

UNO, DOS, TRES
(*One, two, three*, Billy Wilder 1961)

Nuria González González
Historiadora del arte y musicóloga

Vi *Ein, Zwei, Drei* de Billy Wilder por primera vez en el año 2001. La llamo así porque para mí es una película que suena en alemán. Vale, se podrá pensar, no es tan raro; está ambientada en Berlín, durante la Guerra fría, y tiene muchas frases en alemán, sobre todo aquellas de carácter más marcial (como que «sitzend machen» o «raus machen» suena más expeditivo —más *nazi*— que «manténganse sentados» o «háganlo fuera»). Para mí es una película alemana —y que me perdone Wilder— tanto como *Alles über meine Mutter* de Almodóvar (y ya sé que esto es aún más bestia) porque la descubrí en la estantería de la mediateca del Goethe-Institut de Berlín.

Yo casi acababa de llegar. Me quedaba en Nollendorf Platz y cada día iba hasta Mitte a mi curso intensivo de alemán *Mittelstufe 1*. En mi ingenua pretensión de llegar a leer a los «hegel» y los «schopenhauer» en su idioma, todo alemán era poco en el proceso de «inmersión lingüística» (seguro que ahora a esto mismo ya le han puesto otro nombre). Después del curso y de alguna que otra hora más de biblioteca con la *Hausausgabe*, me intentaba entretener-saturar con lecturas o películas buscando aún más alemán. El libro que me tuvo ocupada durante aquella primera estancia fue el *Werther*. El bibliotecario me dijo que Goethe era sencillo, que construía las frases de manera muy clara y que no me costaría demasiado; mentira. La primera película fue *Ein, zwei, drei*. La cogí por el título (al menos lo entendía —los números me los sabía) y porque ya entonces era fan de Wilder—.

Eso no es difícil, lo sé —y eso que yo no sé mucho de cine—. Sólo había visto de él dos películas y una escena. Una de aquellas noches de lunes de Garci pusieron *El apartamento*. Estuve varios días rumiando al personaje de Jack Lemmon, torpe incluso para la desgracia; dándole vueltas a ese hombre particularmente cenizo, el primer neurótico de Nueva York (todo un precursor de Allen) que resulta cómico hasta en la tragedia. Me fascinó ese juego de escondite puesto en marcha en el que todo se entiende mal y en el que el aparente libertino es en realidad un delicioso hombre bienintencionado, que cuele los espaguetis con una raqueta. El camuflaje me pareció aún más magistral en *Con faldas y a lo loco* —verdadera réplica a la opereta agridulce de amantes en el armario, galanterías y celos de la Viena de Schnitzler—, que también vi un lunes, pero esta vez en la facultad, con la *voz en off* permanente de Fernando Martín; película «fundamental», con su decisivo *nobody's perfect* final. La escena que como a muchos me dejó noqueada fue ésa en la que Marilyn desata su vestido de vuelo blanco refrescándose en la salida de aire (sin duda caliente), de la boca de ventilación del metro en *La tentación vive arriba*.

Con esas referencias me senté en un cubículo bastante incómodo de la mediateca, con unos cascos y sin mucho entusiasmo, la verdad, una tarde de septiembre muy lluviosa. Ya luego aprendería a mojarme tomando becks en las playas del muro, en una «inmersión lingüística» más multidisciplinar, pero en aquellas primeras semanas el alemán estaba en la *high culture*. Supuse que me entraría sueño y estaba segura de que no me enteraría de casi nada. No fue así del todo; ciertamente no me enteré de mucho, pero ni siquiera bostecé. Creo no haber entendido ni el 30% de los diálogos, medio me los inventé en mi cabeza a partir de palabras sueltas; pero mis carcajadas sacaron de su concentración seria y meticulosa a los japoneses que siempre estaban haciendo la *Hausausgabe*.

La película me atrapó no por la chispa eléctrica y corrosiva de sus diálogos, incomprensibles aquella primera vez, sino por su tensión nerviosa impuesta a golpe de taconazo. Lo que hacía que no pudiese parar de reír era el ritmo. Wilder quería que esta pieza se tocara «*molto trepidante*» y *La danza del sable* de Khachaturian de verdad que te hace correr desde los créditos, detrás de ese obstinado martilleante que se arremolina como hormigas laboriosas marchando sin parar al son de la maquinaria soviética.

Ese ritmo, sin duda, lo imprime en gran medida James Cagney; eje central de la película. Su personaje de McNamara entiende perfectamente que la velocidad es fundamental. Divierte su rapidez, el atropellamiento; no se da pie a las frases ni se esperan las risas, se pasa por encima de ellas y Cagney nunca se tropieza. Su agilidad es formidable; sus intervenciones desconsideradas en la vida de los demás y su energía para vencer cada nueva dificultad resultan irresistibles. Tanto la guapita y algo insulsa Pamela Tiffin (la discolora Scarlett, hija del jefe de la Coca Cola en Atlanta) como el imagino que pretendidamente torpe Horst Buchholz (el comunista convencido Otto, novio berlinés de Scarlett) son muy dúctiles y maleables en manos de la inteligencia punzante del torbellino-Cagney.

En la biografía de Hellmut Karasek leí que Wilder consideraba al público como alguien voluble, un poco inconstante y casi nunca fiel; por esa razón siempre había que agarrarlo sin titubeos por el cuello, fuertemente hasta el final de la película. Era necesario acelerarle el corazón y no dejar que tomara aliento. Justo eso es lo que hace el personaje de McNamara, te agarra y no te suelta; una sensación que muchas veces también he tenido con Fernando. Da igual: una clase, una conferencia, una cena con amigos, un cortado, no importa; su discurso es preciso, imaginativo, improvisatorio, pero también trepidante e insaciable. Fernando te deja sin aliento, agota al seguirle, turba cuando intentas sujetar cada nueva idea que te propone, porque en su bombardeo ya te está dando otra, aun cuando tú estás considerando la anterior. Fernando se alimenta en el momento; a veces he tenido la impresión de que los demás le damos algo en lo que su mirada se renueva; necesita público, concentrado en unos ojos en los que encuentra *feedback* y entonces es generoso al extremo, no se reserva nada. Te revela todo y lo presenta como si nunca antes lo hubiese visto, con el entusiasmo y la pasión del descubrimiento.

Alrededor del tema Cagney se vertebra el resto de elementos del contrapunto. Varios de ellos recorren la trama, entreverados de forma recurrente, como verdaderos *leitmotiv*. Algunos son pretendidamente reconocibles y audibles. Tanto *La danza del sable* —con los timbales de fondo generando calor y velocidad—, como la constante





melodía «Yankee doodle» del reloj de cuco, que enferma a los rusos, o los taconazos de asentimiento de Fritz y Schlemmer cada nueva orden del jefe, generan un espacio sonoro especialmente vibrante y enérgico. Otros elementos, en cambio, se engarzan en la estructura sin apenas advertirse y sólo la persistencia hace que cobren sentido. Ocurre por ejemplo con el motivo de la diéresis-sexo, que McNamara practica con la «wunderbar» rubia Fräulein Ingeborg (Liselotte Pulver). La razón por la que la secretaria presenta su dimisión al jefe es que él «ya ha perdido interés por la diéresis»; un afán por aprender del que también está al tanto Philiss (Arlene Francis), la esposa de McNamara («en cada nueva ciudad encuentras una nueva secretaria que te da clases de idiomas»).

Las continuas referencias musicales que recorren el guión también dicen mucho sobre los gustos musicales del propio Wilder. Particular homenaje hace el director a Benny Goodman. Una rocambolesca historia del pasado acerca de un concierto suyo cancelado es la responsable última de que McNamara no haya conseguido aún el deseado puesto como jefe de operaciones europeo en el lluvioso Londres. El proceso personal de colonización del protagonista unido a su ceguera afectiva y ambición lucrativa («mein Führer», llama Philiss a su marido) van unidos al balanceo de un paraguas, que mantiene desde aquel ascenso truncado a la capital del imperio británico. También se sabe (y deduce fácilmente de la película) que mucha gracia no le hacía al director el rock & roll: no por casualidad los alemanes del Este atormentan a Otto para que firme una falsa confesión como espía americano con la canción, verdaderamente torturante, «Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini».

También en la confrontación ideológica está presente la música. Cuando McNamara grita frente a la monserga del ideario comunista «Al infierno la revolución

y al infierno Krushev», Otto responde «al infierno Frank Sinatra». América propone Coca-Cola y los rusos los ballet de ópera; «cultura no, dinero», responde el Tío Sam.

Desde el comienzo la *voz en off* de McNamara ha presentado a aquéllos con los que América negocia como «gente muy variable», capaces de cerrar la frontera de un día para otro, el 13 de agosto del 61 (¡y Wilder sentado aquel mismo día en el bar del hotel Kempinsky en la Fasanenstrasse!). En la ciudad dividida, todos saben qué papel interpretan; mientras en el Berlín oriental, la gente atendía sus asuntos diarios, ocupados en desfiles y suelta de globos con «yankee go home» (los mismos globos que luego pondrán «russki go home» o servirán de tetas al travestismo forzado de Schlemmer), los berlineses del Oeste, afanados en la reconstrucción, disfrutaban de las «bendiciones de la democracia», simbolizada en un cartel publicitario de Coca-Cola con una rubia sonriente y el slogan «Mach mal eine Pause».

Ciertamente la iconografía del comunismo es mucho menos atractiva que esta pin-up sugiriéndote que «hagas una pausa». La comisión soviética encargada de entablar tratos comerciales con la Coca-Cola la conforman tres hombres: uno gordo, otro algo mayor, cano y con bigotes muy largos, y un tercero muy rudo y calvo. En apariencia firmemente adoctrinados bajo los preceptos comunistas, son en realidad lascivos y veleidosos, fácilmente comprables a cambio de una rubia y Coca-Cola. La confrontación entre la severidad poco sugerente de la estética comunista y el destape sensual del capitalismo está fantásticamente representada en la escena del Gran Hotel Potemkin. En medio del ambiente trasnochado y aburrido, muy gris y algo sórdido del comunismo, aparece la Ingeborg, con vestido blanco de lunares a juego con el sombrero y la musicalidad incorporada en el contoneo de sus caderas. La «dama rubia» es el gancho para despertar los instintos más capitalistas de los rusos: quieren poseerla. América negocia ofreciendo voluptuosidad. Cuando el *Kapellmeister* toca de nuevo la palpitante *Danza del sable*, la turbación que ella ha generado desde el primer encuentro se torna en delirio. Y las ideologías se derriten. Su baile descalza con antorchas sobre la mesa somete a los sudorosos rusos, a merced de McNamara con cada nuevo guante o manga que ella se quita, esclavizados por los latigazos del cinto de esta pin-up en movimiento. Mientras el mundo enloquece al ritmo del culo de una mujer, China y Rusia siguen jugando al ajedrez.

La caricaturización ideológica es de nuevo brillante en el enfrentamiento entre la taladrante rotundidad de la peroración de Otto y la fresca superficialidad de Scarlett, delirantemente divertida al hacer esfuerzos por encajar su reciente educación comunista en unos esquemas capitalistas hasta las trancas. La chica discípula, hueca, que llega a Berlín buscando más frivolidad se ve seducida por el discurso dictado por el Kremlin. «Yo le lavo las camisas y él ensancha mi mente», dirá; lavado por lavado. A la inteligencia despierta e irónica de Philiss, en cambio, no encandila el doctrinario majadero del exaltado Otto sino el que no lleve calzoncillos («no me extraña que nos ganen la Guerra fría»).

La deformación de la presentación ideológica se extiende también a los personajes, caracterizados según la exageración de un rasgo único, mucho veces también musical. Es llamativo en Schlemmer, con sus taconazos involuntarios como secuela visible de la instrucción de la Gestapo; pero también en otros secundarios como el médico que visita a Scarlett, que no hace más que tararear el tema principal

de *Las Walkirias*, convertido luego en el nuevo motivo musical que agita el rescate de Otto del Berlín oriental.

La acción se acelera y complica mucho en la última parte de la película. Y nuevamente el motor es McNamara, con su magistral puesta en marcha de toda la parafernalia del sistema capitalista. Son brillantes sus enumeraciones, listados y selecciones de trajes, zapatos, camisas, corbatas, pañuelos, pijamas y sombreros para convertir a «un desarrapado en un perfecto yerno», socio de distintos clubes, que se hace la manicura y ya usa calzoncillos. Todo a taconazo limpio de un excitado (como en los viejos tiempos) Schlemmer y a gritos de *sitzend machen* del jefe a los empleados, que se levantan militarmente. También el capitalismo conoce cómo azucar a la maquinaria a ritmo de reloj de cuco.

Leí en una entrevista que Wilder quería hacer un cine dirigido al mayor número posible de personas; «no me interesaba escribir revelaciones profundas —dijo— ni crear una obra como *Esperando a Godot*. Lo que quería era elevar el gusto de la persona corriente, elevarlo un poquito». Creo que Fernando firmaría algo así. A la mirada inteligente le es indiferente la dicotomía *high-low*. El que tiene el cerebro lleno de cuchillas de afeitar (como definió William Holden a Wilder) disecciona la realidad con una precisión distinta; lo elevado no está en lo que ven sino en la forma que tienen de mirarlo. Y da igual que sea una maravillosa improvisación del final del *Duelo al sol*, un concienzudo análisis constructivo de la cúpula de *Santa María de las Flores* o un magistral estudio iconográfico de la portada del disco *Sticky fingers* de los Stone. El que sabe ver siempre suelta cargas de profundidad. Esa gente es de otra pasta. Ya lo dijo McNamara: «yo no soy uno de esos tipos rutinarios».

