

Billy Wilder y la política

Daniel Gascón | Director de la edición española de *Letras Libres*



Imagen: Billy Wilder

Cuando pensamos en Billy Wilder no nos viene a la cabeza de inmediato un director político: eludía lo panfletario y el moralismo; le divertían más las debilidades de la condición humana y el desafío técnico de encontrar una manera ingeniosa de mostrarlas. Era una especie de humanista cínico: su manera de encontrar las fallas e incoherencias en todo también lo volvían un crítico del dogmatismo, y el protagonismo que individuos imperfectos pero dotados de humanidad y dignidad tienen en sus películas servía para denunciar la opresión de los sistemas ideológicos y de los engranajes políticos y económicos. Su vida recorre el siglo XX y algunas de sus mayores tragedias. Su obra satiriza el comunismo, el fascismo y el capitalismo. Billy Wilder era, en palabras de su biógrafo Hellmuth Karasek, el cineasta más americano

y el director más europeo; David Thompson decía que había logrado convertir Hollywood en un suburbio de Viena.

Nació en lo que era el imperio austrohúngaro, en 1906, cerca de Cracovia. Fue un adolescente inquieto, travieso y espabilado: antes de ser Billy Wilder era Billy Wilder, diría su segunda esposa, Audrey. Fue periodista en Viena –empezó, cuenta Ed Sikov en *On Sunset Boulevard. The Life and Times of Billy Wilder*, escribiendo crucigramas– y en el Berlín de la República de Weimar. *Billy Wilder, reportero* (Laertes) recoge algunos de los artículos de una época en que el futuro cineasta admiraba a Egon Erwin Kisch, periodista prestigioso y comprometido con la causa comunista (hay traducción reciente de parte de su obra en Xordica:

¡Escríbelo, Kisch!). Wilder empezó a trabajar en el cine en Alemania y dirigió una película en París. Conoció la experiencia de los emigrados en el París en los años treinta; después fue inmigrante en Estados Unidos. El joven Billy (Samuel: Billie lo llamaba su madre, admiradora de la cultura americana, por Buffalo Bill) vio la caída del imperio en que vivía, conoció la época de creatividad y convulsión de la República de Weimar, presenció el ascenso de un antisemitismo criminal y huyó del nazismo. Su madre, su abuela y su padrastro fueron asesinados en Auschwitz.

En *Nadie es perfecto*, de Karasek, Wilder decía: “Ahora soy un hombre viejo y tengo mis miedos particulares”:

Todos los días miro las esquelas de los periódicos y me fijo sobre todo en la edad del muerto. La mayoría son más jóvenes que yo. Me asusto y pienso: a lo mejor, lo único que sucede es que se han olvidado de mí.

Después de las esquelas, leo los artículos que hablan de crímenes, con violencia y asesinatos. Me sorprende con frecuencia pensando, lleno de miedo, en si la víctima sería judía.

Después busco los anuncios sobre homenajes y distinciones. Premios Nobel, medallas al mérito y órdenes. Y siempre tengo la orgullosa esperanza de que el homenajeado, el distinguido, sea judío.

En el exilio, Wilder conoció las diferencias ideológicas de los emigrados, y también las distintas expectativas. Aunque inicialmente le fue bien, las cosas no tardaron en complicarse y empezaron lo que denominó “*low calorie years*”, en los que se alojaba en el Chateau Marmont y compartía con Peter Lorre latas de sopa de tomate que debían durar dos días: al leer sobre eso recuerdo una frase de *Con faldas y a lo loco*: “el vacío del estómago se le ha subido a la cabeza”. En 1934, cuando caducó su visado de turista, Wilder tuvo que salir del país para regresar como inmigrante. En Mexicali, donde se presentó sin apenas documentos y aterrorizado, el cónsul le preguntó qué quería hacer en Estados Unidos y él respondió “Escribir películas”. El funcionario tomó el pasaporte, lo abrió y lo selló y le dijo: “Escriba un par de buenas películas”. (Wilder recordó medio siglo más tarde el episodio; supo que al parecer el cónsul estaba ausente esos días y

probablemente le atendió el vicecónsul.)

Una palabra que repiten sus biógrafos es *Ausländer*: el extranjero, el de fuera. Lo era en Polonia, como judío de habla alemana; también en Viena y por supuesto en Berlín; y en París como refugiado. Aunque tuvo un gran éxito en Hollywood, ese elemento de alteridad siempre estuvo allí: toda su obra muestra la perspicaz mirada del extranjero.

Quizá su deseo de permanecer en Estados Unidos contribuyó a que se mantuviera más o menos al margen de la política. Venía de un país hostil, era judío y tenía discretas simpatías liberales: algunos refugiados eran sospechosos; muchos pensaban que llamar la atención sobre el odio nazi a los judíos podía ser contraproducente para recabar apoyos; cuando terminó la Segunda Guerra Mundial el gran rival era la Unión Soviética y existía el riesgo de haber sido un “antifascista prematuro”.

Sobre “los diez de Hollywood” llamados a declarar como “testigos hostiles” (*unfriendly witnesses*) por el senador Joseph McCarthy el noviembre de 1947, en la cúspide de la histeria anticomunista, Wilder diría que dos tenían talento y los otros ocho solo eran hostiles. Rechazaba el martirologio, pero la *boutade* no muestra su verdadera actitud.

Wilder formó parte del “Comité por la primera enmienda”, que se creó mientras se celebraban audiencias con testigos voluntarios. En casa de Ira Gershwin, hermano de George, liberales como Judy Garland, Edward G. Robinson y Wilder formularon una petición en defensa de la libertad de opinión que firmaron quinientas personas (entre ellas, John Garfield, Gene Kelly, John Huston, Humphrey Bogart y Lauren Bacall).

Cuenta Karasek que se celebró una reunión del sindicato de directores de cine para discutir los *oaths of allegiance*, una declaración pública de lealtad. Los cineastas tenían que prestar esos juramentos voluntariamente, o se arriesgaban a perder sus trabajos. En la reunión, Leo McCarey dijo que se debía votar a mano alzada. John Huston recuerda en su autobiografía que de entre los ciento cincuenta o doscientos directores presentes, solo dos se atrevieron a votar en contra: Wilder y él. “Incluso Billy Wilder,

que estaba sentado fuera de mi campo visual, había estado de acuerdo con todos los demás. Solo cuando se preguntó por los votos en contra, y después de que yo levantara la mano, Billy Wilder me siguió después de dudar brevemente”, escribió. El director de *La reina de África* añadía:

... al ver el tumultuoso silencio que se organizó inmediatamente después (Wilder) habría tenido que saber que acababa de meterse en grandes dificultades. Estoy convencido de que esa fue una de las cosas más valerosas que Billy, que además era un alemán nacionalizado estadounidense, ha hecho en su vida.

(Según Karasek, Wilder nunca mencionó esa historia; alguna vez dijo que no tuvo problemas pese a sus posiciones porque su coguionista en esa época era Charles Brackett, republicano conservador.)

Así que la vida del cineasta tuvo una dosis abundante – excesiva – de historia y política. En bastantes ocasiones se colaron también en sus películas. Sobre eso Wilder decía que los filmes con referencias a la realidad actual te juegan las más extrañas pasadas. Recordaba que durante el rodaje de *Ninotchka* se firmó el pacto entre Hitler y Stalin, mientras que el muro de Berlín

se levantó cuando hacía *Uno, dos, tres*. “Para trabajar como guionista”, explicaba Wilder, “no solo se requiere una idea básica tan explosiva como permanente, sino que además también hay que sacar del bombo el número agraciado de la suerte”.

Con su afición por el disfraz y las paradojas, con visiones a veces más profundas y otras más caricaturescas, Wilder retrató el aspecto inhumano del totalitarismo y contradicciones embrutecedoras del capitalismo. Uno de los ejemplos más célebres no es de una película que dirigiera él, sino su segunda colaboración como guionista de Ernest Lubitsch, donde se reía de la inflexibilidad comunista derrotada por la apreciación de la belleza: *Ninotchka* (1939). La gracia, claro, es la forma en que eso se cuenta. La película tiene diálogos que resumen el estalinismo en una línea. “Las últimas purgas han sido un éxito. Hay menos rusos, pero son mejores” es una de ellas.

Wilder admiraba a Lubitsch y decía que debería firmar sus películas como guionista, porque participaba y mejoraba su escritura. En cambio, criticó muchas veces a otro de sus directores, Mitchell Leisen: aludía a él cuando declaró que no era necesario que un director supiera escribir, pero que convenía que supiera leer. La anécdota más famosa era sobre una secuencia de *Si no*



Imagen: escena de *Perdición*

amaneciera (1941), donde el protagonista estaba en un hotel a la espera de poder entrar en Estados Unidos, e impedía el paso de una cucaracha en la habitación, mientras le preguntaba si tenía los papeles en regla. Leisen pensaba que la escena no tenía sentido, y su incompreensión fue uno de los motivos que llevaron a Wilder a hacerse director (también parece que Preston Sturges decidió pasarse al cine tras una mala experiencia con Leisen). En *Bright Lights Film*, Joseph McBride dice que esta película es la obra más autobiográfica de Wilder. Aunque se basaba en una novela de Ketti Frings, la adaptación era bastante libre y el protagonista, el rumano Georges Iscovescu, es gigoló y bailarín, como el propio Wilder. También, sostiene McBride, hay paralelismos entre la ayuda que recibe y la actitud del funcionario estadounidense que le permitió entrar en el país. Situada en 1940, retrata también a una pequeña comunidad de expatriados que se alojan en el Hotel Esperanza. Uno de ellos recita un célebre poema de Emma Lazarus (“Give me your tired, your poor, your huddled masses”); el funcionario de inmigración no sabe que el poema lo escribió una mujer judía y confunde esas palabras con el derecho a la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad de la Declaración de Independencia. Aunque el género de la comedia romántica tiñe de optimismo el conflicto, el tema de la película nos resulta cercano también en nuestro tiempo de migraciones y ascenso de la xenofobia.

Una congresista de Iowa viaja a Berlín y se escandaliza por la promiscuidad entre soldados estadounidenses y civiles alemanes (especialmente de sexo femenino) en cabarets y antros. Recurre a un oficial del ejército, que habrá de ocultarle que tiene una amante alemana (excolaboradora de los nazis, además). Se trata de una película inteligente y cínica, en la que escuchamos: “Si le das a un hombre hambriento una rebanada de pan, eso es democracia. Si dejas puesto el envoltorio, es imperialismo” o “¡Moral! Quizá un día podáis mandar un pequeño comité a Washington DC”.

Otras películas de Wilder tienen que ver con la Segunda Guerra Mundial: *Cinco tumbas a El Cairo* (1943) está ambientada en el Norte de África durante la contienda. *Traidor en el infierno* (1953) situaba la acción en un campo de prisioneros alemán. A juicio de Karasek, este filme sobre la sospecha colectiva y la búsqueda del chivo expiatorio era una alegoría del macartismo,

que transmitía la desconfianza en las demostraciones grandilocuentes de patriotismo. Cuenta Wilder que, unos años más tarde, se iba estrenar en Alemania *Traidor en el infierno* y un ejecutivo de la Paramount le escribió para pedirle que el nazi alemán fuera un prisionero polaco para no herir los sentimientos de los alemanes, que volvían a ser aliados; Wilder se negó y así se rompió una relación con la Paramount que había durado dos décadas.

Al volver a Europa tras la Segunda Guerra Mundial Wilder descubrió que el rastro de su familia se perdía en Auschwitz. Nancy Steffen-Flühr cuenta en “Palimpsest: the Double Vision of Exile in Billy Wilder”, recogido en *Billy Wilder, Movie Maker*, que el exilio es un tema central y ambivalente en la obra de Wilder: sus películas siempre están llenas de extranjeros, de gente fuera de su lugar. El desamparo, y sus efectos o los intentos de salir de él, sería otro de los asuntos principales de su cine. Para la ensayista, Wilder creaba palimpsestos, y sus películas contienen alusiones y claves biográficas: *Cinco tumbas a El Cairo* remite a la Biblia y la vida de Wilder. El realismo comercial hollywoodiense en el que podríamos situar las películas de Wilder, sostiene la autora, es superficial: tienen un componente más complejo y de carácter expresionista.

Para ella, el gran motivo de Wilder en esos años es el muerto viviente. Nada más enterarse de la muerte de su familia, Wilder tuvo que editar las primeras imágenes de los campos de exterminio nazis. Escribe Steffen-Flühr:

Una imagen en particular lo obsesionaba: “Había un campo de cadáveres, un campo, y un cadáver no estaba muerto del todo. Y miraba como si viera la cámara... Y nos mirase fijamente”. Esta figura liminal –el muerto viviente– atraviesa toda la obra que produjo Wilder en la década de 1940, no solo después de la guerra sino antes, y une películas en apariencia tan distintas como Cinco tumbas a El Cairo, Perdición (1944), Días sin huella (1945), El vals del emperador (1948), Berlín Occidente (1948), El crepúsculo de los dioses (1950) y El gran carnaval (1951). De un modo u otro, todos los protagonistas de esas películas son nosferatu, y en ellas la tierra de los vivos se sutura a la tierra de los muertos. Expresan no solo la culpa

del superviviente, sino el deseo del superviviente, un anhelo de Liebestod. Como los escondites secretos que Rommel excava en el desierto egipcio en Tumbas, Wilder ha enterrado una serie de imágenes personales bajo la superficie comercial de esas películas: imágenes de la muerte que decidió no morir, de la huida que estaba para siempre unida al abandono. Una u otra vez, hace el cálculo moral: “creo que podría haber... salvado a mi madre. Pero no me atreví porque entonces habría habido otro [judío muerto]”.

La lectura es perspicaz, y esa figura del muerto viviente puede detectarse en películas posteriores.

Wilder volvió a Berlín para rodar el vertiginoso vodevil *Uno, dos, tres* (1961), con James Cagney como ejecutivo de la Coca-cola, bromas sobre Atlanta, la hija pija enamorada del guapo y descerebrado comunista, los expatriados, el borrado de la historia resumido en saludos militares y otra clarividente definición, cuando el futuro yerno dice que solo lleva unos minutos siendo capitalista y ya debe un montón de dinero y Cagney le responde que ese es el secreto del capitalismo: que todo el mundo debe algo a alguien.

Muchas de las radiografías más certeras de Wilder tienen que ver con las costumbres e instituciones estadounidenses. Cuestionó los tabúes y consensos de la sociedad americana, mostrando simpatía hacia

los pícaros y desdén por el cálculo, desprecio por la mojigatería e indulgencia divertida hacia los apetitos sensuales, y al mismo tiempo buscó enfoques oblicuos, que evitaban el retrato obvio y huían de la moraleja.

Ace in the Hole solo gana actualidad: un retrato despiadado de la venalidad de la prensa y la banalidad del público, de la vulgaridad y la crueldad generalizadas, donde unos convierten a los seres humanos en mercancías pero otros toleran y aplauden esa transformación. *Primera plana*, con su cuadrilla de reporteros sinvergüenzas, es otra mirada a la institución periodística, en la década gloriosa del periodismo estadounidense y del cine paranoico, y aunque es brutal, divertida y brillante, no resulta tan desoladora como el filme protagonizado por Kirk Douglas. También diseccionó con décadas de distancia otra gran industria estadounidense, el cine (en *El crepúsculo de los dioses* y en *Fedora*). Otro elemento del capitalismo y todavía más del capitalismo tardío, obsesionado y traumatizado por el riesgo, son los seguros, que Wilder abordó a través del cine negro, con *Perdición*, a partir de una novela de James M. Cain y con la compañía en la escritura de Raymond Chandler, y por medio de la farsa, con *En bandeja de plata*. Y la combinación de opresión corporativa, machismo y sordidez moral, organizada en una coreografía precisa de símbolos, objetos y rimas de guion, es una de las cosas que hacen que *El apartamento* sea una película única, trágica e infinita.



Imagen: Seminario con Daniel Gascón (Barcelona, 13 de febrero de 2026)

Institución y costumbre es también el matrimonio; Wilder, retratista de las frustraciones del deseo y algunas veces de sus alegrías, fue un agudo observador de sus paradojas: ¿cómo se va a explicar el matrimonio sin el adulterio y al revés, parece decir? Y eso sí que es la Viena del vodevil en el conformismo estadounidense: las prostitutas que quieren ser esposas y las esposas que son putas por una noche en *Bésame, tonto*, el que trata que una chica de la calle le sea fiel y se asume una identidad falsa para lograrlo, el juego de disfraces y ambigüedad de *Con faldas y a lo loco*, el galán incómodo porque se enamora de una niña, o la perplejidad de Lemmon en *Avanti* al descubrir los amoríos regulares de su padre.

Hay un contraste entre el tópico estadounidense y el cliché de una Europa reimaginada: a menudo con otro tiempo y otras preocupaciones y una mayor permisividad moral. También se podrían establecer diferencias entre un París más idealizado y un Berlín más sórdido. En el cine de Wilder, el escepticismo es inseparable del romanticismo, el humor es la forma de revelar las inconsistencias, pero también de mostrar y ocultar a la vez lo trágico, y el ingenio puede ser una extraña forma de autobiografía.

Cronología

1906. Nace en el Imperio Austrohúngaro, cerca de Cracovia.

Años de juventud. Trabaja como periodista en Viena y después en el Berlín de la República de Weimar. Empieza escribiendo crucigramas.

Años 30. Empieza a trabajar en el cine en Alemania y dirige *Mauvaise Graine (Curvas Peligrosas)* en París. Vive la experiencia del exilio entre los emigrados europeos.

Ascenso del nazismo. Huyó del nazismo y más tarde emigra a Estados Unidos. Su madre, su abuela y su padrastro murieron en Auschwitz.

1934. Cuando caduca su visado de turista en Estados Unidos, tiene que salir del país y volver a entrar como inmigrante. Declara que quiere “escribir películas”.

1939. Participa como guionista en *Ninotchka*, dirigida por Ernst Lubitsch.

1941. Empieza su carrera cinematográfica (ver Filmografía recomendada).

2002. Fallece en Beverly Hills, California.

Para saber más

Isenberg, Noah (ed.), *Billy Wilder, reportero*, Laertes, 2022.

McNally, Karen (ed.), *Billy Wilder, Movie-Maker: Critical Essays on the films*, McFarland, 2011.

Sikov, Ed, *On Sunset Boulevard. The life and Times of Billy Wilder*, Hyperion, 2000.

Wilder, Billy & Karasek, Helmuth, *Nadie es perfecto*, Mondadori, 2000.

Filmografía recomendada

Si no amaneciera (1941)

Cinco tumbas a El Cairo (1943)

Berlín Occidente (1948)

Traidor en el in erno (1953)

El apartamento (1960)

Uno, dos, tres (1961)

Bésame, tonto (1964)

Con faldas y a lo loco (1959)

El crepúsculo de los dioses (1950)

Fedora (1978)

ISSN: 2696-712X

Síguenos en



hola@clubtocqueville.com
www.clubtocqueville.com

El Club Tocqueville no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas en los textos que publica.

© Club Tocqueville y los autores.