

Algo más que papel. Las funciones fílmicas de la prensa en el cine de Billy Wilder

Simón Peña-Fernández¹

Recibido: 2012-05-16

Aceptado: 2012-08-23

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Peña-Fernández, S. Diciembre de 2012. Algo más que papel. Las funciones fílmicas de la prensa en el cine de Billy Wilder. *Palabra Clave* 15 (3), 688-710.

Resumen

Los medios de comunicación, en particular la prensa, tuvieron una importante presencia en la obra fílmica de Billy Wilder, no sólo por el espacio que dedico a representar su labor en la gran pantalla, sino también por los usos fílmicos y narrativos que les reservó en sus guiones. Este artículo describe las múltiples funciones que el realizador vienes otorgó a la prensa, desde la caracterización de los personajes y su impulso a la acción, hasta la narración fílmica.

Palabras clave

Prensa, cine, Billy Wilder, narrativas.

¹ Profesor Agregado. Departamento de Periodismo II. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Universidad del País Vasco. España. simon.pena@ehu.es

Something more than paper. The cinematic role of the press in Billy Wilder's films

Abstract

The media, specifically the press, had an important presence in Billy Wilder's films, not only because of the space he devoted to represent their work on the large screen, but also because of the cinematic and narrative uses he reserved for them in his scripts. This article describes the multiple roles granted to the press by the Viennese producer, from the description of the characters and their impulse to action, up to the filmic narrative.

Keywords:

Press, Film Industry, Billy Wilder, Narratives.

Algo mais que papel. As funções fílmicas da imprensa no cinema de Billy Wilder

Resumo

Os meios de comunicação, em particular a imprensa, tiveram uma relevante presença na obra fílmica de Billy Wilder, não somente pelo espaço dedicado a representar seu trabalho na telona, mas também pelos usos fílmicos e narrativos reservados em seus roteiros a eles. Este artigo descreve as múltiplas funções que o realizador vienense outorgou à imprensa, desde a caracterização dos personagens e seu impulso à ação até a narração fílmica.

Palavras-chave

Imprensa, cinema, Billy Wilder, narrativas.

En la carrera profesional de Billy Wilder el cine y el periodismo se hermanaron durante cinco décadas, desde que al finalizar sus estudios en el *Realgymnasium* Juranek –y desoyendo el deseo familiar de que estudiara Derecho– escribió una carta al semanario vienés *Die Bühne* en diciembre de 1924 en la que manifestaba su deseo de convertirse en un “periodista americano” (Hutter y Kamolz, 1998, p. 32).

La fascinación que Wilder sentía por el periodismo, germen de su temprana incorporación a la prensa sensacionalista vienesa, lo acompañó también tras su salto al mundo del cine, primero en el efervescente Berlín de los años veinte como guionista –donde obtuvo su primer crédito por una película protagonizada por un periodista, *Der Teufelsreporter* (Carl Laemmle, 1928)– y posteriormente en Hollywood, tras su precipitada huida de la Alemania nazi en 1933.

La impronta de los años en los que trabajó como intrépido reportero para la prensa sensacionalista abarcó toda su obra fílmica, en especial en las dos películas en las que abordó directamente el retrato de la profesión que había conocido de primera mano: *Ace in the Hole* (1951) y *The Front Page* (1974).² A los medios de comunicación, y en particular a la prensa, Wilder no sólo les dedicó algunos de sus más afilados diálogos, sino que también les otorgó una rica variedad de funciones fílmicas. Más allá de su propio contenido, cuya naturaleza y pulsiones se encargaría de desenmascarar, los diarios adquieren en manos del realizador vienés muchos otros significados que los convierten en objetos polisémicos.³ Esparcidos en una sala, como

2 Los títulos de los filmes se citan en lengua inglesa para soslayar las discrepancias existentes entre los títulos de las diversas versiones en español.

3 Se han tomado como objeto de este estudio las 26 películas escritas y dirigidas por Billy Wilder, desde *Mauvaise graine* (1934) –filmada durante su breve periodo de exilio en París– hasta *Buddy, Buddy* (1981). Los filmes de su carrera previa como guionista en la industria cinematográfica de la Alemania de la República de Weimar, 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. Para su estudio se ha empleado una metodología de análisis temático cualitativo, cuya pertinencia 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, p. 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, p. 290). Para ello, se han enumerado los ítems de significación presentes en los filmes de Billy Wilder para cada una de las categorías previamente establecidas, que se han recogido como evidencia. Los diálogos de los personajes han conformado la mayor parte de las unidades de codificación empleadas, a las que hay que sumar además los elementos visuales relevantes de las escenas.

por ejemplo la de Walter Neff, en *Double Indemnity*, o la de Barney Pritzig, en *Buddy, Buddy*, recrean con eficacia y sencillez un ambiente de dejadez y abandono. En *Irma la Douce*, el atolondrado gendarme Néstor Patou (Jack Lemmon), que utiliza viejos periódicos como chaleco para combatir el frío en sus largas noches de patrulla por el bosque de Boulogne, comprobará la complicidad que ofrecen sus páginas, al igual que ocurre en el inicio de *Love in the Afternoon*, para ocultar a los amantes en sus momentos de intimidad en la ciudad del amor; en el ático de la protagonista que da título a la película, el tímido Néstor 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.

Pero en manos del cáustico ingenio de Wilder, los periódicos no podían ser sólo simples trozos de papel que ocultan a los amantes. Incluso en los detalles, el director vienés no desaprovechaba ninguna oportunidad para hacer gala de su característico ingenio y realiza un guiño malicioso al elegir al muy tradicional, académico y conservador *Le Figaro* como el diario que reposa sobre la mesilla de la prostituta del barrio de Les Halles y que actúa como pudorosa barrera que separa las inmorales actividades del ático de la desinhibida Irma de los ojos del mundo.

Con la misma capacidad para exprimir la comicidad incluso de los objetos más pequeños, la prensa también servirá a Wilder, por ejemplo, para mofarse de los médicos, otra de las dianas favoritas de su corrosivo humor. Willie Gingrich (Walter Matthau) trata de consolar a su suegra tras el accidente que ha sufrido su cuñado Harry Hinkle (Jack Lemmon) en *The Fortune Cookie*: “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” (0:37:57).⁴ Pese a lo absurdo de la afirmación, un 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*” (0:46:45).

4 Para la transcripción de los diálogos se han utilizado las traducciones utilizadas en el doblaje al español (España). En los casos en los que esta traducción altera el sentido de lo recogido en la obra original u omite detalles relevantes, se ha añadido entre corchetes la transcripción del texto original en lengua inglesa.

“La exclusiva de hoy envuelve el pescado de mañana”

Los usos cotidianos de la prensa acumulan múltiples significaciones en manos de Wilder, algunas de ellas puramente visuales. En *The Seven Year Itch*, donde Richard Sherman (Tom Ewell) quiere entregar a su hijo –que está de vacaciones en el lago– el remo que ha olvidado en casa, se recuerda su socorrido uso como papel de envoltorio:

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 (1:27:10).

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, p. 108), en cuyo caso unos viejos diarios no hubieran podido proporcionar la solución ideal, ni tampoco la vistosa imagen fílmica.

Pero los periódicos, desde luego, son mucho más que simple papel impreso en manos del realizador vienés y adquieren significados superpuestos y cambiantes, mucho más profundos en ocasiones que la simple representación de su uso cotidiano. En el retrato wilderiano de la profesión periodística, por ejemplo, sirven como imagen recurrente para sintetizar con brutal claridad el carácter efímero de los logros de la prensa –en particular la sensacionalista–, tal y como Chuck Tatum y Hildy Johnson se encargan de recordar en *Ace in the Hole* y en *The Front Page* al sincerarse y contextualizar el valor de sus logros: “La exclusiva de hoy envuelve el pescado de mañana”, afirman ambos para explicar la fugaz gloria a la que aspiran con su labor. De forma irónica, el propio Wilder se encargará de materializar visualmente el viejo aforismo en *The Spirit of St. Louis*, donde Charles Lindbergh (James Stewart) encuentra a su llegada a la sede de Ryan Airlines a Frank Mahoney (Bartlett Robinson) friendo unas barbas con un sople-

te sobre una chapa metálica. El pescado, obviamente, está envuelto en las páginas de un viejo diario.

En el juego de engaños y traiciones entre los personajes, los viejos periódicos también muestran su utilidad. En *The Lost Weekend*, el alcohólico Don Birman (Ray Milland) explica al barman Nat (Howard Da Silva) 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 (0:14:12).

En *One, two, three* un ejemplar del *Wall Street Journal* jugará una función similar, aunque más maliciosa. El ejecutivo de Coca Cola C.R. MacNamara (James Cagney) recibe con estupor la noticia de que la hija de su jefe, a la que acoge en su casa durante su estancia en Alemania, se ha casado con un berlinés del Este llamado Piffl y planea escaparse con él a Moscú. 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 su reloj de cuco en un ejemplar del *Wall Street Journal* y se lo da al novio como regalo de bodas, al tiempo que 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 Piffl 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 una figurita

del tío Sam agitando una bandera estadounidense al ritmo del *Yankee Doodle*.⁵ 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.

Caracterización de los personajes

Tal y como C.R. MacNamara comprende con rapidez, los periódicos ejercen una poderosa y eficaz función caracterizadora que el propio Wilder utilizará con profusión para delinear los personajes de sus filmes. *One, Two, Three* demuestra que basta un ejemplar del *Wall Street Journal* en manos de un personaje para convertirlo en un adinerado hombre de negocios o, para desgracia de Piffel, en un convencido capitalista.

En *Sabrina*, este mismo diario servirá para definir el carácter contrapuesto de los hermanos Larrabee, que toma cuerpo visualmente al inicio de la película cuando se los ve posar para un retrato el día en el que ofrecen su gran fiesta 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 un ejemplar del *Wall Street Journal* asomándole en el bolsillo, en la viva imagen de un hombre absorbido por los negocios. Su hermano menor David (William Holden), 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 separa en ningún momento de su ejemplar del *Wall Street Journal* –en casa, en el coche, en la oficina– y lo luce en todo momento como su 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 empresario incombustible, 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 materializa al final del film

5 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.

en su traje oscuro, el paraguas en la mano y el ejemplar del diario financiero asomándole en el bolsillo, a imagen de su hermano mayor.

Wilder volverá a valerse de las asociaciones que produce en los espectadores el *Wall Street Journal* con el mismo fin en muchas otras ocasiones. En *Some Like it Hot*, los adinerados jubilados de Florida, ataviados con sus sombreros blancos y sus gafas ahumadas, lo leen balanceándose acompasadamente en la veranda del hotel al que llega la banda femenina de música a la que Joe y Jerry se han unido. Sugar (Marilyn Monroe) redondea esa caracterización y confiesa a Joe/Josephine que está deseando llegar al soñado estado para poder cazar a un millonario, e indica su preferencia por aquellos que tienen “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*]” (0:44:10). Joe, por supuesto, no olvidará este detalle en el atavío con el que se hará pasar por el rico heredero de Shell Oil.

Idéntica función caracterizadora, trasladada al mundo del cine, cumplen los ejemplares de *The Hollywood Reporter* o de *Variety*. En *Sunset Boulevard* el retrato de Joe Gillis (William Holden) como guionista de Hollywood se construye mostrándolo en su apartamento frente a la máquina de escribir, en bata, con un paquete de cigarrillos a su lado, un diccionario sobre la mesa y un ejemplar de *The Hollywood Reporter* sobre la cama. Curiosamente, en el momento del estreno de *Sunset Boulevard* la sede de este diario se encontraba en el 6715 de la calle que da nombre al film, 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.

Los esbozos apresurados de los personajes, y también algunas de las pinceladas más sutiles, encuentran en los diarios un poderoso aliado, pues constituye un elemento característico fácilmente identificable por el público. Como es lógico, para que esta función pueda realizarse con éxito, el medio mostrado debe ser fácilmente reconocible por la audiencia, para que pueda así inferir la caracterización del personaje a partir de los rasgos que ya conoce sobre el medio, o en su defecto, contar con un nombre lo bastante

explícito para que resulte elocuente por sí mismo. En todo caso, la prensa constituía para Wilder un recurso más en la construcción de los personajes, a la que dedicaba siempre una especial atención: “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, p. 324).

Los ejemplos de este uso abundan en su filmografía. En la primera película que dirigió el realizador vienés en Estados Unidos, *The Major and the Minor*, 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. Sin dinero suficiente para poder pagar el tique de regreso a casa, decide hacerse pasar por una menor para poder beneficiarse de la tarifa reducida de los ferrocarriles. 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 improvisa dos calcetines de colores.

En un clásico juego de falsas apariencias puramente wilderiano, cuando llegan los revisores –que sospechan el engaño– *Su-Su* juguetea con un globo, canturrea con voz infantil o construye figuras de 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 y desenfadada cuando lee *Esquire*, en lo que constituye de nuevo un guiño pícaro, pues la revista vivió su época dorada durante los años treinta y cuarenta de la mano de Arnold Gingrich, dirigiéndose a un público mayoritariamente masculino con ilustraciones de las *pin-up* fotografiadas por George Petty y Alberto Vargas.

La profundidad en la caracterización de los personajes por el contraste entre lo que aparentan y lo que leen encuentra otro buen ejemplo en *Kiss Me, Stupid*. En el film, Polly, ‘la bomba’ (Kim Novak) 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 (Dean Martin), 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” (1:00:40), una mención que basta para retratar el conflicto entre la precariedad a la que la han condenado las circunstancias y sus aspiraciones a una vida familiar.

A las caracterizaciones directas y por contraste se suman otras puramente cómicas. En *Some Like it Hot* el detective Mulligan (Pat O’Brien), que persigue a los mafiosos que han perpetrado la matanza de San Valentín, ofrece varias muestras de su incapacidad para el disimulo. Si ya al inicio de la película se presenta en el local de ‘Botines’ Colombo utilizando la insignia policial como cortapuros, en Florida reaparece en la reunión de los “Amantes de la ópera italiana”, la cómica tapadera con la que se celebra una reunión de mafiosos. En el vestíbulo del hotel, Mulligan espera la entrada de Colombo mientras lee el *National Police Gazzete*. Con innegable intención caricaturesca, pues la llamativa cabecera delata burlescamente al indiscreto Mulligan, Wilder incluye de paso una referencia a esta publicación inmensamente popular a finales del siglo XIX y principios del XX, famosa por el espacio que dedicaba a los cotilleos y contenidos escabrosos, sus insinuantes imágenes de mujeres, y las informaciones deportivas (Smith, 1972).

El director recurrirá de nuevo a su sorna con un guiño similar en *One, Two, Three*. En su despedida de sus anfitriones, Scarlett Hazeltine (Pamela Tiffin) pide a la mujer de C.R. MacNamara (Arlene Francis) que le envíen a Moscú el *Vogue* y el *Screen Romances*. Esta última, burlescamente, replica que lo hará sólo a cambio de que ella le envíe el *Pravda* todos los días,

aunque “sólo los chistes”. Las dos revistas que menciona la alocada joven, desde luego, revelan su ingenuidad, pues abordan temáticas tan manifiestamente ‘capitalistas’ como la alta costura o la novelación de las historias románticas de los filmes de Hollywood, mientras que la cáustica réplica de su anfitriona condensa su burla al órgano oficial del partido comunista y, de paso, por el humor ruso.

Dentro de la función caracterizadora, Wilder también empleará a la prensa como medio para denotar la relevancia social de sus personajes. Cuando Sugar insiste en *Some Like it Hot* que la cara del impostado millonario le resulta familiar, Joe replica que lo habrá visto “en los periódicos o en las revistas de alta sociedad [*Vanity Fair*]” (0:57:23), algo similar a lo que ocurre con Pamela Pigott en *Avanti*, que reconocerá a Wendell Armbruster Jr. por un reportaje de *Newsweek*.

Podría encontrarse incluso una vertiente de género a esta caracterización de los personajes, pues mientras los hombres leen diarios de referencia como el *Wall Street Journal* o el *New York Times*, las mujeres se inclinan por revistas femeninas como *Vanity Fair*, *Vogue*, *Marie-Claire* o *Ladies Home Journal*.

La supuesta misoginia de Wilder, en cualquier caso, acumula en su obra evidencias mucho más llamativas. Como recordaba Walter Newman, uno de sus colaboradores en el guión de *Ace in the Hole*, 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, p. 177).

La ociosidad y el impulso a la acción

Además de caracterizar a los personajes por afinidad o contraste, la prensa puede emplearse para recrear la pasividad, pero también para impulsar a los personajes a la acción. Entre dichas funciones, probablemente la más primaria consiste en utilizar los diarios para ilustrar la ociosidad en el trabajo de algunos de los personajes. En *Mauvaise Graine* 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 aliviar la espera.

Wilder recurre con frecuencia en sus películas a la imagen de los porteros y vigilantes que combaten los ratos muertos leyendo el periódico, como en el caso del conserje del Hotel Casanova en *Irma la Douce* o el del guardarropa del Metropolitan neoyorquino en *The Lost Weekend*, una caracterización visual que también alcanza a los extras en el rodaje de Cecil B. DeMille que Norma Desmond (Gloria Swanson) visita en *Sunset Boulevard*, quienes combaten el tedio de las pausas de rodaje leyendo *The Hollywood Reporter*. Igualmente, al inicio de *Double Indemnity*, a la llegada a la oficina del agente de seguros Walter Neff (Fred MacMurray), malherido y 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 entretiene su guardia con un diario, una incorporación wilderiana respecto de lo enunciado en la novela corta de James M. Cain en la que se basa el film, donde se describe al conserje leyendo una novela policíaca (Cain, 1944, p. 305).

Y si la prensa sirve para representar la ociosidad, puede igualmente inducir en los personajes el estado de ánimo contrario, pues las noticias pueden servir como un recurso narrativo que motiva e impulsa las decisiones de los personajes, o los empuja a dar el último paso hacia un destino inevitable para ellos. En los momentos de duda o zozobra, los guiones de Wilder se valen del uso de las informaciones para estimular a los personajes, inspirarlos y conducirlos a la acción.

The Spirit of St. Louis nos presenta a Charles Lindbergh (James Stewart) en su etapa como un audaz piloto postal apasionado por la aeronáutica en la época de los pioneros de la aviación, a quien una dura e imprevista tormenta sorprende en su vuelo hacia Chicago y le obliga a lanzarse en paracaídas. Vestido de aviador y con las sacas de correo aún en la mano, Lucky Lindy viaja en tren para culminar su viaje y allí lee la noticia sobre el frustrado intento de René Fonck de atravesar el Atlántico.⁶ A pesar de que

⁶ 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.

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 las primeras negociaciones con un grupo de inversores que le financien su aventura “a fin de demostrar fehacientemente ante el público las posibilidades de la aviación comercial” (0:16:20).

A lo largo de la película –probablemente la menos personal de la filmografía de Wilder⁷–, los medios sirven como contrapunto dramático que recuerda el peligro y el riesgo que entraña el viaje de Lindbergh frente al optimismo y la camaradería con la que se construye el avión. Las informaciones sobre los competidores por ser los primeros en lograr la proeza y los presagios sombríos se acumulan a través de los medios: el accidente de Wooster y Davies, la salida de París de Nungesser y Coli y su posterior desaparición, los preparativos de Chamberlain y Acosta... El *tempo* narrativo de *The Spirit of St. Louis* 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* (1953, pp. 89-119).

También en *Some Like it Hot* 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

7 Según el biógrafo de Wilder, Maurice 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, p. 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 a establecer un récord 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 de la 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.

viaje. Sin embargo, la presencia de un vendedor de prensa en el andén con la noticia de la matanza aporta 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” (0:24:48). Obviamente, Joe y Jerry se apresuran a subirse al tren.

Los ejemplos del uso de los periódicos como recurso para dar un giro a la acción encuentran muchos otros ejemplos en el cine de Wilder: en *Witness for the Prosecution* los diarios descubren el móvil económico en la acusación de asesinato que pende sobre Leonard Vole (Tyrone Power) y obligan a su abogado defensor Sir Wilfried Robarts (Charles Laughton) a hacer gala de todo su repertorio de astucias legales; en *The Private Life of Sherlock Holmes*, el viejo ejemplar del *Inverness Courier* que cubre el fondo de una gran jaula para pájaros proporciona al famoso detective la pista para localizar a un ingeniero desaparecido; en *Fedora*, Butch Detweiler descubrirá, gracias al diario que le muestra el conserje de su hotel, el fatal destino de la actriz que da nombre a la película y el lugar donde poner punto final a su búsqueda.

Como medio para azuzar a los personajes, los diarios también pueden convertirse en instrumentos en su juego de intereses contrapuestos. En *Sabrina*, los hermanos Larrabee demuestran que saben utilizar a la prensa para lograr sus propios fines en sus relaciones entre sí. El metódico y frío Linus (Humphrey Bogart) ha concertado un matrimonio de conveniencia para su hermano David (William Holden), 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. De sus no siempre confesables actividades para el editor de origen húngaro Imre Békessy (Hutter y

Kamolz, 1998), Wilder sin duda recordaba que las filtraciones interesadas a los medios son un canal eficaz 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 mucho (0:27:02).

El regreso de Sabrina transformará la vida de ambos hermanos, que trocarán en parte sus caracteres y al final del film el atemperado David tendrá la ocasión de devolver el golpe y filtrará a la prensa el feliz desenlace en el que Linus y Sabrina compartirán sillas de cubierta en su travesía del Atlántico por barco hasta París.

La prueba documental y la narración fílmica

Además de la caracterización de los personajes y la representación de la ociosidad o el impulso a la acción, la prensa también puede cubrir con suma

eficacia otras necesidades fílmicas. Así ocurre con 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 muestra su utilidad para aportar información objetiva sobre los sucesos de forma sintética y visual, en lo que constituye una versión sinóptica del narrador omnisciente.

En *A Foreign Affair*, 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. El objetivo prioritario de su particular cruzada será la cantante de cabaré Erika Von Schluetow (Marlene Dietrich) y, para indagar sobre la verdad que hay en los rumores del pasado nazi de la artista, la congresista Frost ordenará 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 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.

Idéntico carácter documental y narrativo puede encontrarse en *Love in the Afternoon*, donde la compleja y azarosa vida sentimental del *playboy* Frank Flannagan (Gary Cooper) 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 su hija Ariane, que se hará pasar por una sofisticada dama de sociedad para atraer la atención del incorregible Don Juan.

En el film las proezas sentimentales del ejecutivo pueden seguirse en dos secuencias. En la primera, Ariane simula ensayar con el violonchelo, pero entre las partituras de su 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, 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.

Tras su encuentro en París, 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 diarios. Una segunda sucesión de recortes recoge las principales hazañas que el multimillonario norteamericano ha protagonizado durante los doce meses que transcurren entre sus dos visitas, mientras la flor que le regaló a Ariane languidece en un vaso en el refrigerador.

También en *Fedora*, al inicio de la película, un informativo de televisión sustituye a un narrador tradicional y sitúa al espectador en el contexto de lo que ha sucedido. 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:

Presentadora

Fedora ha muerto. La legendaria actriz murió ayer arrollada por un tren en 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 (0:00:35).

Idéntica labor puramente instrumental tienen los medios en *Buddy Buddy*, 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 tendrá conocimiento de la significación de sus actos de una forma clara, breve y precisa.

La quiebra de la rutina y de la normalidad

Más allá de la funcional pero visualmente aséptica tarea narrativa, el uso de los medios 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 que la prensa se identifica 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 *The Lost Weekend*, 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 mostran-

do al protagonista salir de casa casi a hurtadillas, ignorando la botella de leche y el periódico que dejan los repartidores diariamente ante su puerta.

A medida que Birnam cae más y más en su propia adicción, esos símbolos de la normalidad 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 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 (0:24:10).

En *The Seven Year Itch*, el anodino Richard Sherman (Tom Ewell) también se queda sólo en su apartamento de Manhattan durante un cálido verano en el que ha enviado a su mujer y a 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 a dormir en su casa porque el calor no le permite conciliar el sueño y necesita descansar. Ella duerme en la cama y él en el sofá, pero pese a ello, cuando Sherman 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 abra la puerta con la cadena echada, se arrodille en el suelo temeroso de que alguien lo vea, y estire el brazo a través de la rendija.

Los diarios también permiten mostrar visualmente con eficacia y sin necesidad de palabras el paso de los días. Un periódico representa un periodo de 24 horas, pero también el inicio de un ciclo perpetuo que vuelve a repetirse. Para los personajes del cine de Wilder, recibir todas las mañanas el diario 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, su acumulación sobre las mesas o ante las puertas no sólo representa

el paso del tiempo, sino también la fractura de lo cotidiano, la alteración de las costumbres o el comienzo de una situación atípica, anormal o peligrosa.

En el inicio de *Witness for the Prosecution*, el abogado Sir Wilfrid Robarts vuelve a su domicilio tras haber estado hospitalizado durante dos meses por un ataque coronario. 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 de su despacho se acumulan los diarios como símbolo de su prolongada ausencia.

En *Avanti*, 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. Su hijo, que llega a la isla para hacerse cargo del cadáver, comprueba al entrar en su habitación que los hábitos del prohombre de los negocios, y en apariencia ejemplar padre de familia, cambiaban radicalmente en la isla, pues sobre su escritorio se amontonan los ejemplares del *Wall Street Journal* sin abrir, junto a una guía de italiano para principiantes y el libro *La tercera ola*, de Toffler, a medio leer.

En *Buddy Buddy* 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 recluido 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?” (0:05:15). La llegada de los policías tranquiliza al testigo, que se prepara el desayuno mientras los policías inspeccionan la casa. De nuevo aquí, la actitud cotidiana e inocente se convierte en la antesala de lo extraordinario, pues Pritzig fallece al instante, envenenado por el cianuro que había en la botella, con el periódico recién recogido como mudo compañero.

Conclusiones

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 Wil-

der, en cuyas manos la prensa fue siempre algo más que simple papel. Desde su primera experiencia tras las cámaras en *Curvas peligrosas*, hasta su canto de cisne en *Buddy Buddy*, el realizador vienés no desaprovechó ninguna oportunidad para dotar a los medios de complejas y superpuestas funciones fílmicas como una herramienta más a su alcance en su deseo de construir relatos y personajes de manera simple y eficiente.

En sus filmes la prensa se constituye no sólo en un eficaz elemento caracterizador de los personajes, sino que muestra también su utilidad como recurso para la narración fílmica, el establecimiento del ritmo de la acción o la recreación de la rutina y su quiebra; todo ello sin desaprovechar su uso para dar muestras de la característica ironía y mordacidad wilderianas.

Tabla 1. Filmografía de Billy Wilder como director

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

<i>Love in the Afternoon</i>	<i>Ariane</i>	1957	Billy Wilder e I.A.L. Diamond	Billy Wilder
<i>Witness for the Prosecution</i>	<i>Testigo de cargo</i>	1957	Billy Wilder y Harry Kurnitz	Arthur Hornblow Jr. y Edward Small
<i>Some Like It Hot</i>	<i>Con faldas y a lo loco</i>	1959	Billy Wilder e I.A.L. Diamond	Billy Wilder
<i>The Apartment</i>	<i>El apartamento</i>	1960	Billy Wilder e I.A.L. Diamond	Billy Wilder
<i>One, Two, Three</i>	<i>Uno, dos, tres</i>	1961	Billy Wilder e I.A.L. Diamond	Billy Wilder
<i>Irma la Douce</i>	<i>Irma la dulce</i>	1963	Billy Wilder e I.A.L. Diamond	Billy Wilder
<i>Kiss Me, Stupid</i>	<i>Bésame, tonto</i>	1964	Billy Wilder e I.A.L. Diamond	Billy Wilder
<i>The Fortune Cookie</i>	<i>En bandeja de plata</i>	1966	Billy Wilder e I.A.L. Diamond	Billy Wilder
<i>The Private Life of Sherlock Holmes</i>	<i>La vida privada de Sherlock Holmes</i>	1970	Billy Wilder e I.A.L. Diamond	Billy Wilder
<i>Avanti!</i>	¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?	1972	Billy Wilder e I.A.L. Diamond	Billy Wilder
<i>The Front Page</i>	<i>Primera plana</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>Buddy, Buddy</i>	<i>Aquí, un amigo</i>	1981	Billy Wilder e I.A.L. Diamond	Jay Weston

Fuente: Elaboración propia

Referencias

Axelrod, G. (1953). *The Seven Year Itch*. Nueva York: Bantam.

Armstrong, R. (2000). *Billy Wilder. American Film Realist*. Jefferson: McFarland.

Cain, J. M. (1944). *Three of a Kind*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

Chandler, C. (2002). *Nobody's perfect*. Nueva York: Applause.

Colpart, G. (1983). *Billy Wilder*. París: Edilig.

Crowe, C. (2000). *Conversaciones con Billy Wilder*. Madrid: Alianza Editorial.

Gaitán, J. A. y Piñuel, J. L. (1998). *Técnicas de investigación en comunicación social*. Madrid: Síntesis.

García Galera, M. C. y Berganza, M. R. (2005). "El método científico aplicado a la investigación en Comunicación Mediática". En: Bergan-

- za, M. R. y Ruiz, J. A. (coord.). *Investigar en Comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Madrid: McGraw-Hill, pp. 19-42.
- Hutter, A. y Kamolz, K. (1998). *Billie Wilder. Eine europäische Karriere*. Viena: Böhlau.
- Jacobs, J. (1988). *Billy Wilder*. París: Rivages.
- Lally, K. (1998). *Billy Wilder. Aquí un amigo*. Barcelona: Ediciones B.
- Lindbergh, C. A. (2003). *The Spirit of St. Louis*. Nueva York: Scribner.
- McNally, K. (ed.) (2011). *Billy Wilder, Movie Maker. Critical Essays on the Films*. Jefferson: MacFarland.
- Phillips, G. D. (2010). *Some Like It Wilder. The Life and Controversial Films of Billy Wilder*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Rentero, J. C. (1988). *Billy Wilder*. Madrid: Ediciones JC.
- Seidl, C. (1991). *Billy Wilder*. Madrid: Cátedra.
- Sikov, E. (2000). *Billy Wilder. Vida y época de un cineasta*. Barcelona: Tusquets.
- Sinyard, N. y Turner, A. (1979). *Journey Down Sunset Boulevard*. Ryde: BCW Publishing.
- Smith, G. (1972). "The National Police Gazette". *American Heritage Magazine*, 23 (6) [en línea]. Disponible en: <http://www.americanheritage.com> [Fecha de consulta: 21 de enero de 2012].
- Zolotow, M. (1996). *Billy Wilder in Hollywood*. Nueva York: Limelight Editions, 1996.