño de producción: Alexandre Trauner.



Aquí, un amigo (1981)

Título original: *Buddy Buddy*.

Dirección: Billy Wilder.

Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond, basado en la película *L'emmerdeur* escrita por Francis Veber.

Reparto: Jack Lemmon (Victor Clooney), Walter Matthau (Trabucco), Paula Prentiss (Celia Clooney), Klaus Kinski (Dr. Hugo Zuckerbrot), Dana Elcar (Capitán Hubris), Miles Chapin (Eddie, el botones), Michael Ensign (Mánager adjunto), Joan Shawlee (Recepcionista), Fil Formicola (Rudy 'Disco' Gambola), C.J. Hunt (Kowalski), Bette Raya (Sirvienta mexicana), Ronnie Sperling (Marido *hippie*), Suzie Galler (Esposa embarazada), John Schubeck (Locutor), Ed Begley Jr. (Teniente #1), Frank Farmer (Teniente #2), Tom Kindle (Policía de carretera #1), Biff Manard (Policía de carretera #2), Charlotte Stewart (Enfermera), Neile Adams (Vendedora), Myrna Dell (Cajera), Gene Price (Presentador), Ben Lessy (Barney Pritzig), Patti Jerome (Matrona), Gary Allen (Hombre con toga), Frances Bay (Paciente), Dean Bruce (Policía), Rod Gist (Policía), Steve Hershon (Policía), John Cutler (Camillero), Billy Beck (Caballero), David Carlile (Reportero #1), Archie Lang (Reportero #2), Regina Leeds (Reportera #3), Frank Dent (Reportero #4), Timothy Sullivan (Miembro del SWAT), Troy Melton (Leopold Schuster), June Smaney (Ama de casa), Lorna Thayer (Dama), Jennifer Fajardo (Chica polinesia), Patrick Bishop (Nativo), Wendell Titcomb (Nativo).

Producción: Jay Weston, Charles Matthau (productor asociado) y Alain Bernheim (productor ejecutivo).

Música original: Lalo Schifrin.

Fotografía: Harry Stradling Jr.

Montaje: Argyle Nelson Jr.

Maquillaje: Stephen Abrums, Dorothea Long, Ron Snyder.

Vestuario: John A. Anderson y Agnes G. Henry.

Diseño de producción: Daniel A. Lomino.

COMO GUIONISTA



Der Teufelsreporter (1929)

País: Alemania.

Productora: Deutsche Universalfilm Verleih.

Color: Blanco y negro.

Duración: 65 minutos.

Sonido: Silente.

Director: Ernst Laemmle.

Guión: Billy Wilder.

Reparto: Eddie Polo (Reportero), Gritta Ley (Bessie), Maria Forescu (Madame Lourdier), Robert Garrison (Jonas), Fred Grosser (Maxe).

Productor: Joe Pasternak.
Fotografía: Charles J. Stumar.
Decorados: Gustav A. Knauer y Willy Schiller.

Menschen am Sonntag (1930)

País: Alemania.
Productora: Filmstudio Berlin.
Color: Blanco y negro.
Duración: 74 minutos.
Sonido: Silente.
Directores: Robert Siodmak y Edgar G. Ulmer.
Guión: Billy Wilder, basado en un reportaje de Kurt Siodmak.
Reparto: Erwin Spletstösser (Erwin, conductor de taxi), Brigitte Borchert (Brigitte, dependienta de tienda de discos), Wolfgang von Waltershausen (Wolfgang, representante de vinos), Christl Ehlers (Christl, aspirante a actriz), Annie Schreyer (Annie, Ama de casa).
Productor: Seymour Nebenzal y Edgar G. Ulmer.
Música original: Otto Stenzeel.
Fotografía: Eugen Schüfftan; Fred Zinnemann (ayudante).
Cámara: Ernst Kunstmann (ayudante de cámara).
Dirección artística: Moritz Seder.
Iluminación: Moritz Seeler.

Der Mann, der seinen Mörder sucht (1931)

País: Alemania.
Productora: UFA.
Color: Blanco y negro.
Duración: 97 minutos.
Sonido: Mono.
Director: Robert Siodmak.
Guión: Ludwig Hirschfeld, Curt Siodmak y Billy Wilder, basado en la obra teatral *Jim, der Mann mit der Narbe* de Ernst Neubach y en la novela *Las tribulaciones de un chino en China* de Julio Verne.
Reparto: Heinz Rühmann (Hans Herfort), Lien Deyers (Kitty), Raimund Janitschek (Otto Kuttclapp), Hans Leibelt (Adamowski), Hermann Speelmans (Jim), Friedrich Hollaender (Presidente de Weisse Weste), Gerhard Bienert (Policía).
Productor: Erich Pommer.
Música original: Friedrich Hollaender y Franz Waxman.
Montaje: Viktor Gertler.
Fotografía: Otto Baecker y Konstantin Irmen-Tschet.
Dirección Artística: Robert Herlth y Walter Röhrig.
Maquillaje: Maria Jamitzky y Emil Neumann.
Dirección de Producción: Eberhard Klagemann, Eduard Kubat y Carl Winston.
Ayudante de dirección: Carl Winston.
Sonido: Fritz Thiery.

Ihre Hoheit befiehlt (1931)

País: Alemania.
Productora: UFA.
Color: Blanco y negro.

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

Duración: 96 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Hanns Schwarz.

Guión: Paul Frank, Robert Liebmann y Billy Wilder.

Reparto: Käthe von Nagy (Princesa Marie-Christine), Willy Fritsch (Teniente Karl von Conradi), Reinhold Schünzel (Ministro de estado Graf Herlitz), Paul Hörbiger (Detective de la corte Pipac), Paul Heidemann (Príncipe von Leuchtenstein), Michael von Newlinsky (Capitán de caballería), Eugen Tiller (Mayor), Kenneth Rive (El rey), Erich Kestin (Acompañante de Conradi), Erik Schütz (Cantante), Attila Hörbiger (Guardia), Ferdinand Martini (Edgar Pauly), Fritz Spira, Wolfgang von Schwindt, Comedian Harmonists [Robert Biberti, Erwin Bootz, Erich A. Collin, Harry Frommermann, Ari Leschnikoff] (Cocineros).

Música original: Werner R. Heymann.

Montaje: Willy Zeyn.

Fotografía: Konstantin Irmen-Tschet y Günther Rittau.

Cámara: Willi Klitzke, Otto Baecker (ayudante de cámara).

Dirección artística: Erich Kettelhut.

Maquillaje: Maria Jamitzky y Emil Neumann.

Vestuario: Leopold Verch.

Dirección de Producción: Erich Holder y Max Pfeiffer.

Ayudante de dirección: Carl Winston.

Sonido: Hermann Fritzsching.

Observaciones: La UFA rodó también una versión en francés de la película (*Princesse, à vos ordres!* Hanns Schwarz y Max de Vaucorbeil, 1931). La Fox realizó un *remake* para Estados Unidos, protagonizado por Janet Gaynor (*Adorable*, William Dieterle, 1933).



***Der falsche Ehemann* (1931)**

País: Alemania.

Productora: UFA.

Color: Blanco y negro.

Duración: 85 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Johannes Guter.

Guión: Paul Frank y Billy Wilder.

Reparto: Johannes Riemann (Peter y Paul Hanneman), Maria Paudler (Ruth, la mujer de Peter), Gustav Waldau (H.H. Hardegg, de Buenos Aires), Jessie Vihrog (Ines Hardegg, su hija), Tibor Halmay (Maxim Tartakoff), Martha Ziegler (Señorita Schulze, secretaria), Fritz Strehlen (Maharajá), Klaus Pohl.

Productor: Bruno Duday.

Música original: Norbert Glanzberg.

Montaje: Constantin Mick

Fotografía: Carl Hoffmann.

Ayudante de dirección: Erich Holder.



***Emil y los detectives* (1931)**

Título original: *Emil und die detektive*.

País: Alemania.

Productora: UFA.

Color: Blanco y negro.

Duración: 75 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Gerhard Lamprecht.

Guión: Erich Kästner y Billy Wilder, basado en una novela de Erich Kästner.

Reparto: Rolf Wenkhaus (Emil Tischbein), Käthe Haack (Señora Tischbein, madre de Emil), Fritz Rasp (Grundeis), Rudolf Biebrach (Agente de policía Jeschke), Olga Engl (Abuela), Inge Landgut (Pony Hütchen), Hans Joachim Schaufuss (Gustav), Hans Richter, Hans Löhr, Ernst-Eberhard Reling (Gerold), Waldemar Kupczyk (Mittenzwei), Martin Rickelt, Gerhard Dammann, Rudolf Lettinger, Margarete Sachse, Georg H. Schnell, Hubert Schmitz (profesor).

Productor: Günther Stapenhorst.

Música original: Allan Gray.

Fotografía: Werner Brandes.

Sonido: Hermann Fritzsching.

Decorados: Werner Schlichting.

Observaciones: La película tuvo una copia británica, escena por escena (*Emil and the Detectives*, Milton Rosmer, 1935). La historia volvió a llevarse a la pantalla en los años cincuenta (*Emil und die Detektive*, Robert A. Stemmler, 1954).



Es war einmal ein Walzer (1932)

País: Alemania.

Productora: Aafa.

Color: Blanco y negro.

Duración: 78 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Victor Janson.

Guión: Billy Wilder.

Reparto: Mártha Eggerth (Steffi Pirzinger), Rolf von Goth (Rudi Moebius), Paul Hörbiger (Franz Pirzinger), Ernö Verebes (Gustl Linzer), Albert Paulig (Consejero Pfennig), Lizzi Natzler (Lucie Weidling), Ida Wüst (Señora del consejero general Weidling), Fritz Greiner (Conductor del coche de punto), Ernst Pröckl (Camarero), Paul Wrede (Recortador de perfiles), Lina Woiwode (Señora Zacherl), Hermann Blass (Notario Sauerwein), Ernst Wurmser, Trude Rosen, Kitty Meinhardt, Gerta Rozan, Marcel Wittrisch (Cantante).

Productor: Gabriel Levy.

Música original: Franz Lehár; Curt Lewinnek (arreglista musical).

Montaje: Ladislao Vajda.

Fotografía: Heinrich Gärtner y Hugo von Kaweczynski.

Cámara: Karl Lindner.

Dirección artística: Jacek Rotmil.

Maquillaje: Adolf Doelle y Frieda Lehmann.

Vestuario: Karl Gillmore.

Dirección de Producción: Walter Tost y Rudolf Walther-Fein.

Sonido: Hans Grimm.

Coreógrafo: Franz Rott.

Observaciones: También tuvo una versión en lengua inglesa (*Where is the Lady?*, Victor Hanbury y Ladislao Vajda, 1932).



Ein blonder Traum (1932)

País: Alemania.

Productora: UFA.

Color: Blanco y negro.

Duración: 98 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Paul Martin.

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

Guión: Walter Reisch y Billy Wilder.

Reparto: Lilian Harvey (Jou-Jou), Willy Fritsch (Willy I), Willi Forst (Willy II), Paul Hörbiger ('Espantapájaros'), Trude Hesterberg ('Ilustrada Ilse'), C. Hooper Trask (Charles J. Merryman), Hans Deppe (Secretaria de Merryman), Wolfgang Heinz (Portier), Barbara Pirk, Ina von Elben, Ernst Behmer, Hugo Döblin.

Productor: Erich Pommer.

Música original: Werner R. Heymann; Gérard Jacobson (arreglista).

Montaje: Willy Zeyn.

Fotografía: Otto Baecker, Konstantin Irmen-Tschet y Günther Rittau.

Cámara: Willi Klitzke; Ekkehard Kyrath (ayudante de cámara).

Dirección artística: Erich Kettelhut.

Maquillaje: Maria Jamitzky, Emil Neumann y Hermann Rosenthal.

Vestuario: Adolf Kempfer, Max König y Otto Suckrow.

Dirección de Producción: Eberhard Klagemann y Alexander Schneider-Desnitzky.

Ayudante de dirección: Robert Forster-Larrinaga.

Sonido: Fritz Thiery.

Coreógrafo: Franz Roth.

Observaciones: La UFA produjo también simultáneamente versiones de la película en francés (*Un rêve blond*, André Daven y Paul Martin, 1932) y en inglés (*Happy Ever After*, Paul Martin y Robert Stevenson, 1932).



Scampolo, ein Kind der Strasse (1932)

País: Alemania.

Productora: Lothar Stark-Film.

Color: Blanco y negro.

Duración: 86 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Hans Steinhoff.

Guión: Max Kolpé, Felix Salten y Billy Wilder, basado en la obra teatral *Scampolo* de Dario Niccodemi.

Reparto: Dolly Haas (Scampolo), Karl Ludwig Diehl (Maximilian), Oskar Sima (Philippe), Paul Hörbiger (Gabriel), Hedwig Bleibtreu (Frau Schmid).

Música original: Artur Guttman y Franz Waxman.

Montaje: Ella Ensink.

Fotografía: Hans Androschin y Curt Courant.

Dirección de Producción: A. Potok.

Diseño de producción: Hans Sohnle y Emil Stepanek.

Sonido: Alfred Norkus.

Observaciones: También se filmó una versión en francés (*Un peu d'amour*, Hans Steinhoff, 1932).



Das Blaue vom Himmel (1932)

País: Alemania.

Productora: Aafa.

Color: Blanco y negro.

Duración: 77 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Victor Janson

Guión: Max Kolpé y Billy Wilder.

Reparto: Mártha Eggerth (Anni Müller), Hermann Thimig (Hans Meier), Fritz Kampers (Tobías), Margarete Schlegel ('Cigarrillos Cilly'), Ernö Verebes ('El elegante Hugo'), Jakob Tiedtke ('U-Papa'), Margarete Kupfer (Señora Breitsprecher), Hans Richter (Tommy), Walter Steinbeck (Director general)

O.F. Pieper), Mathilde Sussin (Señorita Fischer), Erich Kestin (Chófer de Pieper), Ernst Behmer, Gerhard Dammann (Taxista), Otto Sauter-Sarto (Erwin van Roy), Hugo Fischer-Köppe.

Productor: Gabriel Levy.

Música original: Paul Abraham.

Montaje: Else Baum.

Fotografía: Heinrich Gärtner.

Maquillaje: Adolf Doelle.

Vestuario: Karl Gillmore.

Dirección de Producción: Walter Tost y Rudolf Walther-Fein.

Diseño de producción: Jacek Rotmil.

Sonido: Fritz Seeger.



Madame wünscht keine Kinder (1933)

País: Alemania.

Productora: Lothar Stark-Film.

Color: Blanco y negro.

Duración: 86 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Hans Steinhoff.

Guión: Max Kolpé, Fritz Rotter y Billy Wilder, basado en el libro *Madame ne veut pas d'enfants* de Clément Vautel.

Reparto: Liane Haid (Madelaine Wengert), Georg Alexander (Dr. Felix Rainer), Lucie Mannheim (Luise), Otto Wallburg (Sr. Balsam), Erika Glässner (Sra. Wengert), Willy Stettner (Adolf), Hans Moser (Conserje del coche cama).

Productor: Anatol Potock.

Música original: Walter Jurmann, Bronislau Kaper y Hans J. Salter.

Montaje: Ella Ensink.

Fotografía: Hans Androschin y Willy Goldberger.

Dirección artística: Otto Erdmann, Hans Sohnle y Emil Stepanek.

Dirección de Producción: Arthur Rosen y J.A. Vesely.

Sonido: Alfred Norkus.

Observaciones: También se filmó simultáneamente una versión en francés (*Madame ne veut pas d'enfants*, Constantin Landau y Hans Steinhoff, 1933).



Was Frauen träumen (1933)

País: Alemania.

Productora: Super-Film GmbH.

Color: Blanco y negro.

Duración: 81 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Géza von Bolváry.

Guión: Franz Schulz y Billy Wilder.

Reparto: Nora Gregor (Rina Korff), Gustav Fröhlich (Walter Koenig), Otto Wallburg (Kleinsilber), Peter Lorre (Otto Fuessli), Kurt Horwitz (Levassor, alias John Constaninescu), Lya Christy, Erik Ode, Carl Auen, Eric Steinbeck, Kurt Lilien, Hilde Maroff, Eric Helgar.

Productor: Julius Haimann.

Música original: Robert Stolz.

Montaje: Käthe Kopitzke.

Fotografía: Willy Goldberger.

Cámara: Rudolf Brix; Erich Giese y Wolfgang Hofmann (ayudantes de cámara).

Dirección artística: Emil Hasler y Willy Schiller.

Maquillaje: Willi Grabow y Alois Strasser.

Vestuario: Jenny Pieper.

Dirección de Producción: Frederic Brunn.

Sonido: Fritz Seeger.



***Music in the Air* (1934)**

País: Estados Unidos.

Productora: Fox.

Color: Blanco y negro.

Duración: 85 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Joe May.

Guión: Howard Irving Young y Billy Wilder, basado en la obra teatral homónima de Jerome Kern y Oscar Hammerstein II.

Reparto: Gloria Swanson (Frieda Hotzfeld), John Boles (Bruno Mahler), Douglass Montgomery (Karl Roder), June Lang (Sieglinde Lessing), Al Shean (Dr. Walter Lessing), Reginald Owen (Ernst Weber), Joseph Cawthorn (Hans Uppman), Hobart Bosworth (Cornelius), Sara Haden (Martha), Marjorie Main (Anna), Roger Imhof (Alcalde), Jed Prouty (Sacristán), Christian Rub (Zipfelhuber), Fuzzy Knight (Nick).

Productor: Erich Pommer.

Música original: Louis De Francesco (director musical).

Fotografía: Ernest Palmer.

Dirección artística: William S. Darling.

Vestuario: René Hubert.

Sonido: Arthur von Kirbach.

Coreógrafo: Jack Donohue.



***Bajo presión* (1935)**

Título original: *Under pressure*.

País: Estados Unidos.

Productora: Fox.

Color: Blanco y negro.

Duración: 72 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Raoul Walsh.

Guión: Borden Chase, Lester Cole, Noel Pierce y Billy Wilder, basado en la novela *Sand Hog* de Borden Chase y Edward Doherty.

Reparto: Edmund Lowe (Shocker Dugan), Victor McLaglen (Jumbo Smith), Florence Rice (Pat Dodge), Marjorie Rambeau (Amelia 'Amy' Hardcastle), Charles Bickford (Nipper Moran), Sig Ruman (Doctor), Roger Imhof (George Breck), Warner Richmond (Weasel), Jack Wallace (El chico), James Donlan (Corky).

Productor: Robert Kane.

Música original: Louis De Francesco (director musical).

Fotografía: Hal Mohr y L. William O'Connell.

Vestuario: William Lambert.



***The Lottery Lover* (1935)**

País: Estados Unidos.

Productora: Fox.

Color: Blanco y negro.

Duración: 82 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Wilhelm Thiele.

Guión: Franz Schulz y Billy Wilder, basado en un relato de Maurice Hanline y Siegfried M. Herzing.

Reparto: Lew Ayres (Frank Harrington), Pat Paterson (Patty), Peggy Fears (Gaby Aimee), Sterling Holloway (Harold Stump), Walter Woolf King (Príncipe Midanoff), Alan Dinehart (Edward Arthur 'Tanque' Tankersley), Reginald Denny (Capitán Payne), Edward J. Nugent (Gibbs), Rafaela Ottiano (Doncella de Gaby).

Productor: Al Rockett.

Música original: Arthur Lange; Arthur Lange (director musical).

Montaje: Dorothy Spencer.

Fotografía: Bert Glennon.

Vestuario: René Hubert y William Lambert.

Ayudante de dirección: Booth McCracken.

Sonido: Joseph E. Aiken.



La octava mujer de Barba Azul (1938)

Título original: *Blubeard's eighth wife*.

País: Estados Unidos.

Productora: Paramount.

Color: Blanco y negro.

Duración: 80 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Ernst Lubitsch

Guión: Charles Brackett y Billy Wilder, basado en la obra teatral de Alfred Savoir *La huitième femme de Barbe-Bleue* en la versión inglesa de Charlton Andrews.

Reparto: Claudette Colbert (Nicole De Loiselle), Gary Cooper (Michael Brandon), Edward Everett Horton (Marqués De Loiselle), David Niven (Albert De Regnier), Elizabeth Patterson (Tía Hedwige), Herman Bing (Monsieur Pepinard), Warren Hymer (Kid Mulligan), Franklin Pangborn (Gerente del hotel), Armand Cortes (Gerente del hotel), Rolfe Sedan (Director del departamento), Lawrence Grant (Profesor Urganzeff), Lionel Pape (Monsieur Potin), Tyler Brooke (Ayudante).

Productor: Ernst Lubitsch.

Música original: Werner R. Heymann y Friedrich Hollaender; Boris Morros (director musical); John Leipold (orquestador).

Montaje: William Shea.

Fotografía: Leo Tover.

Dirección artística: Hans Dreier y Robert Usher.

Vestuario: Travis Banton.

Sonido: Don Johnson y Harry D. Mills.

Decorados: A.E. Freudeman.

Efectos visuales: Farciot Edouart.



Medianoche (1939)

Título original: *Midnight*.

País: Estados Unidos.

Productora: Paramount.

Color: Blanco y negro.

Duración: 94 minutos.

Sonido: Mono.

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

Director: Mitchell Leisen.

Guión: Charles Brackett y Billy Wilder, basado en un relato corto de Edwin Justus Mayer y Franz Schulz.

Reparto: Claudette Colbert (Eve Peabody, alias baronesa Czerny), Don Ameche (Tibor Czerny), John Barrymore (Georges Flammarion), Francis Lederer (Jacques Picot), Mary Astor (Helene Flammarion), Elaine Barrie (Simone), Hedda Hopper (Stephanie), Rex O'Malley (Marcel Renaud), Monty Woolley (El juez), Armand Kaliz (Lebon, el abogado de Eve).

Productor: Arthur Hornblow Jr.

Música original: Friedrich Hollaender.

Montaje: Doane Harrison.

Fotografía: Charles Lang.

Dirección artística: Hans Dreier y Robert Usher.

Vestuario: Irene.

Sonido: John Cope y Charles Hisserich.

Decorados: A.E. Freudeman.

Efectos visuales: Farciot Edouart.



Ninotchka (1939)

País: Estados Unidos.

Productora: Loew's.

Color: Blanco y negro.

Duración: 110 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Ernst Lubitsch.

Guión: Charles Brackett, Billy Wilder y Walter Reisch, basado en un relato de Melchior Lengyel.

Reparto: Greta Garbo (Ninotchka), Melvyn Douglas (Leon), Ina Claire (Swana), Bela Lugosi (Razinin), Sig Ruman (Iranoff), Felix Bressart (Buljanoff), Alexander Granach (Kopalski), Gregory Gaye (Rakonin), Rolfe Sedan (Director del hotel), Edwin Maxwell (Mercier), Richard Carle (Gaston).

Música original: Werner R. Heymann.

Montaje: Gene Ruggiero.

Fotografía: William H. Daniels.

Dirección artística: Cedric Gibbons; Randall Duell (director artístico adjunto).

Maquillaje: Jack Dawn y Sydney Guilaroff.

Vestuario: Adrian.

Sonido: Douglas Shearer.

Decorados: Edwin B. Willis.



What a Life (1939)

País: Estados Unidos.

Productora: Paramount.

Color: Blanco y negro.

Duración: 75 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Theodore Reed.

Guión: Charles Brackett y Billy Wilder, basado en la obra teatral homónima de Jay Theodore Reed.

Reparto: Jackie Cooper (Henry Aldrich), Betty Field (Barbara Pearson), John Howard (Sr. Nelson), Janice Logan (Señorita Shea), Vaughan Glaser (Sr. Bradley), Lionel Stander (Detective Frank Ferguson), Hedda Hopper (Sra. Aldrich), James Corner (George Bigelow), Dorothy Stickney (Señorita Wheeler), Kathleen Lockhart (Señorita Pike), Lucien Littlefield (Sr. Patterson), Sidney Miller ('Pinkie' Peters), Andrew Tombes (Profesor Abernathy), George Guhl (conserje), Arthur Aylesworth (MacGowan, dueño de la casa de empeño), Wilda Bennett (Señorita Doolittle), Benny Bartlett ('Butch' Williams), Kay

Stewart (Marjorie), Leonard Sues (Harold Lambrey), Edwin Brian (Don Bray), Janet Waldo (Gwen), Sheila Ryan (Jessie), Douglas Fahy (Tony Milligan), Roberta Smith (Gertie), Nora Cecil (Srta. Eggleston).

Productor: Theodore Reed.

Montaje: William Shea.

Fotografía: Victor Milner.

Dirección artística: Hans Dreier y A. Earl Hedrick.

Sonido: Earl S. Hayman y Richard Olson.



Arise, My Love (1940)

País: Estados Unidos.

Productora: Paramount.

Color: Blanco y negro.

Duración: 110 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Mitchell Leisen.

Guión: Charles Brackett, Billy Wilder, basado en un relato de Benjamin Glazer y Hans Székely, adaptado por Jacques Théry.

Reparto: Claudette Colbert (Augusta 'Gusto' Nash), Ray Milland (Tom Martin), Dennis O'Keefe (Joe 'Shep' Shepard), Walter Abel (Mr. Phillips), Dick Purcell ('Pinky' O'Connor), George Zucco (Alcaide), Frank Puglia (Padre Jacinto), Esther Dale (Susie), Paul Leyssac (Bresson), Ann Codee (Sra. Bresson), Stanley Logan (Coronel Tubbs Brown), Lionel Pape (Lord Kettlebrook), Aubrey Mather (Achille), Cliff Nazarro (Botzelberg), Rudolph Anders (Oficial prusiano).

Productor: Arthur Hornblow Jr.

Música original: Victor Young.

Montaje: Doane Harrison.

Fotografía: Charles Lang.

Dirección artística: Hans Dreier y Robert Usher.

Vestuario: Irene.

Sonido: Earl S. Hayman y Don Johnson.



Si no amaneciera (1941)

Título original: *Hold back the dawn*.

País: Estados Unidos.

Productora: Paramount.

Color: Blanco y negro.

Duración: 116 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Mitchell Leisen.

Guión: Charles Brackett y Billy Wilder, basado en el relato de Ketti Frings *Memo to a Movie Producer*.

Reparto: Charles Boyer (Georges Iscovescu), Olivia de Havilland (Emmy Brown), Paulette Goddard (Anita Dixon), Victor Francen (Van Den Luecken), Walter Abel (Inspector Hammock), Curt Bois (Bonbois), Rosemary DeCamp (Berta Kurz), Eric Feldary (Josef Kurz), Nestor Paiva (Fred Flores), Eva Puig (Lupita), Micheline Cheirel (Christine), Madeleine Lebeau (Anni), Billy Lee (Tony), Mikhail Rasumny (Mecánico), Charles Arnt (Sr. John MacAdams), Arthur Loft (Sr. Elvestad), Mitchell Leisen (Sr. Dwight Saxon).

Productor: Arthur Hornblow Jr.

Música original: Victor Young.

Montaje: Doane Harrison.

Fotografía: Leo Tover.

Dirección artística: Hans Dreier y Robert Usher.

Vestuario: Edith Head.

Sonido: John Cope y Harold Lewis.



Bola de fuego (1941)

Título original: *Ball of fire*.

País: Estados Unidos.

Productora: Samuel Goldwyn Productions.

Color: Blanco y negro.

Duración: 111 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Howard Hawks.

Guión: Charles Brackett y Billy Wilder, basado en la historia *From A to Z* de Billy Wilder y Thomas Monroe.

Reparto: Gary Cooper (Prof. Bertram Potts), Barbara Stanwyck (Sugarpuss O'Shea), Oskar Homolka (Prof. Gurkakoff), Henry Travers (Prof. Jerome), S.Z. Sakall (Prof. Magenbruch), Tully Marshall (Prof. Robinson), Leonid Kinskey (Prof. Quintana), Richard Haydn (Prof. Oddly), Aubrey Mather (Prof. Peagram), Allen Jenkins (Basurero), Dana Andrews (Joe Lilac), Dan Duryea (Duke Pastrami), Ralph Peters (Asthma Anderson), Kathleen Howard (Señorita Bragg), Mary Field (Señorita Totten), Charles Lane (Larsen), Charles Arnt (McNeary), Elisha Cook Jr. (Camarero), Alan Rhein ('Horseface'), Eddie Foster ('Pinstripe'), Aldrich Bowker (Juez de paz), Addison Richards (Fiscal del distrito), Pat West (Vagabundo), Kenneth Howell (Universitario), Tommy Ryan (Vendedor de periódicos), Tim Ryan (Policía), Will Lee ('Benny - the Creep'), Gene Krupa y su orquesta (Orquesta).

Productor: Samuel Goldwyn.

Música original: Alfred Newman.

Montaje: Daniel Mandell.

Fotografía: Gregg Toland.

Dirección artística: Perry Ferguson; McClure Capps (director artístico adjunto).

Ayudante de dirección: William Tummel.

Sonido: Frank Maher.

Decorados: Howard Bristol.

Observaciones: El propio Howard Hawks volvió a dirigir una versión musical de la historia, protagonizada por el cantante y bailarín Danny Kaye (*Nace una canción*, Howard Hawks, 1948).

PELÍCULAS BASADAS EN IDEAS DE WILDER



Ein Burschenlied aus Heidelberg (1930)

País: Alemania.

Productora: UFA.

Color: Blanco y negro.

Duración: 79 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Karl Hartl.

Guión: Ernst Neubach y Hans Wilhelm, basado en una idea de Ernst Neubach, Hans Wilhelm y Billy Wilder.

Reparto: Hans Brausewetter (Bornemann hijo), Betty Bird (Elinor Miller), Willi Forst (Robert Dahlberg), Ernst Stahl-Nachbaur (John Miller), Albert Paulig (Bornemann padre), Carl Balhaus, Erwin Kalser (Doctor Zinker), Ida Wüst (Casera), Hermann Blass (Sam Mayer), Paul Biensfeldt (Camarero), Ernst

Behmer, Rudolf Biebrach, Julius E. Herrmann, Erich Kestin, Robert Klein-Lörk, Philipp Manning, Erik Ode, Karl Platen, Klaus Pohl, Ludwig Stössel, Bruno Ziener.

Productor: Günther Stapenhorst.

Música original: Hans May.

Montaje: Karl Hartl.

Fotografía: Carl Hoffmann.

Maquillaje: Ernst Schülke y Wilhelm Weber.

Vestuario: Alexandre Arnstam.

Dirección de Producción: Eduard Kubat y Erich von Neusser.

Diseño de producción: Robert Herlth.

Decorados: Walter Röhrig.

Coreógrafo: Gerhard Goldbaum.



Seitensprünge (1931)

País: Alemania.

Productora: Cicero Film, UFA.

Color: Blanco y negro.

Duración: 81 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Stephan Székely.

Guión: Lajos Biró, Bobby E. Lüthge y Károly Nóti, basado en una idea de Billy Wilder

Reparto: Oskar Sima (Robert Burkhardt), Gerda Maurus (Annemarie Burkhardt, su mujer), Paul Vincenti (Carlo, bailarín español), Jarmila Marton (Lupita, bailarina española), Otto Wallburg (Emil), Paul Kemp (Anton Schiller), Adele Sandrock (Hanne, dama de compañía), Liselotte Schaak (Frieda, la doncella).

Música original: Fritz German, Bronislau Kaper y Karl M. May; Mark Lavri (director musical).

Montaje: Willy Zeunert.

Fotografía: Robert Lach.

Dirección de Producción: Joe Pasternak.

Ayudante de dirección: Frederick Kohner.



Der Sieger (1932)

País: Alemania.

Productora: UFA.

Color: Blanco y negro.

Duración: 84 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Hans Hinrich y Paul Martin.

Guión: Leonhard Frank, Robert Liebmann y Paul Martin, basado en una historia de Billy Wilder.

Reparto: Hans Albers (Hans Kühnert), Käthe von Nagy (Helene), Julius Falkenstein (Ponta), Hans Brausewetter (Hunter), Frida Richard (Madre de Kühnert), Max Gülstorff (Director del Hotel), Ida Wüst, Adele Sandrock, Willy Domgraf-Fassbaender, Alfred Beierle, Eugen Burg, Hans Deppe, Arthur Mainzer, Arthur Peiser, Willi Schur, Bruno Ziener, Comedian Harmonists [Robert Biberti, Erwin Bootz, Erich A. Collin, Roman Cycowski, Harry Frommermann, Ari Leschnikoff].

Productor: Erich Pommer y Eberhard Klagemann.

Música original: Werner R. Heymann; Jazz-Orchester Hans Bund (orquesta).

Fotografía: Otto Baecker y Günther Rittau.

Cámara: Ekkehard Kyrath.

Dirección artística: Erich Kettelhut.

Maquillaje: Waldemar Jabs.

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

Vestuario: Joe Strassner, Berta Grützmacher, Otto Suckrow, Gertrud Wendt.

Dirección de Producción: Alexander Schneider-Desnitzky.

Sonido: Fritz Thiery y Karl Plintzner (ayudantes de cámara); Willi Klitzke (fotógrafo).

Coreógrafo: Heinz Lingen.



One Exciting Adventure (1934)

País: Estados Unidos.

Productora: Universal.

Color: Blanco y negro.

Duración: 70 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Ernst L. Frank.

Guión: William Hurlbut, William B. Jutte y Samuel Ornitz; basado en una historia de Franz Schulz y Billy Wilder.

Reparto: Binnie Barnes (Rena Sorel), Neil Hamilton (Walter Stone), Paul Cavanagh (Lavassor), Grant Mitchell (Fussli), Eugene Palette (Kleinsilber), Ferdinand Gottschalk (Joyero), Henry Kolker (Cliente), Doris Lloyd (Cliente), Dick Winslow (Chico), Edward Keane (Gerente del hotel), G.P. Huntley (Hombre), William Worthington (Hombre), Dorothy Christy (Mujer con pendientes), Edward McWade (Hombre gruñón), Bess Flowers (Mujer), Ann Doran (Chica), Joan Woodbury (Chica).

Productores: Ernst L. Frank y Henry Henigson (productores ejecutivos).

Montaje: Murray Seldeen; Maurice Pivar (supervisor edición).

Fotografía: Norbert Brodine.

Dirección artística: Stanley Fleischer.

Sonido: Gilbert Kurland.



Champagne Waltz (1937)

País: Estados Unidos.

Productora: Paramount.

Color: Blanco y negro.

Duración: 85 minutos.

Sonido: Mono.

Director: A. Edward Sutherland.

Guión: Frank Butler y Don Hartman, basado en una historia de H.S. Kraft y Billy Wilder.

Reparto: Gladys Swarthout (Elsa Strauss), Fred MacMurray (Buzzy Bellew), Jack Oakie (Happy Gallagher), Veloz & Yolanda (Larry y Anna), Herman Bing (Max Snellinek), Fritz Leiber (Franz Strauss), Vivienne Osborne (Condesa Mariska), Frank Forest (Karl Lieberlich), Benny Baker (Flip), Ernest Cossart (Camarero), James Burke (Sr. Scribner), Maude Eburne (Sra. Scribner), Maurice Cass (Hugo), Guy Bates Post (Lumvedder).

Productor: Harlan Thompson.

Montaje: Paul Weatherwax.

Fotografía: William C. Mellor.

Dirección artística: Hans Dreier y Ernst Fegté.

Vestuario: Travis Banton.

Sonido: John Cope y Harry D. Mills.

Decorados: A.E. Freudeman.

Efectos visuales: Devereaux Jennings, Gordon Jennings y Art Smith.



Rhythm on the River (1940)

País: Estados Unidos.

Productora: Paramount.

Color: Blanco y negro.

Duración: 92 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Victor Schertzinger.

Guión: Dwight Taylor, basado en una historia de Jacques Théry y Billy Wilder.

Reparto: Bing Crosby (Bob Sommers), Mary Martin (Cherry Lane), Basil Rathbone (Oliver Courtney), Oscar Levant (Billy Starbuck), Oscar Shaw (Charlie Goodrich), Charley Grapewin (Caleb), Lillian Cornell (Millie Starling), William Frawley (Sr. Westlake), John Scott Trotter (Él mismo), Jeanne Cagney (Prima), Helen Bertram (Tía Delia), Ken Carpenter (Teddy Gardner), Charles Lane (Bernard Schwartz), Harry Barris (Saxofonista).

Productor: William LeBaron.

Música original: Victor Young.

Montaje: Hugh Bennett.

Fotografía: Ted Tetzlaff.

Dirección artística: Hans Dreier y Ernst Fegté.

Vestuario: Edith Head.

Sonido: Earl S. Hayman y Richard Olson.



Seis destinos (1942)

Título original: *Tales of Manhattan*.

País: Estados Unidos.

Productora: Twentieth Century Fox.

Color: Blanco y negro.

Duración: 120 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Julien Duvivier.

Guión: Henry Blankfort, Alan Campbell, Ladislav Fodor, László Görög, Ben Hecht, Samuel Hoffenstein, Ferenc Molnár, Donald Ogden Stewart, Lamar Trotti y László Vадnay, basado en una idea de Billy Wilder.

Reparto: Charles Boyer (Paul Orman), Rita Hayworth (Ethel Halloway), Ginger Rogers (Diane), Henry Fonda (George), Charles Laughton (Charles Smith), Edward G. Robinson (Avery L. 'Larry' Browne), Paul Robeson (Luke), Ethel Waters (Esther), Eddie 'Rochester' Anderson (Reverendo Lazarus), Thomas Mitchell (John Halloway), Eugene Pallette (Luther), Cesar Romero (Harry Wilson), Gail Patrick (Ellen), Roland Young (Edgar), Marion Martin ('Squirrel'), Elsa Lanchester (Elsa Smith), Victor Francen (Arturo Bellini), George Sanders (Williams), James Gleason (Joe), Harry Davenport (Profesor Lyons), J. Carrol Naish (Ladrón), Hall Johnson Choir (Coro), Frank Orth (Vendedor de ropa de segunda mano), Christian Rub (Violonchelista), Sig Arno (Flautista), James Rennie (H.R. 'Hank' Bronson), Harry Hayden ('Soupy' Davis), Morris Ankrum (Juez Tom Barnes), Donald Douglas ('Hen 'Henderson), Mae Marsh (Molly), Clarence Muse (Abuelo), George Reed (Christopher), Cordell Hickman (Pequeño Nicodemus), Paul Renay ('Spud' Johnson), Barbara Lynn (Mary), Adeline De Walt Reynolds (Madre de Elsa), Helene Reynolds (Actriz).

Productor: Boris Morros y Sam Spiegel.

Música original: Sol Kaplan.

Montaje: Robert Bischoff.

Fotografía: Joseph Walker.

Dirección artística: Richard Day y Boris Leven.

Maquillaje: Guy Pearce.

Vestuario: Irene, Bernard Newman, Dolly Tree y Gwen Wakeling.

Dirección de Producción: Joseph H. Nadel.

Ayudante de dirección: Robert Stillman.

Sonido: W.D. Flick y Roger Heman senior.

Decorados: Thomas Little.

PELÍCULAS SIN CRÉDITOS DE GUIÓN



Reina a los catorce años (1938)

Título original: *That certain age*.

País: Estados Unidos.

Productora: Universal.

Color: Blanco y negro.

Duración: 95 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Edward Ludwig.

Guión: Bruce Manning, basado en una historia de F. Hugh Herbert; Charles Brackett y Billy Wilder (sin acreditar).

Reparto: Deanna Durbin (Alice Fullerton), Melvyn Douglas (Vincent Bullitt), Jackie Cooper (Kenneth 'Ken' Warren), Irene Rich (Dorothy Fullerton), Nancy Carroll (Grace Bristow), John Halliday (Gilbert Fullerton), Jackie Searl (Tony), Juanita Quigley ('La peste'), Charles Coleman (Stevens), Peggy Stewart (Mary Lee), Grant Mitchell (Joyero), Claire Du Brey (Jinete), Helen Grayco (Chica), Buddy Pepper (Amigo), Vondell Darr (Amigo), Leonard Sues (Director de orquesta), Edmund Mortimer (Invitado), Ruth Weston (Admirador), David Oliver (Granjero).

Productor: Joe Pasternak.

Montaje: Bernard W. Burton.

Fotografía: Joseph A. Valentine.

Dirección artística: Jack Otterson; John Ewing (director artístico asociado).

Vestuario: Vera West.

Ayudante de dirección: Joseph A. McDonough.

Sonido: Bernard B. Brown y Joe Lapis.

Decorados: Russell A. Gausman.



La mujer del obispo (1947)

Título original: *The Bishop's Wife*.

País: Estados Unidos.

Productora: The Samuel Goldwyn Company.

Color: Blanco y negro.

Duración: 109 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Henry Koster.

Guión: Robert E. Sherwood y Leonardo Bercovici, basado en la novela homónima de Robert Nathan; Charles Brackett y Billy Wilder (sin acreditar).

Reparto: Cary Grant (Dudley), Loretta Young (Julia Brougham), David Niven (Henry Brougham), Monty Woolley (Professor Wutheridge), James Gleason (Sylvester), Gladys Cooper (Sra. Hamilton), Elsa Lanchester (Matilda), Sara Haden (Mildred Cassaway), Karolyn Grimes (Debby Brougham), Tito Vuolo (Maggenti), Regis Toomey (Sr. Miller), Sarah Edwards (Sra. Duffy), Margaret McWade (Señorita Trumbull), Anne O'Neal (Sra. Ward), Ben Erway (Sr. Perry), Erville Alderson (Stevens), Robert J. Anderson (Capitán de defensa), Teddy Infuhr (Capitán de ataque), Eugene Borden (Michel), Almira Sessions (Primera dama), Claire Du Brey (Segunda dama), Florence Auer (Tercera dama), Margaret Wells (Propietaria de la sombrerería), Kitty O'Neil (Clienta de la sombrerería), Isabel Jewell (Madre histérica), David Leonard (Ciego), Dorothy Vaughan (Delia), Edgar Dearing (Policía), The Robert Mitchell Boy Choir (Conjunto vocal).

Productor: Samuel Goldwyn.

Música original: Hugo Friedhofer.

Montaje: Monica Collingwood.

Fotografía: Gregg Toland.

Dirección artística: Perry Ferguson y George Jenkins.

Maquillaje: Marie Clark y Robert Stephanoff.

Vestuario: Irene Sharaff y Adrian.

Sonido: Fred Lau.

Decorados: Julia Heron.

Efectos visuales: John P. Fulton.



La cuadrilla de los once (1960)

Título original: *Ocean's eleven*.

País: Estados Unidos.

Productora: Warner Bros.

Color: Color.

Duración: 127 minutos.

Sonido: Mono.

Director: Lewis Milestone.

Guión: Harry Brown y Charles Lederer, basado en una historia de George Clayton Johnson y Jack Golden Russell; Billy Wilder (sin acreditar).

Reparto: Frank Sinatra (Danny Ocean), Dean Martin (Sam Harmon), Sammy Davis Jr. (Josh Howard), Peter Lawford (Jimmy Foster), Angie Dickinson (Beatrice Ocean), Richard Conte (Anthony Raymond 'Tony' Bergdorf), Cesar Romero (Duke Santos), Patrice Wymore (Adele Ekstrom), Joey Bishop ('Mushy' O'Connors), Akim Tamiroff (Spyros Acebos), Henry Silva (Roger Corneal), Ilka Chase (Sra. Restes), Buddy Lester (Vince Massler), Richard Benedict ('Curly' Steffens), Jean Willes (Sra. Gracie Bergdorf), Norman Fell (Peter Rheimer), Clem Harvey (Louis Jackson), Hank Henry (Sr. Kelly – agente funerario), Lew Gallo (Cita de Adele), Robert Foulk (Sheriff Wimmer), Red Skelton (Jugador), George Raft (Jack Strager).

Productor: Lewis Milestone.

Música original: Nelson Riddle.

Montaje: Philip W. Anderson.

Fotografía: William H. Daniels.

Dirección artística: Nicolai Remisoff.

Maquillaje: Gordon Bau y Robert J. Schiffer.

Vestuario: Howard Shoup.

Dirección de Producción: Jack R. Berne.

Ayudante de dirección: Ray Gosnell Jr.

Sonido: M.A. Merrick.

Decorados: Howard Bristol.



Casino Royale (1966)

País: Estados Unidos.

Productora: Metro Goldwin Mayer.

Color: Technicolor.

Duración: 131 minutos.

Sonido: 70 mm, 6 pistas.

Director: Val Guest, Ken Hughes, John Huston, Joseph McGrath, Robert Parrish y Richard Talmadge.

Guión: Wolf Mankowitz, John Law y Michael Sayers, basado en la novela de Ian Fleming *Casino Royale*; Woody Allen, Val Guest, Ben Hecht, Joseph Heller, Terry Southern, Billy Wilder y Peter Sellers (sin acreditar).

Reparto: Peter Sellers (Evelyn Tremble / James Bond 007), Ursula Andress (Vesper Lynd / James Bond 007), David Niven (Sir James Bond / 007), Orson Welles (Le Chiffre), Joanna Pettet (Mata Bond / James Bond 007), Daliah Lavi (The Detainer / James Bond 007), Woody Allen (Jimmy Bond / 007), Deborah Kerr

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

(Agente Mimi / Lady Fiona McTarry), William Holden (Ransome), Charles Boyer (Le Grand), John Huston (M / General McTarry), Kurt Kasznar (Smernov), George Raft (Él mismo), Jean-Paul Belmondo (Legionario francés), Terence Cooper (Cooper / James Bond 007), Barbara Bouchet (Money Penny), Angela Scoular (Buttercup), Gabriella Licudi (Eliza), Tracey Crisp (Heather), Elaine Taylor (Peg), Jacqueline Bisset (Giovanna Goodthighs), Alexandra Bastedo (Meg), Anna Quayle (Frau Hoffner), Derek Nimmo (Hadley), Ronnie Corbett (Polo), Colin Gordon (Director del Casino), Bernard Cribbins (Taxista), Tracy Reed (Fang Leader), John Bluthal (Portero y hombre del MI5), Geoffrey Bayldon ('Q'), John Wells (Ayudante de 'Q'), Duncan Macrae (Inspector Rene Mathis), Graham Stark (Cajero), Chic Murray (Chic), Jonathan Routh (John), Richard Wattis (Oficial del ejército británico), Vladek Sheybal (Subastador de Le Chiffre's), Percy Herbert (Gaitero), Penny Riley (Chica de Control), Jeanne Roland (Capitán).

Productor: Jerry Bresler y Charles K. Feldman; John Dark (productor asociado).

Música original: Burt Bacharach.

Montaje: Bill Lenny; Alan Strachan (ayudante de edición).

Fotografía: Jack Hildyard.

Dirección artística: Ivor Beddoes, Lionel Couch y John Howell.

Maquillaje: John O'Gorman, Joan Smallwood y Neville Smallwood.

Vestuario: Julie Harris y Betty Adamson.

Dirección de Producción: Barrie Melrose, John D. Merriman y Douglas Peirce.

Diseño de producción: Michael Stringer.

Ayudantes de dirección: Roy Baird, Carl Mannin y John Stoneman; Anthony Squire y Richard Talmadge (directores de la segunda unidad).

Sonido: Sash Fisher, Chris Greenham, Bob Jones, Richard Langford, John W. Mitchell y Jim Shields.

Coreógrafo: Tutte Lemkow.

Efectos visuales: Les Bowie; Cliff Richardson, Roy Whybrow (efectos especiales).

ANEXO II: 'CAMARERO, ¡UN BAILARÍN, POR FAVOR!'

Reportaje de *Billie Wilder* para el *B.Z. am Mittag* publicado por entregas el 19, 20, 22 y 24 de enero de 1927 con el título 'Vida de un boy'.

Traducción de Isabel Navarro en SEIDL, Claudius. *Billy Wilder*. Barcelona: Cátedra, 1991.

I. (B.Z. am Mittag, 19 de enero de 1927)

Para comenzar, una carta a modo de introducción: "Querido B.W. –escriba sus memorias de un *boy*. Lo único que nos interesa hoy en día de la literatura, es la materia prima con la que se hace: la vida, la existencia, la realidad. El lema del vitalismo es: Todo lo vivo sólo es una parábola. Klabund."

Es decir, no hay que avergonzarse de lo que uno ha hecho. Ni siquiera vale la excusa de "el trabajo es el trabajo" o "el trabajo no deshonra". Nada de rodeos. Me he despedido de mi trabajo como *boy* y llevo el certificado en el bolsillo: "¡Certificado!"

"El Sr. D. Billie Wilder estuvo contratado como *boy* en nuestro establecimiento del 15 de octubre de 1926 hasta la fecha. El señor Wilder, en calidad de *boy*, ha sabido adaptarse en todo momento a un público exigente. Ha respondido a las exigencias de su trabajo velando siempre por los intereses del establecimiento. El señor Wilder se despide por deseo propio de nuestra empresa.

La dirección del hotel. Berlín."

Ya tengo por escrito que he estado trabajando durante dos meses como bailarín, como bailarín de salón, en una palabra: como *boy*, y además como uno que "ha sabido adaptarse en todo momento a un público exigente".

Esto sucedió de la siguiente manera: me iba mal...

Mis pantalones están sin planchar, llevo la barba mal afeitada, el cuello de la camisa grasiento, los gemelos puestos al revés. Tengo un sabor amargo en la boca, las piernas me pesan como el plomo, el estómago me duele de tan vacío que lo tengo y

tengo los nervios de punta. Tras cada llamada a la puerta, aparece la jeta venenosa de la casera, chillando y con el recibo en la mano. Para mí la calle se compone de ultramarinos, restaurantes y pastelerías, y yo parto los cigarrillos en dos para que me duren más. Me va mal. Hoy dormiré en la sala de espera de la estación.

Triste balance ante el estanco: Once *pfennigs*, y en el chaleco otros cinco, que hacen dieciséis.

"Cuatro cigarrillos a cuatro *pfennigs*."

Ahora voy más ligero.

¿Adónde?

A la plaza Potsdam. Uno grita en medio del ruido del tráfico, agita el bastón, tropieza con un cochecito de niño.

"¡Hola! ¡Mire que encontrarle aquí! Vaya, ¿no me reconoce? ¿No? ¡Del "tabarin" de Viena! Sí. Soy Roberts".

Me muero de vergüenza. "Venga a tomarse un coñac. Le invito. ¿Tiene apetito? Excelente. Taxiiiiiii... ¿Está libre? ¡Al Kempinski!"

Y en el restaurante: "Tráiganos dos entradas de pescado con mayonesa, dos filetes ingleses no muy hechos, por favor, dos ensaladas, una botella de vino Liebfrauen 1917. Pero antes dos Hennessy." Este es Roberts, el *boy*: su pelo parece tinta negra, brillante como el asfalto mojado por la lluvia, sus ojos están cargados de sur, su nariz y sus labios son como los del difunto Valentino. Come caliente y fuma Importen, las monedas le suenan en el bolsillo, paga puntualmente el alquiler, no le debe ni un céntimo a la planchadora: la palabra "restricción" jamás se le pasa por la mente. Tal vez los millonarios vivan así.

Desde luego, es bailarín. Yvette y Roberts.

Ha bailado en Londres, y en París, en Varsovia, Viena, Niza, Karlsbad, Bruselas, Roma y San Sebastián, en todo el mundo. Mientras comernos cuenta que tiene un contrato en Berlín para todo el invierno. En un hotel inmenso cerca de la iglesia Gedächtniskirche. Todas las noches: Yvette y Roberts bailando. Dice que los tratan muy bien.

"¿Y usted? ¿Qué hace?"

Bajo la cabeza para que no me vea el cuello de la camisa. "Así, así." Le cuento que de momento no tengo nada, ningún trabajo, desde hace ya tres semanas. Pero que ya encontrare algo. Que incluso tengo una idea, que siempre tengo ideas.

"¿Le puedo ayudar?"

Roberts me coge del brazo. Me empiezo a toquetear la corbata, aparto la vista, leo la etiqueta de la botella de vino.

"Usted tiene un buen tipo."

"¿Que tengo qué?"

"¿Tienes trajes, esmoquin?"

"Bueno sí, sí claro, sólo que de momento están empeñados." "Usted sabe cómo se saluda en sociedad, como se le besa la mano a una dama, ¿verdad?"

No entiendo nada.

“Sé que usted sabe bailar. Ahora, yo le pregunto: ¿no quiere sacar provecho de todo esto?”

Le miro completamente anonadado.

“¿Que si quiere ganar dinero?”

Me quedo boquiabierto.

“Dinero, mucho dinero.”

Me quedo mudo.

“Va a ser *boy*. Mañana se presenta.” Luego pide la cuenta, saca de la billetera un billete de cien marcos y quedan a la vista una media docena de billetes como ese. Se lo entrega al camarero.

“...Sí. Mañana voy a presentarme”.

II. Primer día en el hotel (B.Z. am Mittag, 20 de enero de 1927)

Roberts me envía doscientos marcos, provisionalmente, “para un acondicionamiento adecuado”. Le he entregado a la casera setenta y cinco marcos a cuenta, fui al Monte de Piedad, recogí de la planchadora una maleta de ropa limpia, me pasé una hora en la peluquería, otro tanto delante del espejo, me hice una y otra vez el nudo de la corbata, y me dediqué a planchar y a cepillarlo todo.

Me encuentro amplia y cómodamente recostado en una butaca del hall del hotel, con una pierna cruzada sobre la otra, y fumándome el décimo cigarro a doce *pfennings* cada uno. Así que este es el hotel en el que voy a “trabajar”. El botones que está en la puerta giratoria me ha tomado por un cliente, y me ha hecho una profunda reverencia con la gorra. Ahora el abrigo persa de una dama de zapatos de piel de cocodrilo, me roza la rodilla, se dirige al ascensor, le sonrío al botones y desaparece. Un ligero perfume de Coty queda en el aire y fustiga mis nervios. Un mozo, cargado de maletas, entra a tropezones por la puerta; un señor de raglán y con un pie atrofiado, garabatea su nombre en el libro de huéspedes, el portero se inclina y le ofrece la mano a un matrimonio anciano, y el camarero detrás de la barra hace malabarismos con dos Manhattans y una limonada.

Me digo: soy un tonto. ¿Noches en vela, preocupaciones, dudas? La puerta giratoria me trajo suerte, de eso no cabe duda. Afuera es invierno, los amigos constipados del Café Románico se estarán disputando la compasión y los *pfennings*, y no sabrán, igual que yo ayer, dónde pasar la noche. Yo sin embargo, soy bailarín. Me veré rodeado del gran mundo.

En el salón de baile, sentadas ante pequeñas mesitas, mujeres de piernas esbeltas sorben el moka. Dejan sus tazas en el plato. Luego me examinarán a través del cristal de montura dorada, los labios de carmín esbozarán una dulce sonrisa de insatisfacción. Las miradas de maridos celosos y amigos emperifollados me quemarán la coronilla. Una luz roja, color vino invade la pista, en el estrado los españoles estrujan un tango argentino de sus acordeones y cantan en lengua extranjera. Bailaré con una

mujer de belleza exótica... Sus blancos brazos empolvados me ceñirán el cuello, *Narcisse noir* brotará de su pelo...

"¿Has dormido bien?"

Roberts.

"¿El traje planchado? ¿El cuello limpio? ¿La corbata adecuada? ¡Espere!"

Entonces aparece con un joven que tiene la cara de un amarillo céreo, los ojos rojos y lacrimosos. Parece dormir poco. El pelo le empieza a clarear a pesar de tener como mucho treinta años. Consumido.

Roberts: "Este es el señor Isin, el director de baile."

El señor Isin me ofrece una mano mantecosa y blanda, a la que le faltan los huesos. Al mismo tiempo balbucea algo con acento monótono y arrastrando las palabras. Ruso.

Roberts: "Isin, explíqueme todo a este caballero. Yo me tengo que ir al salón."

El señor Isin asiente con la cabeza, se sube un poco los pantalones anchos, y se sienta a mi lado.

"¿Dónde está bailando ahora mismo?"

"En ningún sitio."

"Ah, ya. Aficionado, entiendo."

Saca un billete viejo de autobús del bolsillo de la americana y un lápiz minúsculo. Chupa la punta del lápiz.

"Tengo que darle de alta. Tendrá que pagar impuestos. También la Seguridad Social. ¿Cómo se llama?"

"Fulano de tal."

"¿Nacido?"

Tal y tal fecha.

"Joven, y muy joven." El billete y el lápiz vuelven a desaparecer en el bolsillo del señor Isin.

"Sólo lo imprescindible: usted bailará tardes y noches, de 16,30 a 19 y de 21,30 a la una de la madrugada. Por la tarde un traje oscuro con el cuello de la camisa almidonado, por la noche esmoquin. Comerá con sus compañeros. Como un cliente."

Como un cliente

"En lo que se refiere al pago: cinco marcos al día, que son ciento cincuenta al mes. Pero no olvide que además hay..."

El señor Isin cierra el ojo izquierdo.

"Clases de baile ... O propinas..."

El rostro amarillento del director de baile me mira largamente, con benevolencia. "Entre nosotros nunca se ha muerto nadie de hambre. Le irá bien."

Me irá bien.

"¿Mi tarea?"

"Hum. En realidad no se lo puedo explicar. Nuestra profesión se hace con la práctica, solo con la práctica."

Nuestra profesión...

"Puede empezar hoy" me dice Roberts.

"Deje el abrigo en el guardarropa. Todo lo demás se lo explicaré en el salón."

En el guardarropa.

"Éste es el nuevo bailarín." La mujer detrás del mostrador me mira fijamente, como un médico castrense. Luego dice con acento checo: "Déjelo aquí, pero si se llena, lo deja ahí delante, porque si no se forman aglomeraciones y los clientes se quedan sin sitio, ¿entiende?"

"Por supuesto, señora."

En el salón. Repleto de humo de cigarrillos, perfume, brillantina. Señoras ataviadas, de veinte a cincuenta años. Calvos. Mamás con hijas subdesarrolladas. Jovencitos con corbatas estridentes y botines claros. Familias enteras. Arriba, la orquesta de jazz cuelga sobre sus instrumentos y se agita al son del ritmo que produce. Excepto el músico del banjo que mira aburrido y con la boca abierta a las parejas que saltan, se empujan, se topan y brincan allá abajo.

Ruidoso y sofocante.

Los ojos coloreados del señor Isin me miran como diciendo: ¡Venga!

Sí, sí, ya bailo. Allí en ese rincón: la del abrigo persa y los zapatos de piel de cocodrilo. Pero el señor Isim me toca el hombro: "Baile con la mesa 91. Está aquí mismo."

Mesa 91: Una señora mayor con un vestido verde botella, de cuello largo y pelo color yema; y una pequeña cuya nariz rojiza y demasiado respingona apunta demasiado hacia arriba.

Me encuentro de pie delante de las dos, como un segundo asno de Buridan. El sudor en la frente, mudado de color, desvalido y tembloroso. Entonces empujo mi cuerpo hacia delante, hacia la de la nariz respingona, junto los labios y digo en voz muy baja: "¿Me permite, señora?"

Me sonrío de mala gana y se queda pensando. Debo tener una pinta tremendamente estúpida en esa postura tan rara, inclinado sobre ella con la cara completamente roja.

La pequeña se levanta, me coloca su brazo regordete sobre el hombro. Bailamos. La sangre me golpea contra las sienes, mis piernas parecen haber sufrido un ataque de parálisis. Todo se me borra. Hasta que alguien me da una patada en la tibia y me hace resucitar. Un baile interminable. La camisa se me ha pegado al cuerpo. Aprieto los dientes. Seguimos girando. Los brazos pesan toneladas. Me gustaría dejar plantada a mi pareja de baile, coger el abrigo del guardarropa y largarme bien lejos, junto a los que no tienen ni *pfenning* ni cama.

Pero la cara del señor Isin sonrío, amarillenta y lejana. Sólo bailo con la mesa 91. La del cuello largo ha preguntado por mi nombre: ahora que sabe que soy un bailarín de la casa, quiere venir mas a menudo.

III. Los colegas (B.Z. am Mittag, 22 de enero de 1927)

Un día se me acerca el señor Isin. "¿Ya conoce a sus compañeros de trabajo? ¿No? ¡Venga!"

En el salón rojo, junto a la puerta hay cuatro jóvenes sentados, comiendo con verdadero deleite.

"Un nuevo compañero, señor..."

El señor Isin busca la nota de personal; se le ha olvidado el nombre.

"Encantado, encantado, igualmente, igualmente." Los cuatro: uno se llama Willy y es vienés. Estuvo trabajando de trapealista en el circo durante dos años, "juegos de ícaro". Pero dice que aquí tiene más posibilidades. Tiene los dientes estropeados y lleva una brillantina barata en el pelo. ¿No habría sido mejor quedarse en el circo?

No entendía muy bien el nombre del segundo, algo que terminaba en 'ski', un berlinés. En realidad era representante de una fábrica de papeles. Dice que si ahora se dedica a bailar por dinero, primero, es una señal de los malos tiempos que corren y segundo, una vena loca por su parte. Por la mañana se dedica a pasear su muestrario, por la tarde baila. Sólo por la tarde. Por la noche tiene que hacer los balances.

A mi lado está Kurt, un chico agradable, de buena familia, con una bonita corbata a rayas diagonales, y un estómago enfermo. Por eso solo bebe té. Gafas con montura de pasta. Muy simpático. Él también trabaja sólo durante el té de las cinco, y tampoco es un bailarín profesional. En realidad es pianista en paro. Y hay que vestirse bien, ¿no?

Finalmente el cuarto: profesor de baile, Miguel Ferrer. Español. No muy alto, pero de rasgos atractivos. No habla ni una palabra de alemán, sólo francés, flamenco, italiano, portugués, holandés y español, claro. Cuando tiene que decirles algo a los demás, levanta los dedos hasta la altura de los ojos, los lleva a la oreja, los deja sobre la nariz, los cruza sobre los labios, gira los codos y señala en todas las direcciones. Este es su lenguaje de signos, porque los otros tres solo hablan alemán. A excepción del vienés, que tampoco domina esta lengua. Un camarero me sirve: café, pastel de manzana con nata, helado...

Como un cliente. Me preguntan si quiero más nata. Entonces Ferrer me dice: "Parlez vous français?" "Mais oui." "Epatant. Je suis heureux de pouvoir causer avec vous."

Araño el último resto de pastel del plato. Los otros cuatro ya están en la pista de baile. Willy está pegado a una gorda, el español mueve las piernas aburrido y sin ritmo, pero su pareja no se da cuenta, mira con ojos embelesados al techo. Vuelvo al trabajo. Mesa 91.

Hace un calor insoportable. Tengo el cuello de la camisa como un flan, blando y sudado, me duelen los brazos. Las dos orquestas tocan sin parar. Sobre la pista de baile, siete metros de largo por apenas cinco de ancho, treinta parejas. El representante de papel sigue mis movimientos con los ojos y hace una mueca compasiva. Principiante. Roberts está sentado junto a una mesa, muy cerca de la

pista, me guiña un ojo: coraje. Alguien le proporciona a Ferrer un codazo en las costillas, y éste suelta una palabrota en español. Las siete. La sala ya está medio vacía, las de la mesa 91 se han ido. Ferrer y yo estamos en el guardarropa. Vuelve a aparecer el señor Isin.

“¿Y?”

“¿Qué?”

Isin me da una palmada en el hombro.

“Ya aprenderá.” Luego: “Venga a las 21,30. El camarero ya le indicará dónde puede comer. Adiós.”

En mi cuartucho hace un frío espantoso. A partir de mañana habrá que caldearlo, al menos un poco. No es nada agradable pasarse dos horas medio desnudo aseándose con esmero, hacerse el nudo del esmoquin con los dedos morados de frío. De 19 horas a 21,30 tengo un “descanso”, pero sólo aparentemente, porque en ese tiempo tengo que cambiar el traje de calle que he llevado durante el baile de la tarde por el esmoquin; además tengo que cambiarme de camisa, zapatos, calcetines y corbata. No, mañana sin falta habrá que caldear la habitación. Uno se lo puede permitir, ¿verdad, señor Isin?.

21,30 en el salón de baile del hotel. Ya han llegado los clientes; las mejores mesas están reservadas para los que han ido al teatro. Damas, con plateados trajes de noche y con peinados que huelen a pelo quemado. Caballeros con trajes de noche, examinando a través del monóculo los precios de la carta de vinos. Un músico de la orquesta de tangos toca un solo para violín, Butterfly. La mujer rolliza de la mesa de la esquina se coloca delicadamente la mano sobre los párpados.

Me siento en cualquier rincón. Tres camareros a mi alrededor. Uno me coloca el menú completo delante de las narices, otro me trae la carta de vinos y un tercero pone un jarrón de flores en la mesa.

“¿El señor espera a alguien más?” “No, no, si soy el nuevo bailarín.”

Uno de ellos, de mofletes gordos y una mancha descolorida de estofado en la camisa mira de reojo a sus compañeros y sonrío disimuladamente.

“¿Bailarín? No es aquí. Todavía no.”

Le dice al botones: “Acompañe al señor bailarín a su comedor.”

A mi comedor se llega por una escalera de madera, y está situado en un balcón vedado a los clientes: dos mesas desnudas y un par de sillas. La mesa de la derecha, sólo para los camareros de la sala, la de la izquierda para todos los demás: camareros, botones, ascensoristas, porteros, cajeras, etc., y también para los bailarines.

Ferrer, el español, y Willy, el vienés, ya están allí. Y otro más, el chófer del jefe, “el propietario del hotel”.

El menú para los empleados: un consomé, carne de vaca ahumada, verduras tiernas y salsa de vino de Madeira, helado, una botella de vino, panecillos –todos los que se quieran.

Pues estupendo. Willy siempre le da al chaval que nos sirve una propina, y se toma otro helado. "Hay que repetir, el "charlestón" adelgaza terriblemente, te lo juro."

El señor Isin sólo sube para echar un vistazo, porque los señores directores comen abajo, en la sala. Un esmoquin reluciente con dos filas de botones, solapa ancha, una camisa blanca como la leche, botones dorados. Afeitado, peinado, perfumado. "¿Estaba bueno? A trabajar, señores."

Abajo ya hay una actividad intensa. Gente bien. Champán.

"Diríjase a la mesa 103. Mire, una señora, un caballero, dos jovencitas. Intente arrancar."

Según me dice Willy, arrancar significa sacar a bailar. Me sueno la nariz y con el primer foxtrot me dirijo hacia allí. "El caballero permite que..."

Ay, el papá de la mesa 103 no tiene ningún inconveniente en que baile con sus hijas. Voy alternando en cada baile. Las dos todavía tienen los brazos delgados y una boca desdeñosa. La mayor, de unos 17 años, se me arrima suavemente. Ya en Neuchatel, en Suiza, en el internado le gustaba bailar. Me pregunta si vuelvo cuando toquen un tango. Sí. Pero durante el tango no vuelve a decir ni una palabrita. Seguramente mamá le haya prohibido terminantemente las conversaciones con el boy.

23,30: Yvette y Roberts bailan, Boston, Charlestón, Pasodoble. Durante la atracción, el señor Isin esta a mi lado. "Por la noche sólo baile con las mesas que yo le indique. O con las señoras que le reclamen. Tenga cuidado."

Willy me cuenta que tenía una vieja clienta, la esposa de un médico. Ferrer dormita indiferente en un rincón del bar, hasta que el señor Isin le indica tres señoras que han expresado el deseo de moverse un poco. Resulta mucho más desagradable que por las tardes. La camisa almidonada molesta. Pero las hijas de la mesa 103 no se cansan. Pasada la medianoche, la familia de la 103 se dispone a marchar. Papá paga. Mamá se coloca la cebellina sobre los hombros, y las hijas se empolvan las mejillas ardientes del baile. La familia de la mesa 103 se dirige a la salida. Me encuentro justo a su lado, por pura casualidad. Las pequeñas asienten con la cabeza, mamá me mira por encima, pero papá se dirige directamente hacia mí y me da la mano: «Adiós.» Siento algo en la palma de la mano, papel. Ellos ya están en el guardarropa. Meto la mano en el bolsillo del pantalón y salgo corriendo –rojo como un cangrejo– directamente al servicio, me encierro y saco con los dedos esa cosa del bolsillo. Un billete de 5 marcos.

A la 01,00 me puedo marchar a casa. Muerto de sueño. Aún quiero dejar el esmoquin colgado en el armario, pero se me cierran los ojos.

Esa noche sueño: un hombre entra en mi habitación, se coloca muy cerca de mi cama. Es delgado y largo y gris. Su abrigo raído le llega hasta el suelo. En la mano derecha lleva un hatillo de documentos, en la izquierda, una chistera. Me mira con ojos de ratón, pequeños y apagados. Ahora el hombre coloca la chistera sobre la mesita de noche y saca un folio de papel amarillento del hatillo. Separa sus labios finos y azules, y dice lentamente y en voz baja las siguientes palabras: «Le embargo.» «¿¡A

mí!?» grito. El largo sigue: «Le debe a su casera el alquiler de los meses de mayo, junio, julio, agosto, septiembre y octubre.» Salto de la cama: «No. Mentira. Está pagado. Está todo pagado. En el cajón están los recibos.» El largo no se mueve. Sus ojos de ratón siguen fijos, sólo separa los labios azules: «Usted es bailarín. Le embargo sus rodillas.» Alzo el puño y bramo: «¡No!» Y de pronto siento como la sangre se me hiela en las venas, y el terror se apodera de mí y me cierra la garganta: el largo no me oye, porque no tiene oídos, sólo una piel rosada sin orejas. Una noche oscura se cierne sobre mí, me mareo y caigo desvanecido en la cama. Pero el hombre se acerca a mí, extiende sus manos rojas de frío hacia mis piernas, me saca las rodillas y las mete cuidadosamente en la chistera. Ahora coge la chistera de la mesita de noche, coloca los documentos en el hatillo y se dirige a la puerta. Quiero seguirle, me desplomo. «¡Mi profesión, mi profesiooón!» balbuceo. El largo esta en el umbral de la puerta, sonrío. Repugnante. Repugnante. Me vuelve a ver en el salón de baile: el largo está sentado en cada mesa. Bailo con el a un ritmo vertiginoso, los ojos colorados del señor Isin juegan al corro alrededor de nosotros, se me doblan las piernas miles de veces, Roberts me abofetea, un hombre va echando billetes de 5 marcos al aire, una mujer lanza un grito, y yo me hundo, voy cayendo cada vez mas bajo...

IV. El servicio diario (B.Z. am Mittag, 24 de enero de 1927)

Tengo un buen día. Duermo hasta primeras horas de la tarde más o menos hasta las tres de la tarde. Inmediatamente después de haber sido contratado, me compré un despertador que funciona perfectamente. Para mi aseo personal necesito una hora larga, y es tan grotescamente complicado que empiezo a avergonzarme ante la casera. Hay toda una serie de nuevas adquisiciones en la habitación, cremas de belleza y elixires de mantenimiento, productos que uno suele imaginar en el tocador de una dama: frasquitos de perfume, agua de colonia violeta, cremas de todos los colores, polvos de todas las tonalidades, aguas de lavanda, brillantina, cepillo para las cejas, laca de uñas, fijapelo, esto y aquello. El baño va unido a un masaje. Mis piernas flotan en agua de jabón, y siento que la nueva profesión le sienta bien a mis músculos. Mis valerosas piernas, mi pan de todos los días.

Después: cuatro minutos para afeitarse, cuatro para peinarse, diez para la ropa, otros diez para ponerme la corbata, ocho para el traje, cinco minutos para echarse un vistazo en el espejo.

A las cuatro y cuarto tengo que salir de casa, porque los del hotel exigen puntualidad. A las cuatro y media hay que ocupar los puestos.

Por lo demás yo me siento como en casa. En realidad no hablo mucho con mis compañeros de trabajo, me limito a estar presente, como en una oficina. Solamente: Buenos días, adiós, ¿has ganado mucho?, ¿quién era esa salerosa? Sí, hombre, esa que iba con dos caballeros en el coche... ¿Te queda un cigarrillo? Hoy hace un tiempo infame, etc.

Realmente ya ha pasado mi primer periodo de formación. El señor Isin ya no me indica las damas con las que tengo que bailar, las busco yo mismo.

Tenga en cuenta una cosa: usted no esta aquí para divertirse. Esta aquí para bailar. También con damas que no sean de su agrado. Sí, sí, cuanto menos le agraden, más a conciencia y mas seriamente se tomara el trabajo. El primer mandamiento de un bailarín es: no puede haber nadie pintando la mona. El tiene que levantarla de la mesa, para eso cobra. Recuérdelo.

Me gano el pan a conciencia, seria y duramente, porque bailo mucho y con aplicación. Sin deseos, sin ganas, sin pensar, sin opinión, sin corazón, sin cerebro. Aquí solo cuentan mis piernas que le pertenecen a este molino, al que tengo que poner en movimiento. Incansable al ritmo, a ese eterno un, dos, un, dos, un, dos.

Bailo con jóvenes y viejas. Con muy bajitas y con mujeres que me sacan dos cabezas; con guapas y menos atractivas; con esbeltas y con las que beben infusiones adelgazantes; con damas que envían a los camareros en mi busca, y disfrutan del tango entornando los ojos con deleite; con esposas, mujeres de mundo que llevan monóculo de montura negra, y cuyos galanes, inexpertos bailarines, me contratan; con advenedizos, vergonzosamente torpes que no conciben una excursión a Berlín sin el "five o'clock tea"; con extranjeras espléndidas que reparten su estancia entre las habitaciones del hotel, el hall y el salón de baile; con damas que vienen día tras día, y de las que nadie sabe de donde vienen ni adónde van; con miles de tipos.

No es un empleo fácil. Insufrible para naturalezas sentimentales y delicadas. Pero los demás pueden vivir de él. En esta semana he ganado bastante, el comienzo siempre sude ser difícil, pero espero que siga como hasta ahora.

No me moriré de hambre. Aparte del sueldo me saca un promedio diario de 20 marcos. Más tarde aumentará, es cuestión de práctica. Willy y el español ganan el doble, pero tienen experiencia, son mejores psicólogos, saben más.

La rueda sigue girando, y con ella todo ese jaleo al que ahora pertenezco íntegramente, como los demás: el español, Willy, el representante de papel y Kurt.

En mi agenda van sumándose las clases de baile. Ayer estuve ocupado de diez a doce –una familia en el Grunwald–, de dos a cuatro –dos señoras que viven en el hotel. Eso son 40 marcos, solo las clases. Lo terrible es que no puedo dormir bastante. En estos diez días he ganado 400 marcos. La tercera parte de esta suma se me fue en la compra de un gramófono transportable, que necesito ahora para las clases; luego, 5 discos Whiteman, Hilton, The Revellers, y Jack Smith. Además: un pago a cuenta que le dejé a un buen sastre de la Kurfürstendamm por un primer traje azul oscuro, con un dibujo discreto, dos hileras de botones, seis botones, pantalón ancho, de última moda; tres corbatas; un par de zapatos; cuatro camisas de frac.

El sábado es el peor día para los bailarines. Todos los salones se llenan hasta el ultimo rincón. En la pista se amontonan 50 parejas, se pisan, jadeantes, y a golpazos. Una única masa de carne, temblando al son del ritmo como la gelatina.

Es un día en el que los *boys* pierden un par de kilos, pero no ganan ni un céntimo. Me coloco en el gran salón, junto a la pared y examino todas las mesas. Sentadas de espaldas, dos señoras.

Con una de ellas se produce el siguiente dialogo: "Le compadezco. Trabaja como un negro."

"Ay, es un placer poder bailar con la señora."

"¿Sí?"

"Por supuesto."

"¿Le parece que bailo bien?"

"Magistralmente."

"¿Y usted cree que tengo una presencia agradable?"

"Excelente."

Lo eternamente femenino: si yo solo soy un chico de alquiler, un *boy*. Es increíble lo mala que puede llegar a ser la gente.

Un camarero anuncia: "La mesa 87 desea un bailarín."

Bien. Allá voy. Pero no a la mesa 87, he entendido mal el numero y me dirijo a la mesa 86. Allí están sentados un joven apuesto y una dama nariguda con un vestido anaranjado que le llega hasta el tobillo. Hago la reverencia obligatoria ante la pareja y dirigiéndome al caballero, recito la formula: "¿Me permite bailar con la señora?"

El hombre se ha puesto rojo como un tomate en un momento. Vocifera de manera que hace botar a toda la sala de sus sillas: "No le permito nada. ¿Qué grosería tan ordinaria es esa? ¿Cómo se atreve a molestar a esta señora? Usted... Un don nadie."

No sé que contestarle. Alrededor de la mesa ya se han aglomerado los curiosos. Finalmente balbuceo: "Le ruego me disculpe, pero es que soy bailarín de esta casa, me mandaron llamar..."

"¿Ah, si?!" Contesta el hombre a gritos, temblando, muerto de rabia. ¿Quién es usted? Esa excusa ya la conocemos."

El señor Isin se ha colocado detrás de mí, se disculpa afanosamente. El cliente siempre tiene razón.

Una bella mujer morena, vestida con un precioso armiño, y debajo un vestido de noche que parece una armadura de plata, y una rosa en la cadera. Ha solicitado que me acerque a su mesa: nueve platos, acompañados de una botella de Veuve Cliquot dry. Entre tanto bailamos. No dice ni una palabra. Debe estar pensando: he alquilado dos piernas porque ahora me apetece bailar; pero su dueño es un idiota. Solamente en una ocasión pregunta: "¿Usted cree que se pondrá de moda el Black Bottom?"

"No", contesto. Y otra vez un silencio que dura dos horas. Nos limitamos a bailar. O estamos sentados el uno frente al otro.

A las dos dice: "Nos vamos." Quiere que le lleve a casa porque esta sola. ¡Bueno, si ella quiere!

El taxi ya está esperando. Subimos, le dice al taxista: "Calle Kant ...". Estoy nervioso. Miro por la ventanilla lateral los anuncios luminosos que la lluvia de

noviembre va limpiando. Calle Kant. El coche se detiene. Ayudo a salir a la dama. El taxi se marcha. Abre el portal de la casa. Pero de pronto se gira, me mira a los ojos y me pregunta, muy seria: ¿Sabe quien fue Kant?" ¿Quien fue Kant? ¡Por Dios! No quiero estropearle el clímax por el que ha pagado 72 marcos, los gastos del taxi aparte. Contesto: "Desde luego, señora, fue un héroe nacional suizo."

Hace una mueca, levanta la mano y me acaricia la mejilla como si fuera un pobre niño demente. Luego entra en la casa y cierra la puerta con llave.

Me subo el cuello y bajo la calle.

ANEXO III: 'PROPAGANDA MEDIANTE LA DIVERSIÓN'

Memorando de Billy Wilder para la Psychological Warfare Division de 16 de agosto de 1945.

Traducción de Ana Tortajada en WILDER, Billy y KARASEK, Hellmuth. *Nadie es perfecto*. Barcelona: Grijalbo, 1993, pp. 262-266.

1. En estos momentos, poco a poco, vamos abriendo de nuevo los cines en Alemania. Proyectamos a los alemanes nuestras películas documentales, algunos hechos que ellos conocen y que deben conservar en su memoria. Les mostramos informes semanales que, además de las noticias, contienen, al mismo tiempo, una enseñanza, una advertencia y un aviso. Sin duda se ha hecho un buen trabajo. Por lo general, los alemanes son muy receptivos y la reacción general es positiva. Las cifras de asistentes oscilan entre el lleno total y un número satisfactorio. Y sin embargo, todos nosotros sabemos que cuando esta novedad haya perdido su atractivo (en Berlín ya se ha perdido este interés) resultará más difícil darles lecciones de un modo más directo. ¿Acaso los alemanes seguirán acudiendo a los cines, semana tras semana, para representar el papel de escolares conscientes de su culpa? Por supuesto, también se proyectarán nuestras películas de puro entretenimiento junto con los documentales. Y naturalmente vendrán. Pero probablemente los veremos dormitar apáticos mientras se proyectan los documentales y noticiarios educativos, para verlos después, completamente despiertos y bien dispuestos, para ver a Rita Hayworth en *Cover girl* (*Las modelos*). *Las modelos* es ciertamente una buena película. Incluye una historia de amor, tiene música y es en color. Sin embargo, no es de mucha utilidad a nuestro programa para la reeducación de la población alemana. Pero si se hiciera una película de entretenimiento con Rita Hayworth, Ingrid Bergman o Gary Cooper, en color si ustedes quieren, y con una historia de amor -evidentemente con una historia de amor muy especial, hecha de un modo astuto, de manera que se consiguiera inculcar a la gente un poco de ideología- con una película así tendríamos un brillante instrumento de propaganda en las manos. Harían colas ante las taquillas y una vez hubieran visto la

película algo del mensaje les habría quedado. Lamentablemente, esta película todavía no existe, hay que hacerla. Yo quiero hacerla.

2. En 1940 -como usted recordará-, durante los graves ataques aéreos sobre Londres, hubo que explicar a la gente en Estados Unidos, que se había puesto en marcha una guerra de verdad, que Inglaterra estaba contra las cuerdas y que necesitaba nuestra ayuda. Los noticiarios aportaron su contribución, y todos nosotros quedamos bastante impresionados por los documentales ingleses como *Target For Tonight*, pero creo que en realidad fue una película de Hollywood, una película de entretenimiento, basada en una historia inventada, la que realmente nos mostró lo que estaba sucediendo. Y que lo que le estaba sucediendo a la familia Miniver en Inglaterra, fácilmente podía sucederle también a la familia Jones en Iowa. El presidente Roosevelt, en cuanto vio la primera copia de *La señora Miniver*, presionó a la Metro para que sacara la película al mercado, lo más rápidamente posible. Y los de la Metro se dieron prisa. La película tuvo un efecto que no habría podido causar ningún documental, ni cincuenta noticieros juntos.

3. Películas como *La señora Miniver* o como en la que estoy pensando, sólo puede hacerlas una empresa cinematográfica profesional. Debe responder a un elevado nivel de exigencia en lo que se refiere a la técnica, al guión, al reparto, etc... , una película así costaría alrededor de un millón y medio de dólares. Hemos presentado esta idea al grupo de gente de cine que viaja por aquí, durante su estancia en Bad Homburg y se ha mostrado interesado. Además hemos mantenido conversaciones sobre este tema con la gente de Hollywood que está en París. Los señores Balaban y Holman, de la Paramount, son de la opinión que se podría encargar esta película a la Paramount, ya que me tienen contratado a largo plazo y sólo me han «prestado provisionalmente al Gobierno de Estados Unidos». Considerarían poco correcto que los dejara de lado y rodara la película con otra empresa. Personalmente, estoy completamente de acuerdo, ya que he trabajado durante nueve años con la Paramount, he escrito un montón de guiones y también he dirigido películas. Conozco al equipo y al personal y no creo que ninguna otra empresa de Hollywood pudiera darme mayor libertad de decisión. La Paramount está dispuesta a poner a disposición de la película las más grandes estrellas, el mejor equipo, y un presupuesto de un millón y medio de dólares.

4. Tal y como usted sabe, se trata de una historia muy sencilla de un soldado de infantería, estacionado aquí con las tropas de ocupación y de una chica alemana o mejor dicho, de una mujer alemana, ya que su marido, un teniente coronel de las fuerzas aéreas, ha muerto en la batalla aérea sobre Túnez. He conocido una mujer así en Berlín, trabaja en una columna que quita los escombros de la Kurfürstendamm. Yo tiré la colilla de mi cigarrillo y ella la recogió. Empezamos a hablar. La conversación se desarrolló del siguiente modo:

- Me alegro tanto de que vosotros los estadounidenses hayáis llegado por fin porque...
- ¿Por qué?
- Porque nos ayudaréis a instalar el gas.

- Eso haremos.
- Es lo único que esperamos mi madre y yo...
- Supongo que será agradable poder volver a tomar una comida caliente.
- No es sólo por la cocina...

Hubo una larga pausa. Podía imaginar lo que ella quería decir y esperaba que no lo dijera. Pero lo hizo.

- Abriríamos la llave de paso pero no lo encenderíamos. ¿Comprende? Sólo queremos respirarlo. Profundamente.
- ¿Por qué dice usted esto?
- ¿Por qué? Porque nosotros, los alemanes, ya no tenemos nada por lo que valga la pena vivir.
- Si lo que quiere decir es una vida para dedicarla al servicio de Hitler, creo que tiene razón. Le ofrecí un Lucky Strike sin empezar. No lo aceptó. Sólo cogió su pala y volvió a los escombros.

Precisamente este breve diálogo contiene el argumento de la película y en él puede reconocerse el sencillo objetivo que yo quería alcanzar. Cuando finalmente la llave del gas se abre, la mujer alemana enciende una cerilla para preparar la cena -sólo un par de pequeñas patatas, es verdad- pero ahora, ahora que tiene las cosas un poco más claras, tiene «algo nuevo, por lo que quiere vivir». Eso es lo que la película deberá mostrar (en palabras de Eisenhower): «Que no estamos aquí para humillar a los alemanes sino para evitar que se los conduzca a la guerra». -y para terminar-: «Dadles una pizca de esperanza para que puedan rehabilitarse a los ojos del mundo».

En lo que se refiere al soldado, no voy a hacer de él un héroe que vaya por ahí agitando la bandera o un apóstol teórico de la democracia. En realidad, quiero que al principio de la película no sepa muy bien ¡qué demonios está en juego en esa guerra! Quiero incluir en la película la fraternización, la añoranza del país natal y el mercado negro. Además, el hombre (aunque se trate de una historia de amor) no deberá quedarse con la chica. Volverá con la división a casa mientras que la chica se queda con su pizca de esperanza. Todo esto no debe ser interpretado de un modo patético.

Permítame citar otro breve diálogo que mantuve en Berlín. Tenía un chófer alemán y el diálogo entre nosotros se desarrolló, más o menos, del siguiente modo:

- Estas elecciones en Gran Bretaña ... Ahora que ese Attlee ha vencido a Churchill, ¿qué hará Churchill?
- Quizá dará un golpe de Estado. ¿No le parece?
- No lo creo. -¿No cree que quiera pegarle un tiro a ese Attlee?
- No, no lo creo.
- ¿Está usted seguro?
- Mire, hombre, Willkie no organizó ningún golpe de Estado contra Roosevelt y Dewey no le pegó un tiro a Truman.
- ¡Qué raro!
- Es divertido, es democrático.

Quiero incluir cosas así en la película porque creo que es el mejor modo de decir las cosas sin echar sermones.

5. Estuve dos semanas en Berlín para escribir un informe sobre la futura producción cinematográfica alemana. Vi una ciudad que se había vuelto loca, desmoralizada, y hambrienta, fascinante como escenario de una película. Mis libros de notas están llenos de impresiones recientes. He fotografiado cada rincón que pueda necesitar para conseguir la atmósfera correcta. He hablado con el general Gavin, el comandante de la 82 División aerotransportada, que en la actualidad es la mayor fuerza estadounidense de ocupación en Berlín: me ha prometido un apoyo total. He vivido con algunos de sus soldados y he aprendido su jerga. He hablado con ayudantes de comunicaciones rusas y policías militares británicos. He fraternizado con alemanes, del catedrático de la universidad destrozado por los bombardeos a la putita de tres cigarrillos en el bar Femina. He vendido mi reloj de pulsera en el mercado negro bajo el Parlamento. Me he asegurado los derechos de la famosa canción *Berlín kommt wieder*. Creo que estoy listo para reunirme con mis colaboradores y escribir el guión.

6. Sólo deberá efectuarse una árnic versión de la película en la que los ingleses hablen inglés y chapurreen el alemán, y los alemanes hablen alemán y chapurreen el inglés, los rusos hablen ruso, etc. En caso de que sea necesario, pueden ponerse subtítulos, pero pretendo que en la película todo conserve el máximo de naturalidad posible. Cuando el guión esté terminado será presentado al Ministerio de Guerra en Washington. Además quiero mandar al ICD una copia para su autorización. La película deberá rodarse en Hollywood, es decir, las escenas de interior, que suponen más o menos el 85 % de la película. Las tomas de exteriores deberán rodarse en Berlín; se rodarán sin sonido y solo hará falta un pequeño equipo, de unas 8 personas, y las dos estrellas. Calculo que deberemos quedarnos unas tres semanas en Berlín para efectuar estas tomas. Si el ejército no puede hacerse cargo del transporte en Europa también podría rodar las tomas de exteriores en Hollywood, utilizando proyecciones de fondo.

7. Adjunto a este memorándum un informe sobre la futura producción cinematográfica alemana. Según mi opinión, la producción de películas alemanas no será posible en un futuro próximo. Se necesitará cierto tiempo para comprobar a los futuros directores y reunir a actores, guionistas, directores y equipos de rodaje. En lo que se refiere al equipamiento, la mayor parte ha sido robado o destruido. Creo que en los próximos ocho o diez meses no habrá ninguna nueva película alemana. Puesto que no estamos en Alemania para producir películas nosotros mismos, sino para «controlar» las películas que rueden los alemanes, en mi informe he propuesto que se busque a una persona, que debería residir en Berlín, cuya tarea consistiera, en colaboración con los británicos y los rusos, en leer todos los guiones propuestos, examinar su orientación y vigilar que no se cuele entre líneas ninguna idea fascista o propaganda nacionalsocialista. No creo que el departamento me necesite para esta tarea pasiva. En lo que se refiere al servicio de distribución, están trabajando con nosotros, ya en estos momentos, dos caballeros extremadamente competentes, el señor Schwarz y el señor Joseph, que podrían solucionar todos estos asuntos mucho mejor que yo, que prácticamente no me he dedicado a otra cosa que a hacer películas.

Honradamente: si me sigo quedando durante más tiempo en Bad Homburg, creo que sería robarle el dinero al Gobierno.

8. Si se me diera pronto la señal de salida para mi proyecto, calculo que podría entregar la película terminada al general McClure a principios del año próximo, para que fuera mostrada a la población alemana. Soy lo bastante engreído para afirmar que juzgarán esta película de entretenimiento como la mejor propaganda que se ha hecho hasta ahora.

ANEXO IV: PRESUPUESTOS, FECHAS DE ESTRENO y RECAUDACIÓN

| Película | País | Presupuesto aprox. ⁴¹⁶ | Fecha de estreno ⁴ | Recaudación aprox. ¹ | Estreno en España ⁴¹⁷ | Nº esp. España ² | Lanzamiento DVD ⁴¹⁸ |
|--|--------------------|-----------------------------------|-------------------------------|---------------------------------|----------------------------------|-----------------------------|--------------------------------|
| <i>Curvas peligrosas</i> | Francia | - | 05/07/1934 | - | - | - | 10/05/2006 |
| <i>El mayor y la menor</i> | EE.UU. | \$928.000 | 16/09/1942 | - | - | - | 11/12/2006 |
| <i>Cinco tumbas al Cairo</i> | EE.UU. | \$855.000 | 04/05/1943 | - | - | - | 11/12/2006 |
| <i>Perdición</i> | EE.UU. | \$927.262 | 24/04/1944 | - | 06/03/1947 | 38.194 | 15/06/2006 |
| <i>Días sin huella</i> | EE.UU. | \$1.250.000 | 16/11/1945 | \$11.000.000 ⁴¹⁹ | 14/02/1949 | 16.797 | 23/02/2005 |
| <i>El vals del emperador</i> | EE.UU. | \$4.070.248 | 02/07/1948 | - | - | - | 28/03/2007 |
| <i>Berlín occidente</i> | EE.UU. | \$1.500.000 | 20/08/1948 | - | - | 3.179 | 11/12/2006 |
| <i>El crepúsculo de los dioses</i> | EE.UU. | \$1.752.000 | 10/08/1950 | \$5.000.000 ⁴²⁰ | 26/02/1952 | 241.905 | 15/03/2003 |
| <i>El gran carnaval</i> | EE.UU. | \$1.821.052 | 29/06/1951 | - | - | 5.214 | 20/06/2007 |
| <i>Traidor en el infierno</i> | EE.UU. | \$1.661.530 | 01/07/1953 | \$10.000.000 ⁵ | - | 294.680 | 19/06/2002 |
| <i>Sabrina</i> | EE.UU. | \$2.238.813 | 22/09/1954 | \$10.000.000 ⁵ | - | 249.253 | 19/09/2001 |
| <i>La tentación vive arriba</i> | EE.UU. | \$3.200.000 | 03/06/1955 | \$6.000.000 ⁴ | 14/03/2007 | 186.743 | 10/05/2006 |
| <i>Héroe solitario</i> | EE.UU. | \$6.000.000 | 20/04/1957 | - | - | 18.718 | 25/07/2007 |
| <i>Ariane</i> | EE.UU. | \$2.100.000 | 30/06/1957 | \$5.000.000 ⁵ | 14/07/2005 | 342.305 | 03/07/2008 |
| <i>Testigo de cargo</i> | EE.UU. | \$3.000.000 | 06/02/1958 | \$9.000.000 ⁵ | 29/07/2005 | 604.723 | 21/07/2004 |
| <i>Con faldas y a lo loco</i> | EE.UU. | \$2.883.848 | 29/03/1959 | \$25.000.000 ⁴ | 06/05/2005 | 1.149.562 | 28/08/2002 |
| <i>El apartamento</i> | EE.UU. | \$3.000.000 | 15/06/1960 | \$25.000.000 ⁵ | 12/04/2005 | 433.877 | 15/05/2002 |
| <i>Uno, dos, tres</i> | EE.UU. | \$3.000.000 | 15/12/1961 | - | 22/10/1962 | 124.169 | 21/07/2004 |
| <i>Irma, la dulce</i> | EE.UU. | \$5.000.000 | 05/06/1963 | \$20.000.000 ⁴ | 06/10/1969 | 1.781.245 | 15/05/2002 |
| <i>Bésame, tonto</i> | EE.UU. | \$3.500.000 | 22/12/1964 | \$1.500.000 ⁴ | 09/09/2005 | 714 | 21/07/2004 |
| <i>En bandeja de plata</i> | EE.UU. | \$3.705.000 | 19/10/1966 | \$6.800.000 ⁵ | 30/01/1967 | 734.829 | 15/05/2002 |
| <i>La vida privada de Sherlock Holmes</i> | Reino Unido | \$10.000.000 | 29/10/1970 | \$1.500.000 ⁴ | 11/04/1971 | 613.756 | 21/04/2004 |
| <i>¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?</i> | EE.UU. / Italia | \$2.750.000 | 17/12/1972 | \$4.500.000 ⁵ | 27/12/1973 | 1.396.263 | 21/07/2004 |
| <i>Primera plana</i> | EE.UU. | \$4.000.000 | 17/12/1974 | \$15.000.000 ⁴ | 30/04/1975 | 1.518.832 | 25/04/2007 |
| <i>Fedora</i> | Francia / RFA | \$6.727.000 | 29/06/1978 | - | 25/06/2004 | 205.190 | 31/04/2004 |
| <i>Aquí, un amigo</i> | EE.UU. | \$10.000.000 | 11/12/1981 | \$7.258.543 ⁴ | 08/02/1982 | 348.646 | 23/12/2008 |

⁴¹⁶ Fuente: The Internet Movie Database. Accesible en <http://www.imdb.com>.

⁴¹⁷ Fuente: Ministerio de Cultura. Datos de películas calificadas. Accesible en: <http://www.mcu.es/cine/>

⁴¹⁸ Fuente: Zona DVD. Accesible en: <http://www.zonadvd.com>

⁴¹⁹ Recaudación estimada en Estados Unidos.

⁴²⁰ Recaudación mundial estimada.

ANEXO V: FICHA DE ANÁLISIS DE LOS PERIODISTAS

HOJA DE DATOS CUANTITATIVOS

| Nº | Datos generales | | | Car. filmicas | | | Car. Personales | | | Perfil profesional | | | | | |
|----|-----------------------------|------|--------------------|----------------------|----------|------------|-----------------|------|--------|--------------------|-------------------|----------------------------|----------------------|-----------------|------------|
| | Película | Año | Personaje | Actor/ actriz | Créditos | Nivel Pje. | Dialogo | Edad | Raza | Hombre/ Mujer | Medio | Tipo | Puesto | Especialización | Periodista |
| 1 | Días sin huella | 1945 | Helen St. James | Jane Wyman | Sí | Secundario | Sí | <30 | Blanca | M | Time Magazine | Revista | Editorial Researh | Documentación | Sí |
| 2 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | Hedda Hopper | Hedda Hopper | Sí | Menor | Sí | >60 | Blanca | M | Los Angeles Times | Diario | Cronista de sociedad | Cine | Sí |
| 3 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Paramount News | Noticuario cinematográfico | Cámara | | No |
| 4 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Paramount News | Noticuario cinematográfico | Cámara | | No |
| 5 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | | No |
| 6 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | | No |
| 7 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | | No |
| 8 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | | No |
| 9 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | | No |
| 10 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | | No |
| 11 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | | No |
| 12 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | | No |
| 13 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | | No |
| 14 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | | No |
| 15 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | Newsreel cameraman | Sanford E. Greenwald | Sí | Extra | No | | Blanca | H | Paramount News | Noticuario cinematográfico | Iluminador | | No |

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|-----------------------------|------|-----------------|----------------|-------|------------|----|--------|--------------|----------------|--------------------------------------|------------|------------------------|------------|----|
| 16 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | No | Extra | No | | Blanca | H | Paramount News | Noticario cinematográfico Iluminador | | | No | |
| 17 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | No | Extra | No | | Blanca | H | Paramount News | Noticario cinematográfico Sonido | | | No | |
| 18 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | | Sí | |
| 19 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | | Sí | |
| 20 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | | Sí | |
| 21 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | No | Extra | Sí | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | | Sí | |
| 22 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | No | Extra | Sí | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | | Sí | |
| 23 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | | Sí | |
| 24 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | | Sí | |
| 25 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | | Sí | |
| 26 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | No | Extra | Sí | | Blanca | M | | Prensa | Periodista | | Sí | |
| 27 | El crepúsculo de los dioses | 1950 | | No | Extra | Sí | | Blanca | M | | Prensa | Periodista | | Sí | |
| 28 | El gran carnaval | 1951 | Jacob Q. Boot | Porter Hall | Sí | Secundario | Sí | 45-60 | Blanca | H | Albuquerque Sun Bulletin | Diario | Director / Propietario | | Sí |
| 29 | El gran carnaval | 1951 | Herbie Cook | Robert Arthur | Sí | Secundario | Sí | <30 | Blanca | H | Albuquerque Sun Bulletin | Diario | Fotógrafo | Fotografía | Sí |
| 30 | El gran carnaval | 1951 | Chuck Tatum | Kirk Douglas | Sí | Principal | Sí | 30-45 | Blanca | H | Albuquerque Sun Bulletin | Diario | Redactor | | Sí |
| 31 | El gran carnaval | 1951 | Bob Bumpas | Bob Bumpas | Sí | Menor | Sí | 30-45 | Blanca | H | Radio KOAT | Radio | Locutor | | Sí |
| 32 | El gran carnaval | 1951 | Indian copy-boy | Iron Eyes Cody | Sí | Menor | Sí | 30-45 | Indio nativo | H | Albuquerque Sun Bulletin | Diario | Ayudante de redacción | Copyboy | No |

Anexos

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|------------------|------|---------------|----------------|----|-------|----|-------|--------|---|--------------------------|--------|------------|-------|----|
| 33 | El gran carnaval | 1951 | Nagel | Richard Gaines | Sí | Menor | Sí | 45-60 | Blanca | H | New York Daily R... | Diario | Director | | Sí |
| 34 | El gran carnaval | 1951 | McCardle | Lewis Martin | Sí | Menor | Sí | 45-60 | Blanca | H | (Nueva York) | Diario | Redactor | | Sí |
| 35 | El gran carnaval | 1951 | Jessop | Ken Christy | Sí | Menor | Sí | 45-60 | Blanca | H | | Diario | Redactor | | Sí |
| 36 | El gran carnaval | 1951 | Morgan | Bert Moorhouse | Sí | Menor | Sí | 45-60 | Blanca | H | (Boston o Chicago) | Diario | Redactor | | Sí |
| 37 | El gran carnaval | 1951 | Miss Deverich | Edith Evanson | Sí | Menor | Sí | 45-60 | Blanca | M | Albuquerque Sun Bulletin | Diario | Redactora | Hogar | Sí |
| 38 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Albuquerque Sun Bulletin | Diario | Periodista | | Sí |
| 39 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Albuquerque Sun Bulletin | Diario | Ilustrador | | No |
| 40 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Albuquerque Sun Bulletin | Diario | Talleres | | No |
| 41 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Albuquerque Sun Bulletin | Diario | Talleres | | No |
| 42 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Albuquerque Sun Bulletin | Diario | Talleres | | No |
| 43 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Diario | | | Sí |
| 44 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Diario | | | Sí |
| 45 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Diario | | | Sí |
| 46 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Diario | | | Sí |
| 47 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Diario | | | Sí |
| 48 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Diario | | | Sí |

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

| | | | | | | | | | | | | | | |
|----|-----------------------------|------|--|--------------------|----|------------|----|--------|--------|---|-----------------------------|------------|---------------------------|----|
| 49 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | Blanca | H | | Diario | | Sí | |
| 50 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | Blanca | H | | Diario | | Sí | |
| 51 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | Blanca | H | | Diario | | Sí | |
| 52 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Cámara | No | |
| 53 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Periodista | Sí | |
| 54 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Otro | No | |
| 55 | El gran carnaval | 1951 | | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Otro | No | |
| 56 | La tentación vive arriba | 1955 | La vecina E. Lansing Ray, Editor St. Louis Globe Democrat | Marilyn Monroe | Sí | Secundario | Sí | <30 | Blanca | M | | TV | Actriz | No |
| 57 | El héroe solitario | 1957 | | Maurice Manson | Sí | Menor | Sí | 45-60 | Blanca | H | St. Louis Globe Democrat | Diario | Director / Propietario | Sí |
| 58 | El héroe solitario | 1957 | | | No | Funcional | Sí | | Blanca | M | | Radio | Locutor | Sí |
| 59 | El héroe solitario | 1957 | Editor, San Diego Photographe | Robert Williams | Sí | Funcional | Sí | | Blanca | H | | Diario | Periodista | Sí |
| 60 | El héroe solitario | 1957 | r Photographe | Syd Saylor | Sí | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 61 | El héroe solitario | 1957 | r | Lee Roberts | Sí | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 62 | El héroe solitario | 1957 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 63 | El héroe solitario | 1957 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 64 | El héroe solitario | 1957 | | | No | Extra | No | | Blanca | M | | Prensa | Periodista | Sí |
| 65 | El héroe solitario | 1957 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 66 | El héroe solitario | 1957 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 67 | El héroe solitario | 1957 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |

Anexos

| | | | | | | | | | | | | |
|----|--------------------|------|----------|----|-------|----|--------|---|----------------|--------|------------|----|
| 68 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 69 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 70 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | U.P. (o M.P.) | Prensa | Periodista | Sí |
| 71 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | New York Times | Prensa | Periodista | Sí |
| 72 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 73 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 74 | El héroe solitario | 1957 | Reporter | Sí | Extra | Sí | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 75 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 76 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 77 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 78 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 79 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 80 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 81 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | Sí | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 82 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | Sí | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 83 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 84 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 85 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 86 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 87 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | M | | Prensa | Periodista | Sí |
| 88 | El héroe solitario | 1957 | | No | Extra | No | Blanca | M | | Prensa | Periodista | Sí |

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|---------------------|------|--------------------|---------------|----|-----------|----|-------|-------------------|---|-------------------------|--------|--------------|----|
| 89 | Uno, dos, tres | 1961 | Untermeier | Til Kiwe | Sí | Menor | Sí | 45-60 | Blanca | H | Tageblatt | Diario | Redactor | Sí |
| 90 | Irma la dulce | 1963 | | | No | Funcional | Sí | | | H | American Forces Network | Radio | Locutor | Sí |
| 91 | En bandeja de plata | 1966 | Harry Hinkle | Jack Lemmon | Sí | Principal | Sí | 30-45 | Blanca | H | CBS | TV | Cámara | No |
| 92 | En bandeja de plata | 1966 | TV Director | Herbert Ellis | Sí | Funcional | Sí | | Blanca | H | CBS | TV | Realizador | No |
| 93 | En bandeja de plata | 1966 | Newscaster | Don Reed | Sí | Funcional | Sí | | Blanca | H | | TV | Locutor | Sí |
| 94 | En bandeja de plata | 1966 | Football Announcer | Keith Jackson | Sí | Funcional | Sí | | Blanca | H | | TV | Periodista | Sí |
| 95 | En bandeja de plata | 1966 | Joe | | No | Extra | No | | Blanca | H | CBS | TV | Ayte. cámara | No |
| 96 | En bandeja de plata | 1966 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | CBS | TV | Cámara | No |
| 97 | En bandeja de plata | 1966 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 98 | En bandeja de plata | 1966 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 99 | En bandeja de plata | 1966 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 100 | En bandeja de plata | 1966 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 101 | En bandeja de plata | 1966 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 102 | En bandeja de plata | 1966 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 103 | En bandeja de plata | 1966 | | | No | Extra | No | | Afroame ricana | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 104 | En bandeja de plata | 1966 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 105 | En bandeja de plata | 1966 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 106 | En bandeja de plata | 1966 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 107 | En bandeja de plata | 1966 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 108 | En bandeja de plata | 1966 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |

Anexos

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|------------------------------------|------|----------------|-----------------|-------|------------|----|--------|--------|-----|-------------------------|------------|-----------------------|----|
| 109 | En bandeja de plata | 1966 | | No | Extra | No | | Blanca | H | CBS | TV | Realizador | No | |
| 110 | En bandeja de plata | 1966 | | No | Extra | No | | Blanca | H | CBS | TV | Realizador | No | |
| 111 | En bandeja de plata | 1966 | | No | Extra | No | | Blanca | H | CBS | TV | Realizador | No | |
| 112 | En bandeja de plata | 1966 | | No | Extra | No | | Blanca | H | CBS | TV | Sonido | No | |
| 113 | En bandeja de plata | 1966 | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí | |
| 114 | En bandeja de plata | 1966 | | No | Extra | No | | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí | |
| 115 | En bandeja de plata | 1966 | | No | Extra | No | | Blanca | H | | TV | Periodista | Sí | |
| 116 | En bandeja de plata | 1966 | | No | Extra | No | | Blanca | H | | TV | Periodista | Sí | |
| 117 | En bandeja de plata | 1966 | | No | Extra | No | | Blanca | H | | TV | Periodista | Sí | |
| 118 | La vida privada de Sherlock Holmes | 1970 | John H. Watson | Colin Blakely | Sí | Secundario | Sí | 30-45 | Blanca | H | Strand Magazine | Revista | Biógrafo | No |
| 119 | Primera plana | 1974 | Hildy Johnson | Jack Lemmon | Sí | Principal | Sí | 30-45 | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Redactor | Sí |
| 120 | Primera plana | 1974 | Walter Burns | Walter Matthau | Sí | Principal | Sí | 45-60 | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Director | Sí |
| 121 | Primera plana | 1974 | Duffy | John Furlong | Sí | Menor | Sí | 45-60 | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Ayudante de dirección | Sí |
| 122 | Primera plana | 1974 | Wilson | Noam Pitlik | Sí | Menor | Sí | 30-45 | Blanca | H | Chicago American | Diario | Redactor | Sí |
| 123 | Primera plana | 1974 | Endicott | Lou Frizzell | Sí | Menor | Sí | 30-45 | Blanca | H | Chicago Post | Diario | Redactor | Sí |
| 124 | Primera plana | 1974 | Murphy | Charles Durning | Sí | Menor | Sí | 30-45 | Blanca | H | Chicago Evening Journal | Diario | Redactor | Sí |

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|---------------|------|--------------|----------------|----|-------|----|-------|--------|---|-----------------------------|--------|-------------|----|
| 125 | Primera plana | 1974 | McHugh | Dick O'Neill | Sí | Menor | Sí | 30-45 | Blanca | H | City News Bureau | Diario | Redactor | Sí |
| 126 | Primera plana | 1974 | Schwartz | Herb Edelman | Sí | Menor | Sí | 30-45 | Blanca | H | Chicago Daily News | Diario | Redactor | Sí |
| 127 | Primera plana | 1974 | Bensinger | David Wayne | Sí | Menor | Sí | 30-45 | Blanca | H | Chicago Tribune | Diario | Redactor | Sí |
| 128 | Primera plana | 1974 | Kruger | Allen Garfield | Sí | Menor | Sí | 30-45 | Blanca | H | Chicago Journal of Commerce | Diario | Redactor | Sí |
| 129 | Primera plana | 1974 | Rudy Keppler | John Korkes | Sí | Menor | Sí | <30 | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Redactor | Sí |
| 130 | Primera plana | 1974 | | | No | Extra | No | | Blanca | M | Chicago Examiner | Diario | Telefonista | No |
| 131 | Primera plana | 1974 | | | No | Extra | No | | Blanca | M | Chicago Examiner | Diario | Telefonista | No |
| 132 | Primera plana | 1974 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Recadista | No |
| 133 | Primera plana | 1974 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 134 | Primera plana | 1974 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 135 | Primera plana | 1974 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 136 | Primera plana | 1974 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 137 | Primera plana | 1974 | | | No | Extra | No | | Blanca | M | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 138 | Primera plana | 1974 | | | No | Extra | No | | Blanca | M | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 139 | Primera plana | 1974 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 140 | Primera plana | 1974 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 141 | Primera plana | 1974 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 142 | Primera plana | 1974 | | | No | Extra | No | | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |

Anexos

| | | | | | | | | | | | |
|-----|---------------|------|----|-------|----|--------|---|---------------------|--------|------------|----|
| 143 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 144 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 145 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 146 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 147 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 148 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 149 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 150 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 151 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 152 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 153 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 154 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 155 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 156 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 157 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 158 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 159 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 160 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 161 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 162 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 163 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

| | | | | | | | | | | | |
|-----|---------------|------|----|-------|----|--------|---|---------------------|--------|------------|----|
| 164 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 165 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 166 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 167 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 168 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 169 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 170 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 171 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 172 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 173 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 174 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 175 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 176 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 177 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 178 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 179 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 180 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 181 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 182 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 183 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 184 | Primera plana | 1974 | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |

Anexos

| | | | | | | | | | | | | |
|-----|---------------|------|------------|----|-----------|----|--------|---|------------------|--------|------------|----|
| 185 | Primera plana | 1974 | | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 186 | Primera plana | 1974 | | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 187 | Primera plana | 1974 | | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 188 | Primera plana | 1974 | | No | Extra | No | Blanca | H | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 189 | Primera plana | 1974 | | No | Extra | No | Blanca | M | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 190 | Primera plana | 1974 | | No | Extra | No | Blanca | M | Chicago Examiner | Diario | Periodista | Sí |
| 191 | Fedora | 1978 | Newscaster | Sí | Funcional | Sí | Blanca | M | Arlene Francis | TV | Locutora | Sí |
| 192 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Cámara | No |
| 193 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Cámara | No |
| 194 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Cámara | No |
| 195 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Cámara | No |
| 196 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Cámara | No |
| 197 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Cámara | No |
| 198 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Cámara | No |
| 199 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Cámara | No |
| 200 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Cámara | No |
| 201 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | M | | TV | Cámara | No |
| 202 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 203 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 204 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 205 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|----------------|------|-------------------|-------------------|-------|-----------|--------|--------|--------|--------|------------|-----------|---------------|----|
| 206 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No | | |
| 207 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No | | |
| 208 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No | | |
| 209 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No | | |
| 210 | Fedora | 1978 | Photogra- pher | Rex McGee | Sí | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No | |
| 211 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Sonido | No | | |
| 212 | Fedora | 1978 | | No | Extra | Sí | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí | | |
| 213 | Fedora | 1978 | | No | Extra | Sí | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí | | |
| 214 | Fedora | 1978 | | No | Extra | Sí | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí | | |
| 215 | Fedora | 1978 | | No | Extra | Sí | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí | | |
| 216 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí | | |
| 217 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí | | |
| 218 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí | | |
| 219 | Fedora | 1978 | | No | Extra | Sí | Blanca | M | | Prensa | Periodista | Sí | | |
| 220 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | M | | Prensa | Periodista | Sí | | |
| 221 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | M | | Prensa | Periodista | Sí | | |
| 222 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Periodista | Sí | | |
| 223 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Periodista | Sí | | |
| 224 | Fedora | 1978 | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Periodista | Sí | | |
| 225 | Aquí, un amigo | 1981 | Victor Clooney | Jack Lemmon | Sí | Principal | Sí | 45-60 | Blanca | H | CBS | TV | Censor | No |
| 226 | Aquí, un amigo | 1981 | Celia Clooney | Paula Prentiss | Sí | Menor | Sí | 30-45 | Blanca | M | CBS | TV | Ex periodista | No |

Anexos

| | | | News | | | | | | | | | | |
|-----|----------------|------|-------------|---------------|----|-----------|----|--------|---|----------------|--------|-------------|----|
| 227 | Aquí, un amigo | 1981 | Announcer | Gene Price | Sí | Funcional | Sí | | H | Locutor radio | Radio | Locutor | Sí |
| 228 | Aquí, un amigo | 1981 | News caster | Schubeck | Sí | Funcional | Sí | Blanca | H | Presentador TV | TV | Presentador | Sí |
| 229 | Aquí, un amigo | 1981 | | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Cámara | No |
| 230 | Aquí, un amigo | 1981 | | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 231 | Aquí, un amigo | 1981 | | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Fotógrafo | No |
| 232 | Aquí, un amigo | 1981 | | | No | Extra | No | Blanca | H | | TV | Iluminador | No |
| 233 | Aquí, un amigo | 1981 | Reporter 2 | Archie Lang | Sí | Extra | Sí | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 234 | Aquí, un amigo | 1981 | Reporter 3 | Leeds | Sí | Extra | Sí | Blanca | M | | Prensa | Periodista | Sí |
| 235 | Aquí, un amigo | 1981 | Reporter 1 | David Carlile | Sí | Extra | Sí | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 236 | Aquí, un amigo | 1981 | | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 237 | Aquí, un amigo | 1981 | | | No | Extra | No | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 238 | Aquí, un amigo | 1981 | | | No | Extra | No | Blanca | M | | Prensa | Periodista | Sí |
| 239 | Aquí, un amigo | 1981 | Reporter 4 | Frank Dent | Sí | Extra | Sí | Blanca | H | | Prensa | Periodista | Sí |
| 240 | Aquí, un amigo | 1981 | | | No | Extra | No | Blanca | M | | Prensa | Periodista | Sí |

Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder

| Película | Personaje | Perio- dista | Alcohol | Estudios | Estado civil | Precarie- dad econ. | Absor- bente | Engaño/ Traición | Burla/ Mofa | Proca- cidad | Agresi- vidad | Cinismo | Manipu- lación | Ética | Motiva- ción |
|------------------------------------|---|-----------------|---------------|------------|-----------------|------------------------|-----------------|---------------------|----------------|-----------------|------------------|----------|-------------------|----------|--------------------|
| Días sin huella | Helen St. James | Sí | No bebe | Sin ref. | Soltera | No | Sí | No | No | No | No | Nada | Sin ref. | Sin ref. | Función social |
| El crepúsculo de Hedda los dioses | Hopper | Sí | No bebe | Sin ref. | Casada | No | No | No | No | Sí | No | Poco | Sin ref. | Bastante | Lograr audiencia |
| El gran carnaval | Bob Bumpas | Sí | No bebe | Sin ref. | Sin ref. | No | No | No | No | No | No | Poco | Sin ref. | Bastante | Lograr audiencia |
| El gran carnaval | Indian copy- boy | No | | | | | | | | | | | | | |
| El gran carnaval | Nagel | Sí | No bebe | Sin ref. | Sin ref. | No | No | No | No | Sí | No | Bastante | Sin ref. | Poco | Lograr audiencia |
| El gran carnaval | McCardle | Sí | No bebe | Sin ref. | Sin ref. | No | No | No | Sí | Sí | No | Poco | Sin ref. | Poco | Lograr audiencia |
| El gran carnaval | Jessop | Sí | No bebe | Sin ref. | Sin ref. | Sí | No | No | Sí | Sí | No | Poco | Sin ref. | Poco | Lograr audiencia |
| El gran carnaval | Morgan | Sí | No bebe | Sin ref. | Sin ref. | No | No | No | Sí | Sí | No | Poco | Sin ref. | Poco | Lograr audiencia |
| El gran carnaval | Miss Deverich | Sí | No bebe | Sin ref. | Soltera | No | No | No | No | No | No | Nada | Sin ref. | Poco | Función social |
| El gran carnaval | Chuck Tatum | Sí | Se emborracha | No | Soltero | Sí | Sí | Sí | Sí | Sí | Sí | Mucho | Sistemática | Nada | Promoción personal |
| El gran carnaval | Jacob Q. Boot | Sí | No bebe | Derecho | Casado | No | No | No | No | No | No | Nada | Sin ref. | Mucho | Función social |
| El gran carnaval | Herbie Cook | Sí | No bebe | Periodismo | Soltero | No | No | No | No | No | No | Poco | Puntual | Bastante | Promoción personal |
| La tentación vive arriba | La vecina E. Lansing Ray, Editor St. Louis | No | | | | | | | | | | | | | |
| El héroe solitario | Globe Democrat | Sí | No bebe | Sin ref. | Casado | No | No | No | No | No | No | Poco | Sin ref. | Bastante | Lograr audiencia |
| Uno, dos, tres | Untermeier | Sí | No bebe | Sin ref. | Sin ref. | No | No | No | No | No | No | Bastante | Puntual | Poco | Función social |
| En bandeja de plata | Harry Hinkle | No | | | | | | | | | | | | | |
| La vida privada de Sherlock Holmes | John H. Watson | No | | | | | | | | | | | | | |

