

Carlos Fuentes

Pantallas de plata



Lectulandia

Cine y gran literatura en una obra inédita de Carlos Fuentes

Ésta es la historia de una relación personal con el cine. Carlos Fuentes cuenta cómo fueron sus primeros acercamientos a las salas cinematográficas, de la mano de su padre, su consecuente deslumbramiento ante las imágenes en movimiento en la pantalla de plata, y su ulterior e incurable afición al cine.

El autor tuvo oportunidad de ver películas en un buen número de países a ambos lados del Atlántico, de conocer a grandes directores y célebres actores y actrices, de escribir guiones y ver llevadas al celuloide obras que él escribió, de ser jurado en festivales famosos e, incluso, de actuar.

De todo ello deriva una experiencia única que aquí narra en términos absolutamente confesionales y buena parte del tiempo en primera persona. Sus preferencias y gustos, sus obsesiones, su interpretación de obras, actitudes, tendencias, estilos: todo eso y más se encuentra escrito de manera más narrativa que ensayística.

Esta obra, tal y como la dejó escrita el autor, es un regalo para sus lectores, y en especial para aquellos que disfrutaban del buen cine de todos los tiempos.

Lectulandia

Carlos Fuentes

Pantallas de plata

ePub r1.0

Titivillus 14.11.15

Título original: *Pantallas de plata*
Carlos Fuentes, 2014
Diseño de cubierta: María Pérez Aguilera
Fotografías: archivo personal de Silvia Lemus

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

1. Vamos al cine



Silvia Lemus y Carlos Fuentes. Plaza de San Marcos, Venecia, 1975.

Sentado solo junto a la ventana esta mañana de septiembre (amable espectador, mi semejante, mi hermano), hojeando un periódico que no quieres leer, pensando en tus familiares que lloraban la muerte de Obregón, admitiendo la sagacidad de Calles, que había disfrazado su ambición personal con todo un aparato institucional, pensando en la fugaz ilusión de una república de filósofos y oradores, austera y divertida a un tiempo, presidida por un escritor sensual y corajudo, preferiste leer la crónica menuda de la ciudad, lo que los franceses llaman, acertadamente, la pequeña historia.

Sepan cuantos...: una estúpida broma que tuvo fatal epílogo se registró en un

expendio de gasolina de la colonia Industrial. Juan Martínez impregnó de gasolina una estopa y humedeció los pies de José Rodríguez. En seguida le prendió fuego con un cerillo, todo esto mientras la víctima dormía. Verdaderos alaridos de dolor lanzó la víctima involuntaria del tormento de Cuauhtémoc.

Tu mirada violentada busca rápidamente noticias más amables en las que la pequeña historia no repita en miniatura las fechorías de la gran historia: Ítem: ante las autoridades de Contreras han acudido los deudos de Mariano Camacho, vecino del pueblo de San Nicolás, para denunciar a una mujer que tiene en toda la región fama de bruja y la cual proporcionó a un amante desdeñado un brebaje que fue tomado por el mencionado señor Camacho, produciéndole efectos de locura furiosa.

También esta noticia te produce una sensación de acoso y de fatiga. Los anunciantes, sin embargo, han pensado en ti:

DEFIÉNDASE A SÍ MISMO, te dicen: TOME FITINA “CIBA”. Poderoso reconstituyente de fósforo asimilable. ATAQUE EL MAL EN SU PROPIA RAÍZ. REUMATISMO Y GOTA SON enfermedades que no hay por qué sufrirlas desde que existe el ATOPHAN. Una prueba le convencerá. DESPUÉS DEL VERMÍFUGO: Cuando el médico receta un vermífugo para las lombrices, por lo general recomienda que se tome una purga después: LAXOL es ideal porque es aceite purísimo de ricino. Y sin embargo, LAXOL, a causa de su combinación con esencias aromáticas, es grato al paladar y carece de sabor y color repulsivos. Hasta los niños lo toman sin refunfuñar.

Pero tú no. El anuncio te agrade, nauseabundo, desde la esquina inferior derecha del periódico. Tus ojos —amable espectador— se mueven velozmente por el paisaje gris y sólo encuentran, inesperado, otro zarpazo:

«¡Es algo tremendo! ¡Ya no lo soporto! —nos decía anoche D. Francisco Beas, refiriéndose al famoso león africano “Nerón”, mismo que peleará con un precioso toro de “Rancho Seco”, la tarde del 16, en la Plaza de “El Toreo”—. Dondequiera que llegamos, el felino comete alguna fechoría. No hace muchos días que en la ciudad de Puebla dio tal susto a uno de los mozos del circo, tirándole un feroz zarpazo para arrebatarse la comida, que el pobrecito cayó muerto instantáneamente. “Nerón” ha hecho el viaje expresamente desde Monterrey, para enfrentarse con el hermoso ejemplar de “Rancho Seco”, previamente escogido para la pelea, por bravo y por fuerte.»

Tu mirada se aparta del diario, sin arrojarlo al piso, sin hacerlo pelota o rasgarlo, como es tu impulso. Respetas demasiado la letra impresa, diga lo que diga, eres hijo de Gutenberg y Sor Juana y no has agotado aún la información del periódico, sabes lo que te falta, sabes dónde abrir, sabes en cuál página no te impondrán purgas, físicas o políticas, tostadas de patas o zarpazo de león. Abres una página encantada, donde el nubarrón gris de la impresión previa cede el lugar a rayos dorados y nubes esponjadas. Esa página te esperaba como un cielo azul después de las tormentas.

Es la hoja encantada.

Tú lees que ese mismo 12 de septiembre de 1930 la mimada actriz María Conesa,

la célebre “Gatita Blanca”, ha reaparecido en el Teatro Esperanza Iris interpretando el sainete *El agua del Manzanares* y recibiendo del público las más extraordinarias manifestaciones de satisfacción, aunque los haya impulsado a asistir tan sólo la simple y muy humana virtud —dice el periódico— de la curiosidad: ¿Envejece la Conesa, o es siempre la joven Gatita? Suspiras: unas vienen, otras van; en el Teatro Garibaldi se despide la famosa vedette frívola Adelina Padilla y debuta la escultural primera tiple María Rivera. El Panzón Soto es permanente en el Teatro Lírico. Y hay otras maneras, piensas, de ir, venir o permanecer. El tenor José Mojica se fue y triunfó en Chicago, y ahora regresa cantando, y en español, en la película titulada *El precio de un beso*. Él regresa porque todos saben que se fue. En cambio Lawrence Tibbett, el barítono más famoso del mundo, sólo llega porque nunca estuvo aquí antes: el aristocrático cine Regis le ha abierto sus puertas, lo ha recibido con lujos sonoros y a colores, para que el público amante del bel canto lo disfrute a sus anchas en *La canción del bandido*. Y Helen Twelvetrees, la emperatriz del drama, se presenta en la película *El gran desfile* en el cine Imperial y también esta producción de la Pathé es sonora, cantada y dialogada, cosa que no puede ofrecer, en el cine Olimpia, Emil Jannings, el genio dramático más grande de la pantalla en una maravilla de arte, *Fausto*, la obra inmortal (pero silenciosa) de Goethe, dirigida por F.W. Murnau (creador de *La última carcajada* y *Amanecer*).

Con Helen Twelvetrees, la popularísima y ya mencionada emperatriz del drama, con sus ojos lánguidos y ligeramente estrábicos, aunque por ello más pecadores, eternamente desvestida en una creación de Fortuny entallada sobre cada insinuante curva de su anatomía, apenas si puede competir Ann Harding, la dama de la pantalla, que esta misma semana reaparece en *Corazones sin rumbo* y es, además, objeto del acontecimiento artístico del año, o sea el concurso de vals Ann Harding, en el cual tomarán parte cinco concursantes, entre ellos Agustín Lara, acompañados por los señores Alfonso Ortiz Tirado, Juan Arvizu, Pedro Vargas, Néstor Mesta Chayres y otros de los mejores elementos artísticos de México.

Todos estos cines de estreno cobran un peso y veinticinco centavos por platea, aunque en el cine Alarcón, Buster Keaton y Raquel Torres se ofrecen a treinta centavos la luneta, y además hablando en español y, en el Parisiana, Ann Harding (otra vez, la dama de la pantalla) compite (como Calles contra la Iglesia) no sólo contra Helen Twelvetrees sino contra sí misma, ¡a veinticinco centavos la butaca! A ese precio, el cabello rubio y restirado en chongo, la mirada de noble sufrimiento, el perfil clásico y los delgadísimos labios de la Harding pueden acaso hacernos olvidar el infinitamente seductor mundo art-decó (satín blanco y abanicos de luz) de la Twelvetrees.

Por esos años, el poeta Tablada escribe una célebre rima, *Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida / tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida*.

Y tú, sentado en la sala de la casa de tu familia en la calle de Guanajuato, en la colonia Roma, en la ciudad de México, la mañana del viernes 12 de septiembre de

1930, miras hacia las modestas imitaciones de la última moda impuestas por la abuela (apasionada lectora de revistas ilustradas, pero no menos aficionada al espectáculo cinematográfico) en su salón largo y oscuro, donde el silencio de la mañana apenas es puntualizado, de tiempo en tiempo, por el grito del ropavejero o la escala metálica del afilador de tijeras.

Bueno, tan lejos de mi vida sucede que hay una campaña para limpiar las salas de cine incómodas y peligrosas de la ciudad de México. El periódico te informa esta mañana que tú (espectador) entrarás al barracón por una calleja estrecha llena de inmunda papelería que alberga millones de animalejos, cucarachas sobre todo. Sentirás a los pocos minutos de sentarte una insoportable picazón en el cuerpo que te subirá hasta la cabeza a medida que un ejército de chinches y pulgas llegan para alimentarse de ti a sus anchas. Confirmarás que la película que se exhibe no es la anunciada, los anticuados aparatos cortan constantemente la cinta, la proyección es movediza y las películas se pasan en tan malas condiciones que el espectador (tú) prefiere fijarse mejor en los anuncios que se proyectan entre corte y corte o alarmarse por las faltas al pudor que te circundan, amplificadas por la ausencia de aparatos sonoros en estos bodegones donde las parejas van a dar rienda suelta a sus amoríos.

Estás advertido: te asaltarán olores nauseabundos, te amenazarán el peligro de un derrumbe, pescar un resfriado (incluso una pulmonía) al salir por corredores encajonados, verdaderas trampas en caso de incendio, y a la salida del cine te envolverán los olores de múltiples fritangas que se instalan frente a la entrada y lados del salón. Correrás además el peligro de ser atropellado en las calles estrechas y congestionadas. ¿Cómo vas a soñar en estas condiciones con Vilma Bánky o Gloria Swanson, sentado en una pocilga maloliente donde no es Clara Bow la que te ofrece su carne sino una jovencita incauta embaucada seguramente en una de estas mismas salas oscuras, de donde ha salido rodando a los cabarets y los prostíbulos? Una carne morena, polveada, picada de viruela, se levanta entre tu sueño de plata y tu realidad de barro.

Pero hay quienes piensan en ti, espectador. Pierde cuidado. Los señores Balmori (Rafael y Vicente) inauguran esta misma noche un teatro que es la antítesis de los horrorosos bodegones denunciados por la prensa: un cine para ti, que es la última palabra en confort, limpieza, excelencia técnica. Un cine para ti: para la gente decente.

Sólo un problema: ¿cómo llamar a este templo del séptimo arte? *El Universal Gráfico* ha abierto un concurso (lee en el propio diario) para darle un nombre al nuevo teatro, el primero que se construye en la América Latina ex profeso para el cine sonoro. Según el propio periódico, ha habido una reñida pugna por los premios de cien pesos para el autor del mejor nombre y de cincuenta pesos para quien ofrezca el mejor lema, sumas nada despreciables cuando, según lees en la aledaña columna del mercado de cambios, el peso mexicano está a 2.11 por dólar y su valor es infinitamente superior al de las divisas europeas: nueve centavos mexicanos por un

franco francés de la Tercera República, un tostón a cambio de un teutónico reichsmark de la República de Weimar; once centavos por una lira fascista de la Italia de Mussolini; veintitrés por una peseta española de la dictadura de Primo de Rivera-Dámaso Berenguer y de la marcialidad del general Millán Astray, creador del Tercio Extranjero y vencedor de las campañas contra los moros del Rif, quien se encuentra hoy mismo en México, como invitado de honor del gobierno y a efecto de participar en la romería anual de la Covadonga y de inaugurar tu cine, el cine Balmori.

Han llovido, pues, las sugerencias para darle nombre al lujoso cine: desde las más llanamente razonables (“Cine Roma, por estar situado en la colonia que lleva ese nombre”) hasta las más delirantes (“Gran Cine Emperador del Arte Latino, porque el nuevo teatro, orgulloso de sí mismo, altivo se ostenta ante el mundo de las artes, como diciendo: Venid, ¡oh, musas de la Inspiración Divina! Llegad a la tierra de Anáhuac, donde podréis contemplar el grande emporio de las bellas artes latinas y en donde rige como Emperador el sublime y talentoso genio del Indio Azteca, y por tanto, siendo el nuevo cine el orgullo de nuestra amada raza, justo es que se llame como yo propongo”). Imaginación no ha faltado en el concurso de los señores Balmori, empresarios; Cine Universal (“este nombre no admite discusión, abarca lo mundial, lo más grande: el Universo”); Cine Dulcinea (“Símbolo del ideal amado, voz de dulcísima cadencia que vive con la más bella modulación del amor, voz de seda que vibra como el triunfo idealista del idioma”); Cine Cristóbal Colón (“así como el insigne navegante atraviesa el océano y descubre un mundo desconocido, así este nuevo teatro descubrirá...”); Templo de las Vibraciones; finalmente Gran Cine Pelisano (película + sonido).

Con razón, advierte el periódico, los señores jurados se han visto en aprietos: Netzahualcóyotl, Dolores del Río, Ramón Novaro, Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Cine Tardán (“su voz se escucha hasta Yucatán”). Cine Astray, por supuesto, “en honor del distinguido visitante, el general español”. Y si estos títulos bien merecen cien pesos al tipo de cambio de dos por uno, ¿qué decir de los lemas, conceptuosos, abundantes, originalísimos, que apenas serán recompensados por el premio de cincuenta pesos? Juzgad, espectador: 1. “La catedral latina del vitáfono, donde el sonido es oro”. Acción: “Renovarse o Perecer”. 2. “El cine de las iridiscencias fonéticas mundiales”. Meta: “Refinar el buen gusto de las personas asistentes”. 3. “Ser el primero en lanzar el último grito”. Pruebas: “Ellos son, escuchasteis su voz”. Recontrapruebas: “El cine que siempre será lo que su nombre significa”. “¡Son ellos, los astros!”

Significaba, al cabo, lo que sus empresarios querían que significara: ellos mismos. El cine Balmori fue inaugurado con el nombre de sus dueños, quienes así se ahorran el monto de los premios, la noche del viernes 12 de septiembre de 1930. La sala, de casi dos mil localidades, estaba repleta. Los revendedores de boletos trataron de hacer su agosto en septiembre, pero fueron multados implacablemente. Adentro, el distinguido público de la colonia Roma pudo disfrutar los bailables de las hermosas

señoritas del Ballet de Miss Carroll y la voz argentina del tenor español Joaquín Irigoyen, cantando la romanza de “El huésped de Sevilla”, así como a Loney, notable solista del saxofón. Al apagarse las luces, pudieron verse en la pantalla en tres números cortos Tiffany a colores y en seguida la cinta principal *El gran Gabbo* con Erich von Stroheim, el gran director, tras el fracaso de su producción de *Queen Kelly* con Gloria Swanson, suspendida porque Von Stroheim, una vez más, excedió con creces el presupuesto original y porque la estrella, Miss Swanson con sus ojos de laguna envenenada, que en la película hace el papel de una niña de convento que termina en un burdel africano, se negó a que en éste, como debe aceptarlo toda pensionaria de prostíbulo, un cliente le escupiera a la cara. Von Stroheim se vio reducido a actuar para ganarse la vida. En *El gran Gabbo* es un ventrilocuo que mantiene relaciones por lo demás ambiguas con su muñeco de madera, llamado Otto. Hombre cruel y egoísta, el ventrilocuo sólo expresa la nobleza de su alma a través de su alter ego, el muñeco. La testigo de este melodrama es la rubia Betty Compson, una gringuita con talento pero dotada de una belleza blancuzca y chatita que no resistirá al tiempo.

El respetable no ha venido, en realidad, a ver esta historia, sino a admirar la elegancia del palacio de plata y la novedad de su técnica. El sonido y la proyección del nuevo cine son perfectos; dan la sensación, dice el cronista del *Gráfico*, de encontrarse completamente aislado en una soledad absoluta. Sólo en la pantalla se escuchan las voces, con una suavidad encantadora. Los techos y paredes absorben todo sonido excedente, lo purifican al evitar los ecos y las distorsiones.

Aquí, espectador, no te asaltarán olores nauseabundos, cucarachas y chinches, corrientes de aire helado, rumores de pudor asaltado, peligros de fuego y derrumbe. Has llegado, espectador, al templo del esperado encuentro de tu ciudad con la elegancia y el confort modernos.

Tú has salido, lleno de ilusiones, de tu casa y caminas por la colonia Roma hasta la Avenida Álvaro Obregón (el héroe de tu abuela, asesinado por un fanático religioso en un restaurante en 1928), has cruzado la ancha avenida de residencias palaciegas y misceláneas olorosas a estropajo y jabón y rieles de los tranvías amarillos que van y vienen en dos sentidos por la avenida dividida por un camellón de pasto y pirules.

Tú llegas frente al cine Balmori, la catedral sonora en la avenida del sonorenses general. Subes las escaleras de piedra a la taquilla en el primer vestíbulo, brillantemente iluminado. Recoges tu boleto, asciendes ahora por escalones de mármol, tomado de la balaustrada dorada de bronce pulido al foyer semicircular, de maderas lustrosas, espejos de marco dorado, puertas de espejos biselados y entras a la sala repleta, su lunetario y sus balcones blancos y esculpidos con las alas de un ángel luminoso. Todo brilla, el mármol se refleja en el bronce, el yeso labrado en los vidrios, la madera barnizada en los espejos. El cine es más que eso, todo eso lo convierte en el palacio de plata, la cueva brillante de tus sueños, donde las luces se apagan lentamente, la cortina se aparta, la pantalla se llena de luz propia, Vilma

Bánky es arrastrada por un borzoi, John Gilbert acaricia la cabellera orgásmica de Greta Garbo, Gloria Swanson te da sus ojos envenenados y Lillian Gish su aureola de santidad, Janet Gaynor te vende una humilde flor, Clara Bow te abre los labios y tú sueñas despierto: hipócrita espectador, mi semejante, mi hermano.

Entonces una espantosa conmoción te despierta de este sueño vigilante, donde tu inclinación platónica resuelve todos sus conflictos: aceptas las sombras como realidad, pero no te engañas respecto a su ilusión; la realidad está afuera, los escalones de Odessa que ves en la pantalla existen y en ellos ocurre la Historia con H grandotota: la Historia que ahora entra a gritos españoles, pisando fuerte, armando escándalo, la voz gruesa y castellana, ruidosa, raspada por las arenas de Marruecos, estalla, gritando “Cuando oigo la palabra arte, saco mi pistola”: ¡Es el general don José Millán Astray disparando contra la pantalla de plata, quebrando la ilusión de cristal, rajando con un sonido seco, irrepetible, las máscaras de yeso del cine Balmori, atravesando el cráneo rapado de Erich von Stroheim! Es el general de la historia que se cierne sobre el techo del palacio de plata, el futuro general franquista, el antiguo Santiago Matamoros, el general que interrumpirá la clase de Unamuno en la Universidad de Salamanca, el general que gritará “Cuando oigo la palabra cultura...”, disparando contra el general de a mentiras, el oficial de una Viena de utilería, el trágico comandante alemán de *La gran ilusión* de Renoir. Von Stroheim en *El gran Gabbo*, la noche del estreno del cine Balmori, es un ventrílocuo victimario y victimado por su muñeco. En *La gran ilusión* será un títere de la historia con la nuca rota, repitiendo el discurso de una clase social al otro oficial de la misma clase, el francés Pierre Fresnay: como si la fraternidad de clase nos salvase de la enemistad entre naciones. Entra Millán Astray, dispara, mata de un golpe al gran Gabbo, ventrílocuo, y al general Von Rauffenstein, títere de la historia.

Ha empezado el siglo xx.

Vamos al cine.

2. Salón Victoria

Desde su juventud, mi padre venía anotando cuidadosamente todas las películas que vio, en libros de tapas negras corrugadas, lomos y esquinas de marroquí rojo y clasificación número 6 ½ de la Standard Blank Book, un producto hecho en los Estados Unidos por una cierta compañía Boorum & Pease.

Estos cuadernos largos y anchos, evocadores de la vieja contabilidad propia de familias honradas y hacendosas, guardaba, en el caso de mi padre, un enjambre de sueños. Mi padre, que siempre fue un hombre lleno de fantasía alegre, se refugió en la nueva diversión que durante su vida apareció en Jalapa: el cinematógrafo.

La capital veracruzana tenía su Salón Victoria y exhibía, sobre todo, melodramas silenciosos italianos de alta intención artística. Estos melodramas románticos eran protagonizados por mujeres de actitudes tan extravagantes como sus nombres: Francesca Bertini, Pina Menichelli, Giovanna Terribili Gonzáles. Eran mujeres embarradas a las paredes: contra las paredes arañaban desesperadas, abrían los brazos en cruz y cerraban los ojos antes de rendirse a un amor indeseado o a un sacrificio implacable. En la pared se apoyaban para llevarse la mano a la frente, cerrar los ojos y vacilar, temblorosas, ante una mala noticia. Mujeres “ojerosas y pintadas”, la exageración de sus poses y de sus maquillajes era considerada, en todo el mundo civilizado, como una especie de pináculo de la emoción dramática. Además, la Menichelli, la Bertini, la Terribili, lloraban dando la cara al público, comunicando su emoción directamente. Lo mismo hacían, en sus fugaces apariciones en la pantalla del cine, las actrices consagradas del teatro y la ópera, como Sarah Bernhardt, Eleonora Duse y Geraldine Farrar. El cine, para salvar su orfandad estética, debía afirmar que no era simplemente cine (una invención mecánica, populachera, acaso un poco *louche* y hasta porno, como lo demostraban los niquelodeones para caballeros instalados en las avenidas de comercio de las grandes capitales) sino arte: teatro y ópera. Las actitudes en boga en estos dos espectáculos pasaron íntegras al primer cine, sobre todo el italiano. E Italia, todos lo sabían en Jalapa, era la cuna del arte.

Me contaba a veces mi padre que la aparición de las primeras películas norteamericanas fue recibida en Jalapa con disgusto, risa y rechazo alarmado. ¿Por

qué actuaban así estos actores —Wallace Reid, Richard Barthelmess, Norma Talmadge, Mary Pickford—, como si estuvieran paseándose por la calle, comiendo en un restaurante, despertándose, manejando automóviles y, horror, ridículo, dando la espalda o tapándose las caras al llorar? ¿Dónde creían que estaban: en su cocina o en el templo del arte? La buena sociedad jalapeña que asistía a las tandas del Salón Victoria sólo aceptaba a las *vamps* del cine americano, imitadoras de las vampiras del cine italiano, y sobre todo a Theda Bara (nacida Tehodosia Burr Goodman en Cincinnati, Ohio), la tremenda Cleopatra en perpetua pose de mural egipcio: una mano de visera junto a una frente engalanada de perlas, otra tiesa como un ala herida junto a los senos detenidos por un *brassière* metálico en forma (¡ya!) de áspid. En cambio, esa tremenda heroína de las series de aventuras, Pearl White en *Los peligros de Paulina*, ¿cómo podía prestarse a semejantes contorsiones, indignas de una dama: atada a los rieles mientras un tren se aproxima a toda velocidad, arrojada dentro de un pozo de agua, enviada en barril sobre una catarata, encadenada a una mazmorra prusiana por lascivos oficiales del Kaiser, pendiente de las alas de un avión sin piloto, arrastrada por caballos, pisoteada por búfalos, aventada desde tranvías? ¿Cómo podía una mujer (no digamos una dama) sufrir estos percances, estas indignidades, tratada como una vulgar pelota de fútbol, y emerger de todo ello, no digamos sin moretones, sino triunfante, confiada, alegre?

Tan cerca de mis ojos...

¿Qué importa?, me dice mi padre, y se lo dice a ustedes: No entiendes. No saben soñar. Al cine se entra a soñar, lector, espectador, mi semejante, mi hermano. El mundo se ha llenado de mujeres que antes ni siquiera se podían mirar. Sin el cine, ahora (tú, espectador) no las podrías tocar (igual que antes), al menos las podían ver y éste era un triunfo de ellas, para ellas, más que para ustedes. Sentado allí con los ojos cerrados, tú puedes repasar (mi semejante, mi hermano) todos esos ojos enormes que al mirar hacia la oscuridad de una sala te miran a ti. Ojos de incendio nocturno de Pola Negri. Ojos de laguna envenenada de Gloria Swanson. Ojos de orgasmo nómada de Greta Garbo. Todas esas cabelleras que al ser acariciadas por un galán cinematográfico (tu semejante, tu hermano) son acariciadas, vicariamente por ti. John Gilbert acaricia la cabellera de miel colérica de Greta Garbo. La Divina Sueca tiene sólo 24 años y parece una medusa de frente plisada y ojos entrecerrados para no convertirnos en piedra a sus adoradores: *not yet*. Richard Barthelmess acaricia la cabeza de dorada inocencia (sólo le falta una aureola de santa; D. W. Griffith se la entrega gustoso) de Lillian Gish. Todos esos labios que se acercan tentadores y húmedos no a una cámara, sino a tus labios (vicario espectador, mi semejante, mi hermano): labios de todas las formas y tamaños, súbitamente disponibles en el mostrador de plata de una pantalla. Desde los labios largos, tan amargos como ansiosos de hombre, de la danesa Asta Nielsen hasta los labios de capullo, inverosímilmente dibujados como sobre la punta de un alfiler sangrante, de la gringa Mae Murray, la viuda alegre de Von Stroheim, conocida en el mundo entero como

“the girl of the bee-stung lips” (la chica de los labios picados por abeja).

Cabelleras, ojos, hasta las pieles, las pieles que en la pantalla dejaban de aparecer blancas en la ecuación blanco y negro, para adquirir tonos de oro o de plata, la palidez magiar de la bellísima Vilma Bánky era plateada, la blancura cachonda de la *flapper* universal. Clara Bow con su falda corta y su pelo a la garzón y sus medias brillantes y sus zapatillas de Charleston, puntiagudas y alegres, era de zinc. Vilma Bánky te conducía, envuelta en zorros, tirada por un perro borzoi, descalza, a lo largo de la galería de un castillo de cartón-piedra a orillas de un Lago Balatón pintado al fondo hasta llegar a una recámara impenetrable. Las puertas sólo se abrían en estas recámaras del romance ruritano / balcánico de Hollywood para cerrarse en seguida, en tus narices mismas, espectador curioso.

Tú no podrías penetrar pero el galán, Rod La Rocque o Ronald Colman, penetraba por ti y tú, resignado a imaginar la palidez plateada de una Vilma Bánky desnuda arrojada por el húsar a la vez brutal y caballeroso en sábanas de seda, dabas la espalda a la puerta, regresabas por la galería, salías del castillo y en la calle (Ruritania / París. Exterior. Día. CU extremo) te esperaba Janet Gaynor vendiendo flores y envuelta en un chal, invitándote a acompañarla a su altísima mansarda, el séptimo cielo sin calefacción ni agua corriente donde los novios Pantallas pueden quererse y, con su amor, vencerlo todo. Pero tú no estás para Janet Gaynor este día y mejor vas a la cantina donde, de mesa en mesa, se pasea Clara Bow con su cabello pelón y esponjado y una interrogante del pelo pegada a la frente: su celebrado *kissmequick* y su cigarrillo en la boca, para asegurar que los ojos estén siempre entrecerrados, defendiéndose del humo, invitando, interrogando como el *kissmequick* o “bésame pronto” de la frente: piernas de seda, senos planos pero rebotantes bajo el escote de lentejuelas, deliciosos recovecos de muslos blandos y axilas afeitadas, boca entreabierto, labio entreabierto, pierna entreabierto: cómo resistir a Clara Bow, la muchacha que tenía *eso*, la *It Girl*, la chica dueña de la esencia reificada del amor, el amor-cosa, la pasión-objeto, *eso*: a la mano. Si alargaras la tuya en el cine para tocar esa ilusión que te es ofrecida a uno veinticinco la butaca, que te hace girar la cabeza, espectador, con sus promesas inmediatas (tan cerca de mis ojos) que luego te arrebatara (tan lejos de mi vida) con un implacable rótulo, FIN, THE END, como si tú pudieras suspender de esa manera abrupta tu sueño, como si pudieras archivar perentoriamente tu deseo, levantarte y salir a la soledad de las calles murmurando, quizá *sucede que me canso de ser hombre, sucede que entro en las sastrerías y en los cines marchito, impenetrable... navegando en un agua de origen y ceniza*.

El agua de Neruda se convertía, en Hollywood, en la gran bañera de la seducción femenina; era la misma bañera de Nazimova, de Pola Negri, de Vilma Bánky: turbia, para que no se vieran los cuerpos; burbujeante como el deseo sexual; extravagante como la bañera incomparable de Popea (Claudette Colbert), la mujer de Nerón en *El signo de la cruz*. Faltaría Jean Harlow para darse una ducha al aire libre (admirada por Clark Gable) en *Red Dust* (1932).

Entre el exotismo italiano y la naturalidad norteamericana aparece Rodolfo Valentino, inmigrante italiano (Rodolfo Guglielmi di Valentina) que ilustró la gran escalada de la clase inmigrante a la clase obrera al estrellato financiero, político o fílmico. El *fatum* migratorio de Valentino era semejante al de los productores de origen bielorruso, como Louis B. Mayer (Eliezer Meir, Lazar Mayer); polaco, como Samuel Goldwyn (Schmuel Gelbfisz), y húngaro como Adolph Zukor (bautizado Adolph Zukor).

El asalto a la pila bautismal (Guglielmi-Valentino) era tan corriente como necesario. Theodosia Burr Goodman debía convertirse en Theda Bara, anagrama de *Arab Death*; Douglas Elton Thomas Ullman en Douglas Fairbanks; Gladys Smith en Mary Pickford; Barbara Apolonia Chalupiec en Pola Negri, y más tarde, Lucille Fay Le Sueur en Billie Cassin en Joan Crawford. ¿Qué nombre se vería bien en la pantalla, cuál en la marquesina? ¿Quién confiaría su dólar de entrada a un judío polaco llamado Gelbfisz, quién casaría a su hijo con una señorita Chalupiec? ¿Quién no bailarían el tango de moda con un italiano que parecía hecho de seda y aceite, llamaráse Guglielmi o Valentino? ¿Inmigrante, bailarín de café-concierto, gigoló, ladrón, extra de cine, actor y dominado por sus esposas lésbicas como él dominaba en la pantalla a la anglosajona virginal que osaba entrar a su tienda en el desierto? Los machos lo odiaron, llamándole “la borla de empolvar color de rosa”, “the powder puff pink”. Los homosexuales lo adoraron, viendo en Valentino lo que ellos querían ser. Andrógino, apelaba al secreto erótico de muchos hombres y demasiadas mujeres. Ignorante, pero poseído por su pose, Valentino murió a tiempo, de peritonitis, a los treinta años. Su funeral fue un acto multitudinario. Su tumba, objeto de la devoción de una mujer que, año con año, depositaría una flor en el Templo del Jeque y de atención por parte de John dos Passos, que le dedica uno de sus capítulos en la trilogía *USA*.

Pero en Jalapa, 1920, la novedad era el naturalismo de los actores norteamericanos y la aparición en sus películas de mujeres emancipadas. El cine italiano era una especie de friso antiguo, inmóvil, en el que se fijaban todos los vestigios del Arte con mayúscula. El cine norteamericano era un río fluyente, que lo mismo arrastraba lodo que oro: nadie podía bañarse dos veces en esas aguas, ricas e impuras, de la modernidad reclamada por Hollywood, proyectada por Hollywood, identificada con Hollywood y proyectada por Hollywood a todos los rincones del mundo, inclusive el Salón Victoria de Jalapa, Veracruz, donde mi joven padre Rafael Fuentes empezó a apuntar religiosamente cada una de estas comuniones con el Séptimo Arte en su impresionante carnet de contabilidades decimonónicas. A cada sacramento mi padre le daba fecha, nombre, director, protagonistas y calificación: del cero de la maldad al cinco de la perfección, pasando por un mediocre dos, un aceptable tres y un muy buen cuatro.

Los cuadernos de mi padre se encuentran junto con mis papeles en la Biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton. Yo sólo me ceñí a leer lo que él anotaba

hasta que, por vez primera, me separé de él para regresar de la libertad parrandera de mi Buenos Aires querido a la escuela secundaria en la ciudad de México. Intenté entonces suplir la ausencia de mi padre con mi propio cuaderno de idas al cine. La afición no me duró más de un año, pero celebro que mis tres hijos productores judíos —Cecilia, Carlos y Natasha— hayan sido, aún más que su abuelo, cinéfilos apasionados y memoriosos. Si de niño consulté a mi padre sobre las novedades (y las calidades) del cine, de grande conté, en cambio, con la enciclopédica cultura cinematográfica de mis hijos. Resulta que sólo fui un puente de celuloide entre un proyector Arriflex y un DVD.

3. Hazlos reír

El cine mudo no era sólo tragedia y sensualidad: era risa. Y esa risa, políticamente, se asocia a la anarquía. La anarquía como la alegoría de la vida pública y del cine, mudo primero y parlante enseguida.

Pero ante todo, la comedia muda se tenía que parecer a la comedia mímica del pasado. Contar una historia sin palabras. Someterse a la difícil disciplina del acto visual puro. Estas características del más antiguo teatro de mimos fueron la norma del cine cómico de la era silente. Más sentimental y narrativo con Charlie Chaplin; más austero y visual con Buster Keaton. Los grandes momentos cómicos de Chaplin son endulzados por los peores momentos sentimentales. En Keaton, la comedia pura sólo vence por un instante: la derrota, no el sentimiento, es el fin de la comedia. Esta *comedia e finita* de Keaton deja al protagonista en un limbo sentimental. Las fantasías místico-románticas de Buster son avasalladas por el número de incidentes cómicos: las locomotoras cobran voluntad propia; las novias van por un mundo autónomo y Buster lo mira todo impávidamente. En tanto, en Chaplin el conflicto sentimental daña visiblemente al vagabundo. Le da ilusiones incumplidas, en tanto que a Keaton el sentimiento jamás le turba la cara de palo. Chaplin está a punto de llorar: el niño se le pierde, el perro lo abandona, la ciega recobra la vista y lo ve como lo que es: no un héroe romántico, sino un bufón sentimental... Keaton pierde novia, dinero o posición sin inmutarse. Una razón poderosa es que Chaplin se entrega a la ficción de que la película es una realidad —la creación de una realidad suficiente en sí misma—. Keaton, en cambio, sabe que el cine no es realidad sino otra realidad que la contradice, caricaturiza, aleja y distorsiona. El *cameraman* de Buster vive varias realidades: la suya como proyccionista, pero también de las películas que proyecta y que le permiten no sólo asumir personalidades que son y no son las suyas, sino decirle al espectador que lo que mira no es la realidad paralela de la ficción, sino las realidades posibles del propio espectador, ya que Buster no sólo proyecta ficciones sino que, como cada uno de nosotros, las vive. Somos otros, y si no lo sabemos, es que no nos imaginamos a nosotros mismos, en cuyo caso somos sólo los espectadores que reímos de Chaplin y con Chaplin pero no los personajes que nos transformamos

en Keaton con Keaton.

Los hermanos Marx pasan del teatro de vodevil al cine sin rupturas: lo que hacían con el teatro eran sólo actos potenciales de lo que el cine les permite. El camarote de *Una noche en la ópera* se va llenando de gente —los Marx, el tenor, los camareros con sus bandejas, los mecánicos de a bordo, las manicuristas, todo el barco, todo el mundo va entrando al camarote de una manera inaccesible en el teatro—. Si el teatro mudo de Harpo es también un cine mudo, la verbalidad desatada de Groucho es teatro y es cine en contrapunto al silencio del hermano Harpo y la verborrea dialéctica (en el sentido de dialecto en este caso de italo-americano interpretado por un judeo-americano) de Chico. El resultado es una *mixture* —o mestizaje de lenguas dichas y no dichas—. Cuando los hermanos Marx hablan entre sí, esos dos propósitos conducen, línea por línea, palabra por palabra, a la mudez de Harpo. Groucho y Chico discuten un contrato y lo que hacen es recortarlo hasta la inexistencia. Cada cláusula es inútil, desechable, puramente verbal en el sentido de carecer de realidad. Harpo triunfa: los hermanos se han quedado sin palabras. Aflora el silencio de ayer. Harpo es el puente entre Keaton y Groucho.

Por eso, Groucho, vencido por los hermanos, recupera su agilidad verbal para ser lo que es: el *con-man*, el pícaro, el embaucador de terceras personas. Sobre todo de las señoras de sociedad, millonarias, a las que engatusa con una cascada de seducciones e insultos dirigidos a su preferida pasión, la millonaria Mrs. Teasdale (Margaret Dumont).

MRS. TEASDALE: A nombre del Comité de Recepción, lo recibo con los brazos abiertos.

GROUCHO: ¿De veras? ¿Hasta qué hora están abiertos?

MRS. TEASDALE: He aprobado su nombramiento porque creo que usted es el estadista más hábil de Fredonia.

GROUCHO: Bueno, pues eso cubre mucho terreno. Oiga, usted cubre mucho terreno también. He oído decir que la van a derribar y construir un edificio de oficinas allí donde está usted parada. Mejor váyase. Váyase en taxi o váyase ofendida. ¿Sabe que no he parado de hablar desde que llegué? La deben haber vacunado con una aguja de fonógrafo.

Ella sólo exclama “Jamás me han insultado tanto en toda mi vida”, sólo para caer de nuevo en las redes del tenorio pícaro, el demagogo amatorio, el vividor que sobrevive día a día gracias a las mismas tretas, repetidas una y otra vez, hasta convertirse en la vida misma, cotidiana, sin destino, del personaje Groucho Marx.

GROUCHO: Quiero registrar una queja.

CAPITÁN: ¿Por qué? ¿Qué sucede?

GROUCHO: Nada, ésa es mi queja. Soy joven. Quiero alegría, risa, ja-cha-cha. ¡Quiero bailar!

No actúa. Las palabras lo devoran. Su discurso no es escuchado, salvo por los

otros dos hermanos. El mudo voluntario, Harpo, es un ser infantil que toca, como los ángeles, el arpa, aunque una bella mujer desata su libido, la persigue, ella huye despavorida del payaso con sombrero de copa destartado encima de una peluca rubia y rizada y un traje de payaso en la inopia. El otro hermano, Chico, toca el piano y habla un italobrooklynés de fantasía. Es el intérprete de Harpo. Sólo que ambos hermanos ni se escuchan ni escuchan: Groucho le habla al viento, se disfraza de hombre pudiente y camina derrumbándose.

Hay un momento delirante en *Monkey business* donde los hermanos se miran al espejo y el espejo les devuelve una imagen distinta, otra imagen de sí mismos. Este momento marciano —o marxiano— nos hace ver que los hermanos pertenecen, acaso sin saberlo, al momento cultural que llamamos “surrealismo” y que sólo la lógica gálica atribuye a un momento —los años veinte y treinta— y a un grupo —Breton y compañía—, pero que en verdad es eterno. Lo demuestran los Marx, que coinciden con el surrealismo oficial pero lo anteceden, como Frida Kahlo pinta sus imágenes desconociendo que el surrealismo es una doctrina. O como dos grandes “surrealistas”, Luis Buñuel y Max Ernst, traen al surrealismo culturas enteras —la España de Buñuel, la Alemania de Ernst— que preceden, con mucho, al Dadá y a los manifiestos de Breton.

W. C. Fields era un cómico misántropo e infanticida. Se disfrazaba detrás de alias grotescos, Mahatma Kane, Cuthbert J. Twillie, Egbert Souse, máscaras de la caricatura total del actor. Fraudulento, mentiroso, enemigo personal de la Navidad, Fields odiaba a los niños aunque el infante Baby LeRoy le hacía ver su suerte. Las típicas películas de Fields, en las que éste es el principal carácter, van de *Man in the flying trapeze* de 1935 a su co-estelar con Mae West, *My little chickadee* (1940), aunque las más memorables actuaciones de Fields no fueron protagónicas sino episódicas, manejando un imposible automóvil con la estoica Alison Skipworth en *If I had a million* (1932); el nuevo Humpty Dumpty en *Alice in Wonderland* (1933) y sobre todo, el Wilkins Micawber en *David Copperfield* (1935), donde su personaje del optimista eterno y eventual desfacedor de entuertos le hace brillar en uno de los repartos estelares más estelares de la MGM.

Muchos cómicos dieron al cine el acercamiento vedado al teatro. Los ojos bizcos de Ben Turpin. La dignidad maltratada de Charley Chase. La exasperación infinita de Douglas Macbride y de Edgar Kennedy. La mirada desorbitada de Jerry Colonna. El asombro de Edward Everett Horton. La desorientación de ZaSu Pitts. La estupidez de Hugh Herbert. La furia de Leon Errol. La simpleza de “Los Tres Chiflados”.

Pero por encima de todo (y de todos) la pareja de Stan Laurel y Oliver Hardy. Desde *Sailors, beware!* (1927) hasta *Jitterbugs* (1943). El Gordo y El Flaco llevaron la anarquía hasta extremos delirantes. Como meseros de un banquete, derraman la sopa en el escote de una dama. Como músicos de una orquesta sinfónica, vuelven loco al conductor y conducen al caos. Caos en la silla del dentista. Ridiculez al firmar sus nombres en el registro de un hotel. Un chivo se come los pantalones del Gordo.

No vemos al Flaco caer por una escalera: sólo oímos el ruido, y el ruido nos da risa. Reman en una lancha cada uno en sentido contrario. El barco acaba con trece pasajeros a bordo, todos peleando contra todos. Éste es el gran final de las comedias de El Gordo y El Flaco: la anarquía, la destrucción de una pastelería, de una casa, de una cena. Vuelan los pasteles, la escalera de la casa es muy corta o demasiado larga, los elegantes invitados a una cena terminan empastelados, y sobre todo, los pasteles vuelan en un caos generalizado, cada pastelazo provoca otro y este cinco más. Y así *ad infinitum*.

Hay muchas lecturas de las películas del Gordo y el Flaco. Una es la del ridículo refinamiento del Gordo ante la torpeza cómica del Flaco. Otro es el del horror ante sus malditas esposas, dignos pepinos que le amargan la existencia a la pareja Gordo-Flaco, eternos solteros casados el uno con el otro y observados, únicamente, por el inevitable e iracundo James Finlayson, testigo de la pareja cómica en el trono británico, en el desierto, en Escocia, en el Far West. En una geografía que en verdad no cambia. El continente de Laurel y Hardy se llama “la anarquía” y nadie la ha representado mejor que el solemne Gordo y su titubeante Flaco.

4. El león ruge



Susan Sontag, Jean-Claude Carrière y Carlos Fuentes en el Festival de Venecia, 1967.

Por poco nazco en una sala de cine. El 11 de noviembre de 1928, mi padre y mi madre asistían a una función de la película *La bohème*, adaptación de la ópera de Puccini que era adaptación de la novela de Murger que ahora llegaba en imágenes mudas a este cine tropical, el cine Belisario J. Porras de Panamá, con bastante retraso. King Vidor había dirigido la película en 1926. En ese año nadie pensaba que, apenas un poco más tarde, los hermanos Warner se la jugarían apostando por el cine sonoro. Para el gran Vidor, se trataba de un intermedio entre dos obras revolucionarias. *El gran desfile* de 1925, la primera película que desmitificó la épica de la guerra del 14, y *La muchedumbre*, (1928) la primera película sobre lo que después se llamará la muchedumbre solitaria: *The lonely crowd*.

No era, por ello, extraño que el papel de Rodolfo en *La bohème* lo interpretara la víctima propiciatoria del paso del cine mudo al cine sonoro, el galán John Gilbert, cuyos ojos negros de flamígera pasión o indefensa ternura (pasaba de una emoción a la otra con velocidad pasmosa) había cruzado miradas con Greta Garbo en la más erótica de las cintas salidas de Hollywood en esos años, *El demonio y la carne*. Las revistas de chismes decían que la Garbo y Gilbert eran amantes. La mirada de la Garbo era la de una Medusa con efectos retrasados como los de las *cluster bombs*. Gilbert se fue convirtiendo en piedra poco a poco y no pudo dar el salto del cine mudo, todo fluidez y libertad, a la formalidad estrecha de un cine sonoro capturado entre las cuatro paredes del estudio, frente a una cámara estacionaria y cubierta de colchonetas para no captar su propio ruido, rodeado de micrófonos escondidos en macetas y en candelabros, distorsionando las voces y rindiendo la del oscuro, misterioso, tierno, apasionado galán John Gilbert con un falsete ridículo, afeminado.

De ser el rey de Hollywood, John Gilbert se convirtió en el paria del micrófono. Las mujeres lo abandonaron, igual que el público. Garbo le dio una última oportunidad en *La reina Cristina* (la voz de Greta, escuchada por primera vez en la *Anna Christie* de O'Neill, pidiendo: *Gif me a whisky*, era escandinavamente pastosa, misteriosa, fatigadamente erótica: la voz exaltó aún más la imagen), pero Gilbert estaba demasiado enfermo de desilusión y de alcohol, y murió en 1936.

Ahora, en el calor de un cine panameño apenas disipado por los esfuerzos de un solitario ventilador pendiente del techo, ese destino abandonado estaba lejos de él: éste era el John Gilbert de patilla latina y bigote tenorio (*rakish*, como se le decía a los bigotes de los hombres peligrosos en las citadas revistas de cine). *Rake*: el mismo galán que mis padres habían admirado vengándose de sus enemigos en *El conde de Montecristo*, cabalgando sobre la estepa ucraniana en *Los cosacos*, sufriendo los desastres de la guerra en *El gran desfile* y bailando en silencio los valeses de Franz Lehár en *La viuda alegre* (dirigida por Von Stroheim y con Mae Murray, la de los labios picados por abeja).

Nuevamente, el silencio, en *La Bohemia*, era el mejor aliado de John Gilbert. No tenía que cantar a Puccini o decir a Murger, sólo tenía que acariciar la cabecita dorada de la Mimí perfecta, Lillian Gish, tomando cuidado de que la aureola de santidad y sufrimiento de la actriz no se cayera al suelo.

Todo cambió. Gilbert fue el cordero sacrificado por el león de la Metro del cine sonoro. ¿Sacrificado a propósito, para demostrar que el cine mudo y sus glorias habían pasado a la historia? ¿Sacrificado por él mismo, plantado en una mímica inaceptable para el cine hablado (hablado por actrices y actores importados de Nueva York y Londres para hablar: Ruth Chatterton, George Arliss)? ¿Sacrificado por su amante Greta Garbo, que le permitió regresar a la pantalla en *Queen Christina* sólo para demostrar que Gilbert no era tan malo como se creía, pero inferior, al cabo a la exigencia envolvente de palabras en imagen?

Gilbert murió solitario y borracho.

Todo había cambiado.

Al Jolson se hincó en el escenario y cantó “Mammy” antes de advertirle al público del cine sonoro:

—You ain’t heard nothing yet!

Se iba a escuchar el rugido del león de la Metro.

Se iban a escuchar las voces estelares de la clase media a baja norteamericana — Clark Gable, Joan Crawford—; se iban a escuchar las voces educadas en universidades —Katherine Hepburn—; se iban a escuchar las voces declamatorias de un teatro envejecido —John Barrymore—; se iban a escuchar los acentos del hampa —James Cagney, Edward G. Robinson—. Se iban a escuchar las voces de los niños —Jackie Cooper, Shirley Temple—, de las canciones populares —Cole Porter, George Gershwin—; se iban a escuchar las voces de los inmigrantes, de los banqueros, de las secretarias y telefonistas, de magnates y dictadores.

El león ruge. Los actores hablan.

Orejón, malos dientes, pelo mal cortado, Clark Gable llegó a Hollywood desde la gran llanura solitaria del Medio Oeste y primero fue acompañante pagado de hombres y mujeres. Fungió como extra en películas de Rodolfo Valentino y ascendió a filmes de vaqueros. Se arregló el pelo y los dientes. Las grandes orejas fueron su *trademark*. Lo ayudaron a subir dos mujeres poco agraciadas y más viejas que él. Se casó con ambas, una su agente, otra su millonaria. Su amor “secreto” era Joan Crawford, casada con Douglas Fairbanks junior y luego con Franchot Tone. Crawford fue co-estrella de Gable en *Dance fools dance* (1931) y Gable fue pareja de Jean Harlow en *Red dust* (1932), Greta Garbo (*Susan Lenox*, 1932), Myrna Loy (*Manhattan melodrama*, 1934), Charles Laughton (*Motín a bordo*, 1935), Jeanette MacDonald (*San Francisco*, 1936), Norma Shearer (*Idiot’s delight*, 1939), hasta estelarizar, casi por aclamación popular, al personaje masculino central de *Lo que el viento se llevó* (1939). Como Gable era Rhett Butler y éste era Gable, ¿había algo más que hacer?

Con Claudette Colbert, Gable había ganado el Óscar en 1934 (*It Happened One Night*), con *Lo que el viento se llevó*, había ganado a Clark Gable. Tuvo un matrimonio breve y feliz con la bella y talentosa Carole Lombard, muerta en un accidente aéreo en 1942. Entró a las Fuerzas Armadas durante la Segunda Guerra Mundial. Se distinguió. Regresó a Hollywood. Lo recibió el fantasma de Clark Gable y de allí en adelante, de película mala en película peor, ya nunca lo abandonó. El fantasma —“el rey de Hollywood”— lo precedía y lo burlaba. Hasta que en *The misfits* (1962) el fantasma encontró a Gable. El actor insistió en hacer todo el rudo trabajo de lazar caballos salvajes. El esfuerzo le costó la vida. A los cincuenta y nueve años, el fantasma de Clark Gable volvió a unirse al cuerpo de Clark Gable.

Película trágica: murieron muy pronto, y más jóvenes que Gable, sus co-estrellas Marilyn Monroe y Montgomery Clift. Sólo les sobrevivió el gran Eli Wallach, mirando desde sus casi cien años a las películas convirtiéndose en polvo.

“Más estrellas que en el cielo”, era el lema publicitario de la MGM. Y era cierto.

Si Gable era la súper estrella, muy cerca le andaba William Powell. Villano del cine mudo, en el parlante encontró Powell su figura. Martini en mano, Myrna Loy mirándolo con amor crítico, Powell se paseó por todos los penthouse de Manhattan resolviendo crímenes, aplazando pasiones, barajando ironías. Como él, Melvyn Douglas representaba un cierto “refinamiento” masculino, nada homosexual, muy bien vestido, clavel en la solapa, capacidad de reírse de sí mismo. Como en *Ninotchka* (1939), donde Douglas, encargado de distraer y engañar a Greta Garbo, agente de Moscú, acaba enamorándose de ella y la obliga a reír (*Garbo laughs*) cuando él se cae de la silla en un restorán. Garbo ríe. Pero Garbo también ama: *Garbo loves Taylor*, según el anuncio de *Camille* (1936). Robert Taylor era un joven (y mal actor) convertido por Hollywood en estrella a cambio del cambio de su nombre de nacimiento, Spangler Arlington Brugh. Imposible un anuncio que dijese: *Garbo loves Brugh* o, al revés, *Gustafsson loves Taylor*. De guapo a galán a vaquero a héroe de Walter Scott, Taylor nunca alcanzó las alturas —y más si, con crueldad, se le compara con su mujer, la gran Barbara Stanwyck.

Otro nombre cambiante fue el de Archibald Leach, chico pobre de Bristol, acróbata de vodevil que al cruzar el Atlántico se convirtió en Cary Grant y adquirió un acento único, ni inglés ni gringo, sino, seguramente, “trasatlántico”. Apadrinado por la voluptuosa Mae West (“Is that a gun in your pocket or are you just happy to see me?”), Grant ascendió a las comedias dramáticas de Paramount y en *Sylvia Scarlett* (1935) encontró a su madrina Katherine Hepburn, con la que Grant tocó al fin la fama en *The Philadelphia story* (1940) bajo el nombre, fantástico, para siempre alejado de “Archie Leach”, de F. Dexter Haven.

A partir de *Philadelphia*, Grant se convierte en galán de galanes, actor de actores, favorito de Hitchcock en *Suspicion* (1941), *Notorious* (1946) y *North by Northwest* (1959), pero también cómico-burlesco en *Arsénico y encaje antiguo* (1944, Frank Capra), galán de sociedad (*The awful truth*, 1937, *Bringing up baby*, 1938), actor romántico (*Talk of the town*, George Stevens, 1942).

Era natural que los actores renunciaran a una personalidad cotidiana compartida con millones de ciudadanos para asumir la de los caracteres que les ofrecía la pantalla. La mayoría eran hombres y mujeres de clase media (baja) y al actuar no disimulaban sus orígenes, los trascendían. Cuestión no sólo de franqueza personal, sino de atribución artística. Clark Gable dejó atrás su pasado de amante contratable y esposo de mujeres viejas y ricas. Todo para alcanzar la fama de lo que en potencia era sin dejar de ser lo que en verdad fue. El Gable de sus mejores películas —*Sucedió una noche*, *Red Dust*, *Motín a bordo*, *Lo que el viento se llevó*— es la superación del Gable que fue a través de la imagen de lo que Gable era. Encontró su pareja ideal en Carole Lombard, de quien hablo más tarde. La perdió y se perdió un poco. El Gable de la post-guerra era una caricatura pícaro del periodista de *Sucedió una noche*, del Rhett Butler de *Lo que el viento se llevó*. El viejo Gable es ahora un hombre maduro que simula ser joven; es un hombre triste que ofrece, en cambio, sesuda

determinación viril. Hacían falta el talento combinado de Arthur Miller (autor) y John Huston (director) para revelar, como en un espejo retroactivo que recoge todas las imágenes de nuestro pasado, al viejo Gable del último acto en *The Misfits*. Murió de su película final. La fuerza de domar caballos, amar a Marilyn Monroe y volver a lazar caballos. Lo mató la fuerza de la sinceridad.

Único en su estilo —creador de un estilo—, Cary Grant tenía una gran facilidad para pasar de la comedia al drama, de la situación jovial a la angustia desesperada, del amor de salón a la pasión más serena y voluptuosa a la vez. Sus escenas con Ingrid Bergman en *Notorious* se cuentan entre las más eróticas del cine, sólo dos perfiles y un beso. Este talento no era, sin duda, ajeno a su biografía. Grant actuaba para sobrevivir, para cruzar una y otra vez el Atlántico con tal de no regresar al vodevil londinense y a la miseria liverpuliana. Por eso su interpretación del hombre de clase baja, hijo de Ethel Barrymore, en *None but the lonely heart* (1944) es tan dolorosamente insoportable. Aquí, Grant vuelve a ser Archie y ni él mismo lo tolera. Debe regresar, rápido, a Montecarlo y a Grace Kelly, a Río de Janeiro y a Ingrid Bergman, a París y a Audrey Hepburn, a Philadelphia y a Katherine Hepburn...

El otro protagonista de *The Philadelphia Story* es James Stewart, y Stewart es el actor que no necesita actuar. Todo en él es de tal manera natural que sólo puede ser resultado de una volición artificial. O sea, durante largo tiempo —y magistralmente dirigido por Frank Capra en *You can't take it with you* (1938) y en *Mr. Smith goes to Washington* (1939)—, Stewart es el retrato del buen americano, simple y cariñoso, pero capaz de ascender a una cumbre de coraje y valentía cuando sus ideales son traicionados (por una mujer, por la riqueza, por la política). Capra explota, es verdad, esta vena en la muy popular *It's a wonderful life* (1946), donde un ángel insólito (Henry Travers) le revela a un Stewart suicida lo que hubiese sido un mundo sin él: un pequeño infierno. El populismo de Capra es negado y superado por la malicia (o, de plano, el mal) de Hitchcock en una obra maestra de la ambigüedad o del desencanto, la ficción y el destino, *Vértigo* (1958), en la que Stewart, manejado por una pasión fatalista, ama y recrea a una estatua (se llama Kim Novak) que es o puede ser el vértigo erótico de un hombre víctima de las alturas.

Casado antes de Lombard con mujeres imposibles, el posible amor de Gable fue Joan Crawford. Se conocieron y se reconocieron. Los orígenes de ella eran más humildes que los de él. Lucille Le Sueur. Billie Cassin. Joan Crawford era su falso nombre de marquesina y se lo otorgó una señora anciana y apresada en silla de ruedas, tras el concurso que organizó la MGM para bautizar popularmente a la muy bella muchacha texana que había sido —o es, o era, primero Lucille le Sueur y en seguida Billie Cassin—. Pasar de Le Sueur y Cassin a Crawford significó también pasar por matrimonios con Douglas Fairbanks Jr. y Franchot Tone.

Pickford y Fairbanks formaron con Chaplin la compañía United Artists y como no eran reconocibles en su aspecto cotidiano, debieron posar los tres juntos, ella como Pollyanna la Ricitos de Oro, Fairbanks como El Zorro y Chaplin como el

vagabundo. Este divorcio entre la vida real, el origen, el nombre de familia y la vida diaria, debía causar graves conflictos de personalidad. Creo que Chaplin nunca se preparó por ser el vagabundo fuera del set. En su vida privada fue promiscuo, pero en su vida pública, cada vez más izquierdista. Hasta que ambas vidas se confundieron y Chaplin, acusado de violación de una muchacha adolescente al mismo tiempo fue acusado de comunista y obligado a exiliarse de Estados Unidos. Pickford y Fairbanks, en cambio, nunca mutaron de “persona”: sólo elevaron las suyas a la riqueza millonaria y a la conquista social. Su mansión, Pickfair, se convirtió en una mezcla de catedral, salón de fiestas y picnic eterno. Era Pickfair corte y sancta-sanctórum al cual sólo los elegidos tenían acceso para estar cerca de Mary y Doug en su segunda actuación como anfitriones de Hollywood.

Con Douglas Jr., Joan entró a la aristocracia de Hollywood. Fairbanks era hijo del astro del mismo nombre, casado ahora con Mary Pickford, la primera estrella de Hollywood, cuyo debut databa de principios de siglo y cuyo éxito lo estableció *The New York hat* en 1912 y a partir de entonces, convertida en “la novia del mundo”, en *The Paris Hat* (1913), *The little princess* (1917), *Pollyanna* (1920), *Tess of the storm country* (1922), como hombrecito en *Little Lord Fauntleroy* (1921), española en *Rosita* (1923) y ganadora del Óscar en 1929. Pudo ser, igualmente, la Cenicienta, Heidi y Alicia en el país de las maravillas. En tanto que papá Fairbanks, después de un deslucido debut como galán un tanto gordinflón de incipiente calvicie en sus primeras películas, pasó a ser —ejercicio, pérdida de kilos, disfraces— el epítome del héroe de aventuras. Fairbanks lo mismo disparaba las flechas de Robin Hood que se enfrentaba, como el mosquetero D’Artagnan, a los espadachines del Cardenal pero, sobre todo, mostraba una doble cara como el lánguido aristócrata de la California colonial que, enmascarado, se transforma en El Zorro, vengador y justiciero, capaz de escribir con la espada su Zeta inicial en el muro de un convento o en la frente de un villano.

Digo con esto que Joan Crawford entró con Fairbanks Junior a un mundo vedado para la muchacha texana de origen muy humilde, abandonada por su padre y dejada con una madre a la que, según la actriz, “no le importaba si yo estaba viva o muerta”. El siguiente marido de su madre también abandonó a la familia y la jovencita se inventó una suerte de recompensa mirando actuar, desde la sombra, a las cómicas de vodevil y en la pantalla, a Mary Pickford: “Allá arriba, la vida era perfecta y la infelicidad no existía”. Se murmuraba que había filmado películas pornográficas pero que sin duda era una gran bailarina, la reina del charleston y en consecuencia de la liberación femenina en películas como *Dance, fools, dance* (1931), donde se mostraba en ropa interior antes de echarse de cabeza al agua desde un yate anclado cerca de la isla de Catalina, refugio de estrellas en traje de baño pero también acuario disfrazado para películas de piratas.

Joan Crawford ascendió interpretándose, en cierto modo, a sí misma, lo cual le da un aire de veracidad apócrifa a sus sucesivas apariciones en la misma película con

títulos distintos: *Sadie McKee*, *Mannequin*, *The women*, *Daisy Kenyon*, etc.

En *Gran Hotel*, película que ganó el Óscar del año 1932, Joan Crawford es la presencia más interesante en medio del gran conflicto de la ballerina neurótica (Greta Garbo), el ladrón enamorado de su víctima (John Barrymore), el magnate sin escrúpulos (Wallace Beery) y el empleado moribundo (Lionel Barrymore) que se gasta sus ahorros finales en el “Gran Hotel”. Crawford llega al palacio berlinés como simple empleada a tomarle dictado al magnate. Es pobre. Es digna. Está dañada. Es seducible. Es lo más moderno de una película antigua. Toleramos los más despiadados close-ups con una mirada enorme, líquida y melancólica encima de los labios que habían de ser su sello de fábrica. Enormes, tan grandes como las hombreras que el modista Adrián le diseñó para ocultar el hecho de que Joan tenía cabeza grande y cuerpo pequeño.

Boca y hombros. Mis amigos, editores de la revista *Look* me invitaron a conocer el apartamento de la Crawford en Nueva York. La actriz frisaba el medio siglo y era, en efecto, baja de estatura y ancha de hombros. El rostro me extrañó. Lo conocía por las películas pero no me esperaba una línea facial tan dura y tan insegura, como si la necesidad de cierta frialdad profesional fuera el requisito para disfrazar una profunda herida social. No tardó en revelar esta tensión entre lo que era y lo que es. Explicó que ese día no tenía servidumbre, de manera que comeríamos en la cocina, sobre una mesa y con sándwiches extraídos de la nevera.

Semejante simplicidad contrastaba con la decoración del resto del apartamento — los salones de estar con muebles forrados de plástico, como si jamás se usaran o acabaran de llegar de la tienda. Las ventanas cerradas a plomo. “El aire de Manhattan está lleno de polución”, lamentó antes de conducirme a un altar personal al cual la actriz penetró con una suerte de devoción hacia sí misma, pero sobre todo hacia su carrera, hacia el gran número de papeles que había interpretado a lo largo de la vida.

El clóset de Joan Crawford tenía dos pisos. La actriz prendió la luz e inició la vasta exhibición de su ropa. Sólo que no era la ropa de vestir a diario, que sin duda se escondía en otros espacios más íntimos. Éste era un clóset de exhibición, cosa que ella me demostró manipulando unas correas y haciendo que los vestidos de arriba bajasen y los de abajo subieran.

—Up goes winter, down comes summer —murmuró casi como quien pronuncia una oración al pie del altar.

—Flaemschen —le digo recordando el personaje de la taquígrafa en *Gran Hotel* —. El vestido de Flaemschen, era negro, con cuello blanco.

—Era azul —me dice ella con cierta dureza profesional que era casi un reproche —. Azul oscuro.

Lo cual quedó demostrado cuando, con una ligereza muy cercana al amor, Joan Crawford hizo aparecer el vestido, conservado desde 1933, de la secretaria que, enviada al Gran Hotel para tomar el dictado del magnate, se enamora del ladrón y acaba yéndose con el moribundo que se gasta con ella todos los marcos ahorrados a

lo largo de la vida, transformando la melancolía del rostro obeso en una carcajada de triunfo alegre contra la muerte que se avecina. Mientras tanto, Lewis Stone (el futuro y benévolo juez Hardy) se pasea por el vestíbulo del Gran Hotel, preguntándoles a los conserjes si no hay un mensaje para él. Tiene media cara quemada por el combate en la Primera Guerra Mundial —que habría tenido lugar tan sólo quince años antes...

—Más tarde me pondré el vestido. Si quieres verlo.

“Joan Crawford”, apelativo duradero en las marquesinas. De allí en adelante, Lucille —Billie— fue Joan y Joan le dio, con valor, vida a su propia vida en películas en las que ella es la mujer de clase baja que asciende por las buenas y por las malas. Sus matrimonios en el cine fueron reflejo pasivo de sus casamientos en la vida real. Douglas Fairbanks hijo le dio el nombre y la entrada a Pickfair, la mansión exclusiva de Fairbanks padre y Mary Pickford. Su matrimonio final con el empresario Alfred Steele, presidente de la Pepsicola, la llevó a la cima del mundo de los negocios. En medio, se casó con hombres menores que le permitieron brillar. Y brilló. A partir de *Mildred Pierce* (1945, Óscar) y en seguida con *Humoresque* (1946), *Possessed* (1947) y *Autumn leaves* (1956), Crawford creó una personalidad de mujer fuerte pero vulnerable; amante extrañamente fría aunque abierta al placer, incluso al de la muerte (*Humoresque*). Acaso este deseo de la muerte la condujo, finalmente, al escalofrío gótico de *Baby Jane* y ya, imparable, al horror grotesco de *Strait jacket* (1964) y *Berserk* (1967). La joven bailarina de Charleston, la seductora prostituta de *Rain*, el ama de casa puntillosa de *Harriet Craig*, la mujer independiente y mandona de *Autumn leaves*, la madre cruel, torturadora que ataca a su propia hija a golpe de gancho en la vida revelada (¿cierto, ficción?) por la propia hija, era una reina destronada con un apetito de atención y fama que nada podía saciar.

—Las actrices de hoy se creen reinas de Hollywood —dijo mientras cenábamos en su cocina—. No saben de lo que hablan. Las reinas éramos nosotras.

5. El reino del hampa



Con Luis Buñuel en México, 1979.

Si King Vidor y William Wellman abordan en la década de 1930 el tema social, éste no estaría en verdad tratado sin la aportación de la película de gánsters. La prohibición del alcohol en 1920 provocó un tráfico criminal e innecesario, propio de los recurrentes funcionarios puritanos y provincianismos de Norteamérica.

Convertido en elíxir prohibido, el alcohol intoxicó a toda una generación de criminales innecesarios —porque sin la prohibición, no hubieran existido. Crearon “imperios del crimen” que no sólo combatían la ley sino que se combatían entre sí por lo que eufemísticamente se llamó “territorios”. El gánster número uno era Al Capone (*Scarface*, el Cara Cortada), surgido de los bajos fondos de Brooklyn. Capone llegó a controlar una pandilla criminal con cincuenta secuaces en Chicago y a poseer un automóvil blindado de siete toneladas de peso.

No sólo le hizo la guerra a la ley, sino al crimen, en el sentido de matar a sus rivales. La matanza más célebre fue la de la Noche de San Valentín (14 de febrero de 1929), en que Capone mandó asesinar en un garaje a siete miembros del grupo rival de Bugs Moran, pero en cierto modo también mató a éste, que, sin su pandilla no era nadie. Aliados a los poderes del momento, Capone y sus congéneres rara vez fueron castigados. Cuando Roosevelt puso fin a la prohibición en 1933, Hollywood descubrió la veta de la actividad criminal y correspondió a la Warner Bros, la compañía dura y ruda de cintas en blanco y negro sin barniz, elevar el tema a un estilo de cine en el que el gánster se aprovecha de la prohibición para ascender

meteóricamente y —el que la hace la paga— caer con idéntica velocidad. Dos actores se hicieron de la fama gracias al cine de gánsters: Edward G. Robinson y James Cagney.

La Warner Bros tomó las ocho columnas de los periódicos y las convirtió en películas brutales, sin concesiones. Aunque fabricó estrellas como Robinson y Cagney, éstas fueron concesiones a posteriori, porque uno y otro surgieron a la fama gracias a películas de severa actualidad, en blanco y negro: *Little Caesar* y *The public enemy*. Robinson y Cagney. La verdad es que el primer gran protagonista del cine “social” de la Warner fue para muchos el actor de teatro Paul Muni. *Scarface* de Howard Hawks y *I am a fugitive from a Chain Gang* de Mervyn LeRoy necesitaron, la primera, a un Muni muy semejante a Al Capone... aunque la historia contiene una fugitiva sorpresa, el amor incestuoso de Muni hacia su hermana (la deleitable Ann Dvorak), enamorada, a su vez, del secuaz de Muni (George Raft, untado de gomina). Muni mata a Raft por celos incestuosos y Ann enloquece y delata a Muni. El impasable blanco y negro de Hawks crea la atmósfera nocturna y sublunar de *Scarface*. Contrasta con *Soy un fugitivo* donde Muni, esta vez, es enviado injustamente (lo traiciona su amante, Glenda Farrell) a una prisión de trabajos forzados del estado de Georgia. La inocencia de Muni es aceptada más tarde, sólo para prometerle —falsamente— que si regresa a la cárcel será para cumplir las formas y liberarlo enseguida. No hay tal: como el infierno, la prisión de Georgia es eterna. Muni logra escapar. En la escena final se encuentra en un callejón con la mujer que quiso redimirlo (Helen Vinson), ella lo reconoce y le pregunta: ¿Qué haces? Él responde: Robo. Esto en el momento, coincidencia, en que las luces del set se apagan y el criminal es devorado por la oscuridad.

Muni abandonó muy pronto este cine “social”, duro y exigente, a favor de solemnes caracterizaciones de hombres célebres: Pasteur, Zola, Benito Juárez. Con cada nueva interpretación, el actor se iba volviendo más tieso, hasta que en Juárez parece no respirar detrás de su máscara de indio zapoteca. Su habla en frases célebres lo momifica aún más. Acaso la delirante interpretación de Bette Davis como la emperatriz Carlota compensaba la rigidez de Muni. Éste, al cabo, se resignó a papeles menores —el profesor de piano de Chopin en *A song to remember*—, aunque en las tablas reanudó la carrera perdida en Broadway.

Robinson prosiguió una gran carrera de variadas facetas. A pesar —o gracias a— un físico excéntricamente feo. Su excelencia interpretativa lo llevó a la biografía —Enrich, Reuter—, al cine semidocumental —*Confessions of a nazi spy*—, de vuelta al crimen —siniestro en *Key Largo* suspirándole obscenidades al oído a Lauren Bacall— y al cabo, en un encuentro casi mágico de talentos, como actor para Fritz Lang en *The Woman in the window* y *Scarlett street*, donde el ex gánster, ahora tímido marido oficinista, es explotado por una febril Joan Bennet.

Gran coleccionista de arte, sospechoso de ser izquierdista, Robinson sólo fue reconocido a posteriori por la Academia de Hollywood. Cagney, en cambio, recibió el

Óscar por una interpretación gozosa y sentimental en *Yankee Doodle Dandy* (1942), biografía del actor de Broadway George M. Cohan. Cagney era un excelente bailarín, como lo demostraría en las películas coreografiadas por Busby Berkeley, como *Footlight parade* (1933). Pero el gran Cagney —uno de los más grandes del cine— es el criminal cínico, atormentado y misógino.

Las compañeras de Cagney reciben una toronja en la cara o son arrastradas del pelo. Cagney convierte en criminales a los muchachos en *Dead end*, y en *Angels with dirty faces* (1938). Los finales del actor son impresionantes. En *Public Enemy* (1931) es entregado a la puerta de la casa de su madre muerto y envuelto como una momia. En *White heat* (1949) relación con la madre reanima los caracteres de Cagney, sobre todo cuando la madre es más criminal que el propio hijo. Margaret Wycherly, en *White heat*, le exige a Cagney crímenes cada vez mayores, misoginia brutal contra su amante (Virginia Mayo), venganza contra los traidores (Edmund O'Brien, policía infiltrado en la pandilla de Cagney), exterminio de sus rivales (encerrado en la cajuela de un automóvil, Cagney lo eliminará disparando la ametralladora contra el cofre). La noticia de la muerte de la madre le es comunicada a Cagney en el comedor de la cárcel. Segundo a segundo, Cagney enloquece, grita, corre encima de las mesas, es sometido por la fuerza. Penosa mezcla de violencia, dolor, amenaza, infantilismo, dependencia y frenético deseo de libertad para el mal, que condensan no sólo al personaje sino la carrera misma de este gran actor —en la vida diaria, un apacible ciudadano, marido fiel y pintor de paisajes en la isla de Martha's Vineyard.

En *White heat*, la saga de Cagney culmina en una explosión en la cima de un gran globo de gas desde donde, en medio del estallido, el humo y el fuego, Cagney, como si hubiese inventado el infierno para habitarlo con violencia eterna, grita: *Made it, ma! Top of the world!* El actor, el criminal, el hijo no pueden llegar más lejos, más allá, más adentro de su propio destino.

Añado: Cagney no sólo aplastó una toronja en la cara a la sufrida Mae Clarke; también la arrastró del pelo en *Lady killer* (1933) y convirtió en criminales a los chicos del Dead End —antes de redimirse fingiendo que va temblando de miedo a la silla eléctrica, destruyendo la ilusión de los jóvenes pandilleros—. A otras actrices les dio cachetadas, patadas en el trasero y aplicó variadas formas de violencia, pero como el que la hace la paga, Cagney terminaría muerto, vendado como una momia y depositado en el umbral de su mamá.

En otro de sus espectaculares finales, Cagney es ametrallado el día de Año Nuevo y lo vemos llegar, tambaleándose, a morir en la escalinata de una iglesia. Allí, la dueña del cabaret, Gladys George (evidente representación de Texas Guinan, empresaria de night-clubs de los años veinte, célebre, entre otras cosas, por insultar a sus clientes), escucha el último respiro de Cagney, lo toma de la cabeza y le dice al policía que se acerca a preguntar quién era este hombre: *He was a big shot*. Que en mexicano significa: “era un gran chingón”. El gángster como “gran chingón” fue también el papel clásico de Edward G. Robinson el “Pequeño César” que al cabo cae,

pronunciando su propio grito antes de morir balaceado: “Mother of God, is this the end of Rico?” (“¿Madre de Dios, es éste el final de Rico?”).

Como acabo de decir, Paul Muni pasó de los vibrantes personajes del hampa a unos acartonados disfraces históricos —Pasteur, Zola, Juárez— en los que hablaba en discurso. El manto de la criminalidad, si de manto puede hablarse, se convirtió en una camisa arremangada para el último gran gángster de la Warner, John Garfield. Éste, Jacob Julius Garfinkle, había tenido éxito en Broadway. Hollywood lo llamó, le cambió el nombre y lo plantó en medio de las castísimas cuatro hermanas Lane como una figura amenazante, vulnerable y desplazada. No duró mucho en medio de las cercas blancas de los suburbios idealizados. Garfield no tenía sitio en la sociedad: éste era su crimen. Con interrupciones, su carrera fue idéntica a su vida. Un muchacho de barrio bajo, fuera de lugar en la sociedad burguesa, dado a defenderse a puño limpio, respondiendo con el crimen al desamparo y la enajenación.

Acosado por el Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara de Representantes de ser, posiblemente, comunista, Garfield perdió trabajo, pero ganó la rarísima coincidencia del hombre real con los personajes fílmicos. El actor final de *Body and soul* (1947) y de *Face of evil* (1948) no se distingue del hombre final, desesperado por ser quien era dentro y fuera de la pantalla. Pecado imperdonable: no supo disfrazar su propia personalidad en la actuación: murió joven, en la calle, buscando en la ciudad el papel que el cine acabó por negarle. Quedan, por fortuna, varias grandes interpretaciones de este actor de la vanguardia neoyorquina que no negó, entre las palmeras de California, su verdadero lugar en el asfalto. Exiliado social en *Four daughters* (1938), exiliado político en *The fallen sparrow* (1943), exiliado sexual en *The postman always rings twice* (1946) exiliado religioso en *Gentleman’s agreement* (1948), Garfield formó en una ocasión pareja con Joan Crawford (*Humoresque*, 1946). Ella es una dama de la gran sociedad que favorece la carrera musical de Garfield, violinista, e intenta domarlo. Garfield no se deja: él es el chico de la calle, peligroso y libre, para siempre. Crawford, negando su origen, se condena a sí misma. El final —el suicidio de Crawford— se ajusta al guión pero resulta inverosímil. Ella muere porque ni ella puede descender al nivel social de Garfield ni este ascender al de la Crawford. Si ella hubiese sometido su propio origen se habría encontrado con el de él, ella descendiendo un peldaño, él ascendiendo dos o tres. Tengo la sospecha de que, despojados de su posición social, Crawford y Garfield se hubiesen amado para siempre.

Sólo que, entonces, no habría película.

6. Los obreros del cine

William Wellman

Escojo a propósito a William Wellman como director prototípico de Hollywood. Tenía fama de hombre salvaje, “Wild Bill” Wellman. No lo era. Padre de familia, hombre simple, acaso utilizaba el set de cine para hacerse de una fama prestada por su pasado de aviador y supuesto miembro de la Escuadrilla Lafayette que combatió en la Primera Guerra Mundial, con los franceses, aun antes de que Estados Unidos entrara en la contienda. A la famosa Escuadrilla le dedicó Wellman la película que le dio la fama: *Wings* (1927). Es una cinta no muy buena con excelentes momentos de combate aéreo, un *travelling* extraordinario que hacía el personaje de Buddy Rogers, atravesando, como si la cámara fuera un cuchillo de aire, a la concurrencia vasta de un restorán parisino y a la audacia de un beso entre hombres. Pero como son aviadores y están en Francia, la censura calla.

Wellman tiene dos grandes momentos dorados, ambos en la década de los treinta. Primero, sus películas pertenecen a la Depresión Económica y al Nuevo Trato de Roosevelt. Suceden en un país desaparecido, lejano, al cual sólo se llega a caballo, en trenes o a pie, cargando maletas. Así se presenta Barbara Stanwyck (heroína preferida de Wellman) en *The purchase price* (1932) luego de casarse por correspondencia con el palurdo George Brent, quien la transforma de mujer fácil en ama de casa. El territorio y la crisis vuelven a enfrentarse en *Wild boys of the road* (1933), la historia de los adolescentes sin trabajo, familia o sociedad que no tienen otro destino que la vida accidentada del día o la fuga perpetua o sin destino en trenes que no van a ninguna parte, sino a la muerte.

Obra urgida y urgente, *Wild boys...* es casi un documento de la época aunque se agota en sí mismo, obligando a Wellman a retratar la Depresión como caldo del crimen en *The public enemy*, la película que “hizo” la personalidad de James Cagney en la famosa escena del desayuno en la que le planta una toronja en la cara a Mae Clarke. Y en *Night nurse*, Stanwyck, de nuevo, es la trabajadora que se enfrenta a la amenaza del poder y el dinero, demostrando, de paso, la dificultad de vivir. También

Loretta Young, en *Midnight Mary* (1933), ha de luchar entre el ascenso desde el desempleo y la pobreza por la vía del crimen (Ricardo Cortez) o por el camino del matrimonio y la virtud (Franchot Tone). Esta película de Wellman es una de las que más subrayan la enorme distancia entre la pobreza y la riqueza en los USA de la Depresión. La miseria coexiste con una opulencia rancia, porque si en estas películas hay pobres recientes, todos los ricos parecen serlo, hereditarios, desde siempre.

A medida que el Nuevo Trato dejaba atrás la Depresión del año 29, Wellman encontró en la comedia dramática una manera de personalizar su tema social. De mediados de los treinta son las dos mejores películas del director: *A star is born* o la gloria pasajera del medio fílmico mismo. Y una reflexión sobre el matrimonio, la fama y la fidelidad, *Nothing sacred*, en la que el artificio de la publicidad eleva a una falsa moribunda (Carole Lombard) a una fama inmerecida, a una famosa patada en el trasero de parte de Fredric March y a un happy ending irónico. El otro Wellman, sin embargo, apunta en la aventura de *Beau Geste*, una película tan falsa como las anteriores eran verdaderas. Tres hermanos ingleses, dos de los cuales hablan como yanquis, viven lujosamente, hasta bien entrados los treinta años, en una mansión de campo británica. Un robo, atribuible o no a los hermanos, los arroja en brazos de la Legión Extranjera y el sadismo del sargento Markoff (Brian Donlevy, amo de la mofa cruel). Sólo uno sobrevive al desierto, al sargento y a los tuaregs (Ray Milland, el del acento británico) y la recompensa es un beso de la muy jovencita Susan Hayward (los otros dos hermanos son Gary Cooper y Robert Preston).

Roxie Hart, en fin, es otra historia de depresión y ascenso. Filmada varias veces (*Chicago*, 2002, la más reciente), *Roxie* relata la salvación del crimen por el entretenimiento. ¿Cómo condenar a la autoviuda infiel, Roxie (Ginger Rogers), si es tan bella y canta y baila como si de ello dependiera (y depende) la redención de sus pecados?

Wellman habría de dirigir una sola buena película después, *The Ox-Bow incident*, donde Henry Fonda se enfrenta a la Ley de Lynch en una película del Oeste sombría, fatal y que le da una cumbre más, después de los filmes de John Ford *The grapes of wrath* (1940), *Young Mr. Lincoln* (1939) y antes de *My darling Clementine* (1946) y *Twelve angry men* (1957), una de sus mejores oportunidades a Henry Fonda, uno de los actores más complejos de Hollywood. Tan inmerso en sí mismo que de su interior hace aparecer a un personaje tan cómico como el de *The lady Eve* de Preston Sturges o tan trágico como el hombre sencillo confundido con un criminal en *The wrong man* (1956) de Alfred Hitchcock.

Al final de su carrera, Wellman ya no es “salvaje”, como si la época siguiente ya no tuviera nada que ofrecerle a un director resignado a la mediocridad y seducido, de vez en cuando, por películas de aviación en las que los aparatos ya no se distinguían de las nubes ni anuncian el cielo.

King Vidor

Más interesante es la carrera de King Vidor. Interesante, porque fue uno de los directores más originales de Hollywood, debiendo pactar a toda hora con el reclamo comercial de los estudios y marcar su propia personalidad sólo de cuando en cuando, aunque cuando lo hace, el resultado es memorable. *The big parade* (1925) abandona el muy reciente patriotismo guerrero de la Primera Guerra Mundial. Aquí, el combate hiere y mutila, la gloria no dura mucho tiempo. *The crowd* es la película que anuncia la “soledad en la muchedumbre”, que habría de ser tema central de la sociología norteamericana y, al cabo, global. Sólo que ningún país como Estados Unidos ha prometido tanta felicidad a sus ciudadanos. *The crowd* es la excepción a la felicidad. No celebra la desgracia: la convierte en rutina, que ni siquiera se sabe tal y mucho menos, rutina degradante, como esas escenas de una vasta burocracia anónima trabajando en oficinas aún más vastas. Anuncio del mundo kafkiano de Orson Welles en *El proceso*. En *Hallelujah!*, Vidor realiza la primera película sólo con actores negros y regresa al tema de la soledad social en *Our daily bread* (1934).

Pero éstas fueron, como en el caso de Wellman, excepciones. Aunque lo realmente excepcional es que Vidor lograra, en medio de melodramas como *Stella Dallas* (1932), películas de acción como *Northwest passage* (1940), aventuras exóticas como *Bird of Paradise* (1932) hasta llegar a la tarantela bíblica de *Solomon and Sheba* (1959), logrando momentos y obras bastante singulares. El momento en que Bette Davis llega a la casa de un decente y aburrido marido (Joseph Cotten), mira con ojos de cobra dormida el lugar y exclama, “What a dump!” (“¡Qué pocilga!”), frase que anuncia desilusión reprimida y desvergüenza por venir. El delirio novelesco traducido a paisajes y rostros en *Duelo al sol*, un “western” singular por la pasión inclasificable (y a veces creativamente inexplicable) de sus personajes, del patriarca leonino (Lionel Barrymore) al padre cornúpeta (Herbert Marshall) a la pareja salvaje, insensata y felizmente ajena a la razón que forman los amantes del “duelo al sol”, Gregory Peck y Jennifer Jones (ésta en un papel de mestiza pasional y rencorosa que Vidor le ofreció a María Félix y que ella rechazó porque ella “no hacía de india”: oportunidad perdida). Otro dato: de niña, Jennifer Jones es nada menos que Susan Sontag, a la sazón habitante de Arizona y con no más de cinco años de edad pero consciente de la desaparición de su madre bailarina, Steffi Dunne y de la amargura de su padre engañado, el citado Marshall.

La libertad y el misterio de *Duelo al sol* son superadas, de manera distante, por otra gran película (¿debatible, mala?) de Vidor, *The fountainhead*. Supuestamente inspirada en la vida del arquitecto Frank Lloyd Wright, seguramente basada en la novela de la muy reaccionaria Ayn Rand, *The fountainhead* trasciende estos orígenes, incluso los niega, para ser la historia (otra historia) de una pasión incontrolable, la de la mujer rica, casada y bellísima Patricia Neal hacia el arquitecto pobre, inconforme y seguro de su originalidad (Gary Cooper). Más allá del tema argumental, es el choque

de las pasiones indomables, la atracción física que nada puede reprimir, la sexualidad que lo avasalla todo, familia, matrimonio, carrera, lo que le da su poder a esta película de Vidor, sobre todo porque el personaje del arquitecto es, a un tiempo, libre antes de su destino profesional y sujeto sin freno de su fatalidad erótica. Con razón los dos intérpretes, Neal y Cooper, no tuvieron más remedio que convertirse en amantes en la vida diaria. Hora y media de pasión fílmica no bastaban. ¿La mejor película de Vidor? Mi esposa Silvia me corrige: No, es la peor.

A saber...

Rouben Mamoulian

Rouben Mamoulian venía del teatro y por eso entendió tan bien al cine. Apresado por el sonido en una pose estática, Mamoulian aprovechó el sonido para hacerlo móvil, dinámico, sujeto al ritmo de la calle. Sus dos primeras películas, *Applause* (1929) y *City streets* (1931), liberan a la cámara, le dan una suerte de danza urbana a la sucesión de luces, sombras, sonidos y a veces, ausencias implícitas. Gran cine original, el de Mamoulian, en seguida entrega un *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* que a mí se me antoja insuperable. Fredric March, el noble Dr. Jekyll, se transforma ante la cámara, mágicamente sin cortes, en el monstruoso Mr. Hyde. March encarna esta transformación con una suerte, espantosa, de naturalidad que le da aún más erotismo a sus encuentros con la cantante de cabaret secuestrada por Hyde y sometida a un erotismo feroz del cual da cuenta cabal la joven Miriam Hopkins, semi-desnuda en una cama y acentuando la carnalidad de sus piernas y de las medias negras, de las que no se despoja.

Mamoulian tiene caídas y ascensos. Me gustan su dramatización del drama de Odets en *Golden boy* (1939) y la segunda versión de *Ninotchka*, *Silk stockings* (1957), en las que, en vez de la gran actuación de Greta Garbo, tenemos la maravillosa exhibición de las piernas más bellas del cine, las de Cyd Charisse (y no olvido a Marlene Dietrich).

Director de mujeres.

Tal fue la fama (muy merecida) de George Cukor y bastan, para confirmarlo, sus películas con Katherine Hepburn, de *Little women* en 1933 a *Pat and Mike* en 1952. Hepburn, la aristócrata de la pantalla, ascendió con Cukor, descendió como “veneno de la taquilla” sin Cukor a fines de los treinta y resurge con Cukor, para quedarse para siempre en *The Philadelphia story* (1940). Pero Cukor era un gran director de otras actrices, notablemente en la película sin hombres, *The women* (1940) y de Ingrid Bergman en *Gaslight* (1944), de Audrey Hepburn en *My fair lady* (1964) y de Marilyn Monroe en *Let's make love* (1960). Pero qué decir de las actuaciones masculinas dirigidas por Cukor: Spencer Tracy, James Mason, Rex Harrison, para no hablar de sus obras de conjuntos interpretativos, *Dinner at eight* (1933, con John y

Lionel Barrymore, Marie Dressler, Jean Harlow, Wallace Beery) y sus adaptaciones de novelas como *David Copperfield* (1935), anterior a las excelentes versiones de *Great expectations* (1946) y *Oliver Twist* (1948) por David Lean.

Sabido es que Cukor tuvo un conflicto con Clark Gable, quien exigía un director macho (Cukor era homosexual) para la dirección de *Gone with the wind* (1939). Es bien sabido, sin embargo que tanto Vivien Leigh como Olivia de Havilland fueron secretamente dirigidas por Cukor.

7. Las reinas de Hollywood

Lo fue Joan Crawford, como lo fueron Norma Shearer, Jean Harlow, Jeanette MacDonald y otras estrellas de la Metro-Goldwyn-Mayer. Pero fuera de la dorada jaula del león, dos son las actrices más extraordinarias de la “era dorada” de Hollywood: Bette Davis y Barbara Stanwyck.

Bette Davis

“Quisiera besarte pero acabo de lavarme el pelo” (*I'd love to kiss you, but I just washed my hair*).

Esta frase, pronunciada por Bette Davis en una de sus primeras películas, *Cabin in the cotton* (1932), podría extenderse a su vida personal y a la sucesión de maridos pasajeros, a los que Bette Davis no pudo “besar” porque acababa de “lavarse el pelo”. Un chico de sociedad, Fritz Wall, le propuso matrimonio porque necesitaba una anfitriona social. El primer marido, Harmon Nelson, era un músico de jazz que llegaba a casa cuando Bette salía a filmar. Bette se enamoró (como muchas más) del millonario Howard Hughes. Liam los grabó cuando Bette y Howard hacían el amor y chantajeó a Hughes: le pidió setenta mil dólares a cambio del silencio. No sabía que ni Hughes ni Davis eran chantajeables. A su segundo marido, Arthur Farnsworth, Davis lo conoció como director de un hotel de Nueva Inglaterra. Pronto se enteró de que su segundo marido era un borrachín atado a las faldas de su mamá. Un accidente acabó con el desafortunado matrimonio: Farnsworth se cayó en la calle y la contusión cerebral lo mató.

“Después de que me besas, siempre me limpio la boca” (*Of human bondage*).

Davis no aprende. Su tercer matrimonio lo celebra con el cazafortunas William Grant Sherry, adicto a los baños de sol, desempleado, que se duerme viendo las películas de Bette y dice preferir a sus galanes que a su mujer. A Bette le propina golpizas, le arroja lámparas y baúles. *Exit* Sherry. En espera del cuarto esposo, el actor Gary Merrill, su compañero de *All about Eve* (1950) y en la vida real, durante

diez años de atracción e incomprensión, de sexo y compasión mutuos.

“Sin mí no eres nada, eres menos que nada... cada vez que me besabas, me carcajeaba” (*Of human bondage*). Amor verdadero, Davis sólo lo siente por William Wyler, que la dirigió en *Jezebel* (1938), *La carta* (1940) y *La zorra* (1941). Los pleitos entre actriz y director durante las filmaciones fueron tan largos como las cincuenta (sin cuenta) tomas que Wyler filmaba, Davis corregía y Wyler volvía a filmar. Atraída por un hombre que, al fin, compartió su profesión y su pasión, la de Davis no fue correspondida. Wyler, un hombre de baja estatura, cuadrado, sin atractivo físico pero con gran talento creador, llamado “el Golem”, empleó magistralmente a Davis. Ella creyó que se casarían, Wyler se casó con otra mujer, acaso huyendo de Bette, segura de que una gran actriz es “tan buena como su director” y que nadie, como Wyler, había llevado tan alto el talento de la actriz a la pantalla. O sea: Bette Davis sólo pudo amar lo que ella misma era, una personalidad del cine. Fuera del cine, estaba ciega. El brillo gigante de la pantalla la cegó. Hombres mediocres, arribistas, pillos en la vida real. Creadores de arte en el cine. Aquéllos no la vieron como era en la vida diaria; creyeron que sería, en el hogar, lo que era en la pantalla: tierna y terrible, excitante y cariñosa. Pero Davis era la estrella a toda hora, la mujer aguerrida, insultante, gritándole al director Irving Rapper, “Oye, pobre idiota, ponte de rodillas dando gracias por dirigir a Bette Davis”.

No vieron que el pelo “recién lavado” de Bette Davis era la cabellera de la Gorgona, testa monstruosa del poder, la majestad y la inconstancia: rostros horribles, ojos asesinos, serpientes en la cabeza. Y sólo una de las tres, la Medusa, mortal. Ningún hombre en la vida de Davis fue Perseo. Todos la miraron y se convirtieron en piedra. Querían en la cama lo que sólo existía en la pantalla: “Jamás me casaría con una mujer así”, declaró el director y amante ocasional Vincent Sherman. Y ahí, en la pantalla, entrar a la vida verdadera de esta gran actriz. Se sabía fea. No podían retratarla como cheescake, en traje de baño, Davis —Medusa— requería ropajes, luces, peinados, que disimularan la herida sangrienta de su boca, la nariz de periquillo, los ojos saltones. ¿Fealdad fosforescente, dijeron? ¿Frankenstein femenino? “Incluso cuando la apuntan con una pistola, era ella la que me asustaba” —dijo Humphrey Bogart. Ojos roció.

“Tu vida o la mía. Si te matan, seré libre. Si ambos morimos, ¡adiós y viento fresco!” (*Dangerous*).

Bette Davis batió un record. Cuarenta y nueve películas de éxito y calidad, una tras otra, de *Servidumbre humana* (*Of human bondage*, 1934) a *All about Eve* (1950). Con subidas y bajadas, pero olvidables éstas, insuperables aquéllas. La prostituta desagradecida y estúpida de *Of human bondage*. La borracha en *Dangerous*. La artista provinciana amenazada por Bogart en *The petrified forest*. La prostituta con la cara rajada por Eduardo Cianelli en *Mujer marcada* (*Marked woman*, 1937), la coqueta sureña redimida por Henry Fonda y la fiebre amarilla en *Jezebel* (1938). La esposa sacrificada a los caprichos aventureros de Errol Flynn en *Las hermanas* (*The*

sisters, 1938), la rica heredera condenada a la ceguera y la muerte (y al matrimonio con George Brent) en *Amarga victoria* Pantallas de (*Dark victory*, 1939). La enloquecida emperatriz Carlota en *Juárez* (1939) y más: la madre soltera que debe ocultarle la verdad a su hija desagradecida para que ésta (Jane Bryan) se case en la alta sociedad. La imperiosa Isabel I, aquí sí Frankenstein en un trono, rapada, con peluca roja, manejando sus collares con tanta determinación como su trono y dispuesta a sacrificar su pasión por Essex (Erroll Flynn) en nombre del destino imperial de Inglaterra: Flynn al cadalso. Resignada institutriz de los hijos de Charles Boyer en *All this and heaven too* (1940), difamada por la histérica esposa (Barbara O'Neal) de éste. Sublime —me quedo corto— en *La carta* (*The letter*, 1940), la mujer doméstica (teje mucho) desviada al crimen por la pasión erótica. Melodramática al límite en *The Great Lie* (1941) como madre adoptiva del bebé de Mary Astor: “El bebé es mío. Mi único propósito en la vida es que el bebé sea mío. Tú no existes”. *The little foxes* (1941), donde Davis encarna la ambición en estado puro, a expensas de la vida de su marido (Herbert Marshall) y de su hija (Teresa Wright). *Now voyager* (1942) otra gran interpretación del patito feo convertido en el cisne seductor por obra y gracia del psiquiatra (Claude Rains), frustrada en su pasión amorosa con Paul Henreid, pero compensada por la amistad de la hija de éste y por la famosa frase final de la película “Jerry, ya tenemos las estrellas, no pidamos la luna”.

En *Alerta en el Rin* (*Watch on the Rhine*, 1943) Davis acompaña fielmente a Paul Lukas, luchador político contra el régimen nazi. En *Old acquaintance* (1943) se reúne con su detestada Miriam Hopkins para celebrar, con todas sus consecuencias, una “vieja amistad”. En *Mr. Skeffington* (1944) es una mujer vana, infiel, incapaz de aceptar el paso del tiempo o la fidelidad de su marido judío (otra vez, Claude Rains), nuevamente su némesis en *Decepción* (1946), retrato de la mentira como convicción del amor. Y la ya mencionada *Beyond the forest* (1949), donde Bette llega a la cabaña habitada por su nuevo marido (Joseph Cotton) y exclama, inmortalmente, “*What a dump!*” (“¡qué pocilga!”), como si adivinase el final de su propio estrellato.

Éste, sin embargo, tuvo una cinta más: la espléndida *All about Eve* (1950), en la que Davis, como la eternidad, idéntica a sí misma, es la estrella que envejece para cederle el paso a la joven arribista (Anne Baxter) armada de la mendacidad y la traición que Margo Channing (Bette) no tuvo, contentándose, en cambio con ser mujer: “Soy mujer. Lo que abandonas en el ascenso para ir más de prisa, lo olvidas. Volveré a ser mujer”.

¿Debió terminar aquí, en 1950, con *All about Eve*, la gran carrera de Bette Davis? Lo que siguió, entre 1950 y 1962, fue una pálida repetición de éxitos pasados, agravada por otro paso: el de los años. Pero en 1962, Davis reaparece como un monstruo devastado por la edad, la nostalgia, la gloria perdida y un presente de saña, servidumbre y venganza, contra sí misma y contra la hermana (Joan Crawford) lisiada por la propia Bette a fin de perder la fama que Davis, actriz infantil, tuvo y perdió. Actriz infantil: Bette repite los números que le dieron fama a los nueve años

de edad, con los rizos, los moños, los vestidos de la infancia, y con una cara de payaso, blanca de polvo y brillante de rímel, falsos lunares y ojos extraviados.

What ever happened to Baby Jane? ¿Qué sucedió con Bette Davis? Acaso la decidida preferencia de la estrella por guiones y directores mediocres era su manera de sobresalir. Ella, la estrella, era superior a todo: argumento, director, los demás actores. Éste era su credo: la persona externa mostraba, en la pantalla, el alma interna. La actuación revela el alma. Importa menos el guión que la calidad de la actriz, o como dice la astuta escritora inglesa Brigid Brophy, comparando la histeria de Davis a la de Santa Teresa, “en Davis, el control persigue a la fantasía, el melodrama a la inteligencia”. Davis consigna “una maravillosa espiral de intensidades”.

Las intensidades de Bette culminan en el fantástico control interpretativo de *All about Eve* y, por último, en la fantasía sin control de *Baby Jane*. No había nada más que hacer, nada más que decir. De *Baby Jane* en adelante, asistimos al afligido descanso de un gran talento, al saturnino ocaso de una gran personalidad, vencida, cómo no, por la vejez, el desorden, la lucha constante —hasta morder el polvo—, de un narcisismo envenenado, de un exceso histriónico autodestructivo, de una diabólica energía que no pudo contra el avance del tiempo.

Hay un momento de humor en que Bette Davis, la mujer mejor pagada de Estados Unidos en 1940, debe pagar a su vez, una inserción en la prensa declarándose en quiebra y pidiendo empleo en 1962.

Por un momento, en la década 1935-1945, Bette Davis dio al público de la Depresión, época tantas veces evocada en esta obra, la sensación de que los problemas actuados por Bette no eran muy diferentes de los problemas de las mujeres que acudían, no sólo a aplaudirla, sino a identificarse con ella. Un público, advirtió el escritor James Agee, de “mujeres sin amor y poco amables”. Como Bette Davis. Un público femenino afectado por la crisis económica, el desempleo, la falta de elegancia, la monotonía del diario vivir y, luego, la guerra, la falta de hombres, el trabajo en las fábricas bélicas... Este público femenino, al terminar la guerra, al regresar los hombres, se mudó del centro de las ciudades a los nuevos suburbios, pulcros, idénticos a sí mismos, con autos nuevечitos, lavadoras automáticas, televisión, escuelas, céspedes y barbacoas.

Ya no era el mundo de Bette Davis. Fue el de Doris Day, sonriente y cantarín. “*What a dump!*” fue el epitafio de su propio tiempo, pero también del nuevo tiempo que la marginó.

“Mi trabajo ha sido el gran amor de mi vida”, declaró Bette, incapaz de retirarse. ¿A dónde? Fuera de la pantalla no había vida para ella. La existencia diaria era la ficción. La verdad estaba en la pantalla de plata.

“¿Por qué me tienen miedo?”, *The nanny* (1965). La crítica final no es amable. Dice Vincent Canby en *The New York Times*: “La carrera de Bette Davis ha sido reciclada más que un neumático” y Bosley Crowther en el mismo periódico: “Un gran talento se ha ido por la coladera”. Un crítico británico se explayó: “Una actriz

llega a un punto de su carrera en que debe detenerse a pensar. Su personalidad es demasiado fuerte. Se sucumbe el énfasis y la exageración. Debe detenerse y ponderar”.

Bette Davis ni se detuvo ni ponderó. Su vida sólo la vivió en la pantalla. “Mi trabajo ha sido el gran amor de mi vida”, dijo con claridad, aunque “la actuación me sofoca, me agota, me atraganta”. Pero siente “hambre de cámara”. Tiene la inteligencia de sí misma: “Soy mujer. Lo que abandonas en el ascenso para ir más de prisa, lo olvidas. Volveré a ser mujer” (*All about Eve*). Pero nos traiciona el cuerpo: “El cuerpo decae. Te enfermas. Te olvidas de las cosas. ¿Qué tiene de bueno la vejez?”.

¿Por qué entonces, se exhibe, se prolonga, hace más malas películas? “Hay que escoger. Un hombre o la carrera. Al cabo, los hombres van y vienen. La carrera es lo que cuenta.”

Irreconocible, casi un esqueleto, más marchita que las flores que recorta y arregla en *The little foxes*, pequeña, mordaz, mortal cigarrillo entre los dedos, encogiéndose y a punto de desaparecer, no resiste a la fama: irá al festival de San Sebastián, dedicado a ella en 1989. Regresa a París. Tres días más tarde, muere.

“No estoy enferma. Sólo he perdido el apetito”.

Barbara Stanwyck

Stanwyck despliega su sentido de la comedia en *Ball of fire* y *The lady Eve*. En la primera es una cantante de cabaret obligada a refugiarse en la casa donde siete sabios preparan una enciclopedia sufragada por una solterona millonaria. Los siete sabios viven en comunidad, aislados, atendidos por un ama de llaves más severa que su delantal y menos ruidosa que su llavero. Todos son de cierta edad, salvo el lingüista (Gary Cooper). De manera que cuando Stanwyck busca y encuentra refugio entre los siete sabios, su atención se dirige al atractivo encargado de la lengua. Le lleva a gente de la calle que habla el argot popular. Ella misma aporta todo un slang que incluye palabras marginales en 1941 (cuando se filma la película) y que desde entonces han entrado al habla cotidiana de Estados Unidos.

Ball of fire es trasposición de *Blanca Nieves y los siete enanos*, sólo que en la película dirigida por Howard Hawks, Blanca Nieves se enamora del altísimo Gary Cooper, al cual, para besarlo, debe alcanzar, trepada, simbólicamente, en un par de tomos del diccionario. Increíble en su desenlace (Barbara abandona a su novio Dana Andrews, raquetero, a favor del sabio lingüista Cooper). Fiel a su mitología (Blanca Nieves no abandona a los enanos pero encuentra a su príncipe) e increíble en su continuación (la bárbara Barbara condenada a vivir, forever, entre sabios, bibliotecas y un tímido intelectual), *Ball of fire* tiene la credibilidad que le da Stanwyck, la credibilidad del humor, la adaptación a toda circunstancia, el don de ser ella misma

en ambientes contradictorios y el valor supremo de imponer la ficción de su realidad como realidad de su ficción.

Éstos son, también, los atributos de otra fábula fílmica, *The lady Eve*. Ahora Barbara y su padre (Charles Coburn) son un par de tahúres profesionales que aprovechan los cruceros para hacer sus travesuras. Súbese al barco el tímido (otra vez) multimillonario Henry Fonda, quien va de pasar un año de vacaciones. Fonda, ensimismado, no habla con nadie. Stanwyck le hace tropezar, se inicia la operación de Coburn para esquilmarlo, interviene Cupido, Barbara y Henry se enamoran hasta que este descubre la verdadera identidad de Barbara. ¿Fin del romance? No: sólo llevamos una hora de película. Reintegrado a su millonario hogar, Fonda aparece en una cena organizada por su padre, el rotundo Eugene Palette. Un vecino, falsario noble inglés (Eric Blore), invita a Barbara a esa cena en casa de Fonda. Ella se hace pasar por una aristócrata inglesa, llegada a Nueva York en submarino (¡!) y armada de un acento británico que demuestra diciendo Connecticut con todas sus letras, en vez de Conéricot, como dicen los yanquis. Henry cae, de nuevo, en las redes de Barbara y esta vez se casa con ella. Se requiere la noche de bodas para que Henry sepa que Barbara es Barbara y que todo esto es una comedia debida a la magia pasajera (1940: *The Great McGinty* a 1948: *Unfaithfully yours*) de Preston Sturges, un singular talento que sabía ver la centralidad de la excentricidad en los Estados Unidos, cosa que da su tono particular a Norteamérica: Rudy Vallee, el millonario tacaño; Claudette Colbert, la estrella sin más ropa que un pijama masculino; Betty Hutton, embarazada de milagro; la inexplicable buena fortuna de Dick Powell; el voluntario descenso al proletariado de Joel McCrea; y la intrusión casi vodevilesca de elementos ajenos a la trama, como el desopilante Ale and Quale Club de *The Palm Beach Story*, un grupo de cazadores ebrios y millonarios que convierten en ruina, con sus escopetas, el sacrosanto club-car del expreso Nueva York-Miami...

Stanwyck entra sin entrar a estos mundos. Era ella, Ruby Stevens, joven de clase baja convertida por las candilejas fílmicas en Barbara Stanwyck, que cuando quería volvía a ser “Ruby Stevens” y cuando quería ser otra, era “Barbara Stanwyck”, sólo que a diferencia de Bette Davis, que era una en la pantalla y otra muy distinta en la vida diaria, Stanwyck-Stevens, en sus papeles, no disimulaba a la chica de origen humilde hecha con sus propias mañas, ni a la mujer elegante e irónica disimulada en el origen duro, plebeyo, ambicioso.

El habla —el lenguaje— es un elemento primordial de este juego, muy norteamericano, entre origen y destino, voluntad y éxito, llaneza y vulgaridad, sinceridad e hipocresía. Igual que en *Ball of fire*, *The lady Eve* ofrece todo un repertorio del habla popular, a veces a cargo del inefable William Demarest, el práctico auxiliar del distraído Fonda y contendiente del bribón Coburn. Demarest ha sido secuestrado y su léxico abunda en expresiones como “Don’t play me for a sucker” (no creas que soy idiota), “no nades en una piscina sin agua” y “no aceptes monedas de madera”.

Destaco el uso que estas películas hicieron del habla popular (lo mismo pasó en Francia con las de Gabin y Arletty) como distanciamiento del lenguaje teatral previo que ofrecían las primeras producciones habladas (véase Ruth Chatterton). Barbara Stanwyck fue la portadora principal, activa, interpretativa, de esta evolución del lenguaje popular y su adaptación a comedia y drama.

Le faltaba a Stanwyck alcanzar una cima que sólo era suya: la de la protagonista de *Sorry, wrong number* (Anatole Litvak, 1948). Stanwyck es la hija mimada de un millonario. El dinero no le impide ser dura, vulgar, agresiva. Stanwyck recupera los orígenes de Ruby Stevens y los planta en un mundo enrarecido donde la chica popular puede ser la chica millonaria, sin perder el ánimo combativo, escondido detrás del vestuario de Edith Head, los peinados de Wally Westmore y los millones de su padre (Ed Begley). Además, el personaje de Stanwyck es dueño de una fría dureza, un rostro helado hacia quien se le pone enfrente, rival femenina, sirviente de la casa o marido pobre elevado a ser consorte inútil (Burt Lancaster). También es una psicópata engañada, cuyas enfermedades —de consecuencias fatales— son puramente imaginarias.

Lo original, lo angustioso del personaje es su enorme soledad en el momento culminante. Reducida, por la propia mentira, a vivir encamada por una enfermedad imaginaria, todo su mundo se derrumba por vía telefónica. Stanwyck se entera, equívoco tras equívoco reflejado en su rostro a medida que pasa de la suficiencia sin límites de la superioridad social intolerable, del desdén hacia los demás, a lo contrario, el desamparo, la soledad, la necesidad de los demás, a medida que entiende, sola en su recámara, que va a ser asesinada a las once y diez de la noche, por órdenes de su marido, urgido de la herencia de Stanwyck para afrontar sus deudas criminales.

La carrera de Barbara Stanwyck fue larga y pródiga en grandes actuaciones, a veces en buenas películas, a veces en malas. Nunca más mala —ella, no la cinta— que en *Baby face* (1933, Alfred Green), donde va escalando socialmente, del sótano al pent-house, con una maña helada. Nunca más farsante que en *Miracle woman* (1931, Frank Capra) donde evoca a la “evangelista” Aimée Temple McPherson, predicadora religiosa itinerante que obtuvo millones (de dólares y adherentes) con sus prédicas redentoras. Nunca más generosa que en *Night nurse* (1931, William Wellman), donde su devoción profesional salva niños y condena criminales. Parte de la gran épica norteamericana del oeste en *Annie Oakley* (1935, George Stevens), la campeona de la puntería en el show de Buffalo Bill, pero también la tiradora que ayuda a construir el primer ferrocarril de costa a costa en *Union Pacific* (1939, Cecil B. DeMille) a pesar de los indios, la distancia, los enemigos y la rivalidad amorosa de Joel McCrea y Robert Preston.

No termina ahí. Stanwyck fue la triste heroína del melodrama para acabar con todos los melodramas, *Stella Dallas* (1937, King Vidor) la historia de la madre sufrida y vulgar cuya hija, gracias a los sacrificios maternos, asciende a las altas

esferas mientras la madre la contempla de lejos, bajo una lluvia excesiva. Y aunque juzgo a *Sorry, wrong number* como la gran actuación de Stanwyck, no se queda atrás *Double indemnity* (1944, Billy Wilder) donde Barbara, enojada hasta los tobillos, la mirada oculta tras los anteojos de sol, emplea como títere a Fred McMurray para asesinar a su marido y heredar por partida doble (gracias a la ingenuidad de Fred). En *Golden boy* (1939, Rouben Mamoulian) y en *Meet John Doe* (1941, Frank Capra), Barbara asume otro papel intermedio entre Stevens y Stanwyck. Es la profesional (del boxeo, del periodismo) que conduce a los héroes (William Holden, Gary Cooper) a un éxito que los traiciona como seres humanos. Traición que Barbara primero promueve y al cabo reniega, diciéndole la verdad al héroe.

Al paso de los años, la gran Barbara fue perdiendo su estrella pero al cabo la recuperó en películas (*Cattle queen of Montana*, 1954), y series de TV (*The big valley*, 1965-1968) en las que logra imponerse con calidad femenina en un mundo de machos. El pelo plateado, la mirada angustiada, los labios irónicos, Stanwyck es la reina del Oeste, la macha entre los machos. Ruby Stevens ha encontrado su imagen final.

8. Extraños en el Paraíso

Ernst Lubitsch empezó su carrera como payaso en películas alemanas del cine mudo. Gran nariz, ojos versátiles, boca asombrada. Graduado a la dirección, cambió de texto para ofrecer grandes y solemnes biografías fílmicas —Enrique VIII, Madame du Barry— con las estrellas alemanas del momento —Emil Jannings, Pola Negri— antes de cambiar, emigrado a Hollywood, de registro. *El príncipe estudiante* y *La viuda alegre* son las obras de este período inicial, en el que Maurice Chevalier y Jeanette Mac Donald proporcionan gestos menos elocuentes que “el toque” que por entonces consagra a Lubitsch. Las puertas se abren. Las puertas se cierran. ¿Qué ocurre? ¿Qué hay detrás de la puerta? Todo es imaginado a través de la cerradura. Lubitsch evade el puritanismo no-escrito de Hollywood y el Código Hays gracias a las puertas y a lo que ocurre detrás de las puertas en un *ménage-a-trois*, la delincuescente relación de dos mujeres y un hombre (Kay Francis, Miriam Hopkins y Herbert Marshall en *Trouble in paradise*), Gary Cooper, otra vez Miriam Hopkins y Fredric March en *Design for living*. Lubitsch trasladó la intriga amorosa del antiguo Imperio Austro-Húngaro al nuevo Imperio Anglo-Americano. Las orquestas, las ciudades, el aire mismo de estas comedias nada tienen que ver con el reciente poder de Estados Unidos, salvo la afable frivolidad de los actores, despojados —sobre todo Claudette Colbert— de afectaciones escénicas europeas. Sólo le quedaban a Lubitsch dos nuevos imperios y a ambos les dio una fuerte dosis de humor y ridículo, para escándalo de las buenas conciencias. En *Ninotchka*, Greta Garbo es una emisaria del Kremlin que sucumbe a los encantos de París (léase Melvin Douglas) y acepta ponerse los sombreritos y beber la champaña del capitalismo, todo ello bajo la mirada benévola de un Lenin que guiña un ojo —así es la publicidad: “Garbo Ríe”—. Más seria fue la invasión de Lubitsch en la Varsovia ocupada por los nazis. *Ser o no ser* es una comedia negra en la que un actor desmedido e insinuoso (Jack Benny) es transformado por los eventos —la ocupación alemana— en héroe a su pesar. Todo ello bajo la mirada irónica de su mujer y partenaire de escena, Carole Lombard. Como parábola de la resistencia al nazismo, *Ser o no ser* alcanza su hilaridad mayor cuando la tropa escénica de Benny-Lombard asume los papeles de los jefes nazis

durante una visita del Führer, remedado por un actor que no tiene más remedio que levantar el brazo y saludarse a sí mismo con un “Heil me”.

9. Los musicales



Con José Luis Cuevas y Gabriel Figueroa en la filmación de *Las dos Elenas*, 1964.

Otras películas musicales sí le dieron entrada a la miseria contemporánea, sobre todo las de Busby Berkeley, donde Joan Blondell le canta al hombre olvidado que regresa de la Gran Guerra, empeña sus medallas y desaparece en una vida urbana sin misericordia. La ciudad del crimen pasional y la cola de hambrientos, películas punteadas por la más abierta propaganda al Nuevo Trato y al presidente Roosevelt, cuya efigie aparece, admirada y admirable, en películas contrastadamente ligeras *Gold diggers*, o sea buscadoras de oro en bolsillos incautos de millonarios o en súbitos éxitos teatrales. La extraña escena final de *42nd street* suministra un comentario personal, desesperado. Mientras sale del teatro el público complacido, vestido de etiqueta, el director de la obra (Warner Baxter) se sienta, solo y exhausto, en un escalón de la calle. El éxito se disipa para renovarse cada noche. Pero esa noche, un hombre (Baxter) puede morir de fatiga, tedio y desilusión.

Contra estas tentaciones oscuras lucía, en cada musical de la Warner, la sonrisa de Dick Powell anunciando "I'm young and healthy" (soy joven y saludable) y los bailes de tap de Ruby Keeler, la sátira a los ricos (Guy Kibbee, Hugh Herbert) y la sonrisa-vinagre de Skeets Gallagher. Eran fórmulas previsibles porque la Warner tenía un olfato certero acerca del humor de los tiempos. De suerte que el filo navajoso de los primeros títulos *Calle 42*, *Gold diggers* fue cediendo a la blandura de *Wonder Bar* (Dolores del Río bailando con Ricardo Cortez: dos morenos vestidos de blanco en

escenarios de espejo) y, al cabo, a la irrelevancia de *Hollywood Hotel* (1937), donde el blando Dick Powell lo domina todo. Detalle surrealista: en todas estas películas aparece un ser diminuto, imposible saber si es niño o enano. Viste como bebé, fuma puros y persigue estrellas en todos los sentidos. Es el Puck shakesperiano de los musicales de los treinta.

Otra muy distinta —y más inteligente— es la respuesta de la comedia femenina de los treinta. La llamo “femenina” porque sería inexplicable sin las tres actrices que la protagonizaron.

Claudette Colbert, dotada de un sentido del humor que le permitió interpretar emperatrices romanas increíbles históricamente aunque creíbles cinematográficamente. Es Popea, la mujer de Nerón, en *El signo de la cruz*, donde se da largos baños en suntuosas piscinas antes de ordenar la muerte de cristianos. En *Cleopatra*, otro título del infatigable Cecil B. DeMille, devora a César (Warren William), devora a Marco Antonio (Henry Wilcoxon) y todo ello en barcas ancladas en el Nilo, donde las escenas eróticas duplican su poder evocador gracias a que la cámara se aleja del lecho de Cleopatra mediante una sucesión de cortinajes suntuosos. Cada cortina oculta lo que penetra pero penetra lo que oculta. Cleopatra se divierte.

Mucho más divertidas son las comedias “contemporáneas” donde Colbert es, a la vez, víctima de un orden social que la aprisiona y del hombre popular que la libera, triunfando en la nueva categoría, post-plutócrata, post-machista, que ella protagoniza. Hija de millonario (Walter Connolly) que quiere casarla con un abominable maniquí (Jameson Thomas), Claudette huye nadando del yate familiar y se aventura, con un solo traje y muy pocos dólares, en un autobús nocturno de la ruta Miami-Nueva York, donde, adivinen, se encuentra con un periodista rebelde y pobre (Clark Gable) que la enseña a ser mujer, aunque ella le enseña a parar un auto en la carretera para conseguir “aventón”, enseñando una deliciosa pierna. O sea, Gable doma a la millonaria fugitiva, pero esta doma al periodista independiente cuando caen “las murallas de Jericó”: la frazada que separaba sus camas en unos *courts* cuando ellos hubieron de pretender que no eran lo que estaban destinados a ser: marido y mujer, (*Sucedió una noche*, Frank Capra, 1934).

En *Medianoche* (1939, Mitchell Leisen), Colbert es una gringa perdida en París, introducida por error a la alta sociedad y redimida por su verdadero amor, Don Ameche, que es un chofer de taxi que moviliza a sus compañeros de trabajo para salvar a Claudette de un destino peor que la muerte: la riqueza. El populismo hollywoodense sitúa una y otra vez a Colbert ante este dilema básico: fortuna o amor (*Bluebeard's eighth wife*, 1938, Lubitsch) o fortuna del amor. Era indispensable que el gran Preston Sturges volteara las cartas del amor y lo confirma en su comedia *The Palm Beach story* (1942, Preston Sturges), en donde Claudette se separa de su marido (Joel McCrea), un arquitecto sin fortuna, para no ser una carga. Toma un tren —esta vez de Nueva York a Miami—, pierde su equipaje, es rescatada por un

multimillonario puritano (Rudy Vallee) que le da vestuario y amparo en su casa de Palm Beach, más oferta de matrimonio. Hasta que Joel reaparece, es presentado por Claudette como “mi hermano”, la hermana de Rudy (Mary Astor) se enamora de Joel y sólo la verdad puede deshacer el enredo.

Mas por ser ésta una obra de Preston Sturges, hay personajes y sub-argumentos extraordinarios para enriquecer la salsa cómica. El apartamento que Claudette quiere alquilar en Nueva York es visitado por un hombrecito pequeño, abrigado y con voz de rana, el rey de la salchicha, que quisiera alquilar el apartamento y la persona de Colbert. Y en el tren a Palm Beach, viajan los miembros del incomparable Ale and Quail hunting club: una docena de cazadores millonarios y excéntricos que convierten el tren en un manicomio de escopetazos, ebrios cantos sin sentido y protección a Claudette en su desamparo.

El lector comprenderá con cuánto gusto conocí a Claudette Colbert en París. Era el año 1977 y mi amiga la periodista Flora Lewis nos invitó a mi esposa Silvia y a mí a cenar con Claudette. La actriz había adoptado desde los años treinta un peinado de fleco mínimo y reconocimiento invariable. Tampoco su rostro había cambiado, como si la mujer fuese para siempre la imagen de la actriz. Sorpresa: Claudette nunca permitió que le fotografiasen el lado izquierdo de la cara. Ahora, mirándola, me pregunté por qué y no encontré respuesta. Claudette Colbert era bella, y más que bella, interesante desde cualquier ángulo. Y más que interesante, cordial, inteligente, excelente conversadora. Un caso —raro— en el que la persona artística coincide con el ser humano.

Irene Dunne tuvo varias etapas como actriz. Debuta como cantante que era en la primera versión de *Showboat* (1936, James Whale), pero antes Hollywood la enmudeció o más bien, le dio los parlamentos más melodramáticos en películas olvidadas (*Thirteen woman*, 1932) o semi-olvidadas (*Ann Vickers*, 1933). La comedia la salvó: en 1936, Dunne protagonizó *Theodora goes wild* (Richard Boleslavsky), una farsa en la que Irene tiene doble personalidad. Es una muchacha modesta y muy de familia en un pueblecito de provincia. Pero, en secreto, escribe novelas eróticas (o erótico-sentimentales) con seudónimo. Es oscura señorita decente en la provincia y celebridad en la capital. Y en ésta, posando como la mundana novelista, con quién ha de toparse sino con Melvyn Douglas, el actor destinado a redimir hembras sometidas a las apariencias a fin de revelarles su verdadero destino, el que hubiesen perdido si el mundano, medio cínico, afable y elegante Melvyn no aparece en escena. Hacer que la Irene pueblerina coincida con la Irene mundana es la hazaña de Melvyn. Es decir, la hazaña del amor.

Salpicada de escenas brillantes en constante sucesión, *Theodora goes wild* no sólo reveló el talento cómico de Irene Dunne sino la anticuada ropa interior de Melvyn, acaso aún popular en 1936, pero que hoy parecería ropa de bebé. No importa. La galanura social de Douglas era impermeable al ridículo... Aun cuando en una de las comedias culminantes, *Ninotchka* (1939) de Ernst Lubitsch, se cae de la silla en un

restorán popular y obliga, como veremos, a Garbo a reír.

Irene Dunne prosiguió su carrera de comediente con otra cinta clásica, *The awful truth* (1937, Leo McCarey). Ahora, Irene se divorcia —inconcebible— del joven Cary Grant pero secretamente lo sigue amando. Provoca los celos de Grant cortejada por un millonario texano dueño de pozos petroleros (Ralph Bellamy) y dominado por su oligárquica y oleogárquica madre. Sobra decir que la pareja Dunne-Grant se sobrepone a todos los obstáculos, llegando a un final no sólo feliz sino alegremente erótico en la recámara de una cabina de montaña. No es menor el trabajo de un perrito actor, Skippy (Mr. Smith en el filme), para reunir a los amantes.

Enseguida, Dunne encontró a su pareja romántica, Charles Boyer, en un crucero, Nueva York-Costa Azul. La historia se ha repetido con otras parejas (Cary Grant-Deborah Kerr; Warren Beatty-Annette Bening). Ninguna, sin embargo, posee el encanto de época, el contrapunto América-Europa, el sentimentalismo final (y convincente) de la película Dunne-Boyer. Dirigidos por Leo McCarey, antiguo realizador de los Hermanos Marx, Dunne y Boyer son una extensión romántica del viejo tema USA-Europa, constante de la imaginación literaria norteamericana, de Henry James a Scott Fitzgerald y de William Styron a Philip Roth, pasando por Hemingway. Las otras versiones de esta película pierden esta temática y acaso sólo Charles Boyer podía ser tan distinto a Irene Dunne, tan atractivo para la imaginación norteamericana, perpetuamente (por lo menos hasta el fin de la Segunda Guerra) en busca de sus contrastes y contrapartidas en el viejo mundo. Un toque muy especial lo da la abuela de Boyer (Maria Ouspenskaya), instalada en la isla de Madeira. Sin conocerla, Irene se da cuenta de la distancia. En *Love affair* vemos a la Maria Ouspenskaya verdadera, no la versión rebajada de las películas de horror de la Universal, donde la actriz es reducida a papeles de gitana con todo y bola de cristal, caravana vagabunda, paliacate y aretes míticos además de consejera de hombres-lobo.

Si algunas estrellas europeas fracasaron en Hollywood, Carole Lombard hubiese sido inconcebible en una película europea. En sus cuatro principales películas (*Twentieth Century*, Howard Hawks, 1934), *My man Godfrey* (Gregory La Cava, 1934), *Nothing sacred* (William Wellman, 1937) y *To be or not to be* (Ernst Lubitsch, 1942), Lombard hace algo más y algo menos que las ya mencionadas Colbert y Dunne. Algo menos: no es convincente, como lo son ellas, en papeles dramáticos. Las incursiones de Lombard en el melodrama ceden ante el tema (la guerra, el divorcio, el adulterio, la enfermería) o ante la irrelevancia (*Bolero*, *Rumba* y otras películas de baile con George Raft: los bailarines eran en realidad Veloz y Yolanda, sólo los rostros pertenecían a Lombard y Raft), en tanto que las comedias menores (*Hands across the table* 1935, Mitchell Leisen; *Love before breakfast*, 1936, Walter Lang) son placenteras sin más. Quizás porque el humor de Lombard, para mostrarse, necesitaba una pareja como las que en las cuatro películas mencionadas le dieron John Barrymore, William Powell, Fredric March y Jack Benny.

El secreto (a voces) de Lombard era su muy americana mezcla de sentimentalismo, humor chocarrero, vulgaridad y acciones que suplantando y a veces hasta ilustran el pensamiento. En *Twentieth Century* (nombre del tren expreso entre Nueva York y Chicago, donde ocurre la acción), Carole es descubierta y educada como actriz por el director de escena, John Barrymore. Las tiránicas exigencias del director forman a la actriz pero la enajenan. Ella cree que puede ser sin él. Lo abandona. Adopta a un amante insignificante y toma el tren en el que naturalmente, viaja Barrymore (amén de un sinfín de personajes pintorescos, sobre todo un inofensivo dogmático religioso). Barrymore finge, muere, resucita, miente hasta volverse otra vez indispensable para la gloria de la actriz. En la escena final, el director dirige, la actriz actúa y no sabemos si se quieren o se odian.

Obra intemporal (la vi en Broadway interpretada, una vez, por Gloria Swanson y José Ferrer y otra por Judy Kaye y Kevin Kline), *20th Century* no tiene las referencias a la noticia diaria de *May man Godfrey*. William Powell, un millonario arruinado por el crack del año 29, vive entre vagabundos. Lombard, heredera millonaria, apuesta a que puede convertir en mayordomo de casa rica (Butler) a un vagabundo (Powell). Escoge fortuitamente, en un campo de desempleados, a quién, si no a Powell. El vagabundo procede (éste es Hollywood, éste es el New Deal) a dar una clase de humanidad (y de amor) a Carole.

En la gran comedia de Wellman, *Nothing sacred*, Carole es una chica de provincia elegida por un gran periódico para darle todo el lujo y la satisfacción necesarias a una mujer moribunda. A Lombard le quedan pocos meses de vida y el periódico reúne morbo y fama (publicidad) para la mujer, ahora sí, fatal. Pero Hollywood suplanta la fatalidad con la felicidad total. Lombard fue víctima de un diagnóstico incorrecto y puede casarse con el periodista (Fredric March), no sin antes sufrir una espectacular patada en el trasero (otra vez March).

Finalmente, en *To be or not to be*, Lombard se encuentra con Lubitsch y el humor norteamericano de ella se funde en un abrazo con el humor europeo de él. El escéptico espectador de este dúo es Jack Benny, el agrio y avaro cómico de la radio. Aquí, Benny es el más grande actor shakesperiano de Polonia. Cuando su patria sucumbe a los nazis, Benny multiplica su capacidad de interpretar papeles: Hamlet, un funcionario del Tercer Reich, un oficial de la Gestapo. La burla de la ocupación nazi culmina cuando uno de los actores de la compañía suplanta al Führer, disfrazándose. Como *El gran dictador* de Chaplin, *To be or not to be* ofendió a las sensibilidades que negaban la fuerza del humor para combatir al terror. Carole Lombard, casi etérea en manos de Lubitsch, prueba aquí lo contrario. Su humor le permite engañar, suplicar, convencer como respuesta humana —¿demasiado humana?— a la tiranía.

Carole Lombard murió en un accidente aéreo poco tiempo después. El avión en el que viajaba nunca fue encontrado.

10. Los comediantes

Las películas de gánsters, crímenes, cárceles e injusticia sociales tan implacables en las primeras apariciones de Cagney y Robinson dieron lugar, naturalmente (en la naturaleza de Hollywood, quiero decir) a comedias musicales tan elaboradas y rituales como *Top hat*, *Swing time* y otros títulos de la pareja Rogers-Astaire. Era imposible adivinar la realidad social del desempleo, la pobreza y el desánimo en la Venecia de cartón de *Top hat* o en el Manhattan de brillos nocturnos de *Swing time*.

La comedia sentimental de los años treinta, protagonizada por Irene Dunne y Cary Grant, por Cary Grant y Katherine Hepburn, sucedía en locales reconocidos y reconocibles. Eran excepciones, pero parte de la “realidad” identificable por quienes hacían y quienes veían las cintas.

En cambio, las comedias musicales de Astaire y Rogers ocurren en un mundo fantástico, inexistente salvo en los sueños más delirantes del art-decó, que debe su “actualidad” a estas películas. Astaire y Rogers no son excepción a la moda del momento, sólo que convierten la actualidad de la moda en sueño de la pantalla: esto es, pero aquí es más, mucho más.

Astaire es un maniquí perpetuamente vestido de frac, smoking o — excepcionalmente— de algo que podríamos llamar estilo Country-Club. En una película, incluso toma el tren vestido de frac. A Rogers, en cambio, le cuesta disfrazar su origen plebeyo. Disfraza su acento popular con atuendos de seda y pluma extravagantes, peinados irrepitibles y cuenta con una amiga (Helen Broderick) que se encarga de los *wise-cracks* del día. No importa. Lo que cuenta es la asociación del refinado Astaire con la vulgar Rogers. Apenas se inicia la danza, sin embargo, toda distinción social desaparece en un tourbillón de plumas, pisos como espejos y exteriores inverosímiles. Ninguno menos creíble que la “Venecia” de *Top hat*, ninguno más deseable que el perfil de Manhattan en *Swing time* (1936, George Stevens).

La elegancia del movimiento transfigura, desdeñándola, al lugar. La sumisión indudable de Rogers a la disciplina y belleza del baile conducido por Astaire, una marioneta, sí, pero marioneta genial capaz de convertir todo lugar, todo objeto, en

parte de una danza que escapa al tiempo y se convierte, no en ritual anticuado, sino en rito del porvenir.

Astaire nos dice: todos podemos ser así, elegantes, gráciles, divertidos, seductores. Y el público de los años treinta agradecía esta promesa, por más que nunca se cumpliera.

11. Garbo y Dietrich

Dos actrices europeas brillan más que cualquier otra: la sueca Greta Garbo, la alemana Marlene Dietrich.

Greta Garbo

Una niña mofletuda con dientes separados, risueña y con un gran moño en la cabeza. Greta Gustafsson. Debutó en *La calle sin alegría* (1925; G.W. Pabst) y en *La saga de Gösta Berling* (1924). Su Pigmalión, Mauritz Stiller, la llevó a Hollywood. Posó en traje de baño, mal. Tenía los pies demasiado grandes. El rostro era magnífico. Se podía esculpir con luz sobre los ángulos faciales, la boca a la vez sensual y egoísta, las cejas de pasión, el enojo y el tedio. Los ojos, sobre todo, ansiosos, amenazantes, entrenados, sospechosos.

Se convirtió en estrella del cine mudo. Sus escenas con John Gilbert en *Flesh and the Devil* (1927, Clarence Brown) eran las más sensuales de la historia del cine. Garbo y Gilbert eran novios. Se casaron. Sólo que la boda no tuvo lugar. Los asistentes, el altar, el sacerdote estaban allí. Los novios, no.

El gran desafío a los actores era pasar del cine mudo al parlante. Estrellas mudas se quedaron sin pasarelas y sin pantalla: Vilma Bánky, Pola Negri enmudecieron para siempre. ¿Y Garbo? ¿Daría el gran paso al cine sonoro? Duda, especulación. Lo dio en *Anna Christie* (1930, Clarence Brown). Garbo entra a una cantina miserable y pide un whisky con una voz profunda, incierta, ansiosa de pasión... y qué pasión: “Give me a whisky. And make it” (“Dame un whisky. Y hazlo”). La voz triunfó y Garbo se convirtió en la estrella más fulgurante de Hollywood. Bailarina de ballet en *Grand Hotel*, espía en *Mata-Hari*; cortesana de lujo en *La dama de las camelias*, adúltera rusa en *Anna Karenina*, *La reina Cristina de Suecia* para Mamoulian, condesa polaca en *Conquest* con Charles Boyer como Napoleón. ¡Garbo habla! (*Anna Christie*), y ¡Garbo ama a Taylor! (*Camille*) y al fin ¡Garbo ríe!, en la gran comedia de Lubitsch *Ninotchka*, con una pareja masculina ideal, Melvin Douglas y tres enviados del

Kremlin (Sig Ruman, Felix Bressart y Alexander Granach) por el comisario Bela Lugosi a recuperar las joyas de la corona zarista y vigilar a Garbo. Pero Greta se enamora de Melvin y los tres soviéticos fundan sendas tiendas en Bucarest. Es “el toque” de Lubitsch.

Garbo y Douglas quisieron repetir éxitos: *Two-faced woman* (1941; Cukor). Para eso, Garbo no podía interpretarse a sí misma y a su hermana gemela. Garbo era única. Se retiró. Le ofrecieron tentaciones. *George Sand* para Cukor, *Prust* para Max Ophüls, y *Sarah Bernhardt* para Selznick. Ella declinó todos. Se le veía salir con el director de orquesta Leopoldo Stokowski, con el dietista Gayelord Hauser, era fotografiada mal vestida, con fea ropa de deportes, abandonado el glamour. No para siempre. El rostro inmortalizado por las películas y por el arte fotográfico de Cornel Lucas es el mismo que vi un mediodía de lluvia en París. Hacia 1976, con sombrero y abrigo, el rostro de la Garbo era único e inocultable. Me atreví a verla sólo por un segundo. Algo en ella prohibía la mirada ajena. Se fue caminando por la Rue de Longchamp, alta, zapatuda, indomable.

Pocos años después, Gore Vidal la saludó en Klosters, un resort de ski en Suiza al cual Greta concurría año con año:

—¿Es cierto que usted dijo “Quiero estar sola”? (I want to be alone) —le preguntó.

—No —contestó la actriz—. Dije “I want to be left alone” (Quiero que me dejen sola).

Marlene Dietrich

José Ortega y Gasset quiso despertar intelectualmente a España enviando a profesores y estudiantes a darse un baño de disciplina teutona. Manuel Pedroso, profesor mío, fue a Berlín y contaba con gracia que en un bar conoció a Marlene Dietrich y la enseñó a vestirse, hablar y caminar.

Todo falso. María Magdalena Dietrich nació en 1901 y era hija de un teniente de policía, Louis Erich Otto Dietrich, y de Wilhelmina Felsing. Fue violinista en su escuela, la academia Auguste Victoria; actuó en diecinueve películas mudas. Regordeta, cómica, famosa por su carrera musical, compañera de los astros del cine mudo alemán Willi Forst y Hans Albers, Marlene sólo es Dietrich en manos de Josef von Sternberg.

Todo el pasado de Marlene fue borrado por *El ángel azul*. La novela de Heinrich Mann, adaptada al cine por Josef von Sternberg, era protagonizada por Emil Jannings, el profesor Unrat. Jannings da una cátedra de pésima actuación. Su severidad profesoral, seguida de su ridículo enamoramiento de Marlene y culminando con la humillación que ésta le impone, convirtiéndose en el payaso de su show, son ocasiones aprovechadas por Jannings para mostrar el repertorio de manías,

manierismos, bufonadas y cursilerías que acaso el cine mudo aprobaba, pero que en el presente parlante sobran.

Dietrich establece el contraste, seguramente deseado por Sternberg, entre el estereotipo de Jennings y la frescura cínica y cinemática de Lola-Lola. Cantante de cabaret, Marlene se sienta en el escenario con piernas separadas y muslos codiciables. Canta, bromea, ridiculiza. El público aprueba sus acechanzas; el profesor Unrat sufre. Marlene se pasea por la película con una soltura, una elegancia a su pesar, una vulgaridad casi aristocrática que, por desgracia, habría de perder cuando de Berlín se fue a Hollywood. No abandonó del todo sus encantos originales. Sólo que la naturaleza de las historias la obligaba a ser misteriosa, sensual y elegante. Sea ella, sea Sternberg, la Marlene prohibida y peligrosa logra asomar vestida de frac y sombrero de copa en un cabaret marroquí, seduciendo a una mujer. El pecado es disimulado en *Shanghai Express*, muy buena película en la que Dietrich recuerda que una vez fue mujer decente y ahora es sólo “Shanghai Lilly”.

A medida que Sternberg se “hollywoodiza”, Marlene se convierte en parte del decorado, hasta llegar al ridículo de *The devil is a woman* (1934) astracanada y españolada de mantilla y lunar. Más tarde hará películas de Brigitte Bardot para Julien Duvivier (*La femme et le pantin*, 1959) y la gran película de Luis Buñuel con dos actrices en el mismo papel —porque así las ve y las siente Fernando Rey: Dietrich, en la segunda mitad de los treinta, era un maniquí de lujo, más bella del brazo de Douglas Fairbanks Jr. en una premiere o luciendo pantalones y preparando fabulosas comidas en su célebre cocina—. Al fin, en *Destry rides again* (George Marshall, 1939), Dietrich recobra su persona cínica, sensual y acaso fraudulenta, como cantante de un cabaret del Lejano Oeste, al cual llega James Stewart a imponer la ley. ¿Qué sigue? Dietrich, mujer fatal, se desliza de película en película sin pena ni gloria. Se impone la persona. La amante Pantallas libérrima de hombres y mujeres. La enemiga de Hitler. La patriota norteamericana que va a los frentes de la Segunda Guerra Mundial y es adorada por los soldados.

¿Cine? Nada memorable. Es la persona lo que sucede. La estrella que sacrifica marido e hija a nombre de la fama. La fama de poseer el par de piernas perfecto (*malgré* Cyd Charisse). La fama de sus conciertos con el músico Burt Bacharach. La vi en uno de ellos, en Washington. Vestida de satín y estrellas, la melena suelta, las piernas que no envejecen. Ella sí. El vestido de noche era sólo un cascarón que escondía un cuerpo envejecido. Pero las piernas no se hacen viejas.

Al cabo, renuncia a su rostro y a su cuerpo deja de ser lo que fue. Se encierra en su apartamento de la Avenue Montaigne en París. No se deja ver. Maximilian Schell la acosa. Ella accede. Filmará con Schell, pero al precio de no ser vista. *Sólo se oirá su voz*, su memoria, su invectiva, su nostalgia, su falta de caridad. Cuando muere, Édith Piaf llora en su entierro.

De modo que Marlene es una de las grandes estrellas porque no lo fue. Cocina, ropa, amantes, conciertos, rostro invencible. Por eso está aquí: porque no fue actriz,

pero fue estrella.

12. Cine mexicano

Julio Bracho tuvo una gran carrera juvenil como director de teatro y debutó en el cine con *¡Ay qué tiempos, señor Don Simón!* (1941), afortunada aproximación al cine musical. El argumento es ñoño, las actrices excelentes, los números musicales originales y festivos. Del can-can de la audaz Cocó Anchondo (Chelo Villarreal) al principio del film (“Y algo más también, que no he de repetir”) a los duetos cómicos de las disímiles hermanas Camarillo-Guerrero de Luna al gran canto colectivo que da título a la película en el café La Suiza, *Don Simón* es un filme afortunado. Por desgracia, Bracho acaso pensó que cambiar de género en sus obras sucesivas era prueba de un catolicismo apegado a la raíz de esta palabra: universal, bueno para todo. *Distinto amanecer* (1943) fue un interesante intento de incorporar al cine mexicano la lucha sindical y el gangsterismo político, aunque el subtexto amoroso camina en el sinsentido de la heroína (Andrea Palma) que sostiene con fichas de cabaret a su familia pero (¡aleluya!) le niega el sexo a Armendáriz con una frase ridícula: “nos daríamos asco”.

De ahí en adelante, la carrera de Bracho es una serie de desventuras redimida por dos aciertos. Uno, *Historia de un gran amor* (1942), donde la pareja Jorge Negrete-Gloria Marín, establecida ya en *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941), la afortunada comedia ranchera de los hermanos Rodríguez, se pone al servicio de una buena historia de pasión y celos. La otra buena película de Bracho es *Rosenda* (1948). Los fracasos incluyen vidas de Vasconcelos y Orozco, así como melodramas inclasificables *Rostros olvidados* (1952) con Libertad Lamarque en su enésima encarnación de la *mater dolorosa*.

Todo le es perdonado a Bracho cuando en 1960 filma la versión de *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán. El argumento fluye sin atracones y las interpretaciones son las mejores, con mucho, en las carreras de Tito Junco, Carlos López Moctezuma, Ignacio López Tarso, Kitty de Hoyos, Miguel Ángel Ferriz, Tomás Perrín, Víctor Manuel Mendoza, José Elías Moreno, Antonio Aguilar y Prudencia Grifell, en su desacostumbrado papel de madrota. Los escenarios —la Cámara de Diputados, las colonias Roma y Juárez, Toluca, los cerros— son directos

y creíbles, dándole un crecido aire de autenticidad a esa película, que no dudo en colocar entre las diez mejores del cine mexicano.

Desde luego, la película fue prohibida a instancias del Ejército mexicano. Como si las traiciones y crímenes ordenados por y contra oficiales del Ejército en 1919-1930 no hubiesen ocurrido. Como si no hubiese historia, como si fuesen un secreto los asesinatos de Francisco Serrano y Arnulfo Gómez. El Ejército censuró al Ejército. Sin los dramas de los años veinte, también realizados por Bracho, no tendríamos el país de hoy, con todas sus contradicciones.

Antes de Bracho, la Revolución fue el tema de las películas iniciales de Fernando de Fuentes (primo hermano de mi padre). *Vámonos con Pancho Villa* (1936) es un desencantado retrato de los triunfos, del descontento a veces, la fatalidad otras y la eventual derrota del villismo. *El compadre Mendoza* (1934) es otro retrato sin ilusiones de un convenenciero (Alfredo del Diestro) que cambia de chaqueta, con trágicas consecuencias, al vaivén de la Revolución. El éxito en el Festival de Venecia (1936) de *Allá en el Rancho Grande*, popularísima película rural de De Fuentes y de su gran camarógrafo, Gabriel Figueroa, parece haber cerrado las puertas a la imaginación del director. De ahí en adelante, de insulsa comedia a desangelada adaptación (*Doña Bárbara*, 1943) a películas de charros cantores (Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante), el talento de De Fuentes fue en declive.

En cambio, Gabriel Figueroa ascendió para ser uno de los grandes talentos del cine mexicano. Las películas de Emilio “El Indio” Fernández deben su fama, en gran medida, a la fotografía de Figueroa. A éste se le reprocha la belleza de sus paisajes y el esplendor de sus nubes. Sólo que México es así. Que Figueroa estaba al servicio del director y el tema lo comprueban las desnudas películas que hizo Figueroa con Luis Buñuel, así como otras que suceden en interiores, sin nube alguna en el horizonte *Víctimas del pecado*, 1951. Sublime melodrama arrabalero, donde Ninón Sevilla salía hasta en ocho números, es encarcelada y la redime un niño que le lleva flores a la cárcel; Rodolfo Acosta, pachucazo, le habla en francés a las putas y Pérez Prado lo anima todo, salva las bellas y sombrías escenas del ferrocarril de Nonoalco.

Si Figueroa le dio gran belleza al cine de Fernández, éste acudió a argumentos que acabaran pareciéndose a las proverbiales gotas de agua. No se discute la belleza formal de *María Candelaria* (1944) o *La malquerida* (1949). Se distingue la incursión en temas urbanos (*Salón México*, 1949) y el regreso a la estética natural (*La red*, 1953), donde las olas del mar sustituyen tanto a las nubes del campo como a los encuentros eróticos (en la playa) de Rossana Podestá.

Caso excepcional es el de Norman Foster, actor y director norteamericano que en México realizó una versión (la segunda y la mejor) de *Santa*, la novela de Federico Gamboa sobre el ascenso y caída de una muchacha provinciana que se vuelve prostituta de lujo, luego cae y muere acompañada por un ciego.

La maestría de Foster consiste en dejar de lado el bagaje melodramático para ofrecer tan sólo el retrato de una tonta. Santa (Esther Fernández) carece de malicia,

voluntad o celo. Es traída y llevada por las circunstancias. Quiere ir a la plaza de toros con su amante matador (el excelente Ricardo Montalbán). Él no quiere. La deja sola. Viene a visitarla su anterior amante (Víctor Manuel Mendoza). Ella, tontamente, sucumbe. El torero la rechaza. Santa cae y cae y cae, amada sólo por un pianista ciego (José Cebrián) que debe contentarse con tocar sus facciones. Muerta.

Hay una escena notable en la que la madrota (Fanny Schiller) le enseña a las pupilas (Fernández, Estela Inda, etc.) a usar el tenedor para comer. Ellas lo hacían con las manos.

Pero son los actores lo mejor de todas estas películas; dos sobresalientes. Como protagonista, Pedro Armendáriz, quien puede ser indio en Xochimilco, oficial de la Revolución en mil películas, cacique local, astro del jai-alai, carnicero y, en sus películas extranjeras, César Borgia, Francisco I de Francia, vaquero del Far West, jefe de la policía de Estambul, cruel criminal cubano, etc. Tal era su fama que en Roma, en 1951, al saber que yo era mexicano, los italianos gritaban: ¡Armendáriz!

Por fortuna, Armendáriz no se dejó cambiar el nombre, como sugería el estudio, a “Armen Dariz”.

Entre los “secundarios” mexicanos, nadie compite con Miguel Inclán. Normalmente “malo” (“Soy especialista en muertes misteriosas”), a veces fue el buen policía que, sin esperanza, quiere casarse con Marga López (*Salón México*, 1949), proteger sin decir palabra (es mudo) a Ninón Sevilla en *Aventurera* (1950) o personificar, ni más ni menos, a Benito Juárez (mejor que Paul Muni, *Mexicanos al grito de guerra*, 1943). Pero dentro de su espléndida villanía, Inclán tiene un papel de verdad sobresaliente en *Los olvidados* de Luis Buñuel (1950), como El Ciego. Inclán insulta a niños, seduce a niñas, es hombre-orquesta, delata, roba, ahora con miseria y al cabo es golpeado hasta la inmisericordia por el Jaibo y su pandilla.

Sólo dos “malos” compiten con Inclán. Gilberto González, el “Sute Cúpira” de *Canaima* y en el mismo filme Alfonso Bedoya como Cholo Parima (Pantoja). Aunque Bedoya debe su fama a *El tesoro de la Sierra Madre* (1948, John Huston), donde Humphrey Bogart le pide la insignia que acredite su autoridad y Bedoya, todo él dientes de oro, responde —para la historia—: “I don’t need no dirty badge” (hoy diría “fucking badge”).

Otro notable “secundario” del cine mexicano es Agustín Isunza. Abogado de alcurnia, el simplón Juan Primito de *Doña Bárbara*, acusador de Cantinflas en *El gendarme desconocido*, peón, labriego, el Remigio Tarabana de *La sombra del Caudillo*, la extensión de Isunza es tan notable como la de los otros “secundarios” que son sal y pimienta de un cine a menudo insípido. En primerísimo lugar, Julio Villarreal. Fue Cristóbal Colón y el cura Hidalgo, pero también cruel usurero en *Historia de un gran amor*, jefe de policía, celoso padre de Dolores del Río en *Bugambilia* y mil encarnaciones más.

Del lado cómico, además de Cantinflas, una legión risueña la encabezan Germán Valdés “Tin Tan”, el pachuco en busca de su “carnala”; Fernando Soto.

“Mantequilla”, retrato del asombro cómico y, desde luego, Clavillazo, Resortes, Medel y, escapado del teatro de revistas, el mordaz Palillo.

Tentado a lanzar una lista personal de las mejores películas mexicanas, de esta época, yo diría:

1. *La sombra del caudillo* de Julio Bracho;
2. *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes;
3. *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes;
4. *Santa*, de Norman Foster;
5. *Flor silvestre*, de Emilio Fernández;
6. *Nosotros los pobres*, de Ismael Rodríguez;
7. *Campeón sin corona*, de Alejandro Galindo.

Del lado del sexo *débil*, el cine mexicano tuvo dos estrellas muy poderosas. Dolores del Río había sido famosa intérprete del cine mudo en *What price glory* (1927), en *Evangeline* (1929) y sobre todo en una formidable *The loves of Carmen* (1927), rescatada hace poco de la cineteca de Praga. En *The loves of Carmen*, Del Río da rienda suelta a lo que se esperaba de esta flamígera importación mexicana: pasión, belleza, desdén.

El cine hablado lanzó a Del Río. Su acento latino era demasiado notable, de manera que la actriz fue enviada a los mares del Sur, en *Ave del Paraíso* (Vidor, 1932), donde el productor, David O. Selznick le exigió al director: “No me importa qué historia utilices, pero al final, Del Río debe de ser arrojada al interior de un volcán”.

Exótica y elegante, Del Río pasó de los musicales de la Warner (*Wonder Bar, In Caliente*) a *Volando hacia Río* (1933) a fracasadas películas históricas (*Madame du Barry*, Dieterle, 1934) a secundarias aventuras londinenses sin éxito alguno, hasta que Orson Welles, enamorado de Dolores (y de su ropa interior) la devolvió al estrellato bajo la batuta de Norman Foster en *Journey into fear* (1943). La llevó como compañera al sonadísimo estreno de *Citizen Kane* y luego la abandonó (y abandonó su carrera) para irse al carnaval de Brasil y mandar a Dolores de vuelta a México, donde prestó su bellissimo rostro a los grandes melodramas del Indio Fernández. India de Xochimilco en *María Candelaria* (1945), campesina en la excelente *Flor silvestre* (1943), adolorida madre y amante en *Las abandonadas* (versión mexicana de *Madame X*, 1945), imposible señorita de provincia en *Bugambilia* (1945), Del Río se convirtió a matrona de campo en *La malquerida* (1949), todas ellas obras del “Indio”.

Invencible en su belleza, Del Río hizo en el teatro una muy atractiva *Dama de las camelias* (1969), en el cine fue madre de Omar Shariff (*C’era una volta*, 1967) y antes de Elvis Presley (*Flaming Star*, 1961), indómita piel roja en un éxodo vergonzante (*Cheyenne autumn*, 1964). Durante la filmación de *C’era una volta* dos ancianas italianas se acercaron a decirle que, desde niñas, la habían admirado en el cine mudo. Pero Dolores era imbatible: no hubo mujer más hermosa en el cine mexicano.

Ni siquiera María Félix, otra gran belleza, a la cual se le nota, sin embargo, el reciente ascenso al estrellato —en tanto que Del Río parecía estrella de nacimiento—. Félix dio excelentes actuaciones iniciales en *El Peñón de las Ánimas* (1943), *Doña Bárbara* (1943) y *La mujer sin alma* (1944) antes de empeñarse, con Dolores del Río, en un duelo de cejas: mientras más altas y móviles las cejas, más brillante la actuación. Hasta encontrarse, ceja contra ceja, en *La Cucaracha* de Ismael Rodríguez (1959), desafortunada obra que fue a Cannes a competir, absurdamente, con el *Nazarín* de Buñuel.

Castradora excelsa, la Félix llegó a la castración física en la película *La Generala*. Pero para entonces el macho mexicano invocaba en vano su cuádruple herencia azteca (las mujeres a la pirámide a que les arranquen el corazón), hispana (la mujer en la cocina y con la pata rota), árabe (la mujer en el harem, rodeada de eunucos con cimitarras) y medieval (la mujer en el alcázar con cinturón de castidad y rogando por el regreso del Señor que se fue a las Cruzadas). La invocaba en vano e invisiblemente. El cine mexicano repetía eternamente sus fórmulas machistas, pero los mexicanos y mexicanas de verdad se adaptaban a su manera a una independencia profesional y a una comodidad habitacional que hubiera horrorizado a todas esas abuelitas con cabeza de algodón, a todas esas señoritas pudibundas y solteronas amargas que poblaron el cine mexicano con los nombres de Sara García, Consuelo Guerrero de Luna y las hermanitas Gentil Arcos.

No dejaron por ello de llover lágrimas. Abueleras las de Sara García, castas las de Marga López pero cosmogónicas las de Libertad Lamarque. Exiliada del cine argentino, donde era la estrella absoluta, por su pleito con Eva Duarte en *La cabalgata del circo* (1945), doña Libertad llegó llorando a México y ya nunca paró de diluviar, de *Soledad* (1947) a *El hijo pródigo* (1969), pasando por obras tan memorables como *El pecado de una madre* (1960). En todas ellas, Lamarque reconoce lujos, se sacrifica por otros, lleva a las familias por la senda del bien, pierde la memoria, la recupera sin saber cuál de “las muchachas” es la suya, pues era más feliz de soltera, aunque hasta respirando sufra, y sufra regresión infantil, chantaje, insultos, cuida huérfanos, es madre y ropavejera de día. ¿Qué más?

Después de estos años de gloria y miseria, de arte y de idiotez, el cine mexicano, dominado por viejos que negaban la entrada a los jóvenes, rejuveneció al cabo gracias a Juan Ibáñez, Arturo Ripstein, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro, Rodrigo García, Carlos Reygadas.

13. Europa en limbo



Con Pier Paolo Pasolini y Alberto Moravia en Venecia, 1965.

Entre 1920 y 1933, entre Weimar y Hitler, Alemania fue la sede del expresionismo cinematográfico, paralelo a la revolución en las artes que siguió a la derrota de 1917. En realidad, desde 1910, un movimiento se manifestó contra el imperialismo en revistas y en la pintura. Aunque definir al “expresionismo” resulte difícil, Kasimir Edschmid lo intentó: “el poeta expresionista no mira, observa; no representa, renueva; no medita, busca. Otros, lo llaman estilo *gótico*.”

Acaso la idea de búsqueda, más allá de las convenciones aceptadas, con formas inéditas de la expresión del fin de una era: a la caza de una mentalidad práctica y profética a la vez. Dan cuenta de esto los pintores de *Die brücke* (El puente) y del *Der Blaue reiter* (El caballero azul), fundado, éste, por Marc y Kandinsky, seguidos de Kokoschka y Grosz. La literatura conoció las obras de Alfred Döblin, de Georg Trakl, de Elsa Lasker-Schüler y de Erich Mühsam, muerto en el campo de concentración nazi de Oranienburg en 1934, como advertencia del fin de una era.

El cine es parte inseparable de la misma. Y el cine, visualmente, nos recuerda que la “modernidad” del expresionismo era muy vieja, ya que servía para dar nueva vida a los mitos germánicos más antiguos (*Los nibelungos: la muerte de Sigfrido*, 1923 de Fritz Lang), a las leyendas medievales (*El Golem*, 1915 de Henrik Galeen y Paul Wegener) así como a la remozada tradición del cuento de terror, nuevo porque así lo era el acudir a la percepción visual inmediata. *El gabinete del doctor Caligari* (1920,

Robert Wiene) visualiza un mundo de pasajes curvos y sonámbulos untados a la pared que se disuelven en un manicomio contemporáneo. *Nosferatu* (1922, F.W. Murnau) es un Drácula medieval, pre-moderno, donde el conde es no sólo un vampiro, sino un vampiro físicamente repulsivo, con cabeza de muerto, garras de animal. Ninguna elegancia de etiqueta a lo Bela Lugosi. De las fábricas de celuloide de los estudios UFA salieron *Satanás* en 1919, *La tumba india* en 1919, *El hombre de las figuras de cera* en 1928, *El estudiante de Praga* en 1926; *Las manos de Orlac* en 1926, *El hombre que ríe* en 1928 y finalmente *El Congreso se divierte* (1931). Todas estas películas tienen en común al actor Conrad Veidt, lo mismo perverso marajá, estudiante alucinado, pianista mutilado con manos de criminal sustituyendo las suyas, desfigurado por obra y gracia de Victor Hugo con una sonrisa permanente, melancólica y amenazante... y al cabo, bailando un vals de despedida con la bella Lilian Harvey en el Congreso de Viena. Ella se fue a Alemania como estrella del cine nazi. Él emigraría a Inglaterra y a Estados Unidos.

Se desperdició de esta manera la figura de Veidt, simbólica de su época, aunque no minimizo la de los directores de películas ubicadas en el presente aunque rodeadas de una atmósfera visual que me sitúa lejos del “realismo” tradicional. *La última carcajada* (1924) de F.W. Murnau, pequeña tragedia de un hombre pequeño (Emil Jannings) que lo degrada de portero uniformado de un gran hotel a lavar excusados en el mismo. Murnau dirigió una de las máximas obras del cine mudo, *Sunrise: a song of two humans* (1927), donde el viejo tema de la ciudad contra el campo adquiere una forma visual, contrastada, febril, que daría tono a todo el cine urbano por venir ya en Hollywood. Murnau co-dirige con Robert J. Flaherty *Tabú* (1931), un documental a la vez lírico y realista en los mares del Sur y muere en un accidente de automóvil en el mismo año.

Breve y brillante carrera la de G.W. Pabst. *Die büchse der Pandora* (1929) reveló la belleza y calidad incomparables de la actriz norteamericana Louise Brooks en una adaptación de la obra de Frank Wedekind que aumenta, si cabe, el erotismo urbano de la obra de Pabst. Familia, colegios, carreras, todo el aparato “moderno” de *Pandora y Diario de una niña perdida* (1929) es transformado por la fuerte atmósfera de una época que se cree actual y en verdad está en un pasado remoto, de un porvenir ilusorio. Precedida por *El amor de Jeanne Ney* (1927) y continuada por un relato de la vida en el ejército (*Kameradschaft*, 1931), la carrera de Pabst se fue apagando, con simultaneidad al increíble éxito de su estrella Louise Brooks, abrumada en comedias y westerns “B” antes de ser “redescubierta” por William Wellman.

En cambio, Fritz Lang gozó de una carrera ininterrumpida en la que las obras de calidad son tan importantes que obligan a pasar por alto los compromisos comerciales a los que se sometió, como en el caso de *Die Spinnen* (*Las arañas*, 1919-1920), un gran carnaval de exotismo visual que culmina en los incas (!) y se ofrece como un “serial” serio, por así decirlo. Pero es *Der müde tod* (*Destino*, 1921) la película que define un “estilo Lang” en el que la posibilidad humana se ve frustrada, tanto por el

poder ajeno como por las incomprendidas debilidades propias. *Metrópolis* (1927), acaso la obra más celebrada de Lang, ofrece dos mundos, uno domesticado, feliz, casi castrado en el pent house del mundo, coexistiendo con otro, subterráneo y esclavizado, cuyo trabajo sostiene el ocio del primero. La irrupción de un bello y monstruoso maniquí (Brigitte Helm) no sólo une y quiebra ambos mundos, sino que confirma el destino accidental de las tramas de Lang, evidente aún más en *M* (1931) donde aborda la exploración de la mente de un criminal (Peter Lorre) cuya inocencia no lo absuelve de una culpa convulsiva y que será juzgado, no por la policía, sino por otros criminales, acaso menos criminales que Lorre. Aunque, la autoridad misma, ¿no es sino otro rostro del crimen? Este arriesgado interés en los motivos y maneras de una autoridad que debe ser criminal para vencer en la criminalidad misma confiere su fuerza a los dos *Mabuse* de Lang, el silente de 1922 y el parlante de 1933. Este último, estrenado con los nazis en el poder, provocó la legendaria reacción del ministro de propaganda Joseph Goebbels de ofrecerle a Lang la dirección de UFA (Universum Film AG, el estudio cinematográfico más importante de la época en Alemania). Ni tonto ni perezoso, cierto o falso, Lang empacó sus maletas y se fue de Alemania.

Metrópolis, *M*, *Dr. Mabuse der spieler-ein bild der zeit* y *Das testament des Dr. Mabuse* quedan como cuatro grandes obras, válidas en su estética propia más que como comentarios sociopolíticos y tan vitales hoy como cuando fueron filmadas.

En Hollywood, Lang debió someterse a las exigencias comerciales. Que de todas maneras haya logrado retomar y refinar su pesimista visión del mundo y de la justicia es mucho más admirable en quien debió hacer, para vivir, *American guerrilla in the Philippines* (1950). En vez, el gran Lang está presente en siete obras maestras. *Fury* (1936), aclamada por Graham Greene por su “casi intolerable horror”. Un hombre justo (Spencer Tracy) es injustamente encarcelado y expuesto a la furia de la muchedumbre. La ley de Lynch es parte de “la diversión” (*let's have fun*) propuesta por un joven en un bar. Esa barbarie, cometida de hecho, atestiguada, tolerada, constituye un ácido comentario de Lang a lo que ocurría en Alemania: ¿de dónde salieron tantos cómplices pasivos del crimen?

You only live once (1937) es la versión “expresionista” de Bonnie y Clyde, la pareja de bellos criminales que roban y asesinan como viven y aman. Lang no volvería a hacer una película digna de él hasta *The woman in the window* (1944) y *Scarlett Street* (1945) con un Edward G. Robinson que ahora es víctima de Joan Bennett, la mujer que ama con pasión insensata.

El siguiente “aire” de Lang pasó por la muy interesante *Clash by night* (1952), donde la ambigüedad erótica de Barbara Stanwyck corresponde a la armonía conyugal, para llegar a las dos grandes películas de la etapa final del director, *The big heat* (1953) y *Human desire* (1954), esta última remake de *La bête humaine* (1938) filmada por Jean Renoir. Las películas de Lang fueron ambas protagonizadas por Glenn Ford. Si en Renoir recordamos los rostros de Jean Gabin y Simone Simon, en

Lang vemos la geometría de trenes, rieles y ángulos de la cámara. Si Renoir es humanista, Lang es objetual. A Renoir le importaban los personajes. A Lang, la trampa: el destino. Sin embargo, Jean Gabin es un hombre predestinado en tanto que Glenn Ford se cree un hombre libre.

A Conrad Viedt lo acompaña en el reparto multi-europeo de *Casablanca* Marcel Dalio, protagonista de una película repetidamente considerada la mejor de todos los tiempos, *La règle du jeu* (1939, Jean Renoir) y reducido en Hollywood a pequeños papeles (tan pequeños como el propio Dalio) de mesero, croupier y bufón. Lejos, muy lejos, la admirable pareja de los hombres en fuga, Dalio y Jean Gabin, prisioneros franceses de la Primera Guerra Mundial en *La gran ilusión* (Jean Renoir, 1937).

El propio Gabin, que nunca descendió del estrellato, no tuvo fortuna en Hollywood —salvo la del amor de Marlene Dietrich—, como no la tuvieron Danielle Darrieux, Michèle Morgan, Fernand Gravet y, un poco más, Simone Simon, nacida para ser la mujer-pantera del mundo de horror de *Cat people* (Jacques Tourneau, 1942). Todos regresaron a su lugar, que era el cine europeo: Gabin, al inspector Maigret; Darrieux a las rivalidades de Boyer y Vittorio de Sicca en *Madame*; de Morgan a *La sinfonía pastoral* y Simone Simon a *La ronda* y, otra vez, al gran barroco en movimiento de Max Ophüls, *Le plaisir*.

14. Retrato de un director

“Capracorn” lo llamaban sus críticos menos amables. Palabra de difícil traducción, “corn” y “corny” significan sentimental, un poco ridículo, superficialmente melodramático y concesionario. Capra fue guionista de las películas mudas del cómico Harry Langdon. A principios del cine parlante, dirigió una serie de obras en las que destaca, consagrándose, la actriz Barbara Stanwyck: *The miracle woman*, denuncia de los predicadores evangélicos y *The bitter tea of General Yen*, un atrevido (para su época) melodrama en el que la Stanwyck sucumbe (en sueños), al cruel y seductor mandarín Yen.

Es con *It happened one night* (1934) que Capra inicia los años de su gran éxito, acumulando más estatuillas del Óscar de las que podría ocupar cualquier repisa. De *Mr. Deeds goes to town* (1936) a *Meet John Doe* (1941), Capra repite la fórmula de su éxito: el hombre ingenuo y solitario (Gary Cooper, James Stewart) se enfrenta a los poderes del dinero (Edward Arnold, Claude Rains), es derrotado por ellos pero al cabo acude al pueblo, indiscutible masa llena de bondad, y el pueblo sostiene y salva al héroe que, a manera de consolación, ha contado siempre con el apoyo de la joven, cínica al principio, convencida al cabo por el héroe (Jean Arthur, Barbara Stanwyck).

No quiero hacer asociaciones forzadas. Las películas de Capra en los años treinta coinciden con la presidencia progresista de Franklin Roosevelt y Capra la refleja. El “hombre pequeño” (*The little man*) desafía y vence a las oligarquías, pero con el apoyo de la masa. Basta un pequeño cambio de perspectiva para adaptar la fórmula “demócrata” a la realidad fascista del líder y su pueblo. Capra dominaba a Mussolini, pero es difícil sacar al director de su contexto norteamericano y de los años del Nuevo Trato.

Ya en *Meet John Doe* el “mensaje” desfallece y Capra se salva dirigiendo excelentes documentales de guerra (*Why we fight*, 1942-1944). Su regreso al cine argumental es significativo. Con James Stewart, nuevamente, Capra dirige *It's a wonderful life* (1946); el héroe es el mismo, el villano es atroz (Lionel Barrymore, la crueldad financiera en persona), la escenografía es de tarjeta postal, los amigos encarnan la amistad encendida, casi filosófica, como fuerza crítica y sustentadora.

Sólo que esta vez Capra no lleva a su héroe a la Gran Ciudad (somos amigos del ratón de campo) sino que lo deja en su pequeño pueblo, Bedford Falls. La dimensión trascendente, ahora, es divina. El cielo le envía un ángel a protegerlo. El ángel (Henry Travers) es viejo, simplón, obediente y astuto. Le muestra a Stewart lo que el mundo hubiese sido sin él. Cabarets, burdeles, malos tratos y una esposa (Donna Reed) que nunca se casó con Stewart ni tuvo hijos, sino que perdió su vida como bibliotecaria solterona.

Todo esto culmina con una colecta del pueblo acudiendo en auxilio del quebrado Stewart, y que el ángel sea una estrella de Navidad debe contrastarse con el fin de la guerra, la pérdida de muchos hombres y el ascenso de la cacería de brujas y del senador McCarthy. *It's a wonderful life* es la despedida de Capra a la “maravillosa vida” de los treintas y la inocencia victoriosa. La película fue un fracaso comercial al estrenarse, pero se ha convertido en *la* película de la Navidad, año tras año. El público de hoy vuelca en ella su propio afán navideño de bondad y su propio afán norteamericano de recobrar la inocencia.

Capra mismo, sin los alicientes del tiempo, perdió la brújula y se desvaneció en un cine comercial insignificante, al servicio de las estrellas (Frank Sinatra, Bette Davis). La autobiografía de Capra se titula *The name above the title* (*El nombre antes del título*). No más. Algún foro ha murmurado su pasado. Su nombre viene antes de Capra y antes de Bette Davis. El “Óscar” es un muñequito vudú.

15. Importaciones

El triunfo de Garbo y de Dietrich animó a los productores a buscar y llevar a Hollywood a otras actrices desafortunadas —Annel Stenskaya Sudakevich fue rebautizada como “Anna Sten” por el inefable Sam Goldwyn. Sten había actuado, con éxito, en *Tempestad sobre Asia* (1928, Pudovkin) y en *Los hermanos Karamazov* (1930, Fedor Ozep). Goldwyn la lanzó en *Naná* (1934, Dorothy Arzner) y en *The wedding night* (1935, King Vidor) con el joven Gary Cooper, quien se veía más bello que la actriz Sten, cuyo acento ruso resultaba, además de impenetrable, cómico. La carrera de Sten terminó sin pena ni gloria en películas tan olvidables como *They came to blow up America* (1943) y *La monja y el sargento* (1962).

Otro fue el caso de Franciska Gaal (née Fanny Silverspitz en Budapest, Hungría), que se estrenó en Hollywood bajo las órdenes de Cecil B. DeMille en *Corsarios de Florida* (1938) y se hundió con el barco. Y otro el de Alla Nazimova, la otra actriz rusa que levantó su carrera de una *Dama de las camelias* con Rodolfo Valentino en 1921 a la mamá de Tyrone Power en *Sangre y arena* (1941).

Diferentes, por su carácter independiente (hasta insumiso) fueron dos actrices europeas que tuve la fortuna (y el gusto) de tratar: la austriaca Luise Rainer y la italiana Alida Valli (Laura von Alzenburger), presentada sólo como “Valli” por Selznick para su debut americano en *The Paradine Case*.

El destino de Maria Ouspenskaya no fue muy distinto del de otros grandes actores europeos obligados a buscar refugio en Hollywood. Curt Bois, actor principal del teatro berlinés de Erwin Piscator, se convierte en pobre ladrón de carteras en *Casablanca*, donde Peter Lorre, el protagonista criminal y enemigo de sí en M de Fritz Lang, juega un pequeño rol de emisario secreto. Hollywood importó a Lorre, le dio el “estrellato” de *Crimen y castigo* (1935, Von Sternberg) y de *Las manos de Orlac* (1935, Karl Freund) y luego no supo qué hacer con él. Fue Mister Moto, el detective japonés, hasta que la guerra lo privó de marquesina y luego el gran Joel Cairo de *El halcón maltés* de John Huston, pareja (Laurel y Hardy versión truculenta) con el gordísimo Sidney Greenstreet. De allí en adelante, papeles menores. Un zurdo cómico en *Beat the Devil*, la película-broma de Huston donde Lorre es un asesino

chileno llamado “O’Hara”, pronunciado “O’Horror”. Al final, obeso, triste, secundario, Lorre va desapareciendo en películas de horror y de ciencia-ficción.

Más alto fue el destino de otro grandísimo actor del cine alemán, Conrad Veidt, a quien también admiramos en *Casablanca* como un odioso oficial nazi. Éste es el Veidt que, para mí, inaugura el expresionismo cinematográfico en 1919 como el sonámbulo de *El gabinete del doctor Caligari*, seguido de películas de la gran época alemana, como *El hombre de las figuras de cera*, *Las manos de Orlac*, *El hombre que ríe*. En ellas, el perfil de galán es remodelado por la mueca del mal y los ojos de la inteligencia. Inglaterra lo ascendió por segunda vez en *The passing of the third floor back* (1935, Berthold Viertel) y sobre todo, en la maravillosa versión de *El ladrón de Bagdad* (1940, Michael Powell, Tim Whelan, Ludwig Berger). Hollywood lo desaprovechó y Veidt murió muy pronto, en 1943, a los cincuenta años de edad. La publicidad fue pasajera: “Women fight for Conrad Veidt”.

16. Rossellini



Carlos Fuentes, Romy Schneider, Luis Buñuel, Joseph Losey y Ramón Xirau durante la filmación de *El asesinato de Trotsky*, México, 1971.

En el Festival de Cannes del año 1977, el director del evento, Favre Le Bret, reunió un jurado presidido por Roberto Rossellini. Lo integraban, además del que escribe, la actriz alemana Marthe Keller, el director de cine francés Jacques Demy, el distribuidor Anatole Dauman y la acerba crítica neoyorquina Pauline Kael.

Los problemas empezaron en el momento inaugural. Kael pidió —ofensa gálica— agua con cubos de hielo. Enseguida me hizo notar que Favre Le Bret sólo era visible de perfil y desapareció visto de frente. Favre escuchó el comentario y añadió el suyo:

—Desciendo de una familia fundada por Clodoveo, coronado rey de Francia por el obispo Refugio en 496.

Sabedores de esa noticia, Le Bret nos fue invitando a comer, uno por uno, a los miembros del jurado a su suite en el hotel Carlton. El mensaje, no por sutil era menos claro. Se trataba de premiar la película producida por Carlo Ponti, dirigida por Ettore Scola e interpretada por Sophia Loren y Marcello Mastroianni, *Una giornata particolare*.

Todos los prestigios.

En cambio, el jurado presidido por Rossellini decidió darle el premio a una primera película de los hermanos Taviani, *Padre padrone*. La furia de Le Bret no tuvo límites. Nos negó el auditorio de los festivales para otorgar el premio, enviándonos a

un pequeño cine de barrio.

A los quince días del fin del festival, Rossellini murió en Roma de un ataque cardiaco. Le Bret se apresuró a publicar un artículo acusando al jurado de haber causado la muerte de Rossellini. Éste, según Le Bret, quería premiar la película de Ponti y el jurado se insubordinó; con ello, envió a Rossellini a la tumba.

Sólo que unos días más tarde, Rossellini habló desde la tumba. En un artículo publicado en el diario *Paese sera*, Rossellini manifestaba su gusto —casi orgullo— por el premio a los hermanos Taviani, continuadores del neorrealismo italiano apadrinado por Rossellini con *Roma, ciudad abierta*.

Favre Le Bret, silencioso, renunció poco tiempo después.

17. Secundarios pero primarios

El Hollywood de los años treinta dependía de sus grandes “estrellas” (Garbo, Gable, Crawford), pero al lado (no por debajo de ellas, salvo en los títulos) una constelación de grandes actores “secundarios” eran primarios.

Tres de ellos eran, por derecho propio, coprotagonistas de los filmes. Número uno, Claude Rains, que venía de las tablas de Londres y tuvo en Hollywood un inicio paradójico: no se le veía. Salvo en el segundo final. Es *El hombre invisible* (1933) de H.G. Wells, dirigida por James Whale. Y después de este debut sin ser visto, Rains protagoniza *Crime without passion*, el drama de Ben Hetch y Charles MacArthur sobre un abogado que asesina a una muchacha (Margo). No volvió a encabezar reparto hasta *Cesar y Cleopatra* de Bernard Shaw (1945), con Vivien Leigh.

Pero entre Wells y Shaw, Rains le dio tono, gravedad, ironía, perfidia y pasión a muchos roles “secundarios” sólo en apariencia. Fue el malvado Juan sin tierra en *Las aventuras de Robin Hood* (1938) y un ridículo Napoleón III en *Juárez* (1939). El cielo lo envió a la tierra en *Here comes Mr. Jordan* (1941) y *Casablanca* (1942), su papel más memorable como el cínico aunque amable jefe de la policía. Rains dice algunas de las mejores líneas del cine: “Capturen a los sospechosos de siempre”, “Creo que bajo su apariencia de hombre cínico, es usted un sentimental” y “Confieso que carezco de convicciones, yo voy con el viento.”

Rains fue fiel compañero de Bette Davis en *Mr. Skeffington* (1944), *Now, voyager* (1942) y *Deception* (1946). Trianguló los amores de Ingrid Bergman y Cary Grant en *Notorious* (1946) de Hitchcock, donde Rains es manipulado por su madre y por un grupo de nazis en Río de Janeiro. El actor trae desde papeles de hombre traicionado y manejado por todos una extraña dignidad, como si fuese, como su destino inicial lo indicaba, el dueño de la situación. Rains le da una realidad equívoca al personaje burlado por el destino pero dueño de una integridad en la adversidad.

Thomas Mitchell, en el extremo opuesto a Rains, era un gringo irlandés carente de distinción alguna —gordinflón, con un mechón sobre la frente, físico nada distinguido, sonrisa con hoyuelos y mirada ávida y a veces, indolente—. Pero es en un solo año, 1939, un periodista senatorial, el papá de Scarlett O’hara, un aviador de

mente infantil y un médico ebrio, en *Stagecoach* de John Ford, que le valió un Óscar. La verdad de Mitchell la demuestran su simpático y desordenado personaje en *It's a wonderful life* (1946) de Capra y su frío y celoso asesino en *Flesh and fantasy* (1943) de Julien Duvivier. En medio de todos, como corona de su versatilidad, Mitchell es el adivino cuya bola de cristal condena a Edmundo Robinson a matar... al adivino de su propia muerte, Mitchell simpático tahúr en *The lady Eve* (1941), cruel usurpador de la pierna de Ronald Reagan en *King's row* (1942), moribundo consejero de Bette Davis en *In this our life* (1942).

Celestino de Don Ameche en *Heaven can wait* de Lubitsch (1945), Charles Coburn culminó su larga carrera dos veces, ambas al lado de Marilyn Monroe. En *Gentlemen prefer blondes* (1953) de Howard Hawks y sobre todo en *Monkey business* (1952, también de Hawks). En ésta, Marilyn es “Miss Laurel”, una secretaria que no sabe escribir y objeto de la senil sexualidad renaciente de Coburn, producto de las sustancias de laboratorio “fabricadas” por Cary Grant. Si el mono octogenario puede, ¿por qué no su contemporáneo, Charles Coburn? Sólo Howard Hawks, dos veces, pudo convertir a Monroe en el cómico objeto del deseo de Coburn, cuya cachondería se manifestaba con el monóculo que brincaba de su ojo al ver a una chica guapa.

Detrás de estos “tres grandes” hay una pléyade de actores que enriquecieron los repartos de la época. Donald Meek, pequeñito, calvo, con un rostro afable e inocente, que sin embargo pudo hacer gala de picardía y sorprender, más que al espectador, a la película misma con actos inesperados de burla, malicia y simple candor. En *You can't take it with you* (1938) de Capra deja su empleo de pequeño burócrata para unirse a la familia excéntrica donde se divierte fabricando máscaras. Gran filme sobre la distancia entre apariencia y verdad, la apariencia misma de Meek le daba crédito a la sorpresa de su actuación. Fue parte del reparto encerrado en *La diligencia* (1939) de John Ford.

Samuel S. Hinds era, casi siempre, padre de familia, esposo fiel, abogado recto y sólo una vez, en *Destry rides again* (1939) juez borracho y corrupto. La corrupción, en cambio, era la práctica de todos los días de un hombre al que no se le creía la maldad, Brian Donlevy, protagonista de una gran película de Sturges sobre el inagotable tema del ascenso y caída de un hombre corriente, *The great McGinty* (1940), pero pronto devuelto a los papeles de villano (*Beau Geste*, 1939) donde, como el sargento al mando del fuerte en el desierto árabe, no dice, sino que escupe, silbándolas, las amenazas.

Eugene Pallette, que fue uno de los jóvenes ladrones de *Robin Hood*, se convirtió en un rotundo padre de familia con voz de trueno y mirada exasperada, papel seguido de cerca por Walter Connolly, habitualmente millonario exasperado por las inesperadas vueltas del destino.

Otros secundarios aún menos primarios —actores de apoyo, *supporting actors*— eran Frieda Inescourt, defensora del hogar y Donald MacBride, el enojado más

exasperado del cine.