

EL DISEÑO DE INTERIORES EN EL CINE DE BILLY WILDER
INTERIOR DESIGN IN BILLY WILDER'S FILMOGRAPHY

Celia Argüelles Quirós
Universidad de Oviedo

Resumen

Billy Wilder está considerado uno de los mejores directores de la Historia del Cine. Nacido a principios del siglo XX en el Imperio Austrohúngaro, a lo largo de su vida mantuvo una importante relación con el arte y el diseño. La valiosa colección de arte contemporáneo que llegó a atesorar y su amistad con el matrimonio de diseñadores Ray y Charles Eames, hace que resulte muy interesante analizar el diseño de interiores en sus películas. Este artículo supone un recorrido a través del hogar y los lugares de trabajo de la sociedad americana del siglo XX.

Palabras clave: Billy Wilder, arte, diseño, mobiliario, Eames.

Abstract

Billy Wilder is considered to be one of the best directors in History of Cinema. Billy was born during the beginning of the 20th century in Austro-Hungarian Empire. Furthermore, he maintained an important relationship with art and design. Notably, his important collection of contemporary art along with his friendships with the designers Ray and Charles Eames has created an interesting environment to analyze the interior designs, he has introduced in his films. This article depicts a journey through home and work places of 20th century American society.

Keywords: Billy Wilder, art, design, furniture, Eames.

1. Introducción

Billy Wilder nació en 1906 en Sucha (actual Polonia). Siendo pequeño se trasladó con sus padres a Viena, y tras finalizar sus estudios se mudó a Berlín, donde trabajó como periodista y guionista para la UFA, el estudio cinematográfico más importante de Alemania. Con el ascenso del nazismo, en 1933 huyó a París y en 1934 le llegaría la oportunidad de trabajar en Hollywood.

En la meca del cine comenzó como guionista, pero aprendió el trabajo de director gracias a grandes realizadores como Ernst Lubitsch y Howard Hughes. Influenciado por sus maestros, rodó su primera película, *El mayor y la menor* (*The Major and the Minor*, 1942). En los años 50 y 60 alcanzaría el cénit de su fama con largometrajes como *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959) o *El apartamento* (*The Apartment*, 1960). Pero a partir de entonces, su estilo clásico en una época en la que dominaba el cine de autor hizo que sus películas fracasaran y que perdiese el apoyo de crítica y público. El tiempo ha hecho que actualmente esté considerado uno de los mejores directores de la Historia del Cine y quien mejor supo plasmar la sociedad americana del siglo XX.

Además del cine, otra de sus grandes pasiones fue el arte contemporáneo¹. Pero tampoco podemos olvidar su estrecha relación de amistad con Ray y Charles Eames, quienes diseñaron para él una moderna casa que no se llegó a construir, y una de las *chaise longue* más icónicas de la pareja de diseñadores: La *Eames Chaise* (Fig. 1) fue diseñada en 1968 después de que Charles Eames viera a Wilder dormir la siesta en una estrecha plancha de madera durante el rodaje de *El héroe solitario* (*The Spirit of St. Louis*, 1955)². A pesar de que sus diseños no aparecen en ninguna de las películas de Wilder, esta relación demuestra el vínculo existente entre el director y el diseño moderno, y que veremos en películas como *Sabrina* o *El Apartamento*.



Fig. 1. La *Eames Chaise*.

Teniendo en cuenta la figura de Billy Wilder como fiel descriptor del americano medio de mitad del siglo XX, y su inclinación por el arte y el diseño contemporáneos, resulta de gran interés abordar su filmografía desde un punto de vista inédito, el del diseño de interiores. A través de este estudio podremos comprobar cómo el arte y el diseño trascienden en los decorados de sus películas, en las que podemos ver cómo vivía y dónde trabajaba la sociedad estadounidense. Pero este enfoque va más allá del mundo real, pues los decorados tienen un papel protagonista en las historias creadas por Billy Wilder, ya que son un apoyo tanto para los personajes como para el guion.

2. El diseño de interiores en la filmografía de Billy Wilder

La figura del director artístico en el ámbito cinematográfico es aquella encargada del diseño de los decorados y de dirigir la estética de los ambientes de una película, siempre trabajando a partir del guion literario, del guion técnico y en constantes conversaciones con el director y el director de fotografía³. “Hacer una película es: una colaboración entre un actor y un director, entre un director y un operador, entre un director y un decorador. ¿Cuál va a ser la atmósfera, qué color va a tomar, dónde estará el salón en relación con la habitación, cómo voy a utilizarlo en su provecho, qué permitirá el mejor movimiento de cámara? No se pueden separar las funciones, todo debe estar integrado, si no, se obtiene el horrible trabajo hecho deprisa y corriendo que se ve en la televisión”.⁴

Billy Wilder trabajó con varios directores artísticos a lo largo de su vida profesional, entre ellos figuras importantes del Hollywood clásico como Hal Pereira o Hans Dreier. Pero sin duda la más importante fue Alexandre Trauner, uno de los directores de arte más destacados del realismo poético, la corriente dominante en Francia durante los años 30 y 40. Trabajó en importantes películas como *El muelle de las brumas* (*Quai des brumes*, 1938), *Le Jour Se Lève*, 1939, o *Los niños del paraíso* (*Les enfants du paradis*, 1944) de Marcel Carné. Posteriormente trabajaría en Hollywood para directores de la talla de Billy Wilder, Howard Hawks u Orson Welles. Y en 1975 regresó a Francia, donde siguió su carrera en el cine⁵. Trauner era un maestro de la perspectiva, pero a la vez realista y muy meticuloso en el atrezzo y los decorados, con tintes muy simbólicos. Sus escenarios son claves para mostrar a través de ellos la psicología de los personajes, la atmósfera, y contribuir así a la narración. Fue el director artístico de *Ariane*, *Testigo de cargo* (donde recreó meticulosamente con madera de caoba el Old Bailey de Londres), *El apartamento*, *Uno, dos, tres*, *Irma la dulce* (en la que reconstruyó Les Halles y dos calles de París de manera magistral), *Bésame, tonto*, *La vida privada de Sherlock Holmes* (recreando el Londres victoriano) y *Fedora*, todas ellas películas de Wilder.

Los elementos decorativos como fuerza narrativa

Si eliminásemos a los actores y pudiésemos contemplar los escenarios vacíos de las películas de Billy Wilder, seríamos capaces de describir los personajes que los habitan, cuál es su poder adquisitivo, sus gustos, y en alguna ocasión, a qué se dedican. Ése es el valor de los decorados, poder crear una lectura paralela con unos significados propios, pero que respaldan siempre a la narración, a la ambientación y a los personajes. En la filmografía de Wilder predominan los planos largos y el uso de objetivos con distancias focales medias y cortas; esto le permite captar mayor amplitud de espacio y mayor profundidad de campo, dejando que los personajes se muevan con cierta libertad por el escenario, dándole así a éste un gran protagonismo. En sus películas están representadas una gran variedad de épocas, localizaciones, personajes ricos y pobres... y esto se

ve reflejado en la diversidad existente en cuanto a la decoración de interiores de sus espacios cinematográficos.

Los elementos decorativos o el mobiliario tienen en ocasiones en su cine una fuerza narrativa, como si fueran un personaje más que refuerza y enmarca a la historia. Por ejemplo, en *Berlín Occidente* (*A Foreign Affair*, 1948) hay un plano medio de los dos amantes, interpretados por Marlene Dietrich y John Lund, en el que están enmarcados por una pareja escultórica de querubines (Fig. 2), que enriquece la puesta en escena y le da a la misma un carácter connotativo. En un momento de *Bésame, tonto* (*Kiss Me, Stupid*, 1964), cuando Ray Walston, Dean Martin y Kim Novak están en el salón antes de la cena, el sofá victoriano *Loveseat Conversation* funciona como eje de la escena y anticipa el triángulo amoroso que presenciaremos a lo largo de la secuencia. Cuando el personaje de William Holden se va de la mansión de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) en Nochevieja, su reloj de cadena queda enganchado a la manilla de la puerta de rejas (como si la mansión fuera una jaula o cárcel) de entrada a la casa. De manera simbólica, este gesto describe cómo la riqueza y los regalos de Norma Desmond son los que retienen a Joe Gillis en la decadente mansión. Casi de manera irónica nos podemos imaginar cómo la puerta le está diciendo: “¿A dónde vas? Si sales, tu alto nivel de vida desaparecerá”.



Fig.2. Fotograma de *Berlín Occidente*.

En *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, 1957), los elementos decorativos de la habitación del abogado Sir Wilfrid Robarts describen claramente al personaje. Sólo un abogado con sentido del humor podría dormir junto a un biombo decorado con versiones de obras de Honoré Daumier⁶, que critican a abogados y jueces, y cuadros del mismo autor con temática judicial decorando las paredes (Fig. 3).



Fig.3. Fotograma de *Testigo de cargo*.

El hogar: la clase alta

En la filmografía de Billy Wilder el protagonista estrella es el americano medio, pero en cuatro de sus películas la clase media se encuentra en contraposición a personajes de alto poder adquisitivo, con mansiones que toman el protagonismo: *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944), *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), *Sabrina* (*Sabrina*, 1954) y *Fedora* (*Fedora*, 1978). En las dos primeras, las casas de Norma Desmond y Phyllis pertenecen al llamado *Spanish Style*, estilo imperante en los años 20 y 30 en Los Ángeles, ciudad en la que se ambientan ambas películas. La arquitectura y el mobiliario del *Spanish Style* tenían un carácter ecléctico, mezcla de colonial mexicano, Luis XIII francés y estilo español. La voz en off de Fred MacMurray en *Perdición* nos informa que se encuentran en 1938 y que la casa es de estilo español, de moda hacía diez o quince años. Por lo que al igual que ocurre en *El crepúsculo de los dioses* (ambientada en este caso en 1950), las casas son reflejo de la decadencia de los personajes femeninos que las habitan.

Para el rodaje de *Perdición* el equipo encontró el tipo de casa que buscaba en el barrio de Los Feliz de Los Ángeles⁷. Hal Pereira diseñó los interiores con gran realismo, y gracias al uso de las persianas venecianas se encuentran en penumbra. Cuando el personaje de Fred MacMurray entra por primera vez en la casa, la mayoría de los muebles (de estilo colonial y español) y la decoración están ocultos mediante. Wilder quería que la casa de Phyllis tuviera una atmósfera asfixiante y venida a menos (mandó pintar la casa de color amarillento y que hubiese polvo en el aire), muy realista para describir al tipo de personajes que habitan en ella⁸.

En *El crepúsculo de los dioses* nos volvemos a encontrar con una casa de estilo español, sobre todo en el interior, ya que al exterior utiliza elementos arquitectónicos renacentistas. La mansión había sido testigo de la época de

esplendor de Hollywood y de su dueña, la estrella del cine mudo Norma Desmond; y esto trasciende en el interior profusamente decorado, donde abundan los tapices, muebles de estilo español, retratos de la propia Gloria Swanson de joven...etc. La casa en la que se rodó había sido construida en 1924 en la esquina de Irving y Wilshire Boulevard por William Jenkins y adquirida por Paul Getty en los años 30⁹. Cuando se realizó el rodaje pertenecía a una de las ex esposas de Getty, quien tenía allí una escuela de interpretación. “La Paramount moderó el interior de la mansión añadiendo vidrieras de colores en el vestíbulo principal, pesadas cortinas y un órgano en el salón, y palmeras en la galería de la planta baja”.¹⁰

Para la decoración, el equipo había seguido las instrucciones de Wilder: “El Wallace Beery¹¹ de la primera época”.¹² El interior de la mansión se había recreado en los estudios Paramount, y dentro de él destaca la habitación de Norma Desmond. Se trata de un espacio con una profusa decoración barroca, opulenta y pasada de moda como la propia Norma, reflejo del pasado glorioso de la actriz; una habitación digna de una reina, en este caso de Hollywood (Fig. 4). En la habitación domina la cama de madera con forma de cisne o de proa de barco, que había pertenecido a la bailarina francesa Gaby Deslys. Tras su muerte, fue comprada por la Universal como *atrezzo*.



Fig.4. Fotograma de *El crepúsculo de los dioses*.

En contraste, el sobrio y anodino apartamento de Joe Gillis marca la diferencia entre los dos protagonistas y nos muestra otro modo de vida de Hollywood, la de un guionista sin trabajo. El equipo encontró el edificio perfecto para rodar los exteriores, Los Alto-Nido Apartments de estilo californiano-español, y lo decoró con meticulosidad: el director artístico Hans Dreier evitó que uno de sus ayudantes colocara libros en las estanterías, aludiendo que Joe Gillis no era ningún intelectual.¹³ Este mismo contraste lo encontramos también en *Perdición*. A la opulenta casa de Phyllis se contraponen el insulso piso del vendedor de seguros Walter Neff, cuya decoración pudo inspirarse en la habitación del Chateau Marmont en la que Billy Wilder se alojó a su llegada a Los Ángeles.¹⁴

En *Fedora* Billy Wilder retoma la historia de la estrella de cine olvidada y recluida en una mansión. Pero en este caso, el aislamiento se desarrolla en la isla de Lefkás (Grecia). “Para mostrar el aislamiento en que vivía Fedora [...] buscamos una pequeña isla en la costa griega. [...] Un lugar al que es difícil acceder, donde solo hay una casa y no existe una sola carretera”.¹⁵ Los fuertes colores en *Fedora* provienen únicamente de las ofrendas funerarias¹⁶, el resto de la casa está decorada con tonos pastel, y la luz está tamizada continuamente por persianas venecianas. Fedora está aislada tanto física como espiritualmente del mundo exterior, y esto se revela tanto en el vestuario como en los decorados.

Como último ejemplo de gran mansión encontramos la de la familia Larrabee en *Sabrina*. La decoración de la mansión vuelve a ser muy tradicional, en el fondo acorde a una familia rica y conservadora de Estados Unidos, donde predominan los muebles estilo Luis XIV y Luis XV (como las butacas en cabriolé). En las estancias masculinas siguen empleándose muebles historicistas, pero abunda la madera oscura tanto en el mobiliario como en el parqué, el cuero, y elementos decorativos que aluden a la caza. A pesar de no mostrarse la habitación de la señora Larrabee, en los espacios comunes como el salón sí vemos cierto cambio de gusto: el forrado de los muebles es de telas de color claro, se sustituye el parqué por enmoquetado blanco y se advierten flores tanto en el estampado de las cortinas como en las plantas que decoran la estancia.

El hogar: las clases populares

A modo de contraste respecto a la mansión Larrabee aparece el humilde apartamento de Sabrina (Audrey Hepburn) situado sobre las cocheras. Su decoración sigue siendo tradicional, pero en este caso carente de ostentación, donde predomina la comodidad, el pragmatismo y un gusto delicado muy europeo (Fig. 5). Las sillas, mesa y cama son de la empresa vienesa Thonet¹⁷, muebles que el propio Wilder coleccionaba y que volverá a utilizar en *El apartamento* e *Irma la dulce*, y advertimos también un reloj Bracket sobre la repisa de la chimenea. El diminuto apartamento hace aflorar la funcionalidad en elementos como el calentacamas que reposa junto a la chimenea o la mesa de comedor abatible que está al fondo de la estancia.

Fig.5. Fotograma de *Sabrina*.

Un apartamento tan delicado y acogedor como el de Sabrina es el que comparten Claude Chavasse y su hija Ariane en París en la película *Ariane* (*Love in the Afternoon*, 1957), también protagonizada por Audrey Hepburn. En este caso, el mobiliario es de estilo *Art Nouveau*, como puede verse en las lámparas, los estantes y las puertas. Puesto que el padre de Ariane es un hombre mayor francés y entrañable, es muy adecuado que su hogar esté decorado con muebles que estaban de moda cincuenta años atrás, pero que a la vez son bellos y dan a las estancias un aspecto acogedor. Otras veces son los espacios ocultos y las puertas cerradas los que aportan fuerza narrativa: en el apartamento de los Chavasse, la puerta de la habitación de Ariane y el armario cerrado con los expedientes de su padre la separan y le ofrecen cierta protección ante la sordidez de las investigaciones de su progenitor. Pero a la vez no puede evitar sentirse atraída por el poder de lo clandestino; la tentación que supone abrir con la llave escondida el archivero, y los cristales que rematan su puerta le permiten aproximarse y curiosear en ese mundo “prohibido”.

La tradición vuelve a presentarse en el ruinoso apartamento del personaje de Marlene Dietrich en *Berlín Occidente*, pero esta vez por motivos diferentes. Desconocemos si también era la residencia de Erika von Schlütow antes de la Segunda Guerra Mundial, pero su decoración clásica, por ejemplo en los dos querubines, nos podría estar adelantando el pasado nazi de Erika, pasado que se conoce ya avanzada la película. Durante el nazismo el diseño moderno fue prohibido por el régimen como arte degenerado, imponiéndose en cambio un arte tradicional, heredero del clasicismo. Debido a ello resulta coherente pensar que una mujer nazi bien posicionada como Erika adoptara también la estética nazi en su hogar, sin ningún rasgo de modernidad.

Pero el piso más destacable y famoso de la filmografía de Billy Wilder es el de Jack Lemmon en *El Apartamento* (*The Apartment*, 1960). Para el diseño del

humilde apartamento, Billy Wilder visitó varios pisos de Central Park West¹⁸. Que C.C. Baxter viva en un apartamento del centro de Nueva York no es baladí, pero puede resultar curioso en la actualidad que un modesto empleado de una compañía viva en un apartamento del centro de Nueva York. Sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial, la población de clase media-alta estadounidense se trasladó a barrios residenciales de las afueras. El centro de la ciudad se convirtió en una especie de “gueto” de las clases menos favorecidas, que no tenían el poder adquisitivo suficiente para comprar una casa unifamiliar con jardín y piscina, el ideal del sueño americano. De ahí que un humilde soltero como C.C. Baxter tenga que “conformarse” con un piso en Manhattan. Wilder vuelve a utilizar mobiliario Thonet, lámparas Tyffany y arcos que enmarcan las estancias en un intento por dignificar al personaje (Fig. 6), al igual que ocurre en *Ariane*. Pero los muebles modulares y la televisión en el salón nos indican que es una casa algo más moderna, propia de un estadounidense de los años 50 o 60. Además, C.C. Baxter decora su apartamento con láminas del MoMA clavadas con chinchetas: *Trafalgar Square* de Mondrian, *Alrededor del pez* de Paul Klee, *Los tres músicos* de Picasso, *Yo y la aldea* de Marc Chagall y *La gitana dormida* de Rousseau. “Es lo que habría hecho Baxter. ¿Qué otra cosa iba a hacer cuando el apartamento está ocupado? Sobre todo en las fiestas, le llaman, pasa todo el tiempo... Así que va al museo, mira los cuadros y compra algún póster (risas). Y así decora su apartamento”.¹⁹ La comida precocinada y la cena en el sofá frente al televisor suponen el día a día de Baxter, hasta que la llegada de Fran Kubelik da al apartamento una ilusión de hogar y calidez.



Fig.6. Fotograma de *El apartamento*.

Son pocas las ocasiones en las que Billy Wilder muestra el hogar de una típica familia americana de mediados del siglo XX. En *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955) Tom Ewell es un empleado de una editorial que se queda solo en su apartamento de Nueva York cuando su mujer e hijo se van de vacaciones en verano. Como ya se ha indicado con *El apartamento*, la generación

de americanos que había crecido con la crisis del *Crack* del 29 “hizo del hogar y la estabilidad el valor máximo en tiempos de prosperidad”.²⁰ Tom Ewell ha conseguido la mitad del sueño americano: una familia, hogar y trabajo, pero no ha logrado la casa unifamiliar con piscina. En su lugar, el apartamento de Ewell tiene unas claras carencias de espacio: los libros, a falta de estanterías, están dispuestos en los peldaños de la escalera. Una escalera que no lleva a ningún lado; está truncada al igual que los logros profesionales y sentimentales de Ewell: “Cuanto más vistosa es la casa, tanto más oscuro suele ser el pago y la expiación, y mayor también el apetito que despliega sobre los gestos y la personalidad de sus habitantes”.²¹ La sala de estar abarrotada se dispone ya en torno a la televisión; los muebles historicistas, los sofás acolchados, el frigorífico de marca Kelvinator y los muebles modulares de la cocina nos hablan de una familia americana de clase media de mitad de siglo.

La oficina

Uno de los interiores más característicos dentro de la filmografía de Billy Wilder son las oficinas. En la mayoría de ellas asistimos a un cambio de mobiliario frente a lo visto anteriormente en las casas. Si en los hogares “wilderianos” se emplean muebles muy tradicionales, en las oficinas vemos ejemplos de diseño moderno, en interiores fríos y masculinos de estética racionalista. La razón estriba en que tras la posguerra, los productos de las compañías de diseño de mobiliario, debido a la alta calidad y a los elevados precios de los diseños, eran mucho más atractivos para el mercado corporativo, donde la demanda de durabilidad era mayor.²² En el cine de Wilder encontramos con frecuencia oficinas de redacciones periodísticas, como en *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*, 1951) o *Primera plana* (*The Front Page*, 1974). Sin embargo, son las oficinas de grandes compañías las que tienen un mayor interés para el diseño de interiores de mitad de siglo: *Perdición*, *Sabrina*, *El apartamento* y *Uno, dos, tres*.

La compañía de seguros de *Perdición* cuenta con dos niveles, el inferior donde se encuentran las mesas de secretarías, y el superior, donde se encuentran los despachos. Los jefes no sólo dominan el espacio al situarse en una posición más elevada sino que ejercen un control visual gracias a los corredores que rodean la sala. “Seguido por la cámara, Walter se acerca vacilante a la barandilla de una galería que da a hileras y más hileras de mesas de empresa espantosamente uniformes. Walter se va hacia la izquierda, pero la cámara sigue adelante hasta que llega al borde de la barandilla desde donde, durante un instante angustioso, enfoca hacia el abismo, a un insulso purgatorio empresarial americano. Se dice que Pereira copió una oficina existente, la central de Paramount Pictures en Nueva York”.²³

En *Sabrina*, el despacho de Linus Larrabee es un ejemplo de arquitectura y diseño moderno. Cuenta con sofás, sala de reuniones, cocina y terraza; un auténtico apartamento en el lugar de trabajo, evidenciando el modo de vida y las preferencias personales del personaje interpretado por Humphrey Bogart. Las sillas de oficina son ya de diseño moderno: modelos de *Rolling pod chairs* de

mitad de siglo, y en la terraza puede verse una silla de exterior diseñada por los estadounidenses Hendrik Van Keppel y Taylor Green (Figuras 7 y 8), realizada en acero y con cuerdas que envuelven los tubos metálicos. Pero lo que más destaca es el móvil de Calder²⁴, quizá del propio Wilder, suspendido sobre los sofás de la oficina (Fig. 9).



Fig.7. Fotograma de *Sabrina* con la silla al fondo.



Fig.8. La silla diseñada por Hendrik Van Keppel y Taylor Green en los años 50. Fuente: <https://www.wright20.com/auctions/2016/08/mass-modern-day-2/766>

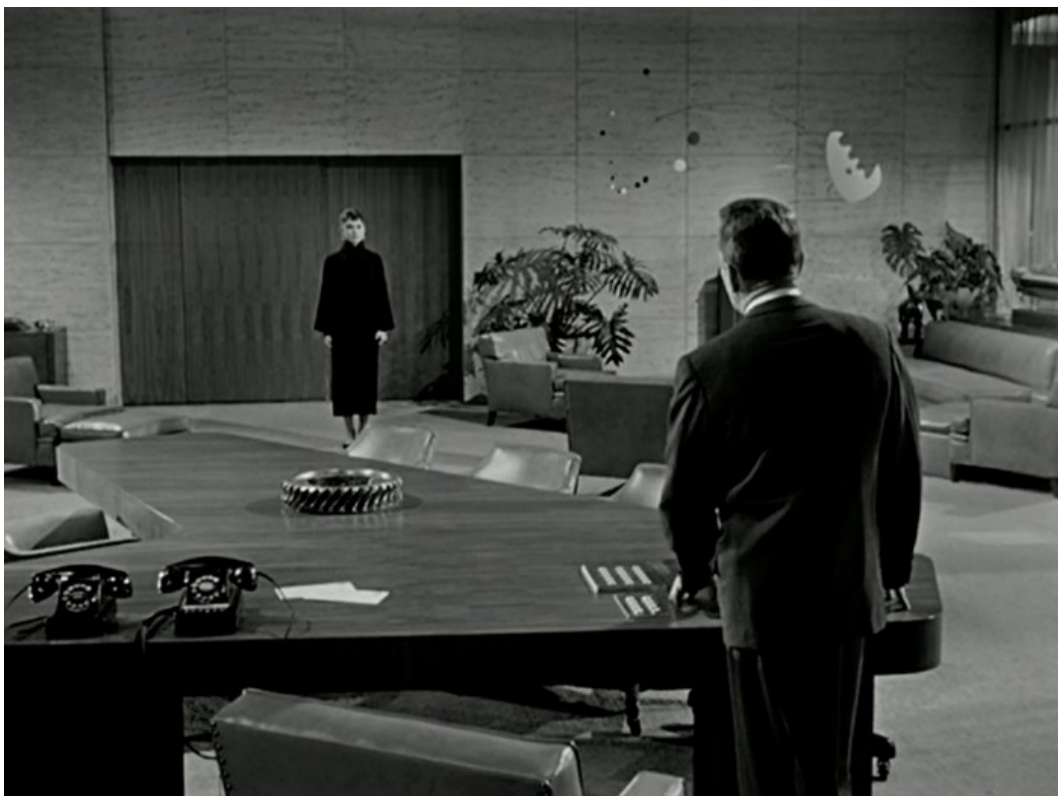


Fig.9. Fotograma de *Sabrina*.

La oficina de *El apartamento* es una de las más famosas de la historia del cine, y el decorado más espectacular de las películas de Billy Wilder. “Lo construimos en el estudio Goldwyn. Trauner había construido 100 mesas, luego 200 mesas más pequeñas, con figurantes más pequeños, luego figurantes enanos y finalmente unas mesas de cartón que no eran más grandes que un cenicero. Gracias a la perspectiva, Trauner creó la ilusión”.²⁵ Wilder y Trauner se inspiraron visualmente en *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928) dirigida por King Vidor. La idea de un joven oficinista de una gran compañía rodeado de una masa anónima, idéntica y simétrica de empleados y mesas, inscritos dentro una arquitectura fría e impersonal, les sonaba familiar a los espectadores estadounidenses de 1960 (Fig. 10). Baxter aspira a ser alguien dentro de la empresa, escapar de esa masa sin individualidad prestando su apartamento a los jefes, y poder optar así a un despacho con cuatro paredes y a la llave para el baño de los ejecutivos. La jerarquía social está implícita en la distribución de los interiores y en la disposición en alturas, de la que somos testigos en las escenas de ascensor: los empleados trabajan en una gran sala iluminada por luz artificial en las plantas más bajas, como si fueran máquinas, mientras los ejecutivos se “apoderan” de la luz en despachos con grandes ventanales situados en los pisos más elevados.



Fig.10. Fotograma de *El apartamento*.

Las barreras entre el proletariado y los dirigentes se marcan con puertas, paredes y ascensores; las secretarias se disponen también en interiores iluminados artificialmente, separadas físicamente de sus jefes, con el teléfono como único hilo conductor. El lenguaje de la oficina moderna está basado tanto en el Movimiento Moderno como en los modelos de gestión de Henry Ford y Frederick Taylor, en los que se fomentaba la división del trabajo, la producción en cadena, la alienación, y un control férreo del personal y la producción. El diseño y el arte moderno marcan estilísticamente los despachos de los ejecutivos, con lámparas de escritorio de la Laurel Lamp Company o un móvil de Calder, el mismo que aparecía en *Sabrina* (Fig. 11).



Fig.11. Fotograma de *El apartamento*. Se observan las lámparas de Laurel Lamp Company y el móvil de Calder al fondo.

Una fría oficina del Movimiento Moderno muy similar a la de *El apartamento*, se encuentra en *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, 1961), concretamente en la sucursal de Coca-Cola en Berlín en la que trabaja MacNamara (James Cagney). En este caso, los muebles del despacho del personaje de Cagney responden a diseño nórdico de los años 50: un sofá de piel negro de los diseñadores daneses Peter Hvidt y Orla Mølgaard-Nielsen, y la silla modelo 203, de teca y piel negra²⁶, del también diseñador danés Arne Vodder (Fig. 12). La oficina supone un claro contraste respecto al ruinoso y anticuado restaurante del Grand Hotel Potemkin del Berlín Este donde se encuentra la delegación comunista; y a la cálida y tradicional casa en la que vive la mujer de MacNamara con sus hijos.



Fig.12. Fotograma de *Uno, dos, tres*. A la izquierda el sofá diseñado por Peter Hvidt y Mølgaard-Nielsen. En el centro, la silla modelo 203 de Arne Vodder.

La privacidad

La importancia y simbología de los espacios privados, y la sensación de privilegio que ofrecen a los personajes son elementos con los que Wilder juega continuamente en sus películas. Los espacios compartidos, sin intimidad, a menudo participan como detonantes de escenas en las que se une la comicidad con cierto grado de tensión, pues al espectador se le ha dado una información que no tienen los personajes que están en escena. Así ocurre en el encuentro en el tren entre los personajes de Ginger Rogers y Ray Milland en *El mayor y la menor* (*The Major and the Minor*, 1942). Ambos acaban durmiendo en el mismo compartimento, pero el Major Kirby desconoce lo que el público sí sabe, que Susan es en realidad una mujer adulta. Algo parecido sucede en el viaje en tren de *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959), donde Jack Lemmon y Tony

Curtis se ven obligados a convivir con una banda de música femenina que ignora sus verdaderas identidades.

La pobreza o la falta de recursos son identificadas en numerosas ocasiones por Wilder con la falta de intimidad. El desvencijado piso del personaje de Marlene Dietrich en *Berlín Occidente* únicamente cuenta con una cortina para tapar el hueco de la puerta que separa la sala de estar del baño, y ésta es la carta de presentación del personaje: John Pringle la sorprende por la oquedad lavándose los dientes. En *Irma la dulce* la coqueta buhardilla parisina de Irma carece sin embargo de cortinas; es el personaje de Jack Lemmon quien en un acto de protección cubre los ventanales con periódicos para poder tener un poco de privacidad.

Como contraste, el poder se identifica en las oficinas de *El apartamento* con la intimidad; C.C. Baxter aspira no sólo a ser alguien en la empresa sino a conseguir un espacio personal propio, un despacho con cuatro paredes y ventana al exterior. Los subordinados se disponen en una gigantesca sala común, pero a medida que el puesto en la compañía es más elevado, la privacidad también es mayor. Algo parecido ocurre en *Perdición*, donde el despacho del personaje de Fred MacMurray es compartido (con los problemas de intimidad que ello le acarrea), mientras que el de su superior (Edward G. Robinson) ya es un despacho individual. En *El apartamento* los ejecutivos medios cuentan con despacho, como el que logra Jack Lemmon a mitad de metraje, sin embargo éste tiene paredes de cristal, por lo que puede ver pero a la vez también ser visto. En cambio, los altos ejecutivos ya poseen un despacho completamente aislado, muebles de diseño y arte decorando sus paredes. Pero tienen algo quizá todavía máspreciado: la llave del baño de los ejecutivos. La importancia de este lugar se simboliza con el ascenso en la empresa: es lo que obtiene Baxter al ser ascendido, y lo que devuelve al darse cuenta de que ha pagado un precio demasiado alto al prestar su apartamento. El valor de un cuarto de baño propio como sinónimo de poder trasciende también en el hotel de *Cinco tumbas al Cairo* (*Five Graves to Cairo*, 1943) cuando el general italiano se queja del mal estado del baño de su habitación. La razón: el mejor del hotel se le ha asignado al mariscal de campo alemán, el máximo rango del ejército germano. Por tanto, la intimidad y la privacidad también reflejan el tipo de personaje ante el que nos encontramos, y sobre todo, su rango social o posición económica.

3. Conclusiones

Billy Wilder consideraba el cine un puro medio de entretenimiento, pero gracias al buen hacer, a la calidad de sus guiones, y a tener todo bajo control: fotografía, montaje, puesta en escena, decorados...etc. logró crear obras de arte atemporales. Sus películas son espejo de una sociedad marcada por las guerras, el capitalismo, el comunismo, la globalización, el consumo de masas y demás componentes del siglo XX. Su famoso cinismo le permitió criticar todas las formas de vida y signos políticos, pero dejando con frecuencia un resquicio para la esperanza y el amor. Sin embargo, el clasicismo de su técnica cinematográfica

contrasta con su gusto por el arte contemporáneo; en sus películas vemos contados ejemplos de diseño moderno, pero de ahí el valor antropológico de su obra, pues mostraba tal y como vivían las personas de a pie.

La importancia del análisis del diseño de interiores en el cine de Billy Wilder radica en cómo el director retrató a la sociedad estadounidense a lo largo del siglo XX, lo que nos ha permitido observar dos elementos claves en sus decorados: el realismo y el detallismo. Nadie supo mostrar mejor que él cómo vivía el americano medio, cuáles eran sus sueños, sus temores, sus fracasos y sus éxitos. A través de su carrera cinematográfica mostró personajes reales e imperfectos, que habitaban y trabajaban en lugares que eran reflejo de su personalidad, de sus hábitos y gustos, y de su época. Gracias a este estudio podemos comprobar cómo los decorados no son simples escenarios cinematográficos, sino que tienen vida y están trabajados con meticulosidad, atendiendo al guion y a los protagonistas. Mediante los interiores de sus películas podemos crear un discurso paralelo que apoya a la narración, al ambiente y a los personajes. Por último, su pasión por el arte y el diseño contemporáneo sí trascienden en su cine, pero de una manera muy cuidada y consecuente; nunca veremos algo incongruente en sus películas, todo encaja a la perfección, como una maquinaria bien engrasada. Para cada tipo de personaje hay una decoración adecuada: C.C. Baxter nunca podría vivir en un hogar decorado con muebles de Mies van der Rohe, ni imaginaríamos la buhardilla de Irma con mobiliario estilo Luis XV. Las casas, al igual que en la vida real, muestran y describen a quien las habita, son un reducto más de nuestra personalidad; y las personalidades que Wilder expone son múltiples y variadas, pero atemporales. Por ello, al ver sus películas podemos echar un vistazo a nuestro propio pasado, o a nosotros mismos.

NOTAS

¹ Comenzó su colección ya en la época como periodista en Berlín, comprando obras de Toulouse-Lautrec y mobiliario de Le Corbusier y Mies van der Rohe. En 1989 decidió subastar parte de su ecléctica y numerosa colección, formada por los mejores artistas plásticos del siglo XX: Picasso, Henry Moore, Ellsworth Kelly o Giacometti.

² SIKOV, Ed, Billy Wilder: vida y época de un cineasta, Barcelona, Tusquets Editores, 2000, p.463.

³ El equipo de dirección artística está formado por un nutrido grupo de profesionales: el director de arte, ayudante, atrezzista, constructor, albañiles, carpinteros...etc. que trabajarán en localizaciones interiores, exteriores, reales o en estudio.

⁴ Billy Wilder cit. en CIMENT, Michel, *Billy & Joe: conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*, Madrid, Ediciones Plot, 1988, p.58.

⁵ McCAN, Ben, "The return of Trauner: Late style in 1970s and 1980s French film design" en *Framing French Culture*, Adelaide, The University of Adelaide, 2015, p.157-191.

⁶ Caricaturista y pintor francés del siglo XIX, enmarcado dentro del Realismo. A través de sus obras realizaba crítica social y política.

⁷ CROWE, Cameron, *Conversaciones con Billy Wilder*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p.75.

⁸ "Cuando el plató estaba listo para empezar a rodar, miraba a mi alrededor y daba la vuelta a unos cuantos ceniceros para darle a la casa en la que vivía Phyllis un conveniente aspecto sórdido, ya que el personaje no era lo que se dice un ama de casa pulcra y ordenada. Decidí con el cámara que había que conseguir que hubiese polvo en el aire para darle a la casa un toque de dejadez, así que echamos partículas de aluminio en el aire y, al caer sobre un halo de luz, parecía que fuesen motas de polvo". Billy Wilder cit. en LALLY, Kevin, *Billy Wilder: aquí un amigo*, Barcelona, Ediciones B, 1998, p.162.

-
- ⁹ LALLY, Kevin, *Billy Wilder: aquí un amigo*, Barcelona, Ediciones B, 1998, p.228.
- ¹⁰ SIKOV, Ed, *Billy Wilder: vida y época de un cineasta*, Barcelona, Tusquets Editores, 2000, p.362.
- ¹¹ Wallace Beery (1885-1949) fue un famoso actor estadounidense de cine mudo. La referencia de Wilder al aspecto de la casa quizá tenga que ver con el breve matrimonio que compartió con Gloria Swanson (protagonista de la película), finalizado por el alcohol y la violencia. Podemos interpretar que quería una decoración que reflejase el triunfo y a la vez la decadencia.
- ¹² Billy Wilder cit. en CROWE, Cameron, *Conversaciones con Billy Wilder*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p.75.
- ¹³ CORTÉS, Aurora (Productor), GARCI, José Luis (Director), *Cine en blanco y negro*, Telemadrid y Nickel Odeon, 2010. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=8d_CVsn0W24
- ¹⁴ SIKOV, Ed, *Billy Wilder*, p.260.
- ¹⁵ Billy Wilder cit. en SIKOV, Ed, *Billy Wilder*, p.673.
- ¹⁶ SIKOV, Ed, *Billy Wilder*, p.481.
- ¹⁷ Las investigaciones de la familia Thonet en su taller de Viena dieron como resultado a mediados del siglo XIX, la fabricación en serie de muebles con madera curvada, mediante la técnica del vapor. Los diseños de Michael Thonet tuvieron una gran popularidad a partir de la Gran Exposición de Londres de 1851.
- ¹⁸ CROWE, Cameron, *Conversaciones con Billy Wilder*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p.76.
- ¹⁹ Billy Wilder cit. en CROWE, Cameron, *Conversaciones*, p.77.
- ²⁰ PINTOR IRANZO, Iván, “Nunca volveremos a casa: la figuración del hogar en *Mad Men*”, en *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*, Madrid, Errata Naturae, 2015, pp.130-131.
- ²¹ PINTOR IRANZO, Iván, “Nunca volveremos a casa: la figuración del hogar en *Mad Men*”, en *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*, Madrid, Errata Naturae, 2015, p.109.
- ²² HINE, Thomas, “Populuxe”, en *The design history reader*, Oxford, Berg, 2010, p.157.
- ²³ SIKOV, Ed, *Billy Wilder*, p.261.
- ²⁴ Alexander Calder (1898-1976) fue un escultor estadounidense. Famoso por las esculturas móviles que realizó a mediados del siglo XX.
- ²⁵ Billy Wilder cit. en CIMENT, Michel, *Billy & Joe*, p.29.
- ²⁶ https://www.1stdibs.com/furniture/seating/dining-room-chairs/arne-vodder-dining-chairs-model-203-france-son-denmark/id-f_7263833/ [27/04/18]

Fecha de recepción: 1 de octubre de 2018

Fecha de revisión: 21 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 26 de noviembre 2018