

## *Introducción*

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 Jaus (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).

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, ya que el cine no suele ocuparse de los periodistas corrientes ni de las situaciones cotidianas a las que se enfrentan los medios (Saltzman, 2002: 41; Bezunarte *et al.*, 2007: 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).

Si de acuerdo con las teorías del cultivo o incubación cultural (Gerbner *et al.*, 1996) los mensajes de los medios condicionan 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 de la época (Karasek, 1993: 37), solicitó trabajo en el semanario vienés *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 con-

fluir 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 en el exilio 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 americana, *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.

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 uno 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.

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 críticos, 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.

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

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 —afirmaba el realizador vienés. 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 tras 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 platós afectado por lo que denominaba «el complejo de Sherezade» (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 diálogos. 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 escritas.<sup>1</sup>

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

---

<sup>1</sup> 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 adaptara la obra en 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 encabargar el diálogo, porque se pierde una parte. Y, ciertamente, nos pidió que no lo hiciéramos» (Sikov, 2000: 664).