

**MARTES 31**      **21'30 h.**      *Entrada libre (hasta completar aforo)*  
*Salón de actos de la E.T.S. de Ingeniería de Edificación (antigua E.U. de Arquitectura Técnica)*

**DÍAS SIN HUELLA** (1945)      EE.UU.      101 min.

**Título Orig.-** The lost weekend. **Director.-** Billy Wilder. **Argumento.-** La novela homónima de Charles R. Jackson. **Guión.-** Charles Brackett y Billy Wilder. **Fotografía.-** John F. Seitz (B/N). **Montaje.-** Doane Harrison. **Música.-** Miklos Rozsa. **Productor.-** Charles Brackett. **Producción.-** Paramount. **Intérpretes.-** Ray Milland (*Don Birnam*), Jane Wyman (*Helen St. James*), Phillip Terry (*Wick Birnam*). Howard Da Silva (*Nat*), Doris Dowling (*Gloria*), Frank Faylen (*Nolan*) **v.o.s.e.**

*4 Oscars:*

*Película, Director, Guión y Actor principal (Ray Milland).  
3 candidaturas: Fotografía, Montaje y Música.*

*Festival de Cannes:*

*premio mejor actor (Ray Milland) y Gran premio del festival (Billy Wilder)*

*Música de sala:*

**Perdición** (Double indemnity, 1944) de Billy Wilder  
**Días sin huella** (The lost weekend, 1945) de Billy Wilder  
**Forajidos** (The killers, 1946) de Robert Siodmak  
Bandas sonoras originales de **Miklos Rozsa**

*“Un solo trago es demasiado y cien no son suficientes”.*

El 18 de enero de 1946 Thomas Mann anotaba en su diario:

*“Por la noche a Westwood, al cine: **DÍAS SIN HUELLA**, basada en Jackson. Película bien hecha e impresionante en su representación de la adicción”.*

Representación de la adicción. Eso era algo nuevo para Hollywood. Hasta **DÍAS SIN HUELLA** de Wilder, los borrachos en la pantalla eran siempre figuras cómicas. La payasada que representaban se basaba en que no podían mantener el equilibrio, veían doble, no encontraban el ojo de la cerradura. Los borrachos de las películas eran esperados en casa por sus mujeres, que se mantenían al acecho detrás de la puerta con el rodillo de amasar en la mano.

Lo cómico a menudo tiene que ver con la dignidad perdida, los borrachos pierden, junto con el equilibrio, su dignidad. Desde que Mack Sennett, en 1913, vio a un tal Charlie Chaplin en el show “A Night in an English Music Hall” interpretando a un gracioso borracho y lo contrató, surgieron, primero en las películas mudas y luego en las películas sonoras, numerosos borrachos cómicos, hasta llegar a W C. Fields, que no necesitaba pintarse la nariz para interpretar al gran bebedor como en la vida misma.

**DÍAS SIN HUELLA**, de Wilder, muestra a un hombre, a un escritor, que pierde su dignidad a causa del alcohol, que cae, literalmente, cada vez más bajo, que se lo juega todo y se convierte en ladrón para poder beber, y a este protagonista sin dignidad, la película le devuelve su dignidad perdida. La película no es en absoluto divertida.

En **DÍAS SIN HUELLA**, Wilder quiso mostrar el alcoholismo como enfermedad y no como motivo de comicidad. El alcohólico en lugar del borracho, el enfermo en lugar del marginado. Encontró casualmente la novela de Charles R. Jackson:

*“Iba en tren de Los Ángeles a Nueva York y al hacer transbordo en Chicago, en un quiosco mi mirada tropezó con el título *The Lost Weekend*. El título me atrajo, compré el libro y me lo leí de un trago hasta Nueva York. Evidentemente, se trataba de un libro autobiográfico, la novela de un escritor que, al no poder alcanzar sus propias aspiraciones, se convierte en un bebedor. Me fascinó la precisión descarnada con la que el autor muestra adónde conduce el alcohol a un alcohólico; para mí fue un estudio de la enfermedad, la historia de una rápida degeneración sin eufemismos. Más tarde me enteré de que el título que me había llamado tanto la atención era fruto de un error tipográfico. Jackson había querido escribir *The Last Weekend* (el último fin de semana) y se equivocó de tecla; naturalmente, el título mecanografiado, *The Lost Weekend* (El fin de semana perdido) le gustó más a la editorial. A mí también”.*

Cuando Wilder llegó a Nueva York, se precipitó a la primera cabina telefónica que encontró, llamó a Brackett a Los Ángeles y le rogó que se hiciera con un ejemplar del libro y lo leyera. Un par de horas más tarde lo llamó de nuevo. Brackett le dijo que estaba dispuesto a escribir junto con Wilder una película basada en el libro, aunque no comprendía del todo el entusiasmo de Wilder. Wilder telefoneó rápidamente al jefe de producción de la Paramount, Buddy da Silva, y le rogó que comprara de inmediato los derechos para la película en caso de que todavía estuvieran libres:

*“A continuación hubo duros debates en el Front Office, sobre si la Paramount debía tocar o no ese tema. No se quería ofender la sensibilidad del público con un título tan inusual, tampoco se quería desencadenar un debate filmico acerca de la prohibición que acababa de ser abolida. Aunque sabía qué clase de película quería hacer yo, convencí al jefe de la Paramount para que me dejara escribir el argumento y rodarlo: sobre todo le conté la historia de amor, la chica que encuentra al escritor en la ópera porque sus abrigos se confunden. Ella, como periodista del Time Magazine lo apoya y lo salva. La historia de amor y el happy end convencieron al Office: para mí, la película termina con un punto de esperanza: Birnam empieza a escribir de nuevo. Pero en realidad, el final es incierto; en cualquier momento puede darse la habitual recaída.*

*Aparte de las excusas, trucos e inevitables mezquindades a las que tiene que recurrir un bebedor para conseguir la bebida, es decir, el abuso en todas sus relaciones, lo que más me interesaba además era hacer una película que se desarrollara en Nueva York. Rodé la mayoría de las escenas live en las calles de Nueva York. Por ejemplo, en la secuencia en que Ray Milland intenta librarse de su máquina de escribir y va de una casa de empeños a otra, que por ser el día del Yom Kippur están todas cerradas, quería atrapar la atmósfera y los ruidos de la Tercera avenida, en la que se encuentran la mayoría de las casas de empeño, con sus tres esferas doradas por letrero.*

*Elegimos un domingo, las rejas de las casas de empeño estaban cerradas y debían crear un efecto de rechazo sobre aquel hombre entregado a una búsqueda desesperada. Hicimos que Ray Milland, sin afeitarse, vestido con un traje arrugado y con la máquina de escribir bajo el brazo, recorriera la Tercera avenida -por cuyo centro, en aquella época, pasaba el metro elevado desde la calle 55 a la calle 110, mientras buscaba, cada vez más desesperado, una casa de empeños abierta. Habíamos establecido determinados puntos fijos para las cámaras, las habíamos escondido en grandes cajas, a lo largo del recorrido del rodaje, de manera que tenían el aspecto de obras en la calle, o las habíamos situado en escaparates vacíos, y también hicimos que una cámara siguiera al protagonista dentro de un camión de reparto de leche.*

*Cuando Ray Milland pasaba por su lado y tenían que rodar, un hombre, desde la otra acera, hacía una discreta señal a la cámara oculta, utilizando un pañuelo blanco. Todo parecía salir a la perfección, nadie reconoció en Ray Milland, con su aspecto andrajoso, a la estrella de Hollywood, se oía el ruido del metro, tal y como yo quería, y como telón de fondo se veía el Empire State Building, que en aquella época sobresalía de su entorno.*

*Hubo otras escenas que tampoco rodamos en el estudio, sino en auténticos escenarios de Nueva York: la escena en que Ray Milland, después de caerse por las escaleras, llega a la planta de alcohólicos del hospital Bellevue; al final la gente del hospital estaba enfadadísima y juraron que nunca jamás dejarían entrar a un equipo de cine: precisamente porque no queríamos mostrar un hospital atendido por enfermeras sonrientes y sexys y médicos paternales, sino el horror de una gran sala, en la que enfermos delirantes yacen en sus camas, una junto a otra, abandonados por completo a su suerte; donde la policía impide que los enfermos huyan. Pero sobre todo, había un enfermero cuyo*

*desvergonzado cinismo (está insensibilizado, porque día tras día tiene que tratar con casos desesperados de alcohólicos) significa una importante estación en el camino de la degeneración cada vez más profunda de Ray Milland.*

*En el P. J. Clarkes Bar, en la calle 52, esquina con la Tercera avenida, rodamos las escenas de bar. Dos casas más allá estaba el apartamento en el que el borracho vive a costa de su hermano, junto con su curiosa portera.”*

Fue la primera película de gran ciudad de Wilder después de sus años en Berlín y fue una de las primeras películas realistas sobre Nueva York, que incluía, al mismo tiempo, escenas de la calle: documentales en tiendas de licores, ante peluquerías, junto a puestos de fruta. Wilder quería que la atmósfera de la ciudad formara parte de la acción, quería que el aire de Nueva York pudiera respirarse en la película, quería mostrar que esa persona de la que la película se ocupaba vivía entre millones de otras personas, como haría sobre todo en **El apartamento** más adelante.

*“En **DÍAS SIN HUELLA**, para aglutinar la película, para acelerarla y frenarla, según lo que hiciera falta, recurrí de nuevo a la retrospectiva: pero esta vez no como voz en off, sino como episodios de una vida, tal y como Ray Milland los cuenta al camarero del bar (Howard da Silva).”*

En esa escena del bar, hay una eficaz inserción, un primer plano de un signo cargado de significado, que se introduce en la película. Ray Milland entra en el bar y pide una copa. El vaso deja en la barra un círculo mojado; después de la tercera copa, el camarero quiere limpiar los círculos.

*-No los limpies, Nat -dice Ray Milland-. Déjame mis pequeños círculos viciosos.*

Y empieza entonces a filosofar sobre el círculo, “la figura geométrica perfecta”, ya que no tiene final ni tiene principio... como el día de un bebedor que también se encuentra en un círculo vicioso que no tiene principio ni fin, asocia el espectador.

Poco después, en un inserto, pueden verse seis círculos, más tarde, en otro inserto, doce círculos se interseccionan sobre la barra.

*“Utilicé este fundido encadenado, del que realmente estoy un poco orgulloso, para ganar tiempo, y para no tener que contar de un modo aburrido: primero se toma una copa, después no puede detenerse y se toma otra y otra. La breve sucesión de círculos da a entender claramente al público, de golpe, la derrota de un bebedor reincidente. Esta inserción es una aplicación práctica de las teorías de Pudovkin y de Eisenstein, de cómo hay que contar algo en una película. En la novela, en el lugar correspondiente se diría: ... ‘después de haber bebido nueve o diez copas’ ... Este tipo de inserciones muestran la fuerza de la película, la potencia arrolladora con que las películas pueden sacudir todo un edificio”.*

En **DÍAS SIN HUELLA** hay otra inserción. El bebedor tiene miedo de no poder sobrevivir a la noche sin whisky. En algún lugar del piso ha escondido una botella, pero no puede recordar el escondite que él mismo ha elegido. Revuelve toda la habitación, enciende todas las luces, lo pone todo patas arriba. Nada. Lleno de desesperación se echa sobre la cama y piensa que ha llegado al final. Y se queda mirando fijamente al techo. Y –primer plano- se ve la silueta de la botella en la pantalla de la lámpara.

**DÍAS SIN HUELLA** tuvo un estrepitoso fracaso en el primer preestreno en Santa Bárbara. Los espectadores se rieron desde el principio, se rieron cuando el hermano de *Birnam* descubre el alcohol colgando de la ventana, se rieron cuando echó el whisky por el fregadero.

Cuando Wilder vio venir el desastre, abandonó la sala y se sentó triste en la escalera. La gente abandonaba el cine en tropel, pasando por su lado. Al principio había mil personas en la presentación, al final solo quedaron cincuenta. Y más tarde tuvo que leer las tarjetas del preestreno, en las que los espectadores formularon así su opinión: “Una buena película, solo habría que eliminar lo referente a la bebida”. La mayoría de los juicios eran demoledores: la película era repugnante, repulsiva, aburrida. Un espectador comentó, después de la proyección, que había decidido dejarlo. Cuando le preguntaron si quería dejar la bebida, contestó:

*-No, no he renunciado a beber, he renunciado a ir al cine.*

Puesto que, ya antes, la Paramount había tenido serias dudas sobre el argumento y la película, los responsables consideraron que, de momento, debía archivarse y olvidarse. Se dice que la industria de las bebidas alcohólicas intentó comprar los derechos de **DÍAS SIN HUELLA** para retirar definitivamente la película de la circulación.

*“La impresión que me causó el catastrófico preestreno en Santa Barbara me reforzó en mi decisión de entrar en el ejército. La gente del Psychological War Department (Departamento de Guerra Psicológica) quería que, una vez terminada la guerra, fuera a la Alemania ocupada. Fue una especie de huida.*

*Cuando meses más tarde volví de mi servicio en Alemania, la opinión en torno a **DÍAS SIN HUELLA** había cambiado. Los responsables del estudio habían vuelto a ver la película y les había impresionado su seriedad. Y ahora el público estaba preparado para la seriedad de la película.”*

En la entrega de los Oscar la película recibió cuatro: a la mejor película, para su director y por el guión. Ray Milland, que solo había aceptado el papel de un alcohólico después de grandes dudas, porque temía hacer el ridículo y estropear su futura carrera, recibió el Oscar al mejor actor, por primera y única vez en su vida.

*“Y **DÍAS SIN HUELLA** se convirtió en un éxito de público ¿ Y cómo reaccionó la industria estadounidense de las bebidas alcohólicas? Después de haberse recuperado del susto, emprendió la huida hacia delante: puso en marcha una campaña publicitaria a nivel nacional en la que felicitaba a Milland y a la película, diciendo que ambos expresaban el punto de vista que también el ramo defendía: había que beber, pero con moderación.”*

El crítico John T. McManus fue todavía más claro en su juicio: bebedores ocasionales de su círculo de conocidos que habían visto el preestreno de la película coincidieron en la misma experiencia: que la repetida visión del whisky, una y otra vez, en cada rincón de la pantalla, junto con el hecho de no encontrar en ninguna parte (del cine) ni una gota de algo bebible, los había llevado a precipitarse después de la proyección de la película al interior del bar más próximo para tomarse rápidamente un par de copas.

#### **Texto:**

*Billy Wilder & Hellmuth Karasek, **Nadie es perfecto**, Mondadori, 2000.*

**DÍAS SIN HUELLA** es una película sobre un escritor cuya relación con el alcohol le permite imaginar que no es un individuo desclasado en una sociedad para la que parece no haber nacido, y en la que sin duda seguirá sin encontrar acomodo, pese a la teórica superación de su alcoholismo y el desenlace feliz del relato. El personaje encarnado por Ray Milland desea ser un escritor de éxito, pero su máximo referente es Shakespeare, no cualquier otro dramaturgo, lo que le acarrea esa situación de extrañeza, de idealismo literario. Milland es capaz también de empeñar su máquina de escribir, el motor de sus sueños, para conseguir una copa cuando las cosas van maldadas. Wilder, que al iniciar el proyecto tenía serias dudas sobre si el público optaría por tomarse al borracho en broma -el alcoholismo era un tema aún virgen en Hollywood por aquellas fechas-, y soportaba también la presión de los directivos de Paramount, que costeaban a regañadientes la adaptación de este best-seller de Charles Jackson, forzó el naturalismo y se ahogó a veces en la verosimilitud, porque para él se trataba de la odisea de un borracho serio.

Claudius Seidl propuso en su libro “Billy Wilder” (Cátedra, 1994) otra mirada más atractiva acerca del tema del film: *“La película trata de un alcohólico, del alcohol y de la embriaguez. Por eso se la suele encasillar dentro del género de películas con temas conflictivos, tipo un estudio conmovedor sobre los peligros del alcohol, o algo por el estilo. Sin embargo, hay otra interpretación completamente distinta, pero mucho más acertada: **DÍAS SIN HUELLA** es el retrato de un artista. Para ser más exactos: el retrato de un hombre que tropieza con su concepto equivocado sobre la esencia del arte”*. Resiguiendo esta teoría, llegaríamos a una conclusión que hace más atractiva la película de lo que en realidad es: su protagonista no es alcohólico porque fracasa en la vida y carece de otros estímulos (no ayuda mucho la presencia de su prometida, Jane Wyman), sino porque, en el

fondo, su meta inalcanzable es ser como el autor de “Romeo y Julieta”, y ese concepto equivocado del arte -Milland, escritor mediocre en el film, nunca podrá componer dos frases de igual belleza a la de cualquier soneto shakesperiano-, es lo que le empuja directo a la bebida.

¿Cómo encaja la posible ubicación de **DÍAS SIN HUELLA** en el terreno del cine negro? No lo hace en sus visiones delirantes, cuando no grotescas, aunque sí efectivas en 1945, del *delirium tremens* del protagonista, con la imagen fantasmal de dos roedores que son atacados y devorados por un murciélago como expresión de la soledad y la locura del personaje. Es más bien en el tono, en el uso de la luz, y aquí conviene recordar que la fotografía en blanco y negro está firmada por John F. Seitz, el mismo operador de **Perdición**, la única película clásica de Wilder en el género, y de **El crepúsculo de los dioses**, su otro film con una cierta atmósfera negra. El tono viene dado por esas aludidas ansias de verismo que perseguía Wilder, lo que le llevó a experimentar soluciones de rodaje propias del cine policíaco realista que iba a ponerse de moda poco tiempo después. Es más, **DÍAS SIN HUELLA** se adelanta catorce años al estilo que impuso Fuller en la secuencia inicial de **El kimono rojo**: Wilder rodó algunas tomas con cámara oculta en las calles de Nueva York, siguiendo las evoluciones de un tambaleante Milland a la búsqueda de un bar y esperando captar la reacción real de los transeúntes, como hizo Fuller al hacer correr semidesnuda a la bailarina de striptease por las calles de Los Ángeles mientras la filmaba desde el interior de una furgoneta sin que los viandantes se dieran cuenta.

#### **Texto:**

*Quim Casas*, “Wilder en negro”, en dossier “Aquí un amigo: Billy Wilder”, rev. Dirigido, mayo 2002.