

UN "ENFANT TERRIBLE" DE 85 AÑOS

Conversación con BILLY WILDER

FERNANDO TRUEBA

El pasado junio cumplió 85 años. Decir de él que es el más grande director vivo es una tacañería. De entre los muertos no creo lleguen a media docena los que se pueden medir con él. Y decidir si alguno le es superior sería una cuestión discutible y subjetiva, además de inútil. De sus 25 películas, quince fueron nominadas para al menos un Oscar. Eso ya parece un récord.

Pero es que Billy Wilder, personalmente, ha sido nominado en once ocasiones al mejor guión y en ocho a la mejor dirección y ha obtenido el premio tres veces en la primera categoría y dos en la segunda. Sólo Woody Allen se le acerca, a una prudente distancia. Pero en la ceremonia de los Oscars de 1961, Wilder batió su propio récord. Por primera y única vez en la historia, tres Oscar fueron entregados la misma noche a una misma persona. Wilder obtuvo el premio al mejor guión original, el premio al mejor director y, finalmente, como productor, el premio a la mejor película. Se trataba de "El Apartamento".

El 4 de marzo del próximo año hará cincuenta años que Wilder dio la primera vuelta de manivela de su primera película, "El Mayor y la menor", en los platós de la Paramount. El público aquel día fue excepcional: Ernest Lubitsch, Preston Sturges, Michael Curtiz, William Wyler y algunos directores más estaban allí animando al debutante.

-Sí, a desearme buena suerte. Fue un día muy especial. Recuerdo que, el día antes, me encontré con Lubitsch en un restaurante y le dije: «Mañana empiezo a rodar mi primera película, tengo un ataque de nervios y no creo que pueda dormir. ¿Recuerdas tu primer día?». Y entonces él me respondió: «Recuerdo todos los días. Nunca he conseguido dormir cuando empiezo una nueva película, no sólo cuando hice la primera, sino también cuando hice la veinte. Y todavía ahora, cada vez que empiezo una película, me cago en los pantalones».

Nacido en 1906 en una provincia del Imperio Austro-Húngaro que hoy pertenece a Polonia, Wilder cambió Viena por el hirviente Berlín de los años veinte, donde trabajó como periodista antes de empezar a trabajar como negro de un guionista del cine mudo. En aquella época escribió más de doscientas películas mudas, sin figurar en títulos más que en una docena de ellas. La más famosa fue "Mujeres en domingo", una película que anticipaba quince años las técnicas neorrealistas y treinta el espíritu de la nueva ola.

En febrero de 1933, al día siguiente del incendio del Reichstag, el judío Wilder dejó Alemania y, con una maleta por todo equipaje, se fue a París, donde dirigiría su primera película, "Mauvaise Graine". La película, perdida durante años, fue recientemente recuperada por la Cinemateca francesa.

-Trataba de una banda de jóvenes que robaban coches. La rodamos en un garaje. Había persecuciones, pero no teníamos transparencias. Así que

rodábamos con la cámara en un coche a cien kilómetros por hora. Era un poco como la primera película de ese farsante director francés... Jean-Luc Godard, ¿cómo se llamaba?

-"Al final de la escapada". ¿Ha vuelto a ver alguna vez la película?

-No he vuelto a verla nunca. La rodé en 1933, hace ya sesenta años, y al año siguiente me vine a América. No me gusta ver ninguna de mis películas. Es como si me preguntas si me gustaría volver a ver a la primera chica con la que me acosté. No, no quiero verla. Y tampoco creo que ella quiera verme a mí. No me gusta mirar hacia atrás. Sólo ir hacia adelante.

Wilder hizo París-Los Ángeles via México donde, en un hotel donde compartía habitación con Peter Lorre, esperó varios meses hasta conseguir el visado de entrada. Consiguió vender algunos guiones en alemán, que sus amigos traducían al inglés. Los primeros dos años fueron difíciles, hasta que un día entró a formar parte del centenar de escritores que la Paramount tenía en nómina en aquella época. El jefe del departamento de guionistas buscaba alguien para escribir la siguiente comedia de Lubitsch, "La octava mujer de Barbazul". Y los elegidos fueron Wilder y Charles Brackett, con quien, a partir de entonces, formaría equipo. Aquello cambiaría su suerte.

-Era un auténtico caballero. Tenía dieciseis años más que yo, era escritor, había sido crítico en el "New Yorker" y en el "Saturday Evening Post". Había escrito dos o tres novelas, y pertenecía al círculo de Fitzgerald y Hemingway. Me ayudó muchísimo a mejorar mi balbuceante y defectuoso inglés. Tuvo una gran paciencia conmigo, era un hombre muy considerado. Fue presidente de la Asociación de Guionistas. Era todo un carácter. Nuestra última película juntos, "El crepúsculo de los Dioses", fue realmente buena.

Era la época dorada de la comedia, y Paramount era el estudio de las comedias. Allí estaba, además de Lubitsch, Preston Sturges.

-Teníamos una relación maravillosa, hizo películas muy buenas. En "El poder y la gloria" se adelantó a "Ciudadano Kane". Me ayudó mucho cuando empecé a trabajar. Fue el primer guionista que dijo «Quiero ser director, nadie conoce esta historia mejor que yo. He contado una historia que funciona sobre el papel y quiero contarla también en celuloide». Yo fui el segundo y Mankiewicz el tercero. Pero tuvo muy mala suerte porque creó su propia productora con Howard Hughes, que era un excéntrico con el que era imposible vivir, que abría y cerraba estudios, estaba loco. Luego se fue a París para hacer una película y acabó sentado en la terraza del café Alexander's, cerca del hotel George V, esperando que pasara algún americano que le pagara un cognac. Intenté trabajar con él antes de que se fuera a París, pero era un hombre acabado, ya sabes, cuando las cosas van mal, cuando estás en racha de mala suerte, no importa lo que hagas, incluso las cosas seguras te salen mal.

Su última película como guionista, antes de pasarse a la dirección, fue la maravillosa "Bola de Fuego", con Gary Cooper y Barbara Stanwyck. Para aprender la mecánica de un rodaje, Wilder estuvo observando el trabajo del director Howard Hawks.

-Era un veterano. Había crecido aquí. Era alto, fuerte y de pelo cano. Inspiraba respeto. Pero siempre me pareció un completo mentiroso. Por ejemplo, una vez, estaba yo en Paris con mi amigo el guionista Harry Kurnitz, quien escribió conmigo "Testigo de cargo", estábamos charlando en el hall del hotel George V y de repente salió del ascensor aquel americano elegante, se acercó y se sentó a tomar una copa con nosotros y entonces dijo: «Caballeros, acabo de hacer y firmar los dos mejores negocios jamás realizados en el mundo». «¿De verdad, cuáles?» y dijo: «He vendido todos mis pozos de petróleo en Texas -dudo que tuviera ningún pozo de petróleo- y acabo de firmar un contrato por el que soy distribuidor único de Mercedes Benz para todo el continente americano. Quizá un día de estos construya un estudio en Dallas». Unos minutos después el hombre de la recepción se nos acercó y nos preguntó, «¿Quién es ese hombre? Nos debe las últimas seis semanas». Ése era Howard Hawks. En otra ocasión, cuando escribíamos "Bola de fuego" para Samuel Goldwyn, que él iba a dirigir, nos llamó a su despacho. Tenía un cuaderno de notas amarillo, lo levantó en el aire y dijo: «Felicidades caballeros, lo tenemos. Esta noche no podía dormir y a las cuatro de la mañana me he levantado y aquí tengo completo, de principio a fin, el tercer acto de "Bola de fuego". Sólo falta un poco de diálogo». Le miramos. Nos miró. Entonces se levantó y se fue al servicio. Brackett y yo saltamos sobre aquel cuaderno, lo abrimos y no había nada escrito en él, ni una línea, ni una palabra. Cuando volvió lo único que dijo fue: «En una hora empieza la primera carrera en Santa Anita, ¿Venís conmigo, chicos?» y ahí se acabó todo, no volvió a hablar del maravilloso final que había escrito. Pero hizo algunas películas maravillosas. Estaba más en la línea de John Ford o Henry Hathaway. Era un buen director, lo único es que era un mentiroso. Pero me gustaba. Que seas honesto y digno de confianza no hace de ti necesariamente un buen director. Era un soñador. Lo que he contado es un signo de imaginación, de fantasía. Me gustaba. Y las mujeres se volvían locas por él.

Wilder y Brackett escribieron algunos guiones para Mitchell Leisen, como la genial "Medianoche", pero este director era la "bestia negra" de Wilder por sus continuas faltas de respeto al guion. Durante el rodaje de "Si no amaneciera", la paciencia de Wilder tocó fondo. Era la historia de un emigrado que esperaba en México su visado para entrar en Estados Unidos. En la habitación de un hotelucho ve como una cucaracha escala la pared y, cuando llega a la línea del espejo, la detiene con un bastón y, haciéndola retroceder al otro lado de la línea, le pregunta: «¿Dónde está tu visado?». La escena, referencias autobiográficas aparte, era el resumen y la metáfora de toda la historia. Pero Leisen decidió suprimirla con el pretexto de que el actor, Charles Boyer, se negaba a hablar con una cucaracha.

-Salía del edificio de los guionistas y me metía en el plató a espiar como una rata de iglesia, y entonces veía que estaban cortando diálogos o que no entendían un chiste, así que empecé a enfadarme y a gritar contra los directores. Entonces fue cuando dije que quería dirigir. Y, como no querían que me largara o tenerme en contra, pensaron: «Está bien, dejemos que haga una película, estamos haciendo cincuenta al año, por una más... Hará alguna chorrada artística, dejémosle que la haga y se rompa la crisma, así volverá a ser un buen chico y seguirá escribiendo». Como yo sabía lo que pensaban, busqué hasta que encontré un proyecto que fuera muy comercial. Quería hacer una película que fuera profesional, que no se pasara del presupuesto y que hiciera dinero. Mi agente, Leland Hayward, un hombre muy inteligente, me consiguió a Ginger Rogers, que acababa de ganar el Oscar por Kitty Foyle y era la estrella del momento. Y trabajó en la película de alguien que nunca había dirigido. "El Mayor y la Menor" fue un éxito.

La carrera de Wilder era imparable. Su segunda película fue "Cinco tumbas en El Cairo". Wilder y Brackett estaban en la cresta de la ola, se les conocía como "el matrimonio más feliz de Hollywood". Los problemas empezaron cuando Wilder decidió llevar al cine "Perdición", la novela de James M. Cain. Brackett se negó a colaborar en la película porque encontraba sórdido el argumento. Fue la primera ruptura. Wilder buscó un colaborador de excepción para sustituirle: Raymond Chandler.

-No fue nada fácil trabajar con él. Era un novato, jamás había pisado un estudio. Hablaba de posiciones de cámara... Pero me ayudó mucho, porque aunque no era un escritor de cine, era una especie de poeta. Ni siquiera era muy bueno escribiendo intrigas policiacas, porque eso le aburría. Si se pudiera conseguir una mezcla, un cruce de Agatha Christie y Raymond Chandler, sería maravilloso, porque ella construía intrigas mejor que nadie. Resolvía los puzzles, las historias, maravillosamente. Pero sus personajes eran de cartón. Y con Chandler ocurría exactamente lo contrario: escribía personajes, diálogos maravillosos, poseía un enorme poder descriptivo y sabía como crear una atmósfera. Pero en las intrigas se perdía. Aunque, al leerle, te da igual. Simplemente te dejás llevar por la música de sus palabras. Creo que sólo hay dos personas que han sabido captar el "espíritu" de Los Ángeles, que no es nada fácil de atrapar. Son Raymond Chandler y el pintor David Hockney.

Tras "Perdición", Wilder y Brackett aún harían cuatro películas más juntos. Pero, después de "El Crepúsculo de los dioses", se separaron y nunca más volvieron a trabajar, cortando por completo cualquier tipo de relación. Y los dos guardarían un total silencio sobre el tema durante años. Poco antes de morir, Brackett contaría a Garson Kanin el episodio con amargura: «Nunca entendí lo que pasó. Todavía no lo entiendo. Un día, mientras trabajábamos, con esa dulce sonrisa suya, Billy me dijo que era mejor que no volviéramos a trabajar juntos. Y siguió con lo que estaba haciendo, como si tal cosa. Me quedé mudo. Todavía no me he recuperado. En todos los años que trabajamos juntos, nunca tuvimos una pelea seria». Así acabaron los catorce años de "el matrimonio más feliz de Hollywood". Los guiones de Wilder son las piezas de relojería más perfectas que nos ha dado el cine. Por ello, la leyenda y la polémica se han cernido siempre sobre sus colaboradores. Para algunos Brackett, y más tarde Diamond, son personajes casi míticos, genios en la sombra, mientras que, para otros, los co-guionistas de Wilder eran simplemente secretarías de lujo a cincuenta mil dólares.

-Es cierto que se ha dicho eso, pero no es verdad. Antes de elegir un colaborador hay que saber lo bueno que es. Y merece todo el reconocimiento. Algunos colaboradores te dan el cincuenta por ciento y otros te dan el treinta, pero todos ellos se ganan el título. Cuando Diamond murió, recibí un montón de llamadas de gente a la que le gustaría trabajar conmigo. Trabajé muchos años con Brackett. Con Diamond pasé treinta y cinco años trabajando a diario [de 1957 a 1981 son 25], lo que demuestra que, incluso si las películas no siempre eran perfectas, fue una colaboración fructífera. Me gustaba estar con él. Era una especie de esgrima trabajar con él. Tenía un enorme talento. En nuestra última película, "Aquí un amigo", tuvimos dificultades, porque siempre que yo intentaba hacer algo sexualmente nuevo o excitante, él se autoexcluía, y por eso la película no está bien. Era el tipo de persona que en treinta y cinco años [¿de nuevo 25?] nunca pronunció las palabras "Mierda" o "Joder". Solamente al final, cuando estaba muriendo de

cáncer, en Beverly Hills, fui a visitarle y le dije: «Tienes que luchar, tienes que salir adelante». Y con un débil hilo de voz, me respondió: «Mierda, no puedo, es muy tarde, voy a morir». Fue la única vez que le oí decir esa palabra en todos estos años. Esas fueron las últimas palabras que me dijo. Pero te estoy contando todo lo que va a estar en mi libro. Espero que, a pesar de eso, lo compres.

-¿Qué son esas dos letras, C.D., en la primera página de todos sus guiones?

-C.D.: Cum Deo. Hay gente que me pregunta «¿Pero qué pasa? ¿Eres creyente?». Creo que no hace ningún daño, y a veces incluso ayuda. Tenía un amigo en Alemania, al que hacía tiempo que no veía, y de pronto dijo algo muy antirreligioso. Entonces yo le dije: «Siempre creí que eras un ferviente católico, que hables así de repente... ¿Qué ocurre? ¿Has perdido la fe en Él?». Y él me respondió: «No, Él me gusta. Sólo odio a su personal de aquí abajo».

-Se cuenta que nunca escribe el final de sus guiones, hasta que el rodaje de la película está ya avanzado.

-Correcto, así es. Escribo un final porque hay que hacer el presupuesto y todo eso, pero nunca es definitivo. Las diez últimas páginas cambian según van las cosas. Si ruedo una película en 50 días, tengo cuarenta días para ver cual es el mejor final, el más coherente con los personajes, sus relaciones y comportamiento. Puedo hacer cambios y conseguir el mejor clímax posible con la experiencia que te da el tener hecho ya el 80 por ciento de la película. Los primeros ochenta minutos son de hierro, ya en el guión, pero los últimos diez minutos están siempre abiertos. Y si no se te ocurre nada grandioso, siempre puedes rodar el final que tenías.

-Me resulta difícil creer que un final como el de "Con faldas y a lo loco", no estuviese en el guion.

-Te contaré como fue. El día que Diamond y yo estábamos escribiendo la escena final de "Con faldas y a lo loco", eran las seis de la tarde, alguien estaba esperándonos y yo le dije: «Aquí necesitamos un gran final», para acabar el diálogo que habíamos escrito entre Jack Lemmon y Joe Brown. Lemmon le dice al otro que no puede casarse con él porque fuma, y el otro responde que no le importa. Lemmon añade que no podrán tener hijos, y el otro dice: «Los adoptaremos» y esto y lo otro, hasta que Jack, quitándose la peluca, dice: «No podemos casarnos porque soy un hombre». Entonces Diamond me miró y dijo: «Nadie es perfecto». Y yo dije: «Bueno, ¿por qué no? Pongámoslo de momento y tenemos una semana para pensárnoslo y encontrar la frase perfecta». Pero nunca se nos ocurrió otra mejor, y dejamos esa. Era un maravilloso escritor. Dijo «Nadie es perfecto», y se convirtió en una frase hecha en America, y en todas partes.

Las relaciones de Wilder con los actores han sido notoriamente buenas en algunos casos: Jack Lemmon, Walter Matthau, Willian Holden, Audrey Hepburn, Charles Laughton, Marlene Dietrich, Shirley MacLaine... Públicamente malas - Marilyn Monroe, Humphrey Bogart- en otros...

-Los actores con quienes he tenido más problemas eran graduados en la "Escuela Estructuralista", que se expresaban de forma altisonante y actuaban con el viejo bla bla bla inglés. Sólo aprenden cosas por autobombo, por la Sagrada Ciencia del Mimo y la Summa Cum Laude...

-Una de las últimas veces que le visité, usted dijo una frase bastante amarga acerca de los actores. Lo que dijo exactamente fue: «Cuanto menos trato con actores, más feliz soy».

-Todos los actores no son iguales. Me gustan los actores profesionales. Los que tienen un falso concepto de Stanislavsky o Strasberg te hacen preguntas incluso cuando hacen un pequeño papel. Quieren que les digas quién fue su padre, de dónde procede su familia y qué relaciones tienen con sus hijos, lo que carece por completo de importancia. Y luego, cuando se ponen delante de la cámara, no se saben el diálogo. Hay actores que son cercanos y fáciles y otros que crean problemas y no están de acuerdo con tu punto de vista. Muchas veces les hago una pequeña trampa: «Te comprendo, comprendo lo que quieres hacer, hagámoslo de las dos formas, a mi manera y a la tuya, ¿de acuerdo?». Y cuando lo hacemos a su manera no hay película en la cámara. Soy un director muy económico, no ruedo nunca un master porque siempre sé dónde quiero cortar, y rodar algo dieciséis veces, deja a los actores sin energía. Recuerdo un director muy bueno, ya muerto, George Cukor, era muy bueno con los actores, especialmente con las actrices. Cuando tenía un primer plano lo rodaba diez veces y positivaba todas las tomas. Luego se sentaba en la sala de proyección para elegir la mejor. Un día cogieron una toma y se la positivaron diez veces - ¡la misma toma diez veces - y Cukor se pasó toda la tarde estudiando cual era la mejor. Finalmente se decidió por la tercera, pero el proyccionista dijo: «Personalmente, creo que la novena es la mejor...». Es la pequeña historia de Hollywood. Yo, cuando ruedo, trato de preservar el impacto inicial de cuando lo haces por primera vez, de cuando tienes más energía y luego hago una segunda y una tercera tomas. Pero a partir de la décima pierde fuerza. Recuerdo que una vez, rodando una escena de "Con faldas y a lo loco", con Marilyn Monroe, hice ochenta y tres tomas: ¡Ochenta y tres! Me llevó dos días, y cada vez que yo decía «Otra», porque ella había olvidado el diálogo, no sólo había que parar la cámara, sino que ella volvía al camerino, se maquillaba de nuevo y eran cada vez veinte minutos hasta que volvía. Recuerdo que, después de la toma setenta, para animarla, la dije: «No te preocupes, Marilyn», y ella me miró y dijo: «¿Que no me preocupe? ¿Hay algo por lo que deba preocuparme?» No se daba cuenta que hacer ochenta y tres tomas no era algo normal.

-Parece usted enemigo del "Método" del "Actor's Studio"...

-No, están bien. Estudia, pero eso no es todo. Las cosas que no se ven en la pantalla no son buenas para la película. No me des una pose donde no hace falta pose. No analices, simplemente déjate llevar. Hay que ser como un mago que hace un conjuro y la gente cree en él. Y si creen en él, es que eres la persona adecuada para ese papel y un buen actor.

-Usted ha hecho maravillosos retratos de prostitutas en películas como "Irma la dulce", "Bésame tonto" o "Primera plana", pero también en las otras, el tema de la prostitución, o la corrupción, parecen estar siempre latentes.

-Bueno, creo que la prostitución es un tema que interesa a todo el mundo. Mucho más que la vida de un maestro de escuela. ¿Qué aburrido, no? Es fotogénica, la prostitución es fotogénica. En cambio la virtud no. Esta es una regla fundamental: La virtud no es fotogénica.

-Creo que, a veces, colabora en guiones de otros sin figurar el los títulos de crédito, lo que aquí llaman "script's doctor"...

-Bueno, lo he hecho bastante a menudo, para amigos. Sin cobrar. No lo hago por dinero. Si alguien me gusta y tiene problemas y puedo darle una tarde o un

fin de semana, es un placer hacerlo. Una vez Huston, había hecho una película en Japón y tenían que volver a rodar una escena. Habían vuelto a construir el decorado y a reunir a los actores, pero Huston estaba en Europa y no podía hacerlo, así que me llamó y fui y rodé la escena por él. Me gusta ayudar a un colega.

-Usted tuvo un proyecto de película con los Hermanos Marx, y otro con Laurel y Hardy. ¿Ha habido muchos proyectos queridos que se quedaron en la cuneta?

-Claro, hay muchos proyectos que me gustaría haber hecho. Me gustaría haber hecho todas las películas de éxito que han hecho los demás... Sí, es verdad, tenía una buena historia para Laurel y Hardy, pero ambos murieron, con dos años de diferencia. Con los Marx también. Groucho era un gran amigo mío y una maravillosa persona. Era el número uno de los Marx, pero ya era muy viejo...

-¿Qué directores le interesan más del cine de ahora?

-Hay algunos muy buenos. Spielberg, que tiene dos o tres películas entre las cinco de más éxito de toda la historia. Su cine gusta a los jóvenes. Y técnicamente es muy bueno. Cuando piensas que "Tiburón" es sólo su segunda o tercera película...

-Y la mejor...

-Sí, es la mejor. Pero "E.T." es también maravillosa. También me gusta mucho Jonathan Demme, "El silencio de los corderos". Hizo esa película maravillosa sobre Howard Hughes, "Melvin and Howard". Es uno de los mejores. Y creo que Scorsese es un director de gran talento. Su obra maestra es la película sobre el boxeo, "Toro salvaje". Es muy joven y Dios sabe lo que puede hacer todavía.

-¿Y Woody Allen?

-Woody Allen me gusta mucho, sólo he estado con él una vez en mi vida, pero he visto todas sus películas. Me gustan aquellas en las que no insiste en ser el Ingmar Bergman de Nueva York. "Annie Hall" es su mejor película, me encanta. En todas sus películas hay algo, pero no es simplemente un director de cine, es un genio en todos los campos, escribiendo artículos, teatro, interpretando... Es un talento original y superdotado.

-Y además está haciendo, con bastante éxito, algo que usted hacía como nadie: comedias amargas y dramas divertidos.

-Pero lo que es admirable es su energía, siempre está haciendo algo, y encima saca tiempo para tocar una vez a la semana en un grupo de jazz. Si tuviera que escoger un adjetivo para él creo que, ante todo, es un hombre enormemente inteligente. Es brillante y, cuando no trata de hacer sagas nórdicas, es penetrantemente verdadero y viciosamente divertido. Es un auténtico ser humano. A veces le envidio por el contrato que tiene con Orion, ni siquiera tiene que enseñarles el guión. Allen es una máquina de trabajar con dedicación completa. Y además polifacético, algo muy extraño. Cuando un actor o una actriz no le gusta, le sustituye y vuelve a rodar con otro. Es una forma original de trabajar, más como un pintor. Si no le gusta un cuadro, coge otro lienzo. Tienen tanta confianza en él que le dejan hacerlo.

-El otro día me dijo que después de acabar de escribir sus memorias, ha devuelto el dinero al editor y ha decidido no publicarlas. ¿Por qué?

-Quizá no es el momento adecuado, no sé... Pero no puedo escribir sobre ciertas cosas. Hay otras que no puedo explicar y que ya han sido utilizadas en montones de entrevistas y, además, me temo que al editor le decepcionaría la falta de chismes, de carnaza... Hay actores que cuentan: «Me acosté con Joan Crawford». Yo no puedo hacer eso, va contra mi sentido de la limpieza, no puedo hacerlo. En otros momentos, me ha hecho sentirme mal el escribir sobre cómo parte de mi familia murió gaseada en Auschwitz. Sólo es abrir heridas con las que te ha llevado años acostumbrarte a vivir. Si alguna vez acabo el libro, y si consigo contar lo que de verdad significa hacer una película, y qué es Hollywood, cómo es la gente de aquí, este pequeño grupo de personas que hacemos las películas que luego se ven en todo el mundo e influyen en tanta gente... Vivimos en un zoológico... Pero claro, un libro así no se vendería como el de la señora Reagan. Lo que puedo asegurarle es que no quiero escribir un libro como el de Shelley Winters. Tengo escritas seiscientas veinte páginas. Pero lo que de verdad quiero hacer ahora es escribir otro guión y hacer otra película.

Antes de despedirnos, le comento el éxito de las reposiciones de sus películas en Madrid. Y cómo, en los últimos años, se han vuelto a estrenar "Perdición", "Días sin huella", "El crepúsculo de los Dioses", "El Apartamento", "Un, dos, tres", "Bésame tonto", "En Bandeja de Plata", "La vida privada de Sherlock Holmes", "¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?"...

-Quizá debería irme a Madrid. Me gusta España. Aunque no me dejaron alojarme en el Ritz. No admiten a la gente del cine, porque una noche de borrachera, Ava Gardner se meó en la alfombra del vestíbulo. Y ésto no nos ayudó nada. Yo les prometí, les dí mi palabra de honor de que no mearía en la alfombra, pero nada. Es como un club de golf que hay aquí en Los Ángeles. Es un lugar muy exclusivo. Son anti-judíos, anti-negros y, por supuesto, tampoco admiten a la gente de cine. Un día, Victor Mature quiso hacerse socio, pero le dijeron: «Lo sentimos mucho, señor Mature, pero no podemos aceptarle porque es usted actor». Así que se fue. Pero, al día siguiente, volvió con una maleta llena de críticas. Y todas ellas decían que él no era un actor. Así que le admitieron.