

¡Muy significativo! La sátira de los psicoanalistas en el cine de Billy Wilder

Very significant! The Satire of Psychoanalysts in Billy Wilder's Cinema

Simón PEÑA FERNÁNDEZ
Universidad del País Vasco
simon.pena@ehu.es

Recibido: 30 de octubre de 2013

Aceptado: 8 de febrero de 2014

Resumen

En los filmes de Billy Wilder, los dardos del director austríaco hicieron diana contra numerosas profesiones: los periodistas, la policía, los políticos... Pero probablemente el retrato más satírico y caricaturesco lo reservó para los psiquiatras y los psicoanalistas, a quienes dedicó algunas de sus burlas más mordaces. A diferencia de muchos otros directores que también se han burlado de Freud y sus terapias, el cineasta vienés podía presumir de haber entrevistado durante su etapa como reportero del diario *Die Stunde* a su más famoso conciudadano. O al menos, de haberlo casi logrado, antes de que el psiquiatra lo echara de su casa. El encuentro fue breve, pero su huella en la filmografía de Wilder fue muy larga y se prolongó durante casi cuatro décadas. Este artículo analiza la construcción de los personajes de los psiquiatras y los psicoanalistas en las 26 películas escritas y dirigidas por Billy Wilder, los compara con las obras literarias en las que se basan sus filmes y determina las características del estereotipo filmico que constituyen.

Palabras clave

Psicoanálisis, cine, estereotipo, Billy Wilder.

Abstract

In Billy Wilder's films, his cutting remarks aimed against many different professions: journalists, policemen, politicians... But, above all, psychiatrists and psychoanalysts got the most ridiculous and satirical portrait, and many of the most biting taunts. In contrast to many other directors who also made fun of Freud and his therapies, the Viennese filmmaker could show off about having interviewed his most famous fellow citizen during his work for the newspaper *Die Stunde*. Or, at least, he almost achieved it, before the psychiatrist kicked him out from his home. The encounter was brief, but the trace of psychoanalysis in Billy Wilder's filmography lasted for four decades. This article analyzes how psychiatrist and psychoanalyst characters were built in the 26

films written and directed by Billy Wilder, compares them with the literary works on which they were based, and describes the characteristics of the film stereotype.

Keywords

Psychoanalysis, cinema, stereotype, Billy Wilder.



A lo largo de la historia del cine las enseñanzas de Freud han sido sistemáticamente satirizadas en la gran pantalla y han ofrecido sólidas bases para la comedia. En el caso de Woody Allen –uno de los directores que probablemente mayor espacio ha dedicado en su obra a las referencias al psicoanálisis– la predisposición de sus personajes a tomarse cualquier suceso como un síntoma del absurdo de la vida o como un pasaporte para la angustia ha sido siempre una fuente inagotable para el ejercicio de la comedia (Huerta Floriano, 2008: 24).

Los estudios sobre la imagen del psicoanálisis en el cine (Schneider 1977, 1987; Gabbard y Gabbard, 1999; Gabbard, 2001; Wedding, Boyd y Niemiec, 2005) coinciden en reseñar el retrato altamente estereotipado del que ha sido objeto esta terapia. El propio Freud se negó activamente a que se representara en el celuloide, por considerar que no era el medio adecuado para ello, y mostró su desacuerdo con películas como *Secretos de un alma* (Pabst, dir., 1926), que trataban de divulgar el nuevo tratamiento (Bellido Torrejón, 2011: 3).

1. El estereotipo filmico

El modo en el que los medios representan la realidad ha constituido una preocupación central en su estudio, pues su propia naturaleza y finitud les impide reflejar el mundo en todo su detalle. La realidad, los sucesos y los grupos sociales no pueden mostrarse de forma poliédrica o desde todos sus ángulos, pues el espacio disponible es limitado, al igual que lo es el tiempo del que dispone la audiencia. La obligada selección de los aspectos de la realidad que se desean reproducir conduce, por tanto, a reflexionar sobre hasta qué punto los elementos que se han elegido son representativos de una persona o grupo (Quin, 1996: 225).

El estereotipo, entendido de un modo flexible y abierto, constituye en cualquier caso la noción más extendida en los estudios sobre este tema. Ya en 1922 Walter Lippmann afirmaba en *Public Opinion* que el mundo

moderno es tan complejo que no puede ser entendido en toda su extensión por los ciudadanos, y que los propios individuos utilizan sus estereotipos e intereses para percibir la realidad (Lippmann, 2003).

Desde entonces, el término «estereotipo» ha ido incorporando numerosos significados añadidos que dificultan su definición precisa. En su detallado análisis de este concepto y su aplicación al mundo del cine, Jörg Schweinitz señala que su empleo en diversos campos académicos implica que se haya utilizado para referirse a objetos de estudio y nociones teóricas diferentes: si en la psicología sirve para denominar a las imágenes que se atribuyen a ciertos grupos sociales, en la lingüística se emplea para denominar a las aseveraciones que se han hecho convencionales, mientras que en la literatura se refiere a patrones, por ejemplo de estilo (Schweinitz, 2011: xv).

Loscertales y Martínez-País definen los estereotipos como propiedades colectivas que incluyen contenidos cognitivos gratuitos y no verificados que, no obstante, siempre se basan en algunos datos reales, que son los que dan consistencia a las creencias que desencadenan (Loscertales y Martínez-País, 1997: 22). Aplicados al mundo del cine, y en su acepción más estricta, los estereotipos pueden entenderse como una descripción rígida, reduccionista y simplista, que en ocasiones limita al personaje a un único gesto, mirada o frase repetida una y otra vez, que señalan a la audiencia una posición de estos en el mundo que les resulta familiar y fácil de identificar (Robards, 1990: 131).

En el caso específico de los psicoanalistas varios estudios han descrito las características propias con las que el cine ha representado esta profesión. Irving Schneider (1987) establecía tres grandes perfiles con los que se retrataba a los terapeutas –el atontado, el malvado y el maravilloso– a los que Schultz (2005) añadió dos más –el estricto y el que cruza los límites–. También Wedding and Niemiec (2003) realizaron su propia categorización, y fijaron ocho posibles tipos fílmicos de terapeutas: los arrogantes e ineficaces; los autoritarios y sin compasión; los peligrosos y omniscientes; los instruidos y acreditados; los entusiastas y bien intencionados; los pasivos y apáticos; los seductores y poco éticos; y los astutos y manipuladores. En términos generales, no obstante, la clasificación más habitual se basa en la dualidad de las representaciones, que muestran la ambivalencia del retrato fílmico del psicoanálisis tal y como la enuncian, por ejemplo, Wedding, Boyd y Niemiec (2005), que clasifican dichos retratos entre equilibrados y desequilibrados.

2. La entrevista que no fue

La representación del psicoanálisis en el cine ha sido, por tanto, fecunda y los retratos que ha recibido, variados. Con todo, el intento de cura de las enfermedades mentales mediante el análisis de los conflictos sexuales inconscientes originados en la niñez y la importancia de la permanencia en lo subconsciente de los impulsos instintivos reprimidos por la conciencia ha proporcionado múltiples excusas para la comedia y la burla. Pero de todos los directores que a lo largo de casi un siglo han representado a los psicoanalistas en el celuloide, o que simplemente se han mofado de ellos, pocos pueden presumir de haberse entrevistado personalmente con Freud. Uno de los pocos que lo logró, o que al menos casi lo consigue, fue otro célebre vienés: Billy Wilder.

Antes de comenzar su carrera como guionista en la industria cinematográfica alemana, e influenciado por la imagen que los noticieros cinematográficos estadounidenses ofrecían de los reporteros en la época (Karasek, 1993: 37), el joven Wilder renunció a estudiar Derecho en la universidad –tal y como deseaban sus padres– y en 1924 solicitó trabajo en el semanario vienés *Die Bühne* en una carta al director en la que manifestaba su deseo de convertirse en un «periodista americano» (Hutter y Kamolz, 1998: 32).

Durante los seis años en los que trabajó para la prensa de Viena y Berlín, salvo por las esporádicas colaboraciones en la revista *Der Querschnitt* y sus escasos doce meses en el *Berliner Börsen Courier* de Emil Faktor, su trayectoria estuvo ligada a la prensa sensacionalista. Como reportero, el joven Wilder encarnó muchos de los rasgos que posteriormente atribuyó a sus periodistas filmicos, en particular en *El gran carnaval* (Wilder, dir., 1951) y *Primera plana* (Wilder, dir., 1974): aprendió los rudimentos del oficio en las calles; atenazado permanentemente por la precariedad financiera a la que lo condenaba la profesión, sin un empleo fijo que le ofreciera estabilidad laboral, peregrinó de un medio a otro; y su procacidad e indolencia, tan habituales en sus reporteros filmicos, le costaron el despido en al menos dos ocasiones, en los berlineses *Nachtausgabe* y *Börsen Courier*, respectivamente (Peña Fernández, 2012: 399).

Pero fue en su primera etapa vienesa (1924-1926), en la que trabajó para el magnate de la prensa de origen húngaro Imre Békessy en el semanario *Die Bühne* primero y en el diario *Die Stunde* posteriormente, cuando Wilder tuvo la oportunidad de encontrarse con Sigmund Freud. Tal y como ocurre con muchos sucesos del pulido anecdotario en el que Wilder convirtió su biografía, también aquí sus propias versiones sobre lo sucedido difieren.

Aunque la veracidad del suceso –al menos en los términos exactos en los que solía reproducirlo– es dudosa, al cineasta vienés le gustaba relatar que en diciembre de 1925 había entrevistado en un solo día a cuatro grandes personalidades vienesas del momento: el compositor Richard Strauss, el dramaturgo Alfred Schnitzler y los psiquiatras Alfred Adler y Sigmund Freud (Sikov, 2000: 23; Chandler, 2002: 5; Gehman, 2006: 27).

Die Stunde realizaba cada Navidad una encuesta entre personajes famosos, y en 1925 el tema elegido fue Mussolini y el fascismo italiano, que provocaban un encendido debate en la época. Según el relato que realizaba Wilder sobre esos encuentros, Strauss alabó el liderazgo carismático de Mussolini y opinaba que a Austria le vendría bien un dirigente así, mientras que Schnitzler vaticinó que el fascismo no duraría mucho y Adler psicoanalizó al dictador italiano y le diagnosticó un complejo de inferioridad y trastornos originados en su primera infancia. El encuentro del joven reportero de 19 años con Freud, en cambio, fue mucho más breve.

Para entender la dimensión de la figura de Freud en aquel momento puede mencionarse que apenas un año antes, en diciembre de 1924, el productor Samuel Goldwyn, embarcado en un crucero rumbo a Europa, concedió una entrevista al *New York Times* en la que anunciaba su propósito de realizar una película basada en las grandes pasiones amorosas de la humanidad, un proyecto en el que quería contar con la asesoría Sigmund Freud, «el mayor especialista en el mundo del amor», con el que pretendía reunirse. Por su colaboración, Goldwyn estaba dispuesto a ofrecer al psiquiatra vienés la astronómica cifra de 100.000 dólares. Pese a encontrarse en una difícil situación económica, Freud rehusó tajantemente encontrarse con el productor estadounidense.¹

En junio de 1925, pocos meses después de la negativa a entrevistarse con Samuel Goldwyn, la poderosa productora alemana UFA se puso en contacto con Karl Abraham para proponerle la realización de un filme de divulgación científica sobre el psicoanálisis, con la debida autorización de Freud y bajo la supervisión de discípulos suyos reconocidos (Zimmerman, 1996). El psiquiatra nunca avaló la realización de *Secretos de un alma*, que bajo la dirección de G.W. Pabst y protagonizada por Werner Krauss,² se

¹ «Freud Rebuffs Goldwyn. Viennese Psychoanalyst Is Not Interested in Motion Picture Offer», en *The New York Times*, 24 de enero de 1925, p.13.

² Werner Krauss había alcanzado la celebridad durante la época del cine silente alemán por sus interpretaciones en películas como *El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, dir., 1920), *El hipócrita* (Murnau, dir., 1926) o *El estudiante de Praga*

presentó en su estreno en el Gloria-Palast berlinés el 24 de marzo de 1926 como un «filme psicoanalítico».

A finales de 1925, por tanto, la fama del psicoanálisis había traspasado fronteras y había convertido a Freud en un personaje inmensamente célebre en todo el mundo. Pese a ello, según Wilder, apenas podía encontrarse en la Viena de los años veinte a ninguna persona que se hubiera psicoanalizado y la prensa se burlaba constantemente de él (Prelutsky, 1996: 175): «At that time –recordaba el cineasta vienés– Freud was attacked constantly. He was the funny charlatan who took everybody for a complicated cerebral ride. He felt about newspapermen the way I feel about them now» (en Lemon, 2001: 47).

El joven periodista se desplazó hasta el domicilio-consulta del psiquiatra en el número 19 de la Bergasse y le entregó la tarjeta de visita a la sirvienta. A través de una rendija de la puerta Wilder pudo ver el famoso diván, que le pareció mucho más pequeño de lo que había imaginado.³ «Luego se abrió la puerta, y allí estaba él con la tarjeta de visita en la mano. Me dijo: “¿Es usted el periodista de *Die Stunde*?” Y yo respondí: “¡Sí, señor! ¡Sí, Herr Professor!” Y entonces señaló la puerta que daba a la salida del piso y dijo: “Ahí tiene usted la puerta”» (Lally, 1998: 24-25; Sikov, 2000: 23).

La anécdota de la fallida entrevista con Sigmund Freud era una de las favoritas de Wilder, que concedía a este rechazo un valor muy superior al de muchos de los honores que recibió tras su retirada. Con todo, el reportaje sobre Mussolini no vio la luz. Las entrevistas, que Wilder finalmente reconoció haber realizado en varios días diferentes y no concentradas en una sola jornada, tal vez no dieron el resultado esperado para un diario rabiosamente antifascista como *Die Stunde*. Ya fuera por las alabanzas dedicadas por Richard Strauss a Mussolini o por las declaraciones de Schnitzler minimizando el riesgo de la ideología totalitaria, el texto nunca llegó a publicarse (Hutter y Kamolz, 1998: 68).

A partir de este encuentro, y durante toda su carrera cinematográfica, la ridiculización de los psiquiatras y los psicoanalistas, y su uso como recurso

(Galeen, dir., 1926). Tras la llegada del nazismo en 1933, Joseph Goebbels lo elevó a la categoría de «Actor del estado». Su más conocida contribución a la propaganda nacionalsocialista fue la interpretación de varios personajes que representaban el estereotipo nazi de los judíos en la denigrante obra antisemita *El judío Suss* (Harlan, dir., 1940). Tras finalizar la Segunda Guerra Mundial, durante el proceso de desnazificación de la industria cinematográfica alemana fue interrogado sobre sus actividades por Billy Wilder, quien colaboró durante varios meses con el ejército estadounidense en estas tareas (Sikov, 2000: 239).

³ Desde entonces, un chiste recurrente de Wilder aludía a que todas las teorías del psicoanálisis se basaban en el tratamiento de personas muy pequeñas.

cómico fue un elemento recurrente en el cine de Billy Wilder (Colpart, 1983: 13). Su representación, apegada a unos rasgos muy estereotipados rayanos en lo grotesco, se sumaba con gozo a la caricaturesca corriente de representación ya presente en muchos otros filmes. Con sus disparatadas teorías y absurdos razonamientos, los excéntricos doctores de origen germánico, acompañados siempre por su fuerte acento y su monóculo, sazonan sus obras con un toque cómico. El psicoanálisis, y por extensión el resto de las terapias, no se redimirán del estigma de ser tratamientos extraordinariamente largos, costosos e ineficaces en la obra del cineasta vienés. El contraste de sus películas con las obras literarias originales en las que se basó, además, reafirma la constancia y las pautas permanentes con las que el director recreó de forma recurrente el estereotipo.

3. Terapia para perros

La primera sátira explícita del psicoanálisis tuvo como escenario la corte de Francisco José I en *El vals del emperador* (Wilder, dir., 1948), un musical en tencilor que incorporaba muchos de los elementos sobre los que ya había trabajado el director vienés en sus operetas para la UFA a principios de los años treinta, antes de su precipitada huida de la Alemania nazi en 1933.

El guión escrito junto con su colaborador Charles Brackett, con quien formaba la pareja creativa más poderosa de la industria, conocida como «los guionistas ejecutivos» —el texto de ambos lo dirigía Wilder y lo producía Brackett (Barnett, 1944: 102)—, ofrecía un vehículo para el lucimiento de la otra gran estrella de la Paramount, el cantante Bing Crosby, quien encarna en el filme a un tenaz vendedor que quiere lograr a toda costa que el emperador adquiera un gramófono como acicate para promover su venta en todos sus dominios.

El vals del emperador constituye un homenaje musical al esplendor del imperio austrohúngaro, aunque Wilder y Brackett no desaprovecharon la ocasión para satirizar las costumbres sociales de la época y, de paso, el psicoanálisis. El impetuoso Virgil Smith (Bing Crosby) seduce a la condesa Johanna Augusta Franziska Von Stolzenberg (Joan Fontaine) para tratar de aprovechar su influencia sobre el emperador, al tiempo que ella y su padre, que están arruinados, han depositado sus esperanzas de prosperar en la corte en lograr cruzar a su perra Scheherezade con Spry, el can favorito del monarca.

El juego de las intrigas, los amoríos y las imposturas sociales se desarrolla en paralelo de forma irónica y punzante entre los protagonistas y

sus perros, donde el descarado y movido Buttons que acompaña a Virgil Smith, un chucho callejero y sin pedigrí, comienza a perseguir a Scheherezade, cuyo padre pertenecía al Zar Nicolás y a la infanta de España, y entre cuyos antepasados se dice que se encontraba un papillón de María Antonieta que fue decapitado junto a ella.⁴ La condesa Johanna se ocupará de reafirmar este paralelismo y las diferencias de clase: «Están los de alta cuna y los de baja cuna. Y si los de baja cuna tienen la impertinencia de acercarse, ¿qué se puede esperar sino que se les muerda?» (Wilder, dir., 1948).

Pero como no podía ser de otra manera en una opereta romántica, Virgil y Buttons sortean las aparentemente infranqueables murallas de las clases sociales y frustran los planes de Johanna y Scheherezade. La condesa, que lleva dos años de luto tras haberse quedado viuda, es incapaz de prestar atención a su largamente elaborada lista de posibles pretendientes ante el despliegue de encantos del descarado vendedor de gramófonos, mientras que el acoso de Buttons a Scheherezade le produce un ataque de nervios que le impide soportar la presencia de ningún otro perro, incluido el del emperador. Ante el efecto nocivo que las crisis nerviosas de Scheherezade provocan en los deseos del barón de Holenia y su hija Johanna de medrar en la corte, recurren al veterinario del emperador, que trata a la paciente tumbada sobre el diván:

DR. ZWIEBACK: Repito, es enormemente importante que el paciente esté pensando el algo. En cualquier cosa. Necesitamos un fluido completo de consciencia. ¿Está claro?

[Scheherezade ladra].

Muchas gracias. Ahora me gustaría conocer sus sueños. Usted sueña, supongo.

[Scheherezade ladra].

Bien, ¿y con qué sueña?

[Scheherezade ladra].

¿Es un sueño que se repite?

[Scheherezade ladra].

Muy bien. Un típico sueño de ansiedad.

BARÓN HOLENIA: ¿Qué está haciendo, doctor?

DR. ZWIEBACK: Por favor, este caso es muy serio. Indudablemente un caso de psiconeurosis llamada también a veces neuropsicosis. Afortunadamente

⁴ Aunque la mención de la decapitación es ficticia, María Antonieta de Austria, esposa de Luis XVI, poseía un perro de la raza papillón, que recibe su nombre de la similitud de sus orejas con las alas desplegadas de una mariposa. Una historia probablemente apócrifa señala que llegó hasta el cadalso con su perro bajo el brazo (Kronberg Dunmire, fecha desconocida).

asistí a la universidad de Viena con un joven doctor llamado Freud. Ha creado un método curativo. El análisis de la psique mediante el buceo en el subconsciente.

[A *Scheherazade*] Ahora debo preguntarle por sus primeros recuerdos. Su madre y su padre. ¿Era apacible su vida de hogar?

CONDESA JOHANNA: Doctor, deje de torturarlo. Yo le puedo decir lo que le pasa. Ha tenido una pelea con un perro.

DR. ZWIEBACK: ¿De verdad?

BARÓN HOLENIA: Dos veces. Una vez en Viena y otra vez aquí, esta misma tarde.

CONDESA JOHANNA: Con el mismo perro.

DR. ZWIEBACK: ¡Ven! Eso es lo que lleva a diagnósticos erróneos. Los pacientes retienen cosas. (Wilder, dir., 1948)

La conclusión del veterinario real no se hace esperar: «El paciente ha desarrollado lo que yo y mi colega el doctor Freud llamamos un bloqueo mental» (Wilder, dir., 1948). En la caracterización del Dr. Zwieback ya figuran muchas de las características con las que Wilder trazaría el estereotipo de los psicoanalistas en sus películas. Sig Rugman, uno de sus secundarios habituales, da vida a un personaje muy similar al que volvería a encarnar casi veinte años después en *En bandeja de plata* (Wilder, dir., 1966): un nombre resonante, unos pequeños anteojos, un fuerte acento alemán –incluso en una película ambientada en su país de origen– y un comportamiento delirantemente cómico como muestra su conversación con total naturalidad con el perro que está tumbado sobre el diván.

Irónicamente, la realidad se encargó poco después de superar a la ficción, o al menos de emularla. Florence Peschel, propietaria del fox-terrier Tippy que interpretó el papel de Buttons, demandó en los tribunales 125.000 dólares a Paramount Pictures por la pérdida de afecto que había percibido en su perro tras el fin del rodaje de la película (Sikov, 2000: 405). La solución wilderiana, probablemente, hubiera remitido a los servicios del Dr. Zwieback.

4. La obsesión por Marilyn

Tras la traumática ruptura de su matrimonio creativo con Charles Brackett tras *El crepúsculo de los dioses* (Wilder, dir., 1950) y decepcionado por el estrepitoso fracaso comercial de *El gran carnaval*, su película más querida y personal, Wilder apostó en los años sucesivos por proyectos de menor riesgo basados en la sólida base que ofrecían las adaptaciones de los éxitos teatrales de Broadway. Así, a *Traidor en el infierno* (Wilder, dir., 1953) y *Sabrina* (Wilder, dir., 1954) les siguió la adaptación a la gran

pantalla de *La tentación vive arriba* (Wilder, dir., 1955), la obra teatral de George Axelrod que causó sensación en los escenarios neoyorquinos entre noviembre de 1952 y agosto de 1955, en los que acumuló nada menos que 1.141 representaciones.⁵

Las adaptaciones wilderianas no solían caracterizarse por su fidelidad respecto del original. En algunos de los casos más extremos, como *Uno, dos, tres* (Wilder, dir., 1961), el cineasta vienés sólo utilizó una línea de la obra literaria, mientras que en *Irma La Dulce* (Wilder, dir., 1963) llegó incluso más allá e hizo un musical sin canciones en el que sólo conservó el estribillo del tema principal y una testimonial línea de diálogo (Freixas y Bassa, 1998: 34).

La tentación vive arriba, por el contrario, siguió con mayor fidelidad el original, aunque George Axelrod pudiera experimentar en su primer día de trabajo con Billy Wilder la forma en la que éste entendía las adaptaciones. Cuando el dramaturgo llegó al estudio con una copia de su obra teatral bajo el brazo para empezar a trabajar sobre el guión y sugirió que podrían utilizarla como punto de partida, Wilder sacó a relucir su característica causticidad y cogió el ejemplar, lo tiró al suelo y le dijo que lo usarían como tope de puerta (Sikov, 2000: 363).

El filme causó sensación en la época, en buena parte por la radiante presencia de Marilyn Monroe, cuyo personaje ni tan siquiera llega a tener un nombre, pues representa para su vecino Richard Sherman (Tom Ewell) una «ethereal goddess who seems just beyond his reach» (Phillips, 2010: 166). Tal y como señalan Freixás y Bassa, *La tentación vive arriba* es posiblemente la película donde Wilder juega con más intención con la figura de Marilyn como diosa erótica. En ella abundan las alusiones a su condición de mito, en una reformulación cariñosa de su imagen de devoradora de hombres que la convierte en una chica ingenua y de buen corazón (Freixás y Bassa, 1996: 53-54). El atrevimiento de abordar el tema de la infidelidad, aunque diluido respecto de la obra teatral original, también supuso enfrentarse a las estrictas normas del Código de Producción, que velaban por la pureza de la representación de los valores familiares tradicionales.

El título original de la obra de Axelrod, traducida en el diálogo del doblaje al español como «la sarna de los siete años», se refiere a la teoría que formula el doctor Brubaker –uno de los personajes secundarios con mayor presencia en la obra– en su libro *El hombre y el inconsciente*, en el

⁵ Véase el portal *The Internet Broadway Database*. En: <http://www.ibdb.com/production.php?id=2360>

que se señala que el deseo de ser infiel se dispara en el séptimo año de matrimonio.

En la adaptación de Wilder el doctor Brubaker pierde presencia en pantalla, pues sus tres apariciones en escena en la obra teatral (Axelrod, 1953: 24-27; 53-59; 104-108) se reducen a tan sólo una en favor de un nuevo personaje, el conserje Kruhulic. Wilder y Axelrod incluso eliminaron el personaje por completo en un primer borrador del guión,⁶ aunque el productor Charles Feldman les presionó para que lo recuperaran, por temor a que el material filmado resultara demasiado breve (Sikov, 2000: 366).

Pese a ello, la caracterización del doctor Brubaker mantiene inalterado el tono satírico de la obra original, que se traslada a la pantalla con un característico monóculo, un fuerte acento y la inclusión de una frase de presentación puramente wilderiana que redondea su caracterización: «Mi paciente de las tres de la tarde se arrojó por la ventana en mitad de la sesión. Por eso llevo un cuarto de hora de adelanto en mi horario» (Wilder, dir., 1955). Para encarnar al personaje, Wilder optó por ofrecer el papel al actor de origen vienés Oskar Homolka, especializado en interpretar a personajes estereotipadamente europeos, en sustitución de Robert Emhardt, quien había interpretado al personaje en la obra teatral.

En *La tentación vive arriba*, el atribulado Richard Sherman, completamente alterado tras haber conocido a su atractiva vecina y crecientemente incapaz de controlar sus impulsos por ella, se somete en su oficina a una improvisada sesión de psicoanálisis en la que, como de costumbre, el doctor Brubaker hace gala de unos razonamientos que convierten los problemas de su paciente en cómicamente inofensivos en comparación.

Tras relatar su intento de besar a su vecina, presentado por su galopante imaginación como un intento de aterrorizarla⁷ por el sátiro que habita en él,

⁶ No es el único caso de supresión de un psiquiatra por parte de Wilder, pues también eliminó al doctor Stevens de su adaptación del duro relato sobre el alcoholismo *Días sin huella* (Wilder, dir., 1945). La delineación del personaje en la novela de Charles Jackson es muy superficial y ajena a todo estereotipo (Jackson, 1996: 121-125). Tampoco hay referencia alguna al psicoanálisis. Wilder y Brackett prefirieron mantener en el guión definitivo únicamente al inquietante enfermero Bim, que es retratado con calculada ambigüedad.

⁷ El eufemismo resulta a la par cómico y trágico, pues revela una edulcoración de las conductas contra las mujeres. En la prensa estadounidense de principios del siglo XX existía un gran contraste entre las altas dosis de violencia que contenían los diarios y, al mismo tiempo, la preocupación por el decoro en el lenguaje. Hearst defendió para sus diarios este doble nivel de comportamiento: «I want

el doctor razona que «cuando a uno le pica la tendencia natural es rascarse» (Wilder, dir., 1955) y le sugiere que no lo intente de nuevo, aunque de hacerlo elija un lugar con más espacio que la banqueta de un piano.⁸ Más tarde, ante la afirmación del protagonista de que podría matarla con sus propias manos en el caso de que ella llegara a contarle, el doctor Brubaker apunta a que es «una posible solución», aunque afirma que el asesinato es el crimen más difícil de cometer, y se lo desaconseja si ni tan siquiera ha sido capaz de cometer «un sencillo acto de terror». «Antes de correr hemos de aprender a andar» (Wilder, dir., 1955), concluye el psiquiatra.

Obviamente, la supuesta misoginia de Wilder, cimentada por la presencia en su obra de una amplia galería de trabajadoras del sexo y mujeres de sórdido pasado, no se redime con este filme, como tampoco lo hace la del propio George Axelrod, quien entre otros también escribió el guión de comedias como *Cómo matar a la propia esposa* (Quine, dir., 1965). En uno de los pasajes de la obra teatral original no incluidos en la película, incluso, el doctor Brubaker llega con un día de antelación a su cita con Richard Sherman y autoanaliza su propia conducta como un «uxoricidio reprimido», en el que su mente le hace acudir a una cita que no tiene para evitar que mate a su mujer al llegar a casa (Axelrod, 1953: 25-26).

5. El ardid del millonario impotente

El delirio de los psiquiatras y sus técnicas de bucear en el subconsciente recoge con deleite en las películas de Billy Wilder otro distintivo rasgo cinematográfico, que no es otro que el de resultar terapias sonrojantemente caras e inservibles. Así lo retrata el diálogo entre Richard Sherman y el doctor Brubaker en *La tentación vive arriba*:

RICHARD SHERMAN: Dígame doctor, ¿es usted muy caro?

DOCTOR BRUBAKER: Mucho.

RICHARD SHERMAN: Supongo que hará algunas excepciones.

nothing published, no word or story, which might cause a child to ask parents a question they would be embarrassed to answer». Con esta línea editorial, sus diarios no hablaban de violación, sino de «asalto» o «ataque», mientras que las enfermedades venéreas como la gonorrea y la sífilis se convertían en «enfermedades sociales» o «envenenamiento de la sangre» (Murray, 1965: 57-58).

⁸ El doblaje al español altera el sentido de las palabras del doctor Brubaker, que pregunta «¿en qué persona cometió este intento evidentemente insano?» donde en el diálogo original no hay juicio moral alguno, y se refiere al arrebato de Richard Sherman con el galicismo «obviously maladroit attempt», que puede traducirse como «intento obviamente torpe» (Wilder, dir., 1955).

DOCTOR BRUBAKER: Nunca.

RICHARD SHERMAN: De cuando en cuando se encargará de algún caso que le interese particularmente.

DOCTOR BRUBAKER: A 50 dólares la hora me interesan todos en general. (Wilder, dir., 1955)

Con estas características, el psicoanálisis se presenta como una terapia más adecuada para excéntricos millonarios, que para solucionar problemas reales de personas normales. Wilder explotará este carácter irreal para volver a recurrir al psicoanálisis en la caracterización de una doble impostura en *Con faldas y a lo loco* (Wilder, dir., 1959) e *Irma la dulce*. En ambas, los desdichados Joe (Tony Curtis) y Nestor Patou (Jack Lemmon) recurrirán al ardid de hacerse pasar por millonarios con problemas de impotencia para tratar de cautivar a Sugar (Marilyn Monroe) e Irma (Shirley MacLaine), respectivamente.

El recurso argumental resulta muy similar en ambas películas. En *Con faldas y a lo loco*, Joe está perdidamente enamorado de Sugar pero, al haberse enrolado junto con su amigo Jerry disfrazados de mujer en una orquesta femenina para huir de la mafia, no encuentra el modo de revelarles sus deseos. Finalmente, aprovechará la llegada a Florida para hacerse pasar por un millonario para quien, impotente a raíz de la pérdida de su prometida, todos los intentos de cura han sido inútiles, incluidos los seis meses que pasó postrado en el diván de Freud, una mención que le dará pie a tumbarse sobre el sofá y permitir que Sugar comience su propia terapia curativa.

En *Irma la dulce*, por el contrario, el ex-gendarme reconvertido en proxeneta Nestor Patou se hace pasar por el excéntrico millonario inglés Lord X para poder compartir con su protegida los momentos de intimidad que la vida cotidiana le impide tener. Al igual que en *Con faldas y a lo loco*, aunque con el fin de lograr una cercanía emocional y no física, la impotencia se convierte en el ardid utilizado:

LORD X: Además, no estoy completo. No le serviría de nada.

IRMA: ¿Está seguro?

LORD X: En realidad, voy camino de Zurich, no tenía intención de volver a Inglaterra. Voy a consultar a un médico suizo, un especialista.

IRMA: Eso es perder el tiempo, no le hará nada. Una vez conocí a un especialista y me mandaba algunos de sus pacientes.

LORD X: ¿A usted?

IRMA: Los difíciles. (Wilder, dir., 1963)

El resto de la escena se completa como un remedo de terapia en la que Lord X, tumbado sobre la cama, sigue con la imaginación las imágenes que le sugiere Irma, sentada sobre la silla como si fuera una analista.

6. El pozo de serpientes

Una vez finalizado el contrato con la Paramount, Wilder estableció una larga colaboración con los hermanos Mirisch, en Allied Artists primero y en The Mirisch Corporation más tarde. Ésta última fue la productora de todas sus películas desde *Con faldas y a lo loco* hasta *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?* (Wilder, dir., 1972). Pero de forma más relevante, *Ariane* (Wilder, dir., 1957) fue el inicio de su colaboración con I. A. L. Diamond, con quien trabajó estrechamente durante más de treinta años, en los que escribieron conjuntamente y de forma casi exclusiva once películas más.

Tal y como ocurría en *Irma, la dulce*, la colaboración con Diamond no rebajó el tono de la sátira respecto a los psiquiatras y psicoanalistas durante los años posteriores y en *En bandeja de plata* volverán a ser el objeto de sus afilados dardos. En ella, Jack Lemmon interpreta al cámara de televisión Harry Hinkle, que durante la retransmisión de un partido de fútbol americano es arrollado por un jugador. Aconsejado por su cuñado (Walter Matthau), un abogado sin escrúpulos, y con la esperanza de lograr una cuantiosa indemnización y de paso recuperar el amor de su mujer, Harry se presta a simular una lesión en la columna que le ha dejado paralizado.

En el filme se suceden las burlas a la profesión médica, incapaz de determinar que la lesión de Hinkle es fingida pese a las numerosas pruebas a las que lo someten. Sig Rugman volvió a ponerse a las órdenes de Wilder a los 82 años para interpretar a un estereotipado médico suizo, el doctor Winterhalter, que se caracteriza por su audífono y su monóculo, cómicamente ahumado en el momento en el que hacen radiografías. De todos los que examinan a Hinkle es el único que sospecha la verdad, aunque su diagnóstico se base en una corazonada y revele una cómica predilección por métodos bárbaros:

PROFESOR WINTERHALTER: Esos aparatos modernos... ¡Fraude! No prueban nada.

En los viejos tiempos hacíamos mejor estos diagnósticos. Si un hombre decía que estaba paralítico lo echábamos en el pozo de las serpientes. Si trepaba, sabíamos que había mentido.

ESPECIALISTA: ¿Y si no trepaba?

PROFESOR WINTERHALTER: Habíamos perdido un paciente, a cambio de encontrar un hombre honrado. (Wilder, dir., 1966)

Pese a que la película no explicita la especialidad del profesor Winterhalter, todos sus atributos vuelven a remitir inequívocamente a las bases del estereotipo fílmico de los psicoanalistas.

En su informe final, además, los médicos harán gala de su incapacidad, que no de su menor afán recaudatorio, con una afirmación que bien podría haber firmado el propio Groucho Marx: «Por tanto, para responder a la pregunta vital, “¿está el paciente imposibilitado o simplemente fingiendo?”», después de un profundo análisis de los datos del diagnóstico, los médicos abajo firmantes hemos llegado a la definitiva conclusión de que la evidencia no es definitivamente concluyente. Adjunta va una factura por nuestros servicios y una lista de nuestros gastos» (Wilder, dir., 1966). Una demostración de ineficacia por valor de 3.700 dólares.

7. Edipo y la alegría de la impotencia

La última etapa del cineasta vienés le dejó un poso amargo. Tras el fracaso comercial de su último gran proyecto, *La vida privada de Sherlock Holmes* (Wilder, dir., 1970), y el final de su contrato con la Mirisch Company, Wilder y Diamond optaron por realizar proyectos de menor envergadura, algunos de ellos por encargo, con la esperanza de que un gran éxito les devolviera la oportunidad de un control creativo pleno.

En *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (Wilder, dir., 1972) no desaprovecharon el tono de comedia ligera que proporcionaba el original teatral de Samuel Taylor *A Touch of Spring* (2003) para continuar mofándose de las terapias. Aunque la trama principal del filme respeta la obra original, la caracterización de los personajes difiere y la protagonista pasa de ser una atractiva actriz británica a convertirse en una manicura londinense con problemas de sobrepeso. El cambio permite a Wilder hacer gala de su sorna en el momento en el que Pamela Piggott (Juliet Mills) relata a Wendell Armbruster Jr. (Jack Lemmon) la terapia de adelgazamiento que sigue, que resulta bufa: «Estoy a dieta, tomo píldoras, hago autohipnosis y terapia de sueño. Quiere que duerma mucho, porque cuando uno duerme, no come. A veces duermo todo el día» (Wilder, dir., 1972).

Tras heredar los hijos el recién descubierto romance que habían tenido sus padres, y como en una buena comedia romántica propia del ‘toque Wilder’, el final del filme demuestra que el diagnóstico y la peculiar terapia del doctor Shaftesbury resultaban estar equivocados, pues Pamela no era infeliz por tener sobrepeso, sino que tenía sobrepeso por ser infeliz.

Las películas de la etapa final de Wilder estuvieron también marcadas por el final del Código de Producción en 1967 y su sustitución por la

clasificación por edades de la MPAA. En la práctica, esta relajación permitió al director vienés incluir el lenguaje ordinario y las referencias sexuales explícitas que tanto apreciaba y que había tenido que ocultar durante décadas, una querencia que como señala Gubern le había granjeado el desprecio de la crítica europea en nombre del «buen gusto»: «Se ha visto a menudo en Wilder un exponente de la vulgaridad americana, en especial a causa de sus comedias, juzgando al realizador como un pornógrafo en potencia que se deleita con los más sórdidos registros de la sociedad norteamericana» (Gubern, 1975: 1)

Los guionistas recuperaron en *Primera plana* buena parte de las expresiones vulgares y malsonantes de la obra de Hecht y MacArthur –especialmente las controvertidas «Damm it» y «By God», que resultaban particularmente inocentes casi medio siglo más tarde– aunque evitaron cuidadosamente la inclusión del término «fuck», que en 1974 hubiera supuesto automáticamente la calificación «R» (Restricted), lo que habría limitado la distribución de la película. También se suprimieron las expresiones que cincuenta años después del estreno de la obra teatral se hubieran considerado epítetos racistas y que en el momento de su estreno, símbolo de los tiempos, no parecieron contrariar a nadie (Peña Fernández, 2012: 239).

En el tratamiento de los personajes, se añadieron respecto de la obra teatral de Hecht y MacArthur referencias explícitas a la homosexualidad, la masturbación o la prostitución, aunque bien es cierto que desarrollaban elementos que ya estaban latentes. Por tanto, la inclusión de un psiquiatra vienés obsesionado con estos temas era una opción natural, lo que se materializó en una caracterización abiertamente satírica del doctor Eggelhofer.

En el filme, Earl Williams, acusado de haber matado a un policía, ha sido condenado a muerte, pero la víspera de su ejecución se somete al examen médico del doctor Eggelhofer para determinar si está en plena posesión de sus facultades mentales. El frágil y desvalido Williams, con sus rasgos de inofensivo desequilibrio, se muestra mucho más sensato que el doctor que lo analiza y su obsesión por el conflicto edípico:

DOCTOR EGGELOFER: Dígame, señor Williams, ¿tuvo una niñez desgraciada?

EARL WILLIAMS: Pues no. Tuve una niñez perfectamente normal.

DOCTOR EGGELOFER: Ya. Deseaba matar a su padre y dormir con su madre.

EARL WILLIAMS: Si va a empezar a decir guarradas... (Wilder, dir., 1974)

Las preguntas del doctor Eggelhofer siguen por el terreno de la masturbación, hasta que Williams menciona que su padre era revisor de tren:

DOCTOR EGGEHOFER: ¡Muy significativo! Su padre llevaba uniforme, igual que aquel policia. Y cuando él desenfundó la pistola, símbolo fálico inequívoco, usted creyó que era su padre y que iba a utilizarla para atacar a su madre.

EARL WILLIAMS: [Dirigiéndose al sheriff] Está loco... (Wilder, dir., 1974)

El personaje del doctor Eggelhofer, en el desarrollo de todos los rasgos estereotipados, es una inclusión puramente wilderiana y constituye para De Berg la quintaesencia del psicoanalista Hollywoodiense (2003: 21-22). La ridiculización se completa más tarde con una larga caída *slapstick* sobre una camilla y una mención en el epílogo de la obra, en la que se le atribuye con abundante sorna la autoría del libro *La alegría de la impotencia*.

La obra teatral original de Hecht y MacArthur, por el contrario, únicamente incluye el nombre del psiquiatra en el diálogo del resto de los personajes, pero el personaje no aparece en ningún momento en escena:

Dr. Max J. Eggelhofer, a profound thinker from Vienna, was giving Williams a final sanity test in the Sheriff's office, you know, sticking a lot of pins in him to get his reflexes, and then he decided to re-enact the crime exactly as it had taken place, so as to study Williams power's of co-ordination. (Hecht y MacArthur, 1955: 62-63)

Ya en la primera adaptación cinematográfica de la obra, *Un gran reportaje* (Milestone, dir., 1931), Lewis Milestone incluyó la escena del reconocimiento médico en la que un Max Eggelhofer (Gustav von Seyffertitz) de notable parecido físico a Freud le proporciona a Earl Williams la pistola para la reconstrucción del suceso. Al recibir el disparo del sorprendido y acorralado Williams, y mientras cae al suelo, Eggelhofer dicta su diagnóstico: ¡Dementia praecox! (Milestone, dir., 1931). En *Luna nueva* (Hawks, dir., 1940) Howard Hawks, por su parte, había mantenido una breve escena del reconocimiento médico, pero eludiendo las referencias a Freud o el psicoanálisis.

Al igual que en ocasiones anteriores, la aportación wilderiana consiste en una sublimación de los rasgos caricaturescos, en la línea que ya habían apuntado, o al menos insinuado, los autores de las obras en las que se basa. La inclusión del personaje del doctor Eggelhofer en la obra de Hecht y MacArthur, en este sentido, se debió en buena medida a la propia

experiencia del primero de ellos durante su época de reportero en Chicago. En su autobiográfico *Gaily, Gaily* Hecht rememoraba con particular desagrado, e incluso repugnancia, las vicisitudes de su fugaz colaboración con Wilhelm Stekel, uno de los discípulos de Freud (Hecht, 1963: 65-74).

8. El estruendoso final

Las obsesiones sexuales y los alocaos terapeutas también se hicieron un hueco en la que terminó siendo la última película de Wilder, *Aquí, un amigo* (Wilder, dir., 1981) —«I didn't know that was going to be my swan song. If I'd known, I would have bet on a different swan» confesó a Charlotte Chandler (2002: 2)—. Sin poder encontrar financiación para sus propios proyectos, el director vienés aceptó el encargo de realizar la adaptación estadounidense de la comedia francesa *El embrollón* (Molinaro, dir., 1973), escrita por Francis Veber e interpretada por Lino Ventura y Jacques Brel.

En el filme, en el que algunos críticos consideraron que Wilder devaluaba parte de su capital anterior por la inclusión de explícitas referencias sexuales, el director vienés aprovechó para dar rienda suelta a su furia crítica y tomó una breve referencia de la película original para desmadejar un desopilante ovillo de agujonazos a las terapias psicológicas. El pasaje que da pie a la reinterpretación wilderiana lo aporta en el original francés el desdichado y abandonado marido interpretado por Jacques Brel, cuya incontinencia verbal le lleva a sincerarse sobre sus problemas matrimoniales con quien resulta ser un asesino a sueldo:

FRANÇOIS PIGNON: Le dije que fuera a ver a un doctor. Por eso le dije que fuera a ver a Fuchs. Neurólogo, una mierda. Ella lo visitaba todos los días, se tumbaba en el diván. Se tendría que haber sentado en una silla. Es lo usual. El paciente en el diván y el doctor en la silla. El método psiquiátrico habitual: ella habla y él toma notas. Pero no en este caso. Todo el mundo acabó en el diván. Y yo mientras pagaba las facturas. Luego abrió esa clínica, y ella lo siguió. (Molinaro, dir., 1973)

A partir de esta única mención, Wilder y Diamond desarrollaron sin comedimiento el recurso argumental hasta convertir al amante de la mujer del protagonista en el extravagante doctor Zuckerbrot, a quien da vida el controvertido Klaus Kinski, célebre por sus interpretaciones de personajes desmesurados y violentos. La galería de todos los tipos de pulsiones sexuales latentes en el subconsciente se menciona de forma explícita en una

cómica sucesión de situaciones que se desarrollan en el «Instituto para la satisfacción sexual» del doctor Zuckerbrot, construido a modo de una secta sexual en las que se alternan los discursos sobre la eyaculación precoz, el estudio de las zonas erógenas de la mujer, las muñecas hinchables, o los colgantes con forma de pene.

El retrato del doctor Zuckerbrot es sin duda el más extremo de la galería wilderiana, no sólo por la elección del actor, sino también por su caracterización, en la que no se olvida ninguno de los rasgos identificativos, incluidas unas lentes rosadas, un aire de charlatanería y una teoría sobre la conciencia sexual.

9. Conclusiones

Billy Wilder utilizó de forma recurrente a los psiquiatras y al psicoanálisis como un recurso cómico para sus películas. Desde *El vals del emperador* (1948) hasta *Aquí, un amigo* (1981) el cineasta vienés incluyó la ridiculización de estos terapeutas de forma explícita en ocho de sus comedias: en cinco, a través de la inclusión de un personaje, y en tres más a través de los diálogos.

El retrato de los psicoanalistas puede considerarse sólidamente estereotipado a través del empleo de sus tradicionales atributos filmicos, como un apellido resonante, una procedencia y acento centroeuropeos y/o germánicos, y un monóculo o unas lentes extravagantes (quevedos, cristales tintados, etc.). La obsesión por la sexualidad que caracteriza a los personajes va acompañada en todos los casos por unos razonamientos delirantes que impregnan –por contraste– de una pátina de normalidad a los desequilibrios de sus pacientes. Como terapia, el psicoanálisis se caracteriza sin excepciones como un tratamiento largo, caro y completamente ineficaz.

La contribución personal de Wilder a la caricaturización de los psicoanalistas puede apreciarse no sólo en sus guiones originales, sino también en las adaptaciones de otras obras en los que estos rasgos se hallaban de forma latente y cuyos trazos afiló en su traslado a la gran pantalla. A medida avanzaba su filmografía, los brochazos satíricos resultaron cada vez más explícitos y menos contenidos.

La sátira wilderiana del psicoanálisis resulta constante, personal y coherente, y entronca con la versión más ridícula y grotesca del estereotipo filmico. Su contribución, sin duda, puede considerarse una de las más relevantes en la construcción de la imagen bufá de esta terapia, reducida a la recurrente condición de alivio cómico.

Bibliografía

- AXELROD, George (1953): *The Seven Year Itch*. Nueva York: Bantam.
- BARNETT, Lincoln (1944): «The Happiest Couple in Hollywood», en *Life*, vol. 17, n.º 24, pp. 100-112.
- BELLIDO TORREJÓN, Juan (2011): «Presencia (y ausencia) de la figura del psicoanalista en el cine actual», en *Temas de psicoanálisis*, n.º 2, pp. 1-26.
- CHANDLER, Charlotte (2002): *Nobody's perfect: Billy Wilder, a Personal Biography*. Nueva York: Applause.
- COLPART, Gilles (1983): *Billy Wilder*. París: Edilig.
- DE BERG, Henk (2003): *Freud's theory and its use in literary and cultural studies: An introduction*. Rochester: Camden House.
- FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan (1998): *La tentación vive arriba / Amantes*. Barcelona: Libros Dirigido.
- GABBARD, Glen Owens (2001): «Psychotherapy in Hollywood Cinema», en *Australasian Psychiatry*, vol. 9, n.º 4, pp. 365-369.
- GABBARD, Glen Owens y GABBARD, Krin (1999): *Psychiatry and the Cinema*. Washington D.C.: American Psychiatric Press.
- GEHMAN, Robert (2006): «Billy Wilder. A Candid Conversation with the Master of Filmic Seriocomedy (1960)», en RANDALL, Stephen (ed.), *The Playboy Interviews. The Directors*. Milwaukie: M Press, pp. 453-464.
- GUBERN, Román (1975): «Billy Wilder. Un pesimista vienés en el Hollywood optimista», en *Dirigido por*, n.º 21, pp. 1-15.
- HECHT, Ben (1963): *Gaily, Gaily*. Nueva York: Doubleday.
- HECHT, Ben y MacARTHUR, Charles (1955): *The Front Page*. Nueva York: Samuel French.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel (2008): «El cine como terapia. El psicoanálisis en la obra de Woody Allen», en *Revista de medicina y cine*, vol. 4, n.º 1, pp. 17-26.
- HUTTER, Andreas y KAMOLZ, Klaus (1998): *Billie Wilder. Eine europäische Karriere*. Viena: Böhlau.
- JACKSON, Charles (1996): *The Lost Weekend*. Nueva York: Syracuse University Press.
- KARASEK, Hellmuth (1993). *Nadie es perfecto*. Barcelona: Grijalbo.
- KRONBERG DUNMIRE, Antje (fecha desconocida): «History of the Papillon/Phalene Dog». [En línea]. En *Road's End. Papillons - Phalenes & Web Graphics*. En: <http://roadsendpapillons.com/History.html> [Consulta: 22 de septiembre de 2013].
- LALLY, Kevin (1998). *Billy Wilder. Aquí un amigo*. Barcelona: Ediciones B.

- LEMON, Richard (2001): «The Message in Billy Wilder's Fortune Cookie: Well, Nobody's Perfect... (1966)», en HORTON, Robert (ed.), *Billy Wilder Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 38-59.
- LIPPMANN, Walter (2003). *La opinión pública*. Madrid: Langre.
- LOSCERTALES, Felicidad y MARTÍNEZ-PAÍS, Felicidad (1997): «El cine como espejo de la realidad social (una aproximación interdisciplinaria)», en BERNAL, M. et al. (eds.), *Realidad y ficción en el discurso periodístico*. Sevilla: Padilla, pp. 13-39.
- MURRAY, George (1965): *The Madhouse on Madison Street*. Chicago: Follet Publishing Company.
- PEÑA FERNÁNDEZ, Simón (2012): *Caballeros de la prensa. El periodismo en el cine de Billy Wilder*. Bilbao: UPV/EHU.
- PHILLIPS, Gene D. (2010): *Some Like It Wilder. The Life and Controversial Films of Billy Wilder*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- PRELUTSKY, Burt (1996): «An Interview with Billy Wilder», en GOLDSTEIN, Laurence y KONIGSBERG, Ira (eds.), *The Movies. Texts, Receptions, Exposures*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- QUIN, Robyn (1996): «Enfoques sobre el estudio de los medios de comunicación: La enseñanza de los temas de representación de estereotipos», en APARICI, Roberto (ed.), *La revolución de los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones de la Torre, pp. 225-232.
- ROBARDS, Brooks (1990): «Newshounds and Sob Sisters: The Journalist Goes to Hollywood», en LOUKIDES, Paul y FULLER, Linda K. (eds.), *Beyond the Stars: Stock Characters in American Popular Film*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, pp. 131-145.
- SCHNEIDER, Irving (1977): «Images of the Mind. Psychiatry in the Commercial Film», en *American Journal of Psychiatry*, vol. 134, n.º 6, pp. 613-620.
- (1987): «The Theory and Practice of Movie Psychiatry», en *American Journal of Psychiatry*, vol. 144, n.º 8, pp. 996-1002.
- SCHWEINITZ, Jörg (2011): *Film and Stereotype: A Challenge for Cinema and Theory*. Nueva York: Columbia University Press.
- SCHULTZ, Harriet (2005): «Hollywood's portrayal of psychologists and psychiatrists: Gender and professional training differences», en COLE, Ellen y DANIEL, Jessica (eds.), *Featuring females: Feminist analyses of media*. Washington, D.C.: American Psychological Association, pp. 101-112.
- SIKOV, Ed (2000): *Billy Wilder. Vida y época de un cineasta*. Barcelona: Tusquets.

- TAYLOR, Samuel (2003): *A Touch of Spring*. Nueva York: Dramatist Play Service.
- WEDDING, Danny, BOYD, Mary Ann y NIEMIEC, Ryan (2005). *Movies and mental illness: Using films to understand psychopathology*. Cambridge: Hogrefe.
- WEDDING, Danny y NIEMIEC, Ryan (2003): «The clinical use of films in psychotherapy», en *Journal of Clinical Psychology*, vol. 59, n.º 2, pp. 207-215.
- ZIMMERMAN, Daniel (1996): «Freud y el cine». [En línea]. En *Escuela Freudiana de Buenos Aires*. En: <http://www.efba.org/efbaonline/zimmerman-02.htm> [Consulta: 22 de septiembre de 2013].

Filmografía

- GALEEN, Henrik (dir.) (1926): *El estudiante de Praga (Der Student von Prag)*. Alemania: Sokal-Film GmbH.
- HARLAN, Veit (dir.) (1940): *El judío Suss (Jud Süß)*. Alemania: Terraw-Filmkunst.
- HAWKS, Howard (1940): *Luna nueva (His Girl Friday)*. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation.
- MILESTONE, Lewis (1931): *Un gran reportaje (The Front Page)*. Estados Unidos: The Caddo Company.
- MOLINARO, Édouard (1973): *El embrollón (L'emmerdeur)*. Francia e Italia: Les Films Ariane, Mondex Films, Oceania Produzioni Internazionali Cinematografiche y Rizzoli Film.
- MURNAU, Friedrich Wilhelm (dir.) (1926): *El hipócrita (Herr Tartüff)*. Alemania: Universum Film (UFA).
- PABST, Georg Wilhelm (dir.) (1926): *Secretos de un alma (Geheimnisse einer Seele)*. Alemania: Neumann-Filmproduktion.
- QUINE, Richard (dir.) (1965): *Cómo matar a la propia esposa (How to Murder Your Wife)*. Estados Unidos: Murder, Inc.
- WIENE, Robert (dir.) (1920): *El gabinete del doctor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*. Alemania: Decla-Bioscop AG.
- WILDER, Billy (dir.) (1945): *Días sin huella (The Lost Weekend)*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- (dir.) (1948): *El vals del emperador (The Emperor Waltz)*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- (dir.) (1950): *El crepúsculo de los dioses (Sunset Blvd.)*. Estados Unidos: Paramount Pictures.

- (dir.) (1951): *El gran carnaval (Ace in the Hole)*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- (dir.) (1953): *Traidor en el infierno (Stalag 17)*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- (dir.) (1954): *Sabrina*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- (dir.) (1955): *La tentación vive arriba (The Seven Year Itch)*. Estados Unidos: Charles K. Feldman Group y Twentieth Century Fox.
- (dir.) (1957): *Ariane (Love in the Afternoon)*. Estados Unidos: Allied Artists Pictures.
- (dir.) (1959): *Con faldas y a lo loco (Some Like it Hot)*. Estados Unidos: Ashton Productions y The Mirisch Corporation.
- (dir.) (1961): *Uno, dos, tres (One, Two, Three)*. Estados Unidos: Bavaria Film, The Mirisch Corporation y Pyramid Productions.
- (dir.) (1963): *Irma la dulce (Irma, la Douce)*. Estados Unidos: The Mirisch Corporation y Phalanx Productions.
- (dir.) (1966): *En bandeja de plata (The Fortune Cookie)*. Estados Unidos: The Mirisch Corporation y Phalanx-Jalem.
- (dir.) (1970): *La vida privada de Sherlock Holmes (The Private Life of Sherlock Holmes)*. Reino Unido: The Mirisch Production Company, Mirisch Films, Sir Nigel Films, Phalanx Productions y The Mirisch Corporation.
- (dir.) (1972): *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre? (Avanti!)*. Estados Unidos e Italia: Jalem Productions, The Mirisch Corporation, Phalanx Productions y Produzioni Europee Asoziati.
- (dir.) (1974): *Primera plana (The Front Page)*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- (dir.) (1981): *Aquí, un amigo (Buddy, Buddy)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.