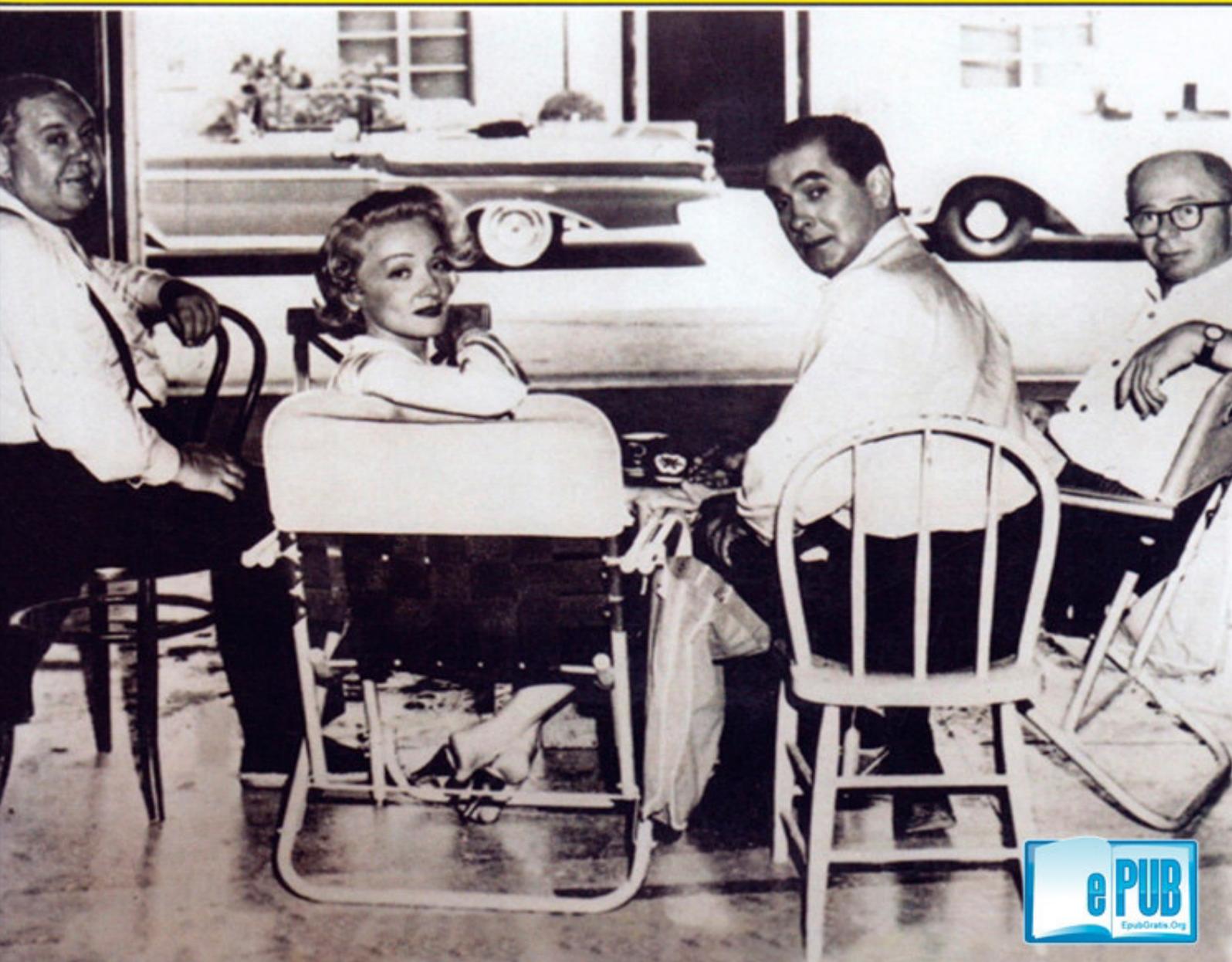


"GARCÍ NO ES QUE ESCRIBA BIEN, SINO QUE ES ESCRITOR,
Y DE LOS MEJORES" Francisco Umbral

SÓLO PARA MIS OJOS

José Luis Garcí



«Garci alude a una forma de ver cine que era una forma de ser, una forma de creer y de salvarse. Así, muchas películas memorables las recuerda José Luis no como películas, sino como acontecimientos íntimos de su vida. Un libro maravilloso».

CARLOS LUIS ÁLVAREZ "CÁNDIDO"

«Es asombroso el talento de Garci para convertir su mirada cinematográfica en materia literaria».

ABC CULTURAL

«Dotado de una cualidad sagrada, el entusiasmo, y con otra literaria sin la cual, según Stevenson, todas las demás cualidades son inútiles: el atractivo, Garci es un escritor que dirige películas espléndidas y que ahora, otra vez, vuelve al lugar del que nunca se va: al móvil museo del cinematógrafo con un libro extraordinario que habría hecho las delicias de aquel voraz lector llamado John Ford».

MANUEL ALCÁNTARA

«El cine es recuerdo, y Garci es un maestro en recordar. La sencillez que oculta la profundidad de su prosa visual es, además de insólita en nuestra literatura, un prodigio».

PEDRO LAÍN ENTRALGO



José Luis Garci

Sólo para mis ojos

ePub r1.0

3L1M4514513.05.16

más libros en epubgratis.org

Título original: *Sólo para mis ojos*
José Luis Garci, 2009
Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

Al alegre recuerdo de José Manuel Fernández, defensa de seda del mejor Sporting de Gijón, mi hermano.

REENCUENTRO

Espero que esta colección de textos —tachemos lo de textos, queda muy pretencioso—; confío que el reencuentro con estos alegres renglones (¡algunos tecleados al inicio de los años setenta!) siga siendo un amigable y entretenido ¿cineclub? Hubo un tiempo que sí, que yo, ¿cómo decirlo?, escribía y filmaba pensando de alguna manera en la pequeña “posteridad” de la fama, que no es, como sabemos, más que la calderilla del triunfo. Eso suele pasar durante la época en que eres menos tú que nunca, pasada ya la edad del estirón, cuando casi siempre hablas por boca de otros y te importa en exceso la opinión de los demás, te avergüenzas en público de tus gustos (no sólo cinematográficos, sino pictóricos, literarios o musicales) y, bueno, además de inmaduro y cobardón, eres un bobo pretencioso. Cuando pasa esa sarampión —eso al que tiene suerte y se le pasa, porque muchos siguen sin voz propia hasta el final—, y según vas cumpliendo películas y libros, empiezas a considerar (siempre con la famosa mala conciencia enroscada por los adentros), en lo estupendo que sería disponer de cierta “prosperidad” que te premiara con una bonita y amplia casa, y llenarla de libros, de cuadros, de discos, de vídeos, de bonitos muebles, etcétera. Pero ahora, cuando los días son más cortos —como en la canción de Sinatra—, la única ambición que atesoras es la de poder filmar otra película, escribir otro libro. Es decir, que ya estás decididamente inclinado hacia la “proximidad”.

Sí. Juro por John Ford que, por encima de los premios, de las críticas favorables, de los éxitos de taquilla, de los Homenajes en los Festivales, no hay mejor regalo que la continuidad. Seguir trabajando en lo que amas, disfrutar de esa segunda vida —tu vida de repuesto— que supone el cine, la literatura, el arte, la comunicación o como rayos se llame.

Antes, hace años, los buenos autores titulaban este tipo de libro algo así como “mis mejores páginas” o “mis páginas preferidas”. Aquí resulta imposible. Ni hay un “buen autor”, ni hay “páginas mejores”. En cambio, puedo certificaros que esta sopa de letras cinéfilas apenas aspiró en su día (y lo mismo pretende hoy) a ser nada más que la expresión de mi amor por el cacharro que inventaron los Lumière, una declaración que siempre pretendí que fuera amena, sencilla, ligera y lo justo de luminosa. Pido perdón si me he metido, sin darme cuenta, en algún charco —y quien dice charco dice aquellos pantanos de Florida infectados de mosquitos que pateaban Cooper, Hunnicutt y el resto de los muchachos, con los seminolas pisándoles los talones—, mis disculpas, decía, si me he liado más de la cuenta en didactismos, afectaciones, tecnicismos, ciertos tonos wagnerianos y otras pomposidades, tal y como si fuera uno de los pelmazos de la Escuela de Frankfurt.

Y un último apunte. Empecé a ir al cine de muy niño, con mis padres —a los que ahora echo de menos más que entonces, a los que quiero también mucho más que entonces—; luego acudí a las salas con mis amigos del barrio y mis compinches del colegio, después, ya más mayor, solo, o con mis compañeros de trabajo o con chicas que me gustaban, según... Hasta hoy. Todo lo que vi y entreví a lo largo de años y años, lo que miré y remiré, lo que observé e intuí, lo que consideré y reflexioné, lo que aprendí y aprehendí, lo que, en fin, fisgoneé e investigué, me parece que fue sólo para mis ojos. Un legado extraordinario. Absorbí y tragué todos los universales, y además la Geografía y la Historia, la Ética y la Responsabilidad, la Justicia y las Religiones. Todo lo descubrí en la penumbra, en las pantallas de unos cines de programa doble que ya no existen. El cine fue como una chispa que me encendió la curiosidad por la vida (sí, como la chispa de la Coca-Cola, otra religión). Un faro zen, una lámpara de Aladino que todavía me alumbra y me concede cientos de deseos. Creo que de habernos faltado el cine, casi todos, si no analfabetos, sabríamos un cincuenta por ciento menos. Por ejemplo, los chicos de mi generación (y los de la generación anterior) no tendríamos ni idea de las mujeres, de cómo son, de qué están hechas, de su diversidad, tan distinta a la nuestra, como ocurría en los siglos pasados. Pero gracias a las películas, en blanco y negro y en color, y escuchándolas hablar

muchos idiomas, hemos visto esposas pensativas en sus dormitorios, matronas trabajadoras, abuelas risueñas, gatitas juguetonas, ninfas inconstantes, novias sacrificadas, damas arribistas, viudas alegres, vampiresas desdichadas y valquirias de armas tomar, ángeles del hogar y demoníacas chicas del guardarropa, huérfanas sin dote y millonarias de ilusiones, hermosas heroínas tanto por fuera como por dentro, pizpiretas parejas de granjeros y ambiciosas amantes de ganaderos, espías sentimentales y acomplexadas profesoras de latín, sufragistas y filósofas, qué sé yo... Las hemos admirado en mil lugares, hemos penetrado en su intimidad, las hemos visto fumar y beber, besar y matar, parir y morir. Y una confesión. Me habría gustado compartir mi vida con la arrolladora, sensual y solidaria Ana Magnani de Roma, città aperta o con la valiente y maravillosa doctora Cartwright, dos de las siete mujeres de mi vida.

Basta de desvaríos. Sólo deciros que ya ha pasado mucho tiempo de todo y que no hagáis caso del título del libro: lo que investigué, aspiré y asimilé no ha sido únicamente para mis ojos, también lo es para los vuestros.

Con mi amistad.

J. L. G.

Creta, septiembre, 2008

I PICTURES

Los directores pioneros de Hollywood, aquella generación irrepetible, siempre se referían a las películas como “pictures”, no como “movies”, y nunca, desde luego, como “films”. “Pictures”. Nada más y nada menos. “Pictures” fueron *El cameraman*, *Y el mundo marcha* o *La diligencia*. Y “pictures” creo que también lo son la docena que les aguarda en las siguientes páginas. “Pictures” amigables y sin pretensiones, unas mejores que otras, seguro, pero todas llenas de vigor, ritmo, alegría de filmar, hechas con ganas, sencillas y honestas.

LA ESCAPADA

La escapada es una película llena de vida, alegre —a pesar de su trágico final—, graciosa, una auténtica comedia italiana, lo que ya es mucho. Pero también es una obra triste, ácida, desolada, de un cinismo implacable, muy cercana a esas agrídulces y corrosivas historias que tan magníficamente filma Billy Wilder.

Roma. Agosto. Calles desiertas, apenas tráfico. Tiendas, quioscos, restaurantes, todo cerrado. El ferragosto romano en su esplendor. La ciudad entera ha echado el cierre por vacaciones. Encontrar una farmacia de guardia puede resultar un viaje a lo desconocido. Éste es el estupendo punto de arranque y escenario. Bruno (el mejor Vittorio Gassman que yo he visto) aparece dando vueltas por el asfalto con su coche deportivo, un Aurelia Sport descapotable que es como su casa. Bruno es un tipo brillante, simpático, lleno de recursos, extravertido, rebosante de vitalidad, amoral, reaccionario; vive a salto de mata, «negocios», comisiones; pertenece a ese reducido grupo de gente que, aunque hagan cosas que molestan, nunca hay manera de enfadarse con ellos. Bruno se encuentra casualmente con Roberto (Trintignant, espléndido en su sobriedad), un estudiante de Derecho que prepara los exámenes de septiembre en la soledad del verano, un chico tímido, opaco, algo aburrido, bastante acobardado. Éstos son los personajes principales, quienes nos llevarán a un recorrido singular, preciso, muy lúcido, por eso que llamamos «la sociedad». Se trata de un doble viaje, externo e interno. Externo en cuanto vemos ambientes, maneras de ser y vivir (playas de moda, fiestas, turismo, *twist*, vida de verano...), e interno porque el itinerario recorre —aún más ajustadamente— las personalidades de los dos protagonistas, estableciendo un contraste emocionante. Bruno es un fracasado, un inconsciente, un *vitellone* evolucionado, pero con algo de ternura, con una patética indefensión ante la vida. Sus bromas, su humor —lleno de ingenio, muy sarcástico—, su «alegría de vivir», enmascaran un desconcierto total. Algunas veces, pocas, su mirada le delata. Se siente solo, vacío, envejeciendo, sin sitio. Y no lo acepta. Pero Roberto le admira. A Roberto le fascina ese torrente de ocurrencias, le asombra la seguridad de Bruno y su falta de preocupación ante el futuro. Si Roberto fuera valiente, ay, se cambiaría por él. Porque Roberto sabe que terminará como su tío, el notario, aunque eso sea algo que no le gusta. Roberto es otro fracasado. Nunca opina con firmeza, ni cuando sabe que tiene la razón y el derecho. Si acaba llamando a la chica que le gusta, también es gracias a Bruno. Toda una vida estudiando no le está sirviendo de mucho.

Dino Risi, el director, con un guión extraordinario guardándole las espaldas, demuestra tener una capacidad de observación nada común. Su mirada recoge con nitidez la psicología de todos los personajes. Apenas con un par de trazos los hace claros, accesibles, ya sea mediante elementos dramáticos o de humor. Un acierto es que, por ejemplo, nos muestra a Bruno hablando con su ex mujer o con su hija de la misma forma que habla con las extranjeras que quiere conquistar, sin modificar para nada su manera de ser, ya que Bruno es así. Esto nos transmite un verismo absoluto, hace que el personaje sea real, reconocible; además, es un punto de vista valiente y que se da con escasa frecuencia. Cuando Roberto lleva a Bruno a la casa de campo de sus parientes, apenas un par de miradas de éste nos sirven para descubrir ese mundo enmohecido, detenido; o para conocer que Roberto estaba —¿está?— enamorado de una tía suya. Bruno acaba con la infancia de Roberto en cinco minutos y cuatro chistes, con esa época que él tenía idealizada, erróneamente quizá, como la mejor de su vida. Fueron años de ningún tipo de compromisos, fáciles y, por tanto, muy de su agrado, de su carácter. La cámara de Risi también va más allá de la pura puesta en escena en la secuencia en que Bruno entra en el dormitorio de su mujer, que no pisaba desde hacía años. Para Bruno las cosas nunca cambian, siempre tienen que ir a «su» ritmo. Lo importante es vivir el presente, el instante. Pero, claro, siempre que se trate de «su» presente.

La escapada tiene una primera hora que sigues sin pestañear, arrastrado, hipnotizado, como si

tú, espectador, también formarás parte del viaje. Alegría continua, risas, descripción magistral de situaciones, impresión de que todo va hacia adelante sin que nada pueda pararlo. Dirigir una comedia así, a esa velocidad (sin ninguna sensación de prisa), sólo está al alcance de los elegidos. *Vida difícil*, estrenada el año pasado (una magnífica historia de Sonego), nos parece ahora como un ensayo general de Risi antes de encarar esta obra maestra. Hacer un cine que refleje la sociedad sin solemnidades, comprometido y lleno de humor, útil y entretenido, es lo más difícil. A eso se le llama seriedad de la buena.



Con *La Escapada* estamos ante una nueva *Odisea*.

Con *La escapada* estamos ante una nueva *Odisea*. No por míticos mares, países y seres fabulosos, sino por la piel de nuestro tiempo, como lo fue la de Joyce, aunque sin sus claves simbólico-naturalistas. *La escapada* es una película de verano, abierta, clara, sencilla, sin dogmas pedantes ni mensajes ocultos, que dice de la Italia de hoy, de la Europa de hoy, más que los monótonos y huecos ejercicios de estilo de Antonioni (*El eclipse*, *La noche*) y demás «incomunicaciones» de Gregoretti, Bolognini, Damiani y un amplio etcétera. *La escapada* pertenece al glorioso género de la comedia. Es una comedia de costumbres de ahora mismo, incluso podríamos añadir que casticista —a la italiana—. El fantástico guión de *La escapada* —hay que insistir una y otra vez en el soberbio trabajo de Scola, Sonego, Ruggeri y Risi—, mezcla con enorme talento los experimentos neorrealistas de hace unos años y un personalísimo cine de testimonio, casi documental, al que debe añadirse un alto margen de improvisación. Todo junto produce esa impresión de cotidianidad, de espontaneidad, de «no parece una película».

Hada la última parte, la historia tiene algunos desequilibrios. Se produce una saturación. El tercio final va desinflándose, perdiendo hechizo secuencia a secuencia. Aun así, *La escapada* es una obra que nos asombra por su frescura, imaginación, naturalidad, decisión, maestría; más aún si tenemos en cuenta que es una producción de bajo presupuesto, muy similar a la mayoría de las películas que se filman en España. La diferencia está, pues, no en el dinero, sino en que

mientras nuestras obras, salvo muy honrosas excepciones (Berlanga, Fernán-Gómez, Azcona, el Bardem de antes), no reflejan nada de lo que está ocurriendo a nuestro alrededor, esta pieza maestra del cine italiano recoge a paladas eso que Edgar Morin, en un reciente libro^[1], ha llamado el espíritu del tiempo, que no es más que poner ante nuestros ojos las cuestiones últimas y actuales que nos envuelven: amor, desamor, afán de futuro, alegrías y angustias, sexo, fracaso y... muerte.

Y, por supuesto, *La escapada* «también» es Gassman, un brillante, genial, conmovedor Vittorio Gassman, por primera vez a cara descubierta, sin maquillajes, que pone en pie una creación inolvidable. Su trabajo en *Kean*, con ser muy bueno, queda ahora como artificioso, «teatral», «metódico», totalmente oscurecido por este Bruno para las antologías. La expresión de Gassman al final, tras perder su casi amigo y su casi vivienda —el Aurelia Sport—, es uno de esos planos imperecederos, imborrables, con el soplo, la potencia y la miticidad de aquellos otros de los viejos gigantes de Hollywood. (El actor español que ha doblado a Gassman, me parece que Ángel María Baltanás, se ha ganado al menos un cuarenta por ciento de nuestros aplausos.)

(1964)

EL GRAN CARUSO

(A Pilar Miró)

Fui a verla con el señor Paco y su hijo Antonio al Cine Argel. El Cine Argel sigue estando en la calle Ayala, pero desde hace algunos años se llama Carlton. Era verano. Aquel verano que tanto se escuchaba por la radio a Antonio Molina. Casi todos los concursantes de *Conozca a sus vecinos*, el programa de Ferman, cantaban *La fuente del avellano o La serranía* («¿Puedo saludar?», decían antes de atacar *Adiós mi España querida*; y Ferman les decía que sí, pero que rápido: «Pues saludo a mi mujer y a mis hijos, y también a mi padre, que se encuentra en Málaga, y a mis compañeros de la oficina que están aquí, animándome...»). «Muy bien. Adelante. Cuando usted quiera, señor Fernández», contestaba Ferman. Y el señor Fernández o el señor Pérez o el señor González sujetaba con fuerza el teléfono negro de su negociado y se transformaba en un Antonio Molina, por lo menos con tanto entusiasmo como el auténtico. Las mujeres que concursaban —muchas trabajaban en talleres, muchas también eran amas de casa— solían ir más por Antoñita Moreno o Concha Piquer, y cantaban a través de su teléfono o desde el teléfono de una vecina —«Estoy en casa de una vecina, muy amable, a quien también quiero saludar...»—, cantaban, decía, cosas como *Antonio Romances, caído en la arena*, o lo de «... Y Mercedes murió empezando a vivir...», o lo de «Torre de arena, río sin agua, flor sin olor...», que tampoco estaba nada mal. El mejor concursante de cada mañana acudía, el sábado, a la gran final. Allí, en el estudio, cara al público, y animados por sus incondicionales, cada uno de los cinco vencedores se disputaban ser el mejor de los mejores y algún premio de Nutrexa Industrias Alimenticias, los del Cola Cao, vamos. Generalmente, quien decidía era el maestro Manolo Gracia...).

Nada más terminar de comer, el señor Paco y Antonio vinieron a buscarme. «Pórtate bien», me dijo mi madre. Era verano y debía ser lunes, que era el día de la semana que libraba el señor Paco. Cogimos el tranvía 61, en la parada de Narvéez esquina a Ibiza, y nos bajamos en el Roig Salón Azul, en Torrijos, y, en un momento, ya estábamos ante un rellenito Mario Lanza que, desde la fachada, parecía cantar «La donna é mobile qual piuma al vento...».

El señor Paco ya había visto tres o cuatro veces *El gran Caruso*. Y me la había contado ni se sabe. Era *su* película. Gracias al señor Paco, yo sabía la vida de Caruso —según Hollywood— de pe a pa. Pero no sólo me contaba cosas de Caruso el señor Paco, sino de Gigli, de Giuseppe Di Stéfano, de la Callas, de la Tebaldi... En aquellos primeros años cincuenta, el señor Paco era la persona que más sabía de música —o de ópera, que venía a ser lo mismo— de toda mi casa, de todo el barrio... de toda España, pensaba yo.

El señor Paco era vecino de mis padres justo desde que se casaron y se fueron a vivir a Narvéez. Según me han contado, mientras la comadrona luchaba por sacarme, el señor Paco se portó como un vecino ejemplar, ayudando en todo lo necesario: fue a la peluquería a decirle a mi padre que ya, y avisó también a mis tías... De la puerta de la casa del señor Paco a la mía, en ligera diagonal, apenas había cuatro metros. Si su mujer, Carmen, freía boquerones, cosa muy frecuente, el olor a fritanga penetraba en nuestro comedor al instante. El señor Paco era un hombre ejemplar. Conservaba intacto, puro, prodigioso, el sentido angelical de la ingenuidad. Le recuerdo como un ser fabulosamente iluso. Un iluso admirable. Los chicos de aquel tiempo —los de mi piso y los de los otros pisos— le queríamos mucho, pues, a pesar de ser un hombre mayor, su espíritu era tan fresco y juvenil como el nuestro. Alto, delgado, de rostro noble, algo arrugado, los ojos castaños. Se peinaba —muy planchado— hacia atrás, a lo Carlos Gardel, y se daba mucho fijador. Siempre vestía un traje mil rayas. Era taxista. Ahora no sabría decir cuál era la marca de su coche, pero sí que tenía transportín. Nunca tuvo un accidente. El dueño del taxi era un directivo de la Telefónica. El señor Paco siempre hablaba bien de su jefe y era muy trabajador. Se levantaba pronto y se iba a la estación de Príncipe Pío a por viajeros; luego seguía dando vueltas hasta las dos, que es cuando venía a comer. A las tres ya estaba en la calle

—en el bar Ombú, el mejor del barrio, se tomaba un café—, y hasta las diez o las once no volvía a casa. El señor Paco y Carmen tenían dos hijos, Antonio y Mary («Mary con y griega», decía él siempre). Antonio tenía dos años más que yo, y Mary nueve o diez.



No sé si la biografía de Caruso era o no exacta.

Mary era ya una mujer. Ahora, mientras pienso en ellos, me parece ver una rancia fotografía, y

me pongo triste. Veo aquel grupo de vecinos, los de nuestra saleta —así llamábamos a aquel pedazo de pasillo a donde daban las cuatro puertas—, los veo, me veo, en las cálidas noches de verano, cuando todos sacábamos las sillas de casa, y los chicos nos sentábamos en el suelo, y oíamos a los padres hablar de cosas desconocidas y maravillosas, y se bebía del botijo sin parar, y el agua del botijo sabía un poco a anís, y la primera ráfaga de viento fresco no terminaba de llegar nunca. El señor Paco, mi padre, David, todos los padres contaban películas, y las contaban tan bien, tan bien, que es que las veías. (Creo que escuchándoles historias de Greta Garbo, de Ronald Colman, de Clark Gable, de Claudette Colbert, etcétera, intuí lo que debía ser la narración cinematográfica. Había que conseguir que las historias fueran siempre muy claras; para ello había que narrarlas de la manera más sencilla posible, y siempre en progresión).

El calor nos envolvía a todos en aquella terracita. Cierro los ojos y los veo. A mi padre, con la chaqueta del pijama; al señor Paco, en camiseta; a David, con una especie de bata..., y a mi madre, siempre con fatiga, siempre con su lesión de corazón auestas, hablando de tiestos, de flores, de vestidos, con Isabel, con Lea, con Carmen... Y todos soñando, joder, todos soñando con algo mejor, con neveras, con cuartos de baño, con habitaciones grandes, con armarios empotrados, soñando con tener teléfono, con tener coche... Todos soñábamos. Aun así, el señor Paco nos sobrepasaba de largo. La gran esperanza del señor Paco era su hija. Mary cantaba. No sé si muy bien. A nosotros nos gustaba. Y las dos veces que concursó en el programa de Ferman, ganó. Mary cantaba zarzuela y ópera. No creo que mucha gente supiera entonces mucho de ópera. Pero nosotros, gracias al señor Paco, sí. Conocíamos las dificultades que tenía el brindis de *La Traviata*, la incompreensión que había sufrido Cosí *Jan tutte* o el esfuerzo que exigía *Aida*. Y sabíamos del talento de Verdi, de la fuerza de Rossini y de la maestría de la Tebaldi o la Callas. ¿De dónde sacaba el señor Paco la información acerca de todo esto? Nunca lo supimos. Tendría algunos libros, supongo. Mary, se comentaba, era demasiado decente para triunfar. No quiso —o no la dejaron sus padres— hacer revista. Pudo haber trabajado en *Ana María* —«... Y no te olvides nunca de Ana María»—, junto a Queta Claver, en el coro. Pero no. El señor Paco soñaba con algo mejor. Su hija tenía que ser una soprano internacional, y haría *tournées* por Italia («Es el paraíso del *bel canto*», nos decía), y llegaría hasta el mismísimo Metropolitan Opera House de Nueva York. El señor Paco conocía los nombres de todos los grandes teatros, desde la Scala de Milán hasta el San Carlos de Nápoles. Allá iría él, con su hija, y se pondría frac, y miraría por el agujerito del telón a ver cómo estaba de rebosante la sala. Cuanto más le estrechaba la miseria, más exuberante, más soñador se volvía el señor Paco.

Mary tomaba clases de canto con una profesora de piano, y antigua cantante de ópera, que se llamaba doña Graciela y que vivía en la calle Fuencarral. Alguna vez acompañé a Mary. Doña Graciela no le cobraba nada a Mary, pero, a cambio, la futura estrella se encargaba de las labores caseras: fregaba la vajilla, cosía, planchaba, etcétera. Mary se inscribió en los Coros y Danzas, y de ahí no pasó. Se echó novio. Otro cantante, zapatero de profesión. «Un tenorcillo de nada», decía el señor Paco. Pero Mary se había enamorado de verdad. Se llamaba Julio. Y se casaron. El sueño se había terminado. Adiós a la Scala, adiós al Metropolitan... La vida.

Cuando vimos *El gran Caruso*, Mary no tenía novio. Y el señor Paco miraba con ojos brillantes los decorados Metro de un mundo que él casi acariciaba con la punta de los dedos. Como pasa siempre, al haberme hablado tanto de la película, al explicármela tan detalladamente, ocurrió que luego, al verla, no me gustó lo que yo esperaba. Las escenas del niño Enrico Caruso no eran tan divertidas. Y cuando le veíamos cantar durante la procesión y él miraba al pasar por su casa y no veía a su madre —la ventana estaba cerrada—, pues ya había muerto, sí, estaba bien, eran escenas emotivas, pero no me parecieron tan buenas. Y cuando veíamos a Caruso mayor (Mario Lanza), de cantante callejero, entonando arias por los cafés a cambio de unas pocas monedas, pues sí, también era bonito, pero no resultaba lo maravilloso que contaba el señor

Paco. Después, Caruso-Lanza entraba a trabajar en un molino de harina —se lo había prometido a su novia—, y luego reñía con el dueño del molino, y se iba. El primer éxito lo tenía en Nápoles. Desde allí, bumba, empezaba a recorrer todas las capitales europeas. No lo recuerdo, pero a lo mejor eso lo hacía el director mostrándonos diferentes programas de mano encadenados al nombre del teatro, que era la moda narrativa de entonces para los pasos de tiempo. El debut en el Covent Garden de Londres suponía una disputa entre Caruso y la diva de la compañía. Luego, todo se liaba, porque el tipo a cargo de la Ópera de Nueva York atacaba siempre a Caruso y no confiaba en él como cantante. (Entonces, decía el señor Paco: «Es que el mundo de la música es un mundo muy duro, lleno de envidias y tejemanejes, ¿sabes?»). Pero, en fin, todo se iba arreglando y al final Caruso triunfaba en toda línea.

Y se casaba con Ann Blyth. Pero... un día, cantando, le daba como un ahogo. Y Caruso moría. Angina de pecho.

Era en colores. Y tenía lujo. Y Mario Lanza cantaba bien. No sé si la biografía de Caruso era o no exacta. Según parece, la escribió la auténtica mujer del tenor italiano. Lo más importante, en cualquier caso, es que tanto Lanza como la película convirtieron la ópera en un género popular en un tiempo especialmente difícil para ello. Al menos, en mi barrio. Bueno, también colaboraron a ello *Tragedia y triunfo de Verdi*, *Gayarre* y *Casa Riccardi*, todas más o menos de la época, además de *El rey loco*, cuya banda sonora a base de Wagner hacía levitar al señor Paco. (Y años después a mí).

Cuando mis padres y yo nos fuimos de la Casa Grande de Narváez, en 1959 —yo empezaba preuniversitario y al año siguiente entraría a trabajar en un banco de auxiliar administrativo—, el señor Paco ya no era el señor Paco de siempre. Seguía de taxista, aunque hacía ya menos horas de volante. Ni siquiera los nietos lograron dar la misma alegría de los viejos días a aquellos ojos castaños. Hace ocho o nueve años vi por última vez al señor Paco, en el Retiro, un señor Paco muy mayor, ni siquiera me reconoció, dialogando con su perrita *Linda* —a la que yo vi nacer—, y que ya estaba ciega y tan decaída y desilusionada como su amo.

El señor Paco murió en 1974. *El gran Caruso* que contaba el señor Paco era infinitamente mejor que *El gran Caruso* que dirigió Richard Thorpe para la Metro. Yo quería mucho al señor Paco. Fue mi amigo, a pesar de la diferencia de edad. Uno de esos amigos a los que, según vas cumpliendo películas, echas de menos una barbaridad. Para mí, la ópera siempre será él.

(1979)

LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA^[2]

Al salir de clase, a las seis, estaban esperándome mi padre y mi amigo Gervasio. Aquello no era normal. El corazón empezó a latirme con mucha fuerza. Gervasio era casi un año mayor que yo. Durante un tiempo éramos iguales. Pero en marzo él siempre se ponía por delante. Ahora, yo tenía que igualarle a trece. Vivíamos los dos en la misma casa grande de la calle Narváez, junto al diario *Pueblo*, en el mismo piso sexto, pared con pared. Cuando me refería a Gervasio, yo siempre decía: «Pues un amigo de mi casa dice que...». Entonces había muchas clases de amigos: los del colegio, los del barrio, los del veraneo... Gervasio era de los mejores: de casa. Tenía granos en la cara, llevaba gafas y era tan esmirriado como yo. Estudiaba al tiempo que aprendía un oficio en la Paloma, cerca de la Dehesa de la Villa. Yo, tercero de bachiller en el Latino-Español, al final de Ibiza. A Gervasio y a mí nos unían varias pasiones. La primera, la que sentíamos por Rosi, una vecinita del quinto, algo mayor que nosotros y que tenía los ojos del mismo color violeta que Elizabeth Taylor. A Rosi, jugando a las prendas, Gervasio y yo le tocamos las tetas —pequeñas y duras como piedras— una noche de verano justo en la parte de atrás de Florida Park, en el Retiro, al tiempo que escuchábamos cantar a Irma Vila y sus mariachis, y mientras nuestros padres y la tía de Rosi tomaban horchata en el quiosco que había —y hay— en el Paseo de Coches frente a la Casa de Fieras. Nuestra segunda pasión conjunta eran las películas. En su amor al cine, Gervasio era el no va más de cómo lo vivía. Una vez, siendo más pequeños, en el Cine Alcalá, viendo *Las mil y una noches*, y al ver la saña con que torturaban a Sabú, Gervasio no pudo resistirlo y se desmayó. Por último, los dos éramos hinchas del Atleti de Madrid, tanto, que Silva o Ben Barek nos parecían mejores que Di Stéfano. Mi padre nos hizo señas de que me acercara rápido. Estábamos en mayo y hacía calor. Ya había terminado la temporada de jugar al tacón y ahora jugábamos a las bolas. En mi clase, todas las tardes, a la salida, teníamos organizado un campeonato. Los bulevares de Ibiza, donde antes habían estado los puestos del Mercado, tenían unos guas naturales magníficos. Esa tarde, Reviriego y yo, de compañeros, íbamos a disputar la final a Losada y Merchán. Ellos, con bolas de cristal, azuladas, muy bonitas; nosotros, con unas de acero, pequeñas y ligeras. Cuando llegué junto a mi padre, Gervasio sólo dijo un «¡Hola!» muy apagado. Estaba pálido, las manos metidas en el mono, la mochila sobre los hombros. Era la primera vez que mi padre venía a buscarme al colegio. Llevarme, sí; me llevaba algunos días después de comer, a las tres, pero... a esa hora él tenía que estar trabajando.



Mi padre nos contó de qué trataba.

La madre de Gervasio se había muerto. Se llamaba Constanza. Era alta, morena, de enormes ojos negros algo abombados. Muy parecida a la Katy Jurado de *Solo ante el peligro*. Una embolia, dijo el médico del Seguro. Estaba recogiendo los cacharros, se sintió mal y no le dio tiempo ni de avisar. Mi madre, al enterarse, corrió a casa de don Justo, el vecino de nuestro piso que tenía teléfono, y llamó a mi padre a la peluquería. Entonces, mi padre pidió permiso y organizó todo. Avisó por conferencia, a Sama de Langreo, a la familia de Constanza; localizó al padre de Gervasio, el señor Manolo, topógrafo de profesión, que últimamente trabajaba por la Alcarria; recogió a Gervasio en la Paloma... y, bueno, la idea de mi padre era meternos en el cine mientras él seguía con lo del entierro, las esquelas, los recordatorios, más llamadas...

Ni Gervasio ni yo sabíamos entonces la dimensión real de aquel hecho. La gente se moría en las películas, pero volvía a salir. Una vez, en el Cine Salamanca, Gervasio y yo habíamos visto morir, atravesado por las flechas sioux, a Errol Flynn haciendo de general Custer; pero al rato, tras el descanso, volvimos a verle como siempre, riéndose y dando brincos, en *El burlador de Castilla*. Claro que Gervasio y yo, aunque no quisiéramos admitirlo, estábamos convencidos de que la vida, por desgracia, no tenía nada que ver con las películas.

Íbamos callados. Mi padre había cogido la mochila de Gervasio y mi cartera. Nos daba como vergüenza mirarnos. Yo quería decirle muchas cosas a mi amigo, pero no podía, un absurdo pudor me lo impedía. Era incapaz de mirarle a la cara y decirle: «Lo siento mucho, Gerva, me cago en diez, Gerva, no hay derecho... Gerva, yo quería mucho a tu madre, la quería, tú lo sabes, más que a mis tías y mis primos de Gijón, y muchísimo más, dónde va a parar, que al idiota de mi padrino... Jo, Gerva, qué mala suerte, pero no te preocupes, no te vas a quedar solo, tú eres mi amigo, más amigo que mis compañeros de clase y mucho más que los de la pandilla del verano, los de Miraflores... Gerva, te lo digo en serio, puedes hacer uso de mi madre como nueva madre tuya». Pero no le dije nada de eso. En cambio, le pregunté:

—¿Quieres que vayamos a ver *Magnolia*?

—¿Dónde la echan? —preguntó él.

—En el Ibiza —contesté—. Es en Technicolor y se desarrolla en el Misisipí.

Gervasio, al cabo de un rato, asintió con la cabeza, y luego dijo:

—¿Sabes que el Misisipí es el río más largo del mundo?

—Sí. ¿Y el más caudaloso? —le pregunté yo.

—El Amazonas —dijo él.

Fuimos al Ibiza. Antes, mi padre nos compró en la lechería dos barritas de pan de Viena y dos onzas de chocolate Nogueroles. Nos dijo que a las nueve vendría a recogernos y nos dio un beso a cada uno. Mi padre estaba muy afectado y tenía ojeras.

Entramos justo cuando el chico y la chica de una película inglesa en blanco y negro se abrazaban y se miraban felices a los ojos, mientras la música subía y aparecían las letras «The End». Se encendieron las luces. Apenas pude reconocer el entresuelo del Ibiza. Aún no sabía que los cines son diferentes según sea el día o la hora. Aquel Cine Ibiza de entre semana, sin chiquillería, sin gritos, era tan irreal como un sueño. La voz de Marcelo gritando «Al-rico-bombón-hela-do-Frigo-de-nata-y-chocolate», apenas se oía. Predominaban las mujeres, en grupitos pequeños, comentando las novelas de la radio. Algunos hombres habían salido a fumar al vestíbulo. Sonó el timbre con una potencia desconocida y empezó la película.

Magnolia, que en inglés se llamaba *Showboat*, era en colores y salía el Misisipí y había también barcos de esos de aspas grandes que levantaban el agua. *Magnolia* tenía demasiadas canciones. Cada dos por tres, pías, se interrumpía la acción y los artistas se ponían a cantar. La parte hablada estaba mejor. Kathryn Grayson era muy guapa, y Joe E. Brown, muy simpático. La única tabarra era Howard Keel, que nunca dejaba de cantar. Ah, y trabajaba Ava Gardner, que hacía de chica que se torcía un poco. Ava Gardner era maravillosa y había estado en España varias veces viendo las corridas de toros. La película *Magnolia*, decía la publicidad, estaba destinada a ser nuestra opereta predilecta. Pero, a pesar de aquellos colores tan llenos de vida —típicos de la Metro—, y a pesar, sobre todo, del brillo, la emoción y la poesía que producían los teatros flotantes que navegaban por el majestuoso Misisipí, a mí *Magnolia*, aquella tarde, me pareció triste, deprimente, me produjo una indefinible congoja. Fue la primera vez en mi vida que deseé que una película terminara. Cuando William Warfield empezó a cantar *01' Man River*, Gerva se puso a llorar suavemente. Y al terminarse la canción, mi amigo Gerva tenía los ojos llenos de lágrimas. Sacó un sucio pañuelo de su mono, se secó la cara, se sonó y siguió comiendo el pan de Viena y el chocolate Noguerales. Yo fui incapaz de cogerle la mano y apretársela. Se decía entonces que esas cosas eran de mariquitas. Al terminar la película, mi padre nos esperaba en la puerta. Era ya de noche, seguía haciendo calor y mucha gente estaba sentada en las terrazas del Jokes y de El Águila. Mi padre nos compró uno de esos polos dobles, llamados *popsicle*, de naranja.

—¿Qué tal *Magnolia*? ¿Os ha gustado?

—Sí —dijo Gerva.

—Sí —mentí yo.

Un momento antes de salir a buscaros, ha llamado tu padre a don Justo. Ya estaba en Madrid y venía para casa en un taxi. Y tus tíos de Sama llegan mañana a las nueve a la estación del Norte.

—Ahora, cuando llegue mi padre —dijo Gervasio—, va a ser lo peor.

—No. Lo peor ya ha sido —contestó el mío.

El señor Manolo era un buen hombre, muy simpático, trabajador infatigable, bebía Anís del Mono, no mucho, bueno, algunas veces sí, y cuando se ponía de muy mal humor y la tomaba con Gervasio. Solía pegarle con el cinto. El señor Manolo había sido militar con el Ejército republicano. También le pegaba a su mujer. Nosotros lo oíamos a través del tabique. Pero cuando no bebía, el señor Manolo era fenomenal. Gervasio tenía algo de miedo a su padre. «¿Tú al tuyo nunca le tienes miedo?», me preguntó Gerva un día. «No», le dije yo. «Claro, es que a ti nunca te pega», respondió él. «Sí, será eso», le contesté.

El portal de nuestra casa estaba a medio cerrar, en señal de duelo. Y como siempre, el ascensor no funcionaba. Mientras subíamos las escaleras, Gervasio dijo:

—La semana que viene van a echar en el Sainz de Baranda *Los mejores años de nuestra vida*. Mi madre, que la había visto en Oviedo, decía que era un películón. Lo que pasa es que ahora, con el luto, yo, pues...

—Sí, ya lo sabía. Me lo dijo ayer Vázquez, uno de mi clase —contesté—. Como es muy larga, la van a poner sola.

Eso de los mejores años de nuestra vida es algo que entonces los chicos del barrio, y los del colegio, todos los chicos, siempre asociábamos a cuando fuésemos mayores. Sólo entonces, cuando fuéramos mayores, vendrían los mejores años de nuestra vida. Sin duda. Fumaríamos libremente, y no a escondidas en los retretes del colegio. Llevaríamos pantalón largo. Iríamos solos al fútbol, al Metropolitano, metro en Goya hasta Cuatro Caminos, a ver jugar al Atleti. No existirían más angustias por los exámenes; el mes de junio sería igual que cualquier otro. Trabajaríamos en bonitos despachos con grandes ventanas de cristal y volveríamos a casa con el periódico bajo el brazo y, sobre todo, llevando dinero. Besaríamos a las chicas en la boca, a tornillo, como en las películas, sin tener que ganar ya nunca más los besos a las prendas. (Qué equivocados estábamos). Y, bueno, tendríamos novia formal a la que llevaríamos a nuestros cines y veríamos las historias de amor haciendo manitas. Entonces, cuando fuéramos mayores —eso nos decían—, viviríamos los mejores años. De eso debía de tratar la película que iban a poner en el Sainz de Baranda. Yo se la contaría a Gervasio escena a escena, plano a plano.

El ataúd con el cuerpo de Constanza estaba en la pequeña alcoba del fondo. Había algunos familiares y vecinos junto al cadáver, unos rezando, y otros diciendo en voz muy baja «¡Ay, Dios mío, qué desgracia tan grande!»... Yo no quise entrar a ver a Constanza muerta. Me daba miedo. Creía que de repente iba a abrir los ojos y me iba a mirar, y que luego eso lo recordaría siempre. Decían, además, que se le había afilado mucho la cara, que no parecía ella. El señor Manolo llegó llorando. Se abrazó a su hijo y, juntos, pasaron a ver a la difunta. Hubo un silencio muy largo. Luego, el señor Manolo le dijo a su hijo que besara a su madre y que no estuviera tan triste; que su mamá había sido muy buena y que ya estaría en el cielo; y que desde el cielo iba a cuidar siempre de su hijo Gervasio. Otra vez silencio. Algún sollozo de familiares. Entonces, de improviso, el señor Manolo se puso de rodillas y dijo:

—Gervasio, delante de tu madre te prometo que nunca más volveré a pegarte, ¿me oyes, Gerva?, nunca más...

Y añadió:

—Te lo juro, Constanza, te lo juro.

Y Gervasio se rompió. Empezó a llorar con tanto desconsuelo que me hizo llorar a mí también.

Más tarde, mientras Gerva y yo terminábamos de cenar en la cocina de mi casa, mi padre nos dijo que la próxima semana nos llevaría a ver *Los mejores años de nuestra vida*, porque, añadió, ir al cine no es un pecado. Nos contó de qué trataba; y le dijo a Gervasio que su madre se iba a poner muy contenta cuando le viera desde el cielo en el Sainz de Baranda viendo esa película que tanto le había gustado a ella.

—El luto donde se lleva de verdad es en el corazón —dijo mi padre—. Y ése, Gerva, vas a llevarlo durante mucho tiempo.

De las radios de los pisos de abajo, a través del patio, llegaba la *Sinfonía del Nuevo Mundo*. Y una voz dijo luego: «La Sociedad Española de Radiodifusión, a través de su gran cadena de emisoras propias y asociadas, presenta...». Y tras una ráfaga musical, Alberto Oliveras gritó: «¡Ustedes son formidables!»...

Ni Gervasio ni yo, aunque estábamos deseándolo, dijimos de poner la radio.

(1981)

PICNIC

Mi generación no ha sido de mucho picnic. Fuimos de excursión, de gira, al campo, pero no de picnic.

Un picnic tenía que ser algo más atractivo que ir con el colegio a La Granja a ver correr fuentes. La propia palabra, picnic, ya resultaba fascinante. En los picnics, seguro, pasaban cosas más emocionantes que en las excursiones. De momento, se bailaba. Los agitadores de mi barrio decían que un picnic era como una romería sin santo. ¡Bah! Mi único picnic fue el de la película de Logan, un picnic con colores de tonos suaves, de maravillosos encuadres en CinemaScope y con una música inolvidable, nada de «Para ser conductor de primera, acelera». La chica era Kim Novak y el tipo un Bill Holden simpático, que iba a su aire, un vagabundo con estudios, un personaje lleno de magnetismo. Había un baile entre los dos que, bueno, a muchos de nosotros nos cambió la vida. Ella, oh, Kim, Kim, siempre será la reina de los guateques. Tenía la sensualidad justa en su piel de manzana, y la temperatura de sus pómulos y caderas la imaginabas con alguna décima por encima de treinta y seis y medio. Cuando una chica de la pandilla nos gustaba lo suficiente para quitarnos un par de horas de sueño primaveral, lo mejor que había en ella recordaba siempre algo de Kim Novak. Por Kim, ay, incluso hubiéramos sido capaces de estudiar en serio. Tras una tarde ante el libro de Filosofía, habría venido luego ella a buscarnos para dar un paseo por el Retiro, las manos entrelazadas, mientras anocheecía con luz de moras y fumábamos un cigarrillo a medias. Qué bien. El tipo se llamaba Hal y cuando se quitaba la camisa surgía el pecho de un campeón de los medios. Nosotros, incluso esos domingos de julio que nos sacaban a los ríos cercanos de Madrid (siempre se ahogaba alguien a eso de las cuatro, por un corte de digestión), llevábamos puesta camiseta de diseño napolitano. A lo mejor era por aquello que decía el conde de Mayalde: «Lo malo de Madrid en verano es que por las noches refresca». No era verdad. Regresábamos en tren, la pelota en la bolsa de red (la misma con la que comprábamos el hielo para la nevera aquella que se abría por arriba), algunos cantando «El día que yo me case, ha de ser a gusto mío», acompañados de guitarras y armónicas, un alarde, todos con las caras como tomates, abrasados por el calor, envejecidos por la fatiga del domingo. Al llegar a la estación, una indefinible tristeza se te metía en el corazón. Los chavales solíamos dormirnos en el tranvía, y, ya en casa, mientras nos untaban algo de crema —«Estás como un cangrejo», decían las madres—, hacíamos balance y psé, pues lo de la excursión tampoco había sido para tirar cohetes. (Consúltese «El Jarama», de Ferlosio, mi libro favorito de nuestra literatura contemporánea —junto a «La colmena», de Cela—, un «día de gira» mucho más hermoso, audaz, conmovedor y auténtico que el de William Inge).

De cualquier forma, en los picnics no hacía tanto calor y siempre había limonada fresca en jarras de cristal y emparedados en forma de triángulo (ellos los llamaban *sandwiches*), ah, y tampoco había piedras y sí estupendas praderas verdes para jugar un partido de cinco contra cinco (o un «centro», o un «gol regañao»), y las chicas eran más rubias, y se iba y se volvía en preciosos coches descapotables, y los ríos eran transparentes y no tenían «pozas» traidoras. En fin, ni color. *Picnic* fue una película emblemática —como se dice ahora— para esta generación mía que ha llegado al triunfo tras los años del compromiso. (Las comillas pueden ir en triunfo o en compromiso, es igual.) Vimos *Picnic* finalizando un bachillerato tan inútil como el de ahora, sobornando porteros de unos cines de barrio que ya no existen gracias —entre otras muchas cosas— a la bendita especulación del suelo. *Picnic* era para mayores de dieciséis años. Alarcón, uno de mi clase, para colarse, se bajó los bombachos y se puso las gafas de sol de su padre. Yo creo que vi *Picnic* con Alberto Elías, un amigo de la infancia, compañero de pupitre y hoy famoso y condecorado comisario de Policía. Para engañar al portero, Alberto y yo, que no éramos lo que se dice muy altos para nuestros quince años, nos metimos en un grupo formado por los gigantes de la clase —Merchán, Losada, Cuevas y Ortega (éste no era muy alto, pero tenía cara de viejo)—, nos colocamos un Peninsulares entre los labios y subimos al máximo las

solapas de nuestras gabardinas tipo «comando». Pasamos.



Salías del cine en silencio, ensayando tu primera mirada de adulto.

Recuerdo que la mayoría de nosotros, tras ver *Picnic*, abandonamos a Guendalina (Jacqueline Sassard) por Kim; descubrimos que nuestros guateques de *cup* con Larios y «panchitos» eran un asco; que esa subida de presión en la sangre que sentíamos cuando aparecía Kim (a las chicas les ocurría lo mismo al ver a Holden sonreír), que eso que sentíamos, decía, se llamaba sexo; que gente aburrida, insatisfecha, abatida, también la había en América, y, en fin, que las mujeres podían a veces olvidar la seguridad económica y elegir al buscavidas en lugar de al hombre de provecho. Había algo en Holden que nos hacía quererle de verdad, sentirle muy próximo: esa especie de confusión, de desesperación que, en algunos instantes, nada, veinte fotogramas, creíamos descubrir en su rostro. Por dentro, nosotros también teníamos ese barullo, aún sin encauzar, aún sin saber qué rayos era. Estábamos acabando eso que se llamaba la Enseñanza Media y ya descubríamos, sin demasiada inquietud, que nos habíamos incorporado a la gente confusa, al pelotón de los que no sabían qué hacer con su vida. *Picnic* contaba la historia de un ángel exterminador —entonces se les llamaba simplemente vagos— que llega a una pequeña ciudad del Medio Oeste y la conmociona. La presencia de Holden sirve para que asistamos a un emotivo análisis de la vida cotidiana —mitad de los años cincuenta— en un pueblo de Kansas. El tipo desarraigado es como una alternativa a los grises comportamientos de la clase media. Convulsiona la ciudad, entre otras razones, porque es un hombre sincero y valiente. Las mujeres sienten despertar, en sus territorios más oscuros y salvajes, algo difuso que ya creían haber olvidado para siempre. Holden interpretó su Hal con treinta y siete años, diez más de los que debía tener el personaje, pero estaba convincente, enérgico, atractivo y con una mirada —al anochecer— de ocho puntos en la escala de Richter. Hal Cárter llegó en el mejor momento de su carrera: acababa de ganar el Oscar, había sido portada de «Time» y le esperaba *El puente sobre el río Kwai* (Paul Newman no ha hecho otra cosa en su vida que seguir la pista al protagonista de *Picnic* —Newman había estrenado la obra

en Broadway en un papel pequeño—).

La secuencia del picnic era magnífica. Rozz Russell estaba soberbia cuando le pedía a Arthur O'Connell que se casara con ella. Pero lo que producía verdadera fiebre era cuando Holden y Kim bailaban «Moonglow» a la luz de unos farolillos —¿rojos?— que se reflejaban en el agua, mientras una portentosa banda sonora iba envolviéndolo todo. Eso era bailar, quererse, hacer el amor, ser amigos, jugar, todo, todo echado a una carta. El plano final, filmado desde un helicóptero, era de los que te dejaban aplastado. El tipo marchándose en el tren, ella en el autocar, a su encuentro. Salías del cine en silencio, ensayando tu primera mirada de adulto. Estando en Preu volví a ver *Picnic* con una chica que estudiaba inglés conmigo en Mangold. Me gustó más todavía. En realidad, mi amiga de Mangold no tenía el pelo rubio ni se parecía a Kim, pero era una chica muy divertida, yo la quería, su padre le traía discos de John Gary, Paul Anka, Neil Sedaka —era auxiliar de vuelo en Iberia—, y me dejaba cogerla de la mano en el cine. (Añadamos, claro, que de Holden yo no tenía ni el blanco de los ojos).

Hay algo en el mundo que nuestros hijos ya nunca van a saber lo que es: el cine. Porque el cine no es ver películas de ayer en el vídeo. Ni siquiera verlas hoy en el cine. «Ir al cine» era algo muy especial, viajar a otro planeta, «vivir» la película. Jamás ningún arte o espectáculo —me parece— consiguió tal grado de identificación, de participación del espectador. El cine, ir al cine, ver películas, para aquellos ingenuos salvajes que fuimos nosotros, ay, era un problema de fe. Creer o no creer lo que salía por el proyector. Ver cine cuando lo único que había era el cine, es algo que no se puede entender desde la perspectiva actual.

Maldita sea. Amo la televisión y amo el vídeo y voy a seguir amando lo que llegue, pero daría cualquier cosa por volver a aquellos programas dobles del Salamanca, en verano, o aquellos otros del Colón o del Príncipe Alfonso, cuando todas las películas eran en CinemaScope, todas estaban coloreadas con tus ilusiones, todas tenían el aroma del primer beso con sabor a tabaco y latían como aquel brazo del chico sobre el hombro de la chica, y en las manos, en fin, más abiertas que nunca las volveremos a tener, coincidían los apuntes de griego en ciclostil azulado y un *single* de Nina y Frederick. Ahora que caigo, siempre era primavera en aquellas sesiones de cine después de clase. Algo de eso fue *Picnic*.

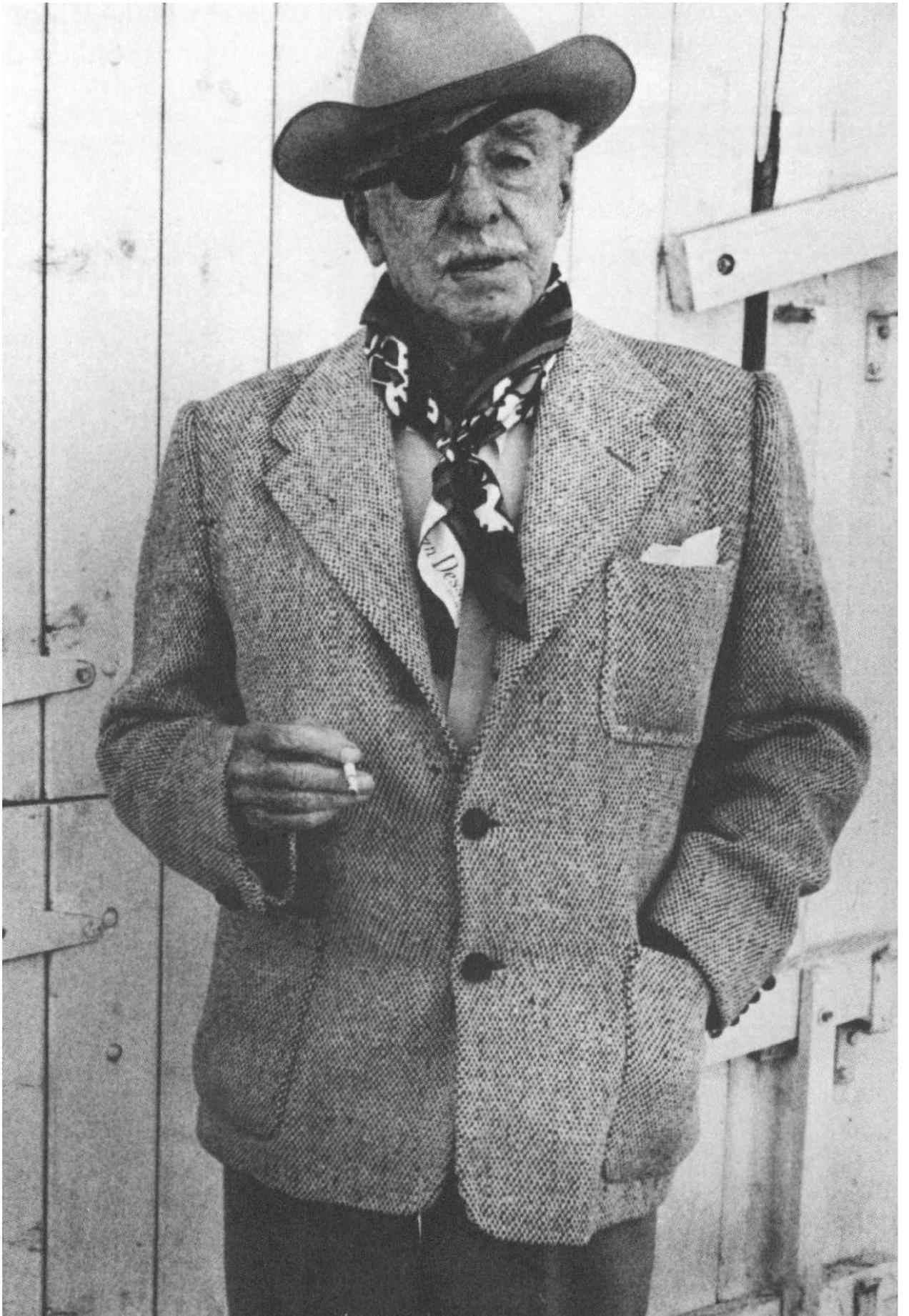
(1989)

TAMBORES LEJANOS

Durante el verano del 53 yo tenía nueve años y vi la Final de la Copa del Generalísimo en el Fondo Norte de un Chamartín abarrotado y con avalanchas cada vez que se sacaba un córner (Barcelona, 2 - At. Bilbao, 1); seguí por radio las escaladas de Loroño en el Tour (me parece que se proclamó “Rey de la Montaña”, habría que mirarlo); jugué todas las noches al pañuelo, en el Retiro, con una pandilla de chicas estupendas que vivían en Menéndez Pelayo (me enamoré de una de ellas, Tony, que se parecía a Debra Paget); mis padres me llevaron tres veces al Museo del Prado, una al de Ciencias Naturales, seis a la lucha libre y al boxeo (a la Plaza de toros de Las Ventas y al Campo del Gas), y, en fin, aquel verano conocí a Gary Cooper.

Todo el año 1953 tuve que ser un buen chico, comer mucho y deprisa, estudiar más, no darle ningún disgusto a mi madre y limpiarme a fondo los oídos todas la mañanas; si no, mi padre no me habría llevado tantas veces al cine y al fútbol, al Price en invierno, a las veladas de lucha libre —saludos, Chausson, Lambán, Henry Plata, Bengoechea y el resto, donde quiera que estéis—, a ver los entrenamientos del Madrid, al teatro... y, menos aún, al recién inaugurado hotel Hilton a una rueda de presa. Mi padre, además, trabajaba en el Palace, el hotel de la competencia. Creo recordar que le pidió el favor a un amigo que tenía en Equipajes o Cocina. El caso es que allí estaba yo, vestido de domingo, sin atreverme a respirar, en un salón precioso lleno de gente —que a mí me parecía muy importante, sobre todo por lo bien vestida— bebiendo whisky. Y allí estaba Gary, altísimo, seis pies y tres pulgadas (uno noventa), muy delgado, con unos fantásticos ojos de color azul piscina, ojos casi irreales que miraban con tristeza en medio de una educada sonrisa. También estaba su mujer, Rocky, con cierto parecido —ahora lo pienso— a la Joan Crawford de *Mujeres frente al amor*. Nunca he olvidado dos cosas. Cooper fumaba un Chester y no había ningún cenicero a su alcance. En vez de echar la ceniza al suelo, lo que Gary hizo, disimuladamente, fue ir dejándola caer en su otra mano. Hasta que alguien advirtió lo que ocurría y trajo un platito. La otra cosa que tengo clavada es que Gary Cooper parecía un hombre gastado; no envejecido, no: gastado. Un tipo abatido, débil, desolado. Esa persona elegantemente vestida —decían que se había hecho algunos trajes en una sastrería de la Gran Vía—, a la que hacían fotos sin parar, no era Marco Polo, ni Beau Geste, ni el sargento York, y menos todavía el heroico *marshall* de *Solo ante el peligro*. (Por cierto, a los chicos del barrio, la prestigiosa película nos pareció muy lenta y con poca acción, demasiadas caminatas por el poblado y escasos tiros, bah, unos pocos al final, aunque, eso sí, Cooper estaba fabuloso. Era una película del Oeste rara, como para gente mayor. También recuerdo que nos pasamos muchos meses tarareando y silbando el “Do not forsake, oh my Darling”). Bueno, lo que trato de decir es que Cooper, el mítico Gary Cooper, la gran estrella del cine, era un hombre como muchos otros que yo había visto, una persona normal, alguien con precauciones, con problemas, en una palabra: *humano*, sin aureola, sin despedir chispitas de luz, que es lo que yo creía que les pasaba a todos los astros de la pantalla.

Muchos años después supe que aquel mismo día del Hilton, quizá media hora antes de la conferencia de prensa, un amigo suyo, el columnista Radie Harris, le había dicho a Cooper: “Pat se casó ayer. Con un escritor inglés llamado Roald Dahl”. Pat, Patricia Neal, fue sin duda la relación sentimental más importante que Cooper tuvo nunca, y tuvo muchas, incluyendo a su esposa, a Clara Bow, a Lupe Vélez, a Marlene, etcétera.



Una de las Nueve Sinfonías de Raoul Walsh.

En octubre del 54, apenas iniciado el curso —hay fechas que no se olvidan nunca—, vi

Tambores lejanos en el cine Alcántara. Literalmente, me dejó febril. Siempre ha sido una de mis películas favoritas de aventuras..., pero la interpretación de Coop me pareció más lacónica de lo habitual, menos vigorosa. ¿Estaba Cooper tan triste como yo le veía o era producto de mi experiencia del Hilton? Entonces yo no sabía que la cámara puede capturar un estado de ánimo, un brillo o un no brillo especial de la mirada, fatiga en el caminar, el más pequeño gesto de desencanto. Eso es lo que yo creía ver —y sentir— en *Tambores lejanos*. Melancolía, desilusión, algo que no podía pertenecer ni al guión ni a la dirección de Raoul Walsh.

Cuando Gary Cooper se fue a Florida en 1951 a filmar aquellas estupendas peleas con los indios seminolas, los mosquitos, las serpientes y los pantanos, se encontraba en el peor momento de su carrera. Su salud no era buena. Las secretas operaciones de hernia empezaban a preocupar seriamente al actor. Anímicamente estaba K. O. Lleno de remordimiento por haber abandonado su casa y, más aún, a su hija María. Pero sin atreverse tampoco a vivir abiertamente con Pat Neal. Cooper se había instalado en el Bel-Air Hotel, aunque la relación de ambos —que había nacido durante el rodaje de *El manantial*, la extraordinaria película de King Vidor— era ya de dominio público. Aún así, Coop insistía en vivir el clásico *backstreet affair*. (Hay en *El manantial* un beso entre Pat y Gary que podría ser la radiografía de su turbulento romance, y que, además, es uno de los más apasionados y sinceros que jamás se ha visto en pantalla.) Pero el gran problema era que, por primera vez en quince años, el nombre de Gary Cooper no aparecía en las listas de los diez actores más taquilleros. Sus últimos trabajos habían pasado sin ningún entusiasmo (*Puente de mando*, *El rey del tabaco*, *Dallas*, *ciudad fronteriza*,...), y lo peor es que los buenos guiones siempre se los ofrecían a sus amigos antes que a él. Así, Tracy cogió *El padre de la novia*; Duke Wayne, *El hombre tranquilo*; Bogie, *La reina de África*; Jimmy Stewart, *Winchester 73*... Y, bueno, no conviene olvidar que *Solo ante el peligro* era un *western* B, y que su productor, Stanley Kramer, se lo ofreció antes a Heston, Wayne y Brando. Por suerte para Coop, que obtendría su segundo Oscar, todos rechazaron el excelente guión de Carl Foreman.



Por primera vez en quince años, el nombre de Cooper no aparecía en las listas de los diez actores más taquilleros. Si es como yo la recuerdo —tristeza de Cooper aparte—, vale por una película maravillosa. Además, siempre quedará en mi retina como esa obra en la que yo descubrí que una cámara no sólo era capaz de retratar a las personas, sino que podía meterse *dentro* de ellas. En fin, una de las Nueve Sinfonías de Raoul Walsh, junto a *The Roaring Twenties*, *Pasión ciega*, *El último*

refugio, Murieron con las botas puestas, Gentleman Jim, Objetivo: Birmania, El mundo en sus manos, Juntos hasta la muerte y Al rojo vivo.

Los Everglades, Coop afeitándose con un cuchillo de los que usaba Jim Bowie, la lucha final con el jefe indio bajo el agua, Arthur Hunnicutt mascando tabaco (nunca existirá mejor guía o explorador que él), un color verde esmeralda iluminándolo todo, cine en estado puro, un clásico. Claro que, como muy bien dice David Mamet, las cosas cambian.

(Ah, las escenas se sucedían unas a otras por medio de una especie de cortinilla que salía de los lados. Es decir, veías la escena que venía a continuación sin que desapareciera del todo la que estabas mirando. Eso también lo había De Mille en *El mayor espectáculo del mundo*, y muchos más, claro. Era un bonito procedimiento que, junto a los fundidos, encadenados, etcétera, se llevaron los primeros vientos de los sesenta —la *nouvelle vague*, sobre todo Godard y su *Al final de la escapada*— a punta de montaje de cortes secos).

(1989)

LA MUJER PANTERA

Lo que produjo en mí verdadera extrañeza la primera vez que vi la película, a mis nueve o diez años, no fue que Simone Simón pudiera convertirse en una pantera (en el cine pasaba cualquier cosa y, además, los rasgos felinos de Simone eran tan adecuados al personaje que... ¿por qué no?); lo que me asombró de la película, decía, es que, en su noche de bodas, la maravillosa Simone no quisiera acostarse con su marido. Y eso hacía, encerrarse en el dormitorio y negarse a ver a Ken Smith. Hoy, casi medio siglo después de su filmación, *La mujer pantera* es algo más que una formidable pieza de terror o misterio. Es una auténtica obra maestra del cine. En el moderno trazado de sus personajes, en la descripción de los ambientes, en su inteligente guión o en esa atmósfera tan estilizada, adivinamos claramente la otra cara de la sociedad, un lado oculto de la vida que las películas de los años cuarenta nunca nos enseñaban: el vértigo del sexo, la frigidez e, incluso, un lesbianismo amordazado, otras raíces del miedo, otros monstruos internos, en fin, que jamás encontraban entonces sitio ante la cámara.

Hoy, repito, *La mujer pantera*, obra del binomio Lewton/Tourneur —tándem objeto de culto desde hace veinte años y redescubierto cada temporada por las nuevas generaciones de cineastas y espectadores, algo similar a lo que ha empezado a ocurrir con el también extraordinario equipo Michael Powell/Emeric Pressburger—, *La mujer pantera*, digo, es ya una película con el prestigio de *Ciudadano Kane*. Algunas de sus secuencias son clásicas: Alice nadando aterrada en la piscina de invierno, el paseo por Central Park que termina con la apertura de las puertas del autobús, etcétera, y forman parte del mejor cine imperecedero. El vigor de las imágenes de Tourneur, su belleza, el sencillo y directo poder de su comunicación, hacen de esta obra un *fantástico* motivo de reflexión sobre Realidad/Ensoñación, Bien/Mal, tan extraordinario como el que plantearon en su cine Murnau, Lang, Buñuel o Hitchcock. (*Psicosis* es deudora a *La mujer pantera* de algo más que la escena de la ducha.) Si no fuera también por miedo —otra clase de miedo—, películas como ésta o *Escrito sobre el viento*, *En un lugar solitario*, *Los sobornados*, *Noche en la ciudad*, *Jennie...*, habrían desplazado hace tiempo en esas listas de las mejores obras de la Historia del Cine a *Ocho y medio*, *Rashomon*, *El acorazado Potemkin* y demás intocables.



Un lado oculto de la vida que las películas de los años cuarenta nunca nos enseñaban.

El cine ha cambiado. Más lo ha hecho la sociedad. Y más todavía eso que Edgar Morin llamó «el espíritu del tiempo». Películas B que en los años cuarenta y cincuenta nadie tomó en serio han venido a descubrirnos —por medio de los pases de madrugada que programan las televisiones de medio mundo, los «late night shows»—, un paisaje tan auténtico que nos conmueve en la soledad de nuestras casas. Los «late night shows» y los «late late night shows» han partido en dos pedazos la Historia del Cine. Dentro de diez años lo veremos con mayor claridad. Esas películas «de madrugada», B o C, tienen un hechizo especial, casi abstracto, que cala sin dificultades en esos últimos recovecos de nuestras almas, esos que creíamos abandonados para siempre. No es únicamente el caso de Jacques Tourneur, uno de los directores con mayor número de obras maestras por fotograma cuadrado —en relación con su no muy extensa filmografía—: *Retorno al pasado* (quizá la cumbre del cine negro), *Wichita* (un *western* que inspira el trabajo del primer Peckinpah); *I Walked with a Zombie* (remake insólito de «Jane Eyre») o, en fin, la magistral *La noche del demonio*. No es, como digo, únicamente el caso de Tourneur, sino el de Albert Lewin (*El retrato de Donan Gray*), Edgar Ulmer (*El gato negro*, *The Naked Dawn*, *Detour*), Joseph H. Lewis (*El demonio de las armas*, *Agente especial*), Robert Wise (*La maldición de la mujer pantera*, *The Set-Up*), etcétera. Obritas de poco más de una hora que se hicieron para completar programas dobles. Películas que hoy, esta noche, cualquier noche, dicen de nosotros —sea el que sea el género donde se hallen embarcadas— mucho más que esas otras supuestamente importantes por sus calas políticas, sociales o humanas.

La cámara de Tourneur no vacila nunca. Sugiere más que muestra. Ése fue el método del binomio Lewton/Tourneur, creadores de enorme cultura y gusto exquisito. Al conocimiento por la sugerencia. La ciencia de la progresión en *La mujer pantera* sólo podemos encontrarla en no más de tres docenas de películas. El cine de Tourneur es tan desnudo y luminoso como el de Dreyer. Con la ayuda del genial operador Nick Musuraca, Tourneur hace que las sombras sean personajes. Y como personajes, logra que esas sombras interpreten. Sombras que nunca

aparecen dibujadas en el plano, sino esculpidas. Este creador enamorado de la luz —de la luz natural, la que entra por las ventanas, la que produce una chimenea encendida o la lámpara de una mesa— consigue que el Peligro rodee cualquiera de sus encuadres, que el reino de la inquietud se apodere del decorado (nunca el «clásico» decorado de película de terror), espacios de atmósferas claras, diáfanos, con mesas de dibujantes, amplias cristaleras, muebles de diseño, etcétera.

Minnelli, en su magnífica obra *Cautivos del mal*, rendía homenaje al productor Val Lewton y al director Tourneur. Un impetuoso Kirk Douglas «era» Lewton, y un extraordinario Barry Sullivan recreaba a Tourneur. Los dos acaban de visionar una mala película de terror en la salita de proyección del Estudio. Están abatidos. De pronto, Douglas se levanta y apaga la luz. Sólo un flexo ilumina la escena. «Cuando el público paga para ver una película como la nuestra, ¿qué pide a cambio?», pregunta Douglas. «Estar muerto de miedo todo el rato», responde Barry. «La oscuridad tiene vida propia», dice Douglas. «Supongamos que nunca vemos a los hombres pantera. Bien. Fuera los hombres pantera. ¿Qué vamos a poner en la pantalla que haga estremecer a los espectadores?»

Dos ojos que brillan en la oscuridad. Un perro asustado que gruñe y enseña los colmillos..., y eso hacían. Sugerir. Como Lewton y Tourneur. Nunca vemos a la pantera en la secuencia de la piscina. Pero, en nuestro cerebro, quedará la sensación de «haberla visto». Con la claridad de Dreyer, el mundo sonoro de Welles y las elipsis de Buñuel, Tourneur construyó, con *La mujer pantera*, una obra absolutamente genial. Filmaría, eso sí, más mujeres panteras. Para mí, la mejor de sus mujeres pantera siempre será Jane Greer, la chica morena de *Retorno al pasado*, la que hace que Mitchum y Douglas pierdan la cabeza de la misma forma que nosotros la hemos perdido tantas veces... con apenas garitas.

(1989)

MUERTE ENTRE LAS FLORES

Hace cuatro años vi *Sangre fácil* en un destartado *bungalow* cercano al Hollywood Boulevard. El tipo gordo a lo Dan Seymour que entregaba las llaves en recepción los llamaba así, *bungalows*, pero en realidad eran un pequeño complejo de casitas bajas de —dicen allí— estilo español. Recordaban lejanamente los Patio Apartments, aquellos donde Bogart y Gloria Grahame vivían su amor y desamor en la obra maestra de Nicholas Ray: *En un lugar solitario*.

Yo había llegado a Los Ángeles en febrero y bajo la lluvia. Ahora era marzo y las cosas no habían cambiado mucho. Los días eran fríos y desapacibles, y por las noches una capa de humedad envolvía Tinseltown. No, Hollywood no era el paraíso luminoso de cielos azules. Te pusieras lo que te pusieras, nunca entrabas en calor. Un Hollywood muy Chandler, de Interior Noche, en blanco y negro y gabardina, tan sombrío como debió de ser durante los primeros cincuenta, cuando todos iban en coches oscuros y los amigos de McCarthy vigilaban. Un cuadro de Hopper sin colores.

Lo único realmente bueno de mi habitación, de paredes agrietadas y muebles de madera para películas tipo El Zorro, era el televisor, un moderno Sony Trinitron, dos docenas de pulgadas de asombrosa nitidez abiertas a todos los *Cable-Pay* del mundo. Aquella madrugada veía boxeo en ESPN, tumbado vestido sobre la cama, sin la colcha, claro, porque lo primero que hago al entrar en las habitaciones es quitar las colchas. ¿Ustedes no?

Un suicida *welter* mexicano perdía a los puntos ante un dominicano café con leche y rostro de medallón desenterrado. Al terminar el sexto asalto, cambié al HBO. Una cámara se deslizaba por una carretera en mitad de la noche. La cámara se instalaba luego en la parte trasera de un automóvil. Diluviaba. Las escobillas apenas podían apartar la cortina de agua que caía sobre el parabrisas. Un hombre conducía. A su lado, una mujer. Apenas se les distinguía. Un plano muy largo, casi dos minutos. La chica había huido de su casa y se dirigía a Houston. El tipo era un empleado del marido y se había brindado a llevarla. «¿Por qué lo haces?», preguntaba ella. «Porque me gustas», decía él. Otro coche parecía seguirlos, pero pasaba de largo. Ellos se detenían en un motel y hacían el amor. Al amanecer, sonaba el teléfono. «¿Quién era?», preguntaba ella, adormilada. «Tu marido», respondía él.

Sangre fácil es una obra fascinante sobre ese bonito tema de que siempre hay cosas que salen mal. Vi la película metido de lleno en la nueva complicidad que ha nacido de mirar cine en soledad a través del televisor. La era del cine en casa —o en la habitación de un hotel— ha dilatado considerablemente nuestro yo, nos lo ha acercado más a la línea de Rotación, nos lo ha hecho, al fin, protagonista. Además, a los enfermos de Hollywood, a los heridos de cine, nos ha convertido en personas más sinceras y hasta en metafísicos de las madrugadas. Enciendes el vídeo después de irse el camión de la basura y te descubres tan real como cuando vuelas a diez mil metros y el avión se balancea en medio de la tormenta. Hemos encontrado la hora en que todas las películas hablan de ti. En mi *bungalow* sin huellas, en aquel lugar de paso sin más sedimento que una Biblia en el cajón de la mesilla de noche, ese día que Hollywood parecía un reportaje, una página sobeteada de *El sueño eterno*, yo descubrí que el cine había nacido para ser contemplado a solas, no en la oscuridad de un patio de butacas y sí a la luz íntima de tu habitación. Allí estábamos los tres, el televisor, yo y el sentimiento, la emoción o como rayos se llame eso que los hermanos Coen habían concretizado con su obra. Los tres y la lluvia resbalando por mi ventana; algo que ninguna sala podría ofrecer. Estaba desvelado y sin ganas de ver más televisión o de leer o de nada. Jamás hubiera imaginado que los Coen —de quienes me había hablado con enorme pasión días atrás Tony Bill— pudieran ser tan buenos. Pero allí estaba esa maravillosa primera película que mostraba en alta definición una terrible historia rural de adulterio, venganza y horror en Tejas, bien rebozada en ironía. Los cuatro personajes principales eran soberbios, pero destacaba el viscoso detective privado que por diez de los grandes se comprometía a liquidar a la parejita por encargo del marido. Pero eso no era más

que el comienzo de una laberíntica progresión que te llevaba a territorios muy poco o nada explorados por el cine. El trabajo de los Coen era tan bueno y renovador como lo fue el de Wilder en *Perdición* cuarenta años atrás.



Es cine de género, sin contaminar, en estado puro.

Salvo *Ciudadano Kane*, ninguna de las grandes primeras películas realizadas hasta hoy (*Cero en conducta*, *La noche del cazador*, *Los cuatrocientos golpes*, *Al final de la escapada*, *El espíritu de la colmena*, *House of Games*, etcétera) parece superior a *Sangre fácil*. Si los Coen dan la impresión de inventar imágenes continuamente, y es una impresión acertada, quizá se deba a que no son cinéfilos. Su fuente de inspiración, más que el cine, me parece que está en la literatura de quiosco de los años treinta, en los *pulp magazines*. Por ello, todo lo que ofrecen los Coen es mágico: el mechero sobre la mesa, aquel plano en que van entrando los anillos de humo del detective mientras filma en *off*, el lavabo goteando, los ventiladores... Y, por encima de todo, un humor macabro y especial, casi de dibujo animado, que envuelve la historia en su totalidad. Por ejemplo, la aventura del tipo que está muerto, pero no muerto del todo, o esa inolvidable secuencia del marido a medio enterrar en la tumba y apuntando con el revólver al que le está echando las paladas de tierra, o aquella del detective literalmente clavado entre las dos ventanas del piso de la chica... *Glamour* es horror.

Arizona Baby, la segunda obra de los Coen, es una excepcional comedia —no fue muy bien comprendida por la crítica— que escarba en un disparatado, absurdo y extravagante sentido del humor. Un humor que si bien nace en Preston Sturges, Capra, Stevens y demás gente del *screwball*, se adelanta veinte años a nuestro tiempo. La extraña pareja obsesionada con tener hijos, primero, y con adoptarlos, luego, dinamita todas las modernas películas de tema *yuppie* hechas en los ochenta. *Arizona Baby* es la confirmación de que los sutiles y misteriosos hermanos Coen sólo saben filmar obras singulares y desconcertantes.

Un sombrero revolotea en un bosque unido a la sensacional música de Cáster Burwell. El

estremecimiento va más allá de que Buñuel haya resucitado. Unos cubitos de hielo caen sobre un vaso de *whisky*. Alguien apaga un puro sobre un cenicero. Un hombre marca un número de teléfono desde su casa, otro suplica que no le maten entre los árboles. Son imágenes que parecen inventadas por primera vez en el cine. *Muerte entre las flores* es el asombro que muchos esperábamos desde hacía un par de décadas. Es algo más que una obra maestra del cine negro. Es una película de género sin contaminar, en estado puro. Un cine repertorio que ni los más viejos de la tribu recordaban. *Gangsters...* Vuelve el *gángster*. Una ciudad corrupta y sin nombre. Poisonville. *Cosecha roja*, estilizada por Modigliani. Tipos duros. *Molls (gatitas)* liberadas de verdad. Grandes personajes: Tom, Leo, Eddie el Danés, Bernie, Mink, Fat Tony. Historia de lealtades y traiciones, de admiración y rivalidad, donde a veces brilla algo que podríamos definir como una conducta honorable. «Ética», dice Johnny Caspar, fabulosa caricatura de Don Corleone. Se supone que estamos en 1929: los políticos y la *poli* están comprados, corre el *whisky* y todo el mundo tiene una Thompson a mano. Los diálogos tienen la precisión de Hammett y las miradas la armonía de Borzage. Pero, insisto, lo de los Coen no es una obra de cinéfilos. Fritz Lang o Preminger nunca aparecen en su pensamiento y sí el agente de la Continental, Whitfield, Cain y todos los de la escuela de *Black Mask*. *Muerte entre las flores* es como aquellas novelas que comprábamos, leíamos, y cambiábamos luego por otra en los puestos del barrio, igual de estupenda. Su importancia surge precisamente de que no ha nacido con vocación de ser importante. La violencia, como en las viejas y apasionantes lecturas de la Editorial Molino, llega suavizada siempre por una estética y una planificación de historieta coloreada de periódico dominical. Y por ese *toque Coen* que consiste en ironizar con todo. A Tom le dan palizas continuamente —como manda la honorable tradición del género—, pero apenas una vez se le hincha un labio. Las metralletas tienen carga para quinientas balas. Un niño —extraordinaria secuencia— le roba el peluquín a un *gangster* muerto. Otra novedad es la chica. Verna es una de las mujeres más libres en la historia de las películas negras. Podría unir perfectamente su nombre a los de Bonnie Parker o *Ma* Barker. A Verna, ningún James Cagney en pijama jamás le hubiera restregado un pomelo en la cara. Verna le habría dado un puñetazo a Cagney que le hubiera sacado por la ventana, que es casi lo que hace con Tom en el tocador de señoras. Con los Coen, además, se acabó que sólo los tipos duros tengan las mejores frases. Es Verna quien dice: «Tienes un corazón tan pequeño y tan débil, que ya no puedes recordar la última vez que lo usaste». Las chicas de los *gangsters* como Edward G. Robinson tendrían que reencarnarse tres veces para llegar a ser como Verna Bernbaum. Y también las de Scorsese o Coppola.

El diseño visual de *Muerte entre las flores*, su estilo afilado, consigue que todo parezca que lo ves por primera vez. El dominio para utilizar los decorados —el despacho de Leo, la casa de Tom o de Caspar— o las calles —Nueva Orleans— trae a la memoria el Orson Welles de *Sed de mal*; y el conocimiento en la ciencia de la narración de los hermanos Coen no es inferior al de Hawks. Los que hemos mirado por el ojo de la cámara sabemos que hay un lugar en el que nacen los planos, pero sólo unos pocos privilegiados conocen dónde diablos está ese sitio. Viajar hasta allí tiene como premio que te traes el Gran Secreto. Es el don más grande que puede poseer un cineasta. Los Coen lo tienen. Los dos. Por eso, sus películas son dos veces más buenas que las del resto de los elegidos. Pero no termina aquí el talento de los hermanitos de Minneapolis. Mantienen un control absoluto sobre su cine, no menor que el que tuvieron los hermanos Lumière con el suyo o pioneros como Griffith o Chaplin. Ellos escriben, producen, dirigen y supervisan el montaje. Nadie, ni siquiera Woody, tiene la libertad de los Coen en el cine de nuestro tiempo.

Y, en fin, el misterio de su creatividad compartida no ha hecho sino aumentar la morbosidad sobre unos jóvenes extraños, inescrutables, tan poco habladores como sus héroes. Barry Sonnenfeld, el extraordinario fotógrafo de las películas de estos hombres que recuerdan algo

los poetas *beat* de los cincuenta, dice que una clásica discusión entre ellos, mientras ruedan, suele ser así. Tras una toma, Joel susurra: «Corten». Y Ethan, también susurrando, dice: «Joel». Y Joel responde: «Sí, Ethan; lo sé». La dirección de actores de Joel y Ethan es meticulosa, perfeccionista, sin dejar ningún margen de improvisación al actor. Turturro y Gabriel Byrne han comentado que no pudieron hacer un gesto, nada, que no hubiera sido previamente analizado por los Coen. Gracias a ello, Albert Finney hace tal vez su mejor trabajo en el cine.

Me cuenta Tony Bill que los hermanos Coen andan ahora por Los Ángeles, en Santa Mónica, junto al mar. Han alquilado una vieja oficina y preparan una película titulada *Barton Fink*, ambientada en los años cuarenta. Fink es un autor teatral neoyorquino que llega a Hollywood para escribir películas. El personaje de Fink está inspirado en Clifford Odets, el héroe de la izquierda en los treinta, el triunfador de Broadway, el profeta de la vida. John Turturro será Odets y habrá peleas e imágenes nunca vistas.

Espero que mi amigo Saúl Bass tendrá ya hecha la reserva en el Café Casino, un restaurante *kitsch* donde las mesas de madera son muy grandes y están muy juntas, y comer allí es como comer con todos a la vez en medio de un ruido ensordecedor, aunque hay una bonita vista del Pacífico. Cenaremos al estilo Coen. Sangrantes carnes con diálogos *hard-boiled*. Llevaremos a Oti Rodríguez Marchante, *Jan* número uno de los hermanos que han vuelto a inventar el cine para una nueva generación.

(1990)

ROBÍN DE LOS BOSQUES

(Para Manolo y Paula Alcántara)

La vi por primera vez al comienzo de los años cincuenta, en el Cine Metropolitano, un verano rubio de los de antes, un día de boda. Todos mis amigos del colegio ya la conocían de cuando la pusieron en el barrio, y todos decían que era la película más bonita que habían visto nunca. A mí se me escapó cuando la programó el Ibiza, a mitad del curso. Estaba enfermo. Me habían operado de vegetaciones. Recuerdo que luché por retrasar la operación una semana, pero no pudo ser porque ya nos habían dado los papeles del médico y la fecha en el ambulatorio. Mi aula de Grado Elemental, a la hora del recreo, se transformaba siempre en el bosque de Sherwood. Durante quince minutos, y con el pan y la onza de chocolate en las manos, saltábamos y brincábamos de un banco a otro agarrándonos a unas ramas invisibles o a los puentes levadizos de los castillos, más difuminados aún. También los sábados y los domingos, y los días de la Semana Santa, el Retiro se volvía un Sherwood lleno de caminos secretos y campamentos ocultos junto a riachuelos, por los que cabalgábamos hasta la extenuación. Detrás del Palacio de Cristal celebrábamos siempre el concurso de arqueros... con pistolas hechas de pinzas de la ropa que cogíamos a nuestras madres. En el interior de Florida Park estaban las mazmorras donde Juan sin Tierra tenía prisioneros a los leales. Entrar en Florida Park y aguantar en los servicios cinco minutos hasta que te rescataban, era toda una aventura. Había que burlar continuamente a los vigilantes y a las mujeres de la limpieza, quienes, cuando nos pillaban, llamaban a los guardias. Ser atrapado a los ocho años por los guripas era algo que no se lo deseábamos ni al mismísimo Sir Guy de Gisbourne. A veces, todo se hacía por el beso de una niña sin nombre que vivía en Menorca o en Menéndez Pelayo.

Se podía elegir. Muchos querían ser Little John; Ortega, que era muy gordito, estaba condenado a hacer del fraile Tuck; pero todos, claro, nos turnábamos para encarnar a Robín. El problema es que yo me sentía siempre descolocado, casi un usurpador. No sólo no había visto la película, sino que los demás lo sabían. Eso me impedía jugar a mis anchas, tener la libertad de los otros. Si trataba de inventar alguna cosa o sugería una idea, me detenían en seco: «Eso no es así». Y era verdad. Mis gestos al batirme a espada, o mis ademanes al lanzar las flechas, sólo tenían buena voluntad, pero ningún conocimiento. «¿Para ti quién es Lady —ya decíamos *leidi*— Mariana?», me preguntó una mañana Requejo mientras dábamos Geografía, señalando a las chicas de la clase. La ilegalidad de mi situación me impedía responderle. Requejo no tenía dudas. Lady Mariana era Carmen Vilches. A mí, Olivia de Havilland —había visto un millón de veces las carteleras— sólo me recordaba a la señorita Lourdes, nuestra profesora, de la que todos estábamos enamorados. Por si fuera poco, *Robín de los bosques* era en Technicolor, la mejor que se había hecho en colores. En fin, mi situación era horrible.

La boda del compañero de mi padre se celebraba un domingo por la tarde. Me peinaron como nunca. Raya perfecta, medio tupé y fijador empapado en Álvarez Gómez. (Aún no había pasado al Nenuco, con el que sigo.) Estrené unas sandalias marrones, de Segarra, muy feas. Pantalón corto azul, con elásticos en la cintura, y camisa blanca, con botones de nácar, de mangas cortas pero largas. A mí me daba igual. Lo importante era la promesa que me habían hecho mis padres. Después del festejo, me llevarían a ver *Robín de los bosques*. La ceremonia fue a las seis, en una iglesia por Pacífico, y de allí, en taxi —era un día especial—, nos dirigimos a un sitio llamado Angulo —todavía existe, creo—, en la calle Almansa. Era una zona por Cuatro Caminos especializada en restaurantes —Biarritz, El Bosque...— que servían *lunchs* para bodas, bautizos, primeras comuniones, etcétera. Empecé a preocuparme al ver cuánto tardaban en llegar los novios del estudio del fotógrafo. Hasta que vinieran ellos, los camareros no sacarían los entremeses variados, las mediasnoches, la ternera en su jugo, el helado, y, nada, que yo acabaría por perderme otra vez la película.



Y Robín, como nosotros, se enamora de Lady Mariana.

En aquel salón color mostaza nadie parecía tener prisa. Todos se saludaban una y mil veces y se decían eso de «¡No me digas que éste es tu hijo! ¡Pero si está altísimo!»... O «Bueno, Encarnita, ¡espero que a la próxima que vayamos será ya la tuya!», y Encarnita, dieciséis años, se ponía

colorada hasta la raíz del pelo... O, refiriéndose a los recién casados: «No, aún no les han entregado las llaves. De momento, van a vivir en casa de los padres de Paco, con los que Nieves se lleva muy bien... Pero nunca se sabe. Mira, el casado casa quiere»... Al fin, llegaron los novios, ella muy azarada todavía. «Mírala», le dijo no sé quién a una señora muy delgada, con hábito, que estaba a mi lado, «si es que parece una paloma.» Yo estaba nervioso. Mi padre me sonreía, pero me daba la impresión de que se le había olvidado la promesa. Los amigos del novio eran unos pelmazos que no le dejaban sentarse, y le daban con el codo, le guiñaban los ojos, le decían cosas al oído. Después, vinieron los vivos. Al padrino, a la madrina más guapa, al acompañamiento, el «¡Viva yo!» del gracioso de turno... Y empezaron a servir.

La gente no comía, devoraba. Tiburones que reían, al tiempo que hacían desaparecer en sus bocas croquetas enteras. Los niños más pequeños jugaban al tren entre las mesas. «¡Carlitos, ven, que esto está muy rico!»... «¡Lleva unos días que no me come nada!», comentaba la madre con un señor de bigote finito. Había muchos hombres con bigotes finitos, como de Falange, y con trajes mil rayas, y con chaquetas de solapas gigantescas. Las mujeres brillaban sobre el satén. Mucha gente iba vestida de invierno, aunque ya casi era agosto. Algunos fotógrafos ambulantes que habían sido contratados se paseaban entre las mesas con miradas de sonámbulos de feria, con sonrisas congeladas por el sudor, arrastrándose a cámara lenta en sus alpargatas negras. En realidad, habían dejado hacía una hora el guardapolvos y el cajón mágico. La Leica les daba un cierto aire internacional de viajantes de caminos de polvo. La mutación de los fotógrafos sólo se produciría a final de la década, cuando olvidaron definitivamente las alpargatas por los zapatos blancos de rejilla.

Terminado el *lunch*, muchos se guardaban como recuerdo la tarjeta del menú, sonó el *¡Ya se han casao, ya se han casao...!*, de Wagner, y luego el *Vals de las olas*. Las personas ponían un entusiasmo sin límites en el baile, y sudaban más, y palidecían como los enfermos de estómago. El rojo de los labios de las mujeres se diluía, les brillaban las narices, los rizos se desplomaban sobre las orejas. Los lavabos se llenaban. Por un filo de la puerta, se veía cómo se retocaban las fajas de ballenas; los bordes se les clavaban en el comienzo de los muslos, decían. Los jovencitos de pantalón largo vomitaban el Anís del Mono. «¡Claro, si es que son muy jóvenes para andar bebiendo!»...

Aquello no acababa nunca. Boleros, pasodobles, *El choclo*, *A media luz*, *La raspa*... Por fin, todo el mundo se cogió de la cintura y serpenteó por el salón color vómito cantando eso de *La conga de Jalisco*..., y chim pun tratatá. Despedidas. «Es que no nos vemos nunca, sólo de boda en boda», abrazos, besos entre las mujeres, a un lado y a otro de la cara, apenas un roce. «Adiós, adiós»...

Era ya de noche. Cerca de las once. El calor, africano. Las gotas de sudor sonaban al caer. La avenida de Reina Victoria estaba repleta de gente y en Cuatro Caminos costaba trabajo avanzar. Los barquilleros gritaban «¡Al rico parisién!», y el muchacho del carrito de los helados atendía, cuchillón en ristre, un corrillo de gente desmayada de sofocos que tenían las caras quemadas por ese sol implacable de los primeros días de gira. Vendedores de corbatas, de estilográficas, de quitamanchas, limpiabotas, gitanas con el décimo de la suerte en sus manos de cobre, valencianos atendiendo sus quioscos de horchata, limón granizado y agua de cebada, iluminando con la luz de Sorolla el nuevo perfil del progreso: *oranges* y cervezas en botellas. En los escaparates, los soñadores de las vacaciones se detenían ante los trajes de baño y las toallas de playa, abanicos de vivos colores y cañas de pescar, que siempre han tenido algo de armas para espías, ¿verdad? En el Cine Metropolitano, y tras sortear la terraza abarrotada de La Tropical, aguardaba, arco en mano, Robín. Mis padres habían cumplido su palabra.

Entramos con el tiempo justo, mientras se apagaban las luces del ambigú. Eso de ir a un cine de programa doble a ver sólo una película era un lujo asiático. Pero veníamos de una boda, era un día especial, otra cosa. Las butacas del entresuelo metieron un ruido tremendo cuando las bajó

el acomodador. Yo únicamente miraba la pantalla. Después de los letreros aparecía un pergamino y, en letras góticas, se nos explicaba cómo Juan sin Tierra se había apropiado del trono de Inglaterra aprovechando que su hermano, Ricardo Corazón de León, se hallaba en las Cruzadas tratando de recuperar los Santos Lugares para la cristiandad. Y veíamos a Juan sin Tierra —el maravilloso Claude Rains—, un verdadero canalla, que ponía elevadísimos impuestos a los sajones. Le ayudaba otro noble muy malvado, Sir Guy de Gisbourne, interpretado por el genial Basil Rathbone. Luego aparecía Robín. ¡Errol Flynn! El corazón me dio un vuelco. Robín, sonriendo, vestido de verde, una pluma en el sombrero. Salvaba la vida a un hombre que, por hambre, había robado un venado. Y después, Robin, con el venado sobre los hombros, entraba en el castillo, ¡él solo!, mientras los malos se atracaban de muslos de pollo y de carnero asado... ¡Con la necesidad de comida que tenía el pueblo! (A mí no me dio hambre, como decían en el colegio que ocurría al ver la escena, porque venía de la boda.) También se encontraba en la mesa principal Lady Mariana, que sí, que era la señorita Lourdes. Y Robín, como nosotros, se enamoraba de ella. A partir de aquí, la acción ya no se detenía. Robín luchaba contra todos en aquel castillo y conseguía salir airoso. ¡Cómo disparaba las flechas! ¡Cómo utilizaba la espada! ¡Cómo saltaba de un sitio a otro!... Y siempre sonriendo, alegre, feliz, audaz, ágil, irresistible, intensamente libre.

Se corría la voz entre la gente del pueblo: «Robín, en Sherwood», «Robín, en Sherwood»... Y una multitud de personas buenas se reunían en el mítico bosque cercano a Nottingham, se organizaban y, al final, derrotaban a los opresores. Imposible olvidar las escenas del torneo de arqueros, cuando Robín partía la flecha de su rival de tan en el mismo centro que daba. Tampoco cuando Robín iba a ser ahorcado y le salvaban sus amigos. O cuando Little John y Robín se peleaban con un palo sobre un tronco —abajo estaba el río—, y caía Robín y se mojaba y no se enfadaba... Hace casi cuarenta años que vi la película y no he podido olvidar aquellas imágenes. Y sobre todo una. En el duelo final, en el castillo, Errol y Basil se batían a espada... pero lo que veíamos eran sus sombras reflejadas en la pared de piedra. Fantástico, era fantástico. Un efecto que provocó en mí el conocimiento real del otro lado. A pesar de las sandalias nuevas, del cansancio acumulado, de la emoción sostenida durante toda la tarde, seguí la película sin pestañear. Mi padre, en cambio, cabeceaba cada dos por tres, y mi madre le daba con el codo. Era verdad que se trataba de la mejor película del mundo. Y la fotografía, uf, era la más bonita que recordaba... y que recuerdo. Brillantes tonos verdes del bosque en contraste con los grises fríos del castillo. Y Robín, o Errol Flynn, los dos juntos, era el fragor de las velas desplegadas al viento de los siete mares, la inocencia imperecedera con la espada entre los dientes, la libertad haciendo tronar los cañones de popa, devorando la vida; una vida que luego le devoró a él. Errol fue el romanticismo alegre, un Byron del cine puro, la leyenda que no envejece, la juventud perdida entre las llamas de los galeones, entre las viejas tabernas de Nueva Orleans y Kent Road, el anhelo de adolescencia eterna en sus miradas de capitán Blood o del Master de Ballantree, el irlandés errante y divertido que galopaba por los Oestes en blanco y negro. El mejor amigo del celuloide.

Errol Flynn, un actor excepcional, dijo una vez: «Me gusta más la primera mitad de mi vida». Yo podría decirle, allá donde se encuentre brincando, soberano y atractivo, la primavera siempre en sus ojos, que él también alegró como nadie la primera mitad de la mía.

Se estrenan ahora dos nuevas películas de Robín. El mundo necesita aventura, sueños, honorabilidad. Seguro que serán bonitas. Pero seguro también que yo ahora sólo soy un turista en Sherwood. Y también en el Retiro.

Aquella noche regresamos también en taxi. Era un día especial. Olía a verano. Acababan de barrer y fregar las calles. El taxista llevaba gorrita blanca. Medio dormido, al enfilear Narváez, mi calle, vi en los descampados de Felipe II los primeros puestos de los meloneros. Me fijé en cómo fumaban tranquilos, hablando en voz baja, aspirando la madrugada, al amparo de

aquellas lonas, quizá saqueadas a algún circo, a la luz de los candiles. Una melancolía de otoño trepó de pronto por mi alma. Sabía que era verano, y que me aguardaban todavía muchas peleas en Florida Park y muchos besos robados a niñas hoy sin nombre, pero tuve la certeza de que pronto llegaría el otoño, porque allí estaban los meloneros de Villaconejos y sus mujeres con ojos de Goya, bañados por la luz triste del acetileno. A cala y a cata. Por primera vez, un otoño distinto llegaba a mí. Un otoño que no tenía nada que ver con el de los calendarios.

(1991)

EL PADRINO. PARTE III

Nueva York, Navidad de 1991. Las calles están cubiertas con dos palmos de nieve. Miles de personas hacen colas en Manhattan y Staten Island, en Brooklyn y Queens, para ver *El padrino. Parte III*. A nadie parece importarles esperar tres horas a diez grados bajo cero. Evidentemente, se trata de algo más que de asistir a la proyección de una película famosa y recién estrenada. Con el paso del tiempo, la obra de Puzo y Coppola ha ido transformándose en una auténtica saga. En ella se cruzan la institución familiar y el crimen, la traición y el amor, la ambición y el poder, incluso, de una manera sutil pero cierta, la redención. *El padrino* ha dejado de ser únicamente cine para convertirse en mitología, o en tradición, o en ambas cosas.

En realidad, *El padrino* es América, tanto como Mickey Mouse, Babe Ruth, la Ley Seca, Colé Porter, la *beat generation*, los Kennedy los McDonald's, *I Love Lucy*, el Seagram Building o Vietnam. Las raíces italianas de esta leyenda moderna han pasado a ser propiedad de un país de emigrantes muy escaso en Historia. Por eso, la gente *cool* de la ciudad resiste el aburrimiento, el frío y el viento, ese viento neoyorquino que paraliza los sentidos; los neoyorkinos, digo, aguantan envueltos en esa sonrisa de ilusión que reflejan siempre las caras cuando saben que van a participar en un acontecimiento. Equipados con abrigos de pieles y guantes de cuero, con orejeras, con plumíferos que llegan hasta los tobillos, con gorros y pasamontañas, con botas *après ski*, la banda de la generación Woodstock y sus hijos se mueven felices por colas que atraviesan dos y tres manzanas. ¿No había muerto el cine?

En tiendas cercanas se compra café muy caliente —los de Woodstock parecen osos al cruzar las avenidas nevadas—; es un café que se bebe a pequeños sorbos en un vaso de cartón plastificado y con tapa, de casi medio litro, acompañado de trozos de tartas humeantes, o de hamburguesas con queso, o de *perritos* bañados en tomate y mostaza. Policías a caballo vigilan escrupulosamente que no haya problemas. Ayer hubo tiroteo al finalizar uno de los pases y un chico resultó muerto de un disparo. El chaval, diecisiete años, agonizó de rodillas ante la gigantesca fotografía de un Pacino de mirada ausente, sentado en una silla de mimbre, los brazos abandonados, envejecido y con el cabello gris.

Hace casi veinte años, a primeros de marzo de 1972, vi *El padrino* en un cine de Times Square. También las colas cubrían cientos de metros y los policías vigilaban a caballo y daban órdenes a través de sus megáfonos. Un par de semanas después, *El padrino* arrebató a *Cabaret* el Oscar a la mejor película del año y se convertía en una de las obras más aclamadas por público y crítica de la historia. Luego llegó *El padrino. Parte II*. Y todos supimos que era imposible superar aquello. Volvió a ganar el Oscar, un caso sin precedentes en una secuela, y Coppola heredó el título de Welles —que estaba vacante—, y la sociología hizo el resto. No habían vuelto a realizarse películas americanas tan intensas, eléctricas y trágicas desde *Ciudadano Kane* (1941), *Casablanca* (1943) y *Perdición* (1944), pero además el Imperio creaba, por fin, su mitología. Los Corleone se sentaban junto a los Nibelungos, una silla más allá de Lancelot, en la Tabla Redonda. Los *gangsters* juegan al póquer con los caballeros de Arturo, con Rolando, con Alí Babá, Sky Krishna y su colega Aryuna, y les hacen trampas a todos ellos con fondo sonoro de Verdi y la mente justo en Shakespeare.



A pesar de todo, la tragedia de Michael Corleone posee un hechizo muy difícil de encontrar en el cine de nuestro tiempo.

Ahora, un 31 de diciembre de 1991, me meto en el Loews New York Twin, Segunda Avenida a la altura de la calle Sesenta y siete, a las dos de la tarde —tras haber fracasado en el intento de hacerlo a las once de la mañana—, y veo la tercera entrega de la tragedia de unos seres

enfermos de algo que podríamos llamar *vida de gangsters*. La sala tiene un sonido extraordinario, pero la proyección es algo oscura. Quizá por ello, el operador Gordon Willis, maestro de la luz cenital, el hombre que ha iluminado los mejores interiores sombríos de la historia del cine, ha conseguido lo que parecía imposible: que una luminosidad de crepúsculo absoluto envuelva el drama más allá de las imágenes. Jamás Coppola había llegado tan lejos en su viaje a Esquilo. Aun así, es una travesía precipitada, poco disfrutada, falta de serenidad, apenas hay pausas para la contemplación. Uno de los mayores aciertos de la narrativa de Coppola en *El padrino* y *La conversación*, sus obras mayores, ha sido su gusto por el detalle, su análisis del entorno, la paciencia con que mira a sus personajes. La última penumbra de los Corleone —*El padrino* es, sobre todo, penumbra— nace más de una necesidad profesional que de la pasión por crear. El error de esta notable película es Cinecittà. Los mitos americanos jamás se han sentido cómodos en el Mediterráneo. La reproducción de interiores neoyorquinos en Roma produce un imperceptible desencanto. El ambiente, el *aire* de un hotel de Atlantic City —secuencia en que son masacrados los *dons*— jamás podrá ser capturado en un estudio italiano. Además, a las Electras de Brooklyn (Connie/Talia Shire) no les sienta bien el luto.

Recordaba hace unos meses Peter Maas, en el *New York Times*, que cuando escribió su libro *The Valachi Papers* —llevado a la pantalla por Terence Young en 1972, con Charles Bronson, y estrenada en España con el título *Los secretos de la Cosa Nostra*—, ninguna editorial quiso publicárselo. Todos los editores le decían: «La Mafia no vende». Poco antes, una película de Martin Ritt, titulada precisamente *Mafia*, con Kirk Douglas, había resultado un fracaso estrepitoso. *The Valachi Papers* recogía las confesiones reales que hizo un *gangster* a un agente del FBI. La cotidianidad de un mundo empapado en sangre, plagado de chantajes, amenazas, asesinatos, extorsiones, estafas, etcétera, estaba descrita de una manera espléndida. Al fin, un modesto editor decidió adquirir el libro de Maas. Tras ser publicado, Maas hizo una pequeña gira de promoción por las emisoras de radio y televisión de la Costa Este. Un día, en Chicago, Peter Maas habló por teléfono con su editor y le soltó el famoso lamento del novelista: «He ido a seis librerías y no he visto ningún ejemplar nuestro». Esta vez no era culpa del distribuidor: no había libros porque se habían vendido todos. En menos de una semana, veinte mil ejemplares habían sido adquiridos por gente desconocida. Tres meses después, la cifra de ventas llegaba a los trescientos cincuenta mil ejemplares. La película de Terence Young fue un éxito de taquilla, aunque no de crítica. Resultaba demasiado tosca, con ese toque de carencia, de insuficiencia, que siempre tienen las producciones de De Laurentiis. Al poco tiempo, Mario Puzo sacó *El padrino*. Un millón largo de ejemplares en pasta dura y doce millones más en edición de bolsillo. Sesenta y siete semanas en la lista de *best-sellers* del *New York Times*. Y fue tras filmar Coppola el libro, cuando la tribu de los comunicadores se hizo la pregunta del millón de dólares: «¿Qué rayos ha ocurrido?». La respuesta, imagino, debió salir de uno de esos tipos que dictan en Harvard: la Mafia ha derrotado al *western*. (Curiosamente, un *western*, un hijo tardío del mito americano del XIX que llevaba dos décadas sin levantar la cabeza, ha sido la revelación de los últimos meses: *Bailando con lobos*, Oeste al viejo estilo, con las huellas de Ford y Wellman bien visibles. Una sorpresa. Lo ha dirigido Kevin Costner).

América es un país joven. Su Edad Antigua coincide con la llegada del *Mayflower*, y su Edad Media nace el anochecer de ese mismo día, cuando aquellos argonautas —y los indios que habían ido a recibirlos— devoraron la cena rebosante de colesterol de Acción de Gracias. El primero de sus mitos ya nace en la Edad Moderna, cuando lanza Horace Greeley el famoso grito de «Go West, young man!». El espíritu de la frontera se expande entonces por toda la nación. Es el mismo *network* que recogerá Hollywood poco después —Shane, el misterioso pistolero que surge de las montañas; Gary Cooper, el *marshall* solo ante el peligro; Duke Wayne, alias Ringo, protegiendo una diligencia con valor de ley...—; un espíritu, digo, que Hollywood va a transformar en mito de dieciocho quilates. Pero el *western* se agota en los sesenta, a pesar de

los esfuerzos de Clint Eastwood. La vida ya no es tan sencilla. Además de buenos y malos, hay blancos y negros. El único nuevo ánimo que recorre la frontera es precisamente la nueva frontera de Kennedy, que cae abatida en el O. K. Corral de Dallas. Arde el Misisipí y Vietnam llama a la puerta. ¿Qué ofrece la Mafia? Un nuevo mundo. Casinos y tecnología. Maravillosas prostitutas y mejores inversiones en Bolsa. Política y drogas. Y, bueno, Honor, Familia, Crimen, Poder, Venganza y una Lealtad de dos mil años —«Esa cosa siciliana que dura dos mil años», dirá Kay/Diane Keaton—. Mitología en estado puro. Es decir, Imaginación.

Salgo de ver *El padrino. Parte III* con un sabor a decepción. Es una magnífica película, desde luego, pero hay algo demasiado denso en ella. En una progresión casi geométrica, los dos primeros capítulos de la saga habían ido enriqueciéndose. El primero balanceaba perfectamente Familia y Violencia. Atesoraba humor, ritmo, precisión, electricidad, dureza, cotidianidad, media docena de personajes inolvidables, vitalidad y sabiduría. Michael le decía a su todavía novia, Kay: «En cinco años, la familia Corleone será totalmente honrada». La textura de la película era transparente. La penumbra, de una nitidez asombrosa. El vestuario y los decorados tenían una presencia dramática llena de vigor. El primer *padrino* sabía como esos magníficos vinos jóvenes y frescos. La boda, la presentación de Brando, la secuencia en que Pacino disparaba sobre Sterling Hayden y Al Lettieri en el restaurante —«Pide la ternera, es estupenda»—, la muerte de Sonny, Michael en el sanatorio evitando que rematen a su padre... secuencias memorables. El segundo *padrino* es el triunfo de la inteligencia, del talento, de la madurez. Tiene uno de los guiones más perfectos que nunca se hayan escrito. La idea de unir los dos tiempos (la llegada de Vito Corleone a Nueva York a principios de siglo, su vida en Little Italy, de un lado; el intento de asesinato a Michael, La Habana de los últimos días de Batista, la venganza, final de los cincuenta, de otro) sigue resultando hoy absolutamente magistral. La segunda parte de la saga era, *al tiempo*, una prolongación de la primera y su antecedente. Menos dinámica, sí, pero mucho más terrible y desolada. *El padrino. Parte II* reflejaba de manera inapelable la corrupción americana y la paranoia de una manera de vivir. Sabe al mejor coñac francés. La potencia de su narrativa sólo admite comparación con la de los más grandes. Shakespeare. Lo había conseguido.

Ahora Michael Corleone ha cumplido sesenta años y quiere respetabilidad para él y los suyos. Habla despacio y con la boca llena de gasas, como su padre. Piensa que ya es hora de que su Familia Real acceda a la legitimidad. Ha sido nombrado caballero de la Orden de San Sebastián —en realidad, de San Silvestre, pero tuvieron que modificar el nombre por problemas legales—, está enfermo de diabetes y desea hacer negocios con el Vaticano por medio de la Banca Ambrosiana. Continúan las grandes maniobras. No hay mejor socio para un católico, como lo es Michael, que el Vaticano. *El padrino. Parte III* sigue un esquema muy similar al primer *padrino*. Comienza con una fiesta y termina con una masacre. Hay un viaje a Sicilia y un joven Corleone —aunque bastardo— asciende al trono. La muerte de Brando vuelve a repetirse. También el atentado. Pero los caracteres son más débiles, están peor trazados. Tom Hagen no existe, y es un gran hándicap; Kay es una sombra; Connie, la nueva madre, parece una Casandra que vaga por el fotograma sin encontrar su lugar; Vincenzo (Andy García) entra con fuerza, desaparece, vuelve a surgir... pero no es el Pacino de la primera obra, su personaje queda a medias. Anthony (Franc D'Ambrosio), el hijo de Michael, quiere ser cantante de ópera, y de verdad que tienes la sensación de que pertenece a otra película. Mary, interpretada por Sofía Coppola, era un papel ideal para Wynona Ryder —no pudo hacerlo por enfermedad—, pero no para una joven actriz con un labio superior excesivamente pesado y que, por si fuera poco, se empareja con el personaje más atractivo. El semiincesto de Vincenzo y Sofía carece de aliento perturbador. A este último *padrino* le sobra Italia y le falta Nueva York. En sus mejores momentos, sin duda la secuencia del asesinato en Mulberry Street —Joe Mantegna hace para mí el mejor trabajo interpretativo, y es una lástima que su participación

sea tan breve—, la dirección de Coppola trae el recuerdo de su díptico genial, pero cuando no es así, su película suena a *Las sandalias del pescador*. La tan alabada —por la crítica norteamericana— secuencia final, en Palermo, durante la representación de *Cavalleria Rusticana* —un montaje en paralelo de varias acciones—, ya lo hizo Coppola, y más acertadamente, sin que resultara tan obvio, en su primer *padrino*. A pesar de todo, la tragedia de Michael Corleone posee un hechizo muy difícil de encontrar en el cine de nuestro tiempo. El montaje es extraordinario. Lo mejor. Junto con esa sabiduría de Coppola, que se remonta a los griegos y se alimenta con la poética de —es su obsesión— Shakespeare, siempre Shakespeare. (Ya tengo ganas de ver *Megalópolis*, su próximo proyecto, inspirado en la conspiración de Catilina. La idea es establecer un paralelismo entre la Roma de Cicerón y el dinero de Wall Street).

Al salir del cine, ya de noche, la ciudad brilla como un árbol de Navidad, lo que es, y, mientras camino por las calles, unas imágenes majestuosas, sombrías, doradas a veces, amargas siempre, dan vueltas por mi cabeza. Y me conmueve el recuerdo de un Michael más viejo y sincero, que oye demasiados disparos dentro de su cabeza, los fogonazos del pasado, y que ahora deja transcurrir atardeceres melancólicos sentado en su jardín, recordando cómo perdió definitivamente a su mujer y a su hijo. Pero Manhattan, un lugar —como decía Truman Capote— donde uno puede llevar a la vez media docena de vidas, me absorbe, me enreda, me reclama, y *El padrino. Parte III* se aleja de mi mente, algo que aún no ha ocurrido con los dos primeros.

Un par de cosas más. La película está dedicada a Charlie Bludhorn, ya fallecido, presidente de la Gulf Western —la propietaria de Paramount—, que fue el tipo que dio comienzo a esta teogonía, a esta saga de iconos americanos. Y, en fin, que tampoco esta vez ha incluido Coppola en sus imágenes la línea más conocida de la novela de Puzo: «Un abogado puede, con su cartera, robar más que un millón de hombres armados».

(1992)

SIN PERDÓN

Acaba de terminar la ceremonia de los Oscar. Apago el televisor al tiempo que una luz con algo de víctima entra por la ventana. Se presiente un amanecer atracado de primavera. Son las siete y media, en Los Ángeles nueve horas menos. Mi amigo Enrique Herreros estará saliendo del Dorothy Chandler Pavilion, si es que no lo ha hecho ya. Huirá del atasco por Figueroa y subirá Olympic hasta poco antes de llegar al Century City. Ya en Beverly Hills, doblará a la derecha por Spalding y, en poco más de cuarenta minutos, se encontrará en la habitación 215 del Beverly Crest dispuesto a teclear su crónica para ABC. Enrique Herreros conoce Los Ángeles mejor que los patrulleros de Watts. Con Herreros he vivido en directo media docena de ceremonias como la que acabo de ver —en el Dorothy y en el Shrine—, incluso en alguna ocasión hemos enviado notas codo con codo a este mismo periódico desde las inmensas salas de Prensa habilitadas por la Academia, levantándome yo muchas veces para traerle café, moviéndose él —en tarea más complicada— para localizarme algo de ginebra con que rebajar el sabor de la Coca-Cola. Enrique, nada, eso, que me acuerdo de ti, y que echo de menos —lo mismo te pasará a ti— a nuestro querido Cesare Danova, el hombre que nos abrió la Academia de par en par, el amigo de las horas bajas, aquel maravilloso gigante que alegró nuestras andanzas por la ciudad de las palmeras y de las mujeres de piernas largas y tostadas como satén, por ese espejismo llamado Hollywood. «Relax and have a drink», decía siempre Danova. Eso hago yo ahora, tomar un trago e intentar sobrevivir hasta las ocho y media, en que vendrán a recoger los folios.

La Academia, este año, ha unido sus palmas a las de los críticos de todo el mundo otorgando sus dos máximos galardones a un *western* extraño, a una película nihilista, espectral, que rastrea por igual en Conrad y en las *dime novéis*, tan difícil de contar como la vida de uno, al menos tan confusa; a una obra, en fin, erigida en objeto de culto —en menos de seis meses— por los intelectuales del momento. Esos mismos intelectuales que siempre han mirado por encima del hombro no sólo las películas del Oeste, sino al propio Clint Eastwood. *Sin perdón*, en cambio, les produce asombro. Eso me irrita y me lleva a pensar que a lo peor no es un *western*. Hace muchos años ocurrió algo parecido con *Solo ante el peligro*. El prestigio del film de Zinnemann nació no de ser un buen *western*, sino de ser *algo más*. Ese *algo más* me hizo aborrecerla desde niño, a excepción del trabajo de Cooper, que era —y sigue siendo— excepcional. El caso es que Clint Eastwood jamás había sido un tipo mimado ni por *Cahiers du Cinema* ni por *The Village Voice*, ni siquiera, para no remontarnos muy atrás, cuando filmaba las estupendas *El fuera de la ley* o *El jinete pálido*, tan buenas como *Sin perdón*. Únicamente ha sido Eastwood considerado un *autor* cuando se ha enfrentado a las biografías de Charlie Parker y John Huston. Entonces, sí, entonces el tamtan de la tribu de esos que se preocupan en cada encuadre por las *mercancías artísticas* se ha dejado oír. Eastwood es, era, una estrella de la taquilla desde hace treinta años. Ha conseguido afirmarse en el *western* como un icono del tamaño de John Wayne o Gary Cooper. *Sin perdón*, en realidad, es la historia de una doble redención, la de William Munny, el protagonista de la película, y la de Eastwood y su trayectoria cinematográfica.



Tiene un tenebrismo —y un pesimismo— que remite directamente a Fritz Lang.

No conozco un *western* tan especial como *Sin perdón* desde que Peckinpah y Siegel, en 1973 y 1978, respectivamente, hicieron *Pat Garrett y Billy the Kid* y *El último pistolero*. Tiene *Sin perdón* un tenebrismo —y un pesimismo— que remite directamente a Fritz Lang. Sus personajes, todos arrastrando un pasado difícil, parecen *gangsters*, oficinistas del crimen, en lugar de los habituales héroes o antihéroes del Oeste. Nos movemos, pues, dentro del cine negro. Además, *Sin perdón* es una obra nocturna y misteriosa. William Munny, al final, no abandona el pueblo a esa clásica hora del crepúsculo, sino en la más negra noche-noche, y bajo la lluvia. Las imágenes de Eastwood tienden más a la reflexión que a la acción. Hay en la puesta en escena una laboriosa organización del espacio. Con todo, lo más valiente de la premiada dirección de Eastwood es que se ha desprendido con naturalidad de la tiranía de la narrativa tradicional, y admitamos que hacer esto dentro del cine de género es una audacia insólita. (Que yo sepa, Scorsese no lo ha conseguido aún.) El estilo de Clint Eastwood para contar la historia es, más que nuevo, imprevisible. Nadie es lo que parece al primer golpe de vista. Esto produce incomodidad. No puedes instalarte en la película y seguirla tranquilamente. Supongo que era el único camino válido para contraponer la redención a la glorificación. Pero eso es algo que apenas han hecho los más grandes, Murnau, Ford, Hitch, Hawks, McCarey, etcétera. Y, desde luego, no se improvisa de repente. *El jinete pálido* ya se instalaba en ese terreno. Aquel pistolero predicador, que nunca supimos si estaba vivo o muerto, ya jugaba sin ninguna carta marcada.

El carácter mejor trazado de *Sin perdón* es el del *sheriff* de Big Whiskey, en Montana, magistralmente interpretado por Gene Hackman, un Oscar merecidísimo (los otros también lo son, naturalmente, montaje y dirección; pero ese *sheriff* que representa la violencia legal es el gran hallazgo). Hackman desea tener una casa a las afueras del pueblo, se la está construyendo prácticamente él mismo. Es el bueno-malo que ama la libertad del campo. Su sueño de hogar apacible, con porche, mecedora y café mirando al cielo estrellado, desaparece en el mismo instante que vemos surgir el humo del tren por encima de los árboles que rodean su casa. Es más que un magnífico plano; es un plano moral. En contraposición, Munny, el malo-bueno, vive en el campo y sueña con la ciudad. En la última imagen nos dicen que se largó a San Francisco, el lugar de nacimiento de Eastwood, el sitio que pateaba Harry *el Sucio* Callahan. Por su parte,

Bob el Inglés, un legendario cazador tipo Buffalo Bill, que viaja con biógrafo y que se nos presenta como alguien mítico, fascinante, un personaje *cinematográfico*, resulta ser un *bluff*. Las verdaderas *hazañas* —los crímenes— permanecerán oscurecidas, enterradas en tumbas con nombres y apellidos. Me conmueven las escenas bajo la arboleda del principio y el final, y esa otra, clave, en que la prostituta del pueblo les trae, junto al árbol en que aguardan, a Munny y a Schofield Kid —el joven matón que padece miopía— el dinero de la recompensa. *Sin perdón* es como una búsqueda del *pathos* del *western* no en paisajes amplios, sino en detalles profundos. La bobina final incluye uno de los *travellings* más *sagrados* y terroríficos de la historia del cine —el que nos lleva a Morgan Freeman metido en el ataúd—, y con ese movimiento de la cámara la película se transforma en el verdadero corazón de las tinieblas, de la oscuridad, en el gran pecado de un género normalmente soleado, de Exterior Día. Aquí, no. Aquí hay que retroceder hasta Wellman y su fantasmagórico *Incidente en Ox-Bow* para encontrar una luz tan alucinante. No es luz, más bien la negrura que se hace visible. Tampoco una calle Mayor se había contemplado nunca así, bajo el torrente. Si Munny se volviera hacia nosotros, habría visto a lo que nosotros asistimos: a la desolación en estado puro. Es el mejor momento de la obra de Eastwood. Un plano subjetivo y objetivo al tiempo. No recuerdo otro igual. Hay algo en los escasos segundos que dura la toma que está por encima de cualquier lectura. Es inexplicable. Es como *Raíces profundas* al revés. Como el cine clásico del Oeste al revés. No sé. No puedo explicarlo.

Ya es de día. Treinta años después, también amanece en Clint Eastwood.

Ignoro si es eso lo que han visto los críticos. Como director, yo intuyo que, por primera vez, alguien ha filmado desde el purgatorio.

(1993)

SEVEN MEN FROM NOW

El verdadero problema de Budd Boetticher son los toros, las corridas de toros. No hay nada que le guste más. Yo le preguntaba por sus películas y él me hablaba de Espartaco o de El Niño de la Taurina; yo mencionaba a John Ford y él a Carlos Arruza; yo citaba *Una trompeta lejana* y él me comentaba la corrida del 15 de mayo de 1966 —que había visto, mejor dicho, estudiado, en vídeo decenas de veces—, cuando Antoñete hizo aquel faenón al toro blanco. Imposible, ya digo, hablar de cine con el singular creador de algunos *westerns* legendarios.

Budd me había invitado a pasar el día a su casa, en Ramona, muy cerca de San Diego. Como la carretera es buena —quiero decir el *freeway*—, de Beverly Hills a Ramona se llega en poco más de dos horas. Budd y su mujer, la guapísima Mary Chelde (iqué buen gusto ha tenido siempre Budd para las mujeres!: Julia Adams, Debra Paget, Karen Steele...), me ofrecieron un espectáculo de rejoneo en la pequeña placita de tienda que regentan, llamada El Cortijo Lusitano; después fuimos a comer a un restaurante especializado en carnes a la brasa y, en fin, terminamos tomando *bourbon* en el bonito chalet pareado, de dos plantas, que Budd y Mary tienen en San Diego Country Estates, un verdadero hogar, con buenos cuadros, muchos libros, magníficos objetos de arte y muebles de calidad. Un lugar acogedor, caliente y luminoso. Eso sí, en las paredes de los Boetticher había más carteles de toros enmarcados que *afiches* de películas.

Aquel cineasta de setenta y cinco años —ahora debe haber cumplido los ochenta— era un tipo lleno de energía, buen humor y cierto desencanto en la mirada. Pero la vida no le había pasado nada mal por encima. Era la primavera de 1991, atardecía con tonos anaranjados, Budd se había quitado el traje campero y llevaba ropa más cómoda, un polo de manga larga y un pañuelo de seda anudado al cuello. Me habló de su viejo proyecto, más de veinte años con él a cuestas, *A Horse for Mr. Barnum* —«A western for Mr. B.», pedía yo—, ahora con Mitchum y Burt Reynolds. Y era cierto. (Una semana más tarde, tuve la oportunidad de hablar con Reynolds —en Kate Mantilini, Wilshire Boulevard— y me dijo que estaba loco por hacer la película de Boetticher.) Al final del día, a punto de despedirnos, y como le había hablado tanto de *Seven Men from Now*, Budd me dijo: «Está bien. ¿Qué quieres saber?».

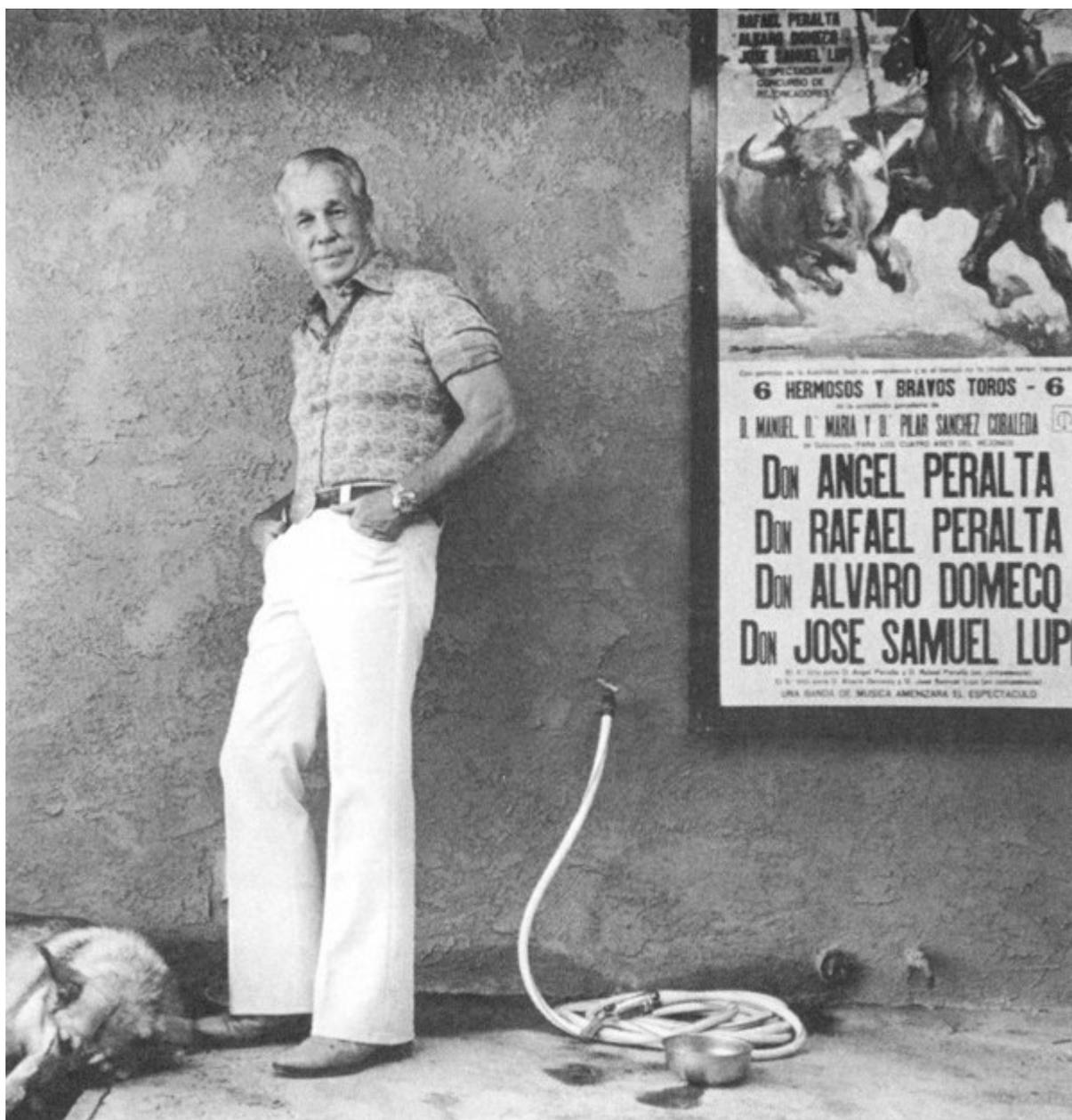
Mientras me firmaba un ejemplar de su libro de memorias *When In Disgrace* —y otro para mi amigo Eduardo Torres-Dulce, uno de los grandes *boettichenanos*, junto con Miguel Marías, Adolfo Bellido, Chema Prado, Bazin, desde luego, y Jim Kitse—, al tiempo que me escribía con letra muy clara —y muy parecida a la de Howard Hawks—: «To my dear friend José Luis Garci, with profound respect and admiration. Siempre tu amigo», le discursé: «Lo que siempre me ha intrigado de los *westerns* de la serie Ranown —de los que más me gustan: *Seven Men from Now*, *Ride Lonesome* y *Comanche Station*— es la incontestable humildad de su estilo. ¿El estilo es siempre una consecuencia de las limitaciones?». Boetticher me miró unos segundos, entornó sus ojos oblicuos, abombó su pecho de campeón de los semipesados y respondió: «No te quepa duda. Si no se pueden hacer grandes cosas, se trata de hacer pequeñas grandes cosas. Ni Randy Scott era Duke Wayne, ni el solar trasero del estudio Monument Valley».

Lo que me fascina de las películas B de B. B. no es la concisión y austeridad con que están filmadas, sino la absoluta correspondencia entre —y perdonen la vieja expresión— forma y fondo. Superficialmente, claro que las Ranown Movies nacen en *Colorado Jim*, de Tony Mann, una de las obras nodriza más decisivas de los años cincuenta, de la misma manera que *Río Rojo* se alimenta de la dinámica que mueve *El caballo de hierro* o *Pasión de los fuertes*. Pero lo que hace tan personales los *westerns* de Boetticher —o de Hawks—, lo que los convierte en películas de *culto* en continua progresión, además de sus estupendos guiones, de la soberbia dirección de actores, de la perfecta selección del paisaje o de la precisa planificación, es que todos esos elementos, más la fotografía, los diálogos, el vestuario, etcétera, se agrupan con una armonía inusitada, y que esos mismos elementos, uno a uno, son autosuficientes.



Una planificación que siempre se concibe en función de la propia búsqueda de los personajes.

Vi *Seven Men from Now* hace casi veinticinco años, en París. El verano del 72 exactamente, en una salita de —y mis disculpas otra vez por la jerga— Arte y Ensayo, muy cerca del Boul Mich y de la librería La Joie de Lire, tan mítica para nosotros los españolitos que acudíamos a la ciudad de la luz en busca de actualidad y pasado. Asistí a dos pases de *Seven Men from Now* en el mismo día. Naturalmente, me sabía —incluso podría haberla memorizado— la famosa crítica de Bazin en *Cahiers du Cinema*, luego recogida en el libro *¿Qué es el cine?* (Rialp), así como los comentarios de Sarris sobre Boetticher en *The American Cinema* —B. B. aparecía en el apartado *Lo esotérico expresivo*, y salía muy bien librado— y los piropos que le habían dedicado los chicos de *Positif*. De Budd yo conocía, por el ciclo de TVE, tres o cuatro de sus películas con Scott y Harry Joe Brown, aparte de sus *otros westerns* —los de Julia Adams—: *Horizontes del Oeste*, *El desertor de El Álamo* y *Wings of the Hawk*; y *Traición en Fort King*. Concretamente, *El desertor de El Álamo*, con unos sensacionales Glenn Ford, Chill Wills, Victor Jory y, claro, Julia —luego Julie— la he gozado desde niño y sigo en ello cada vez que me la encuentro por las televisiones autonómicas. Por no hablar de *La ley del hampa*, que nació clásica.



Algún día habrá que hablar con el amigo Budd sólo de cine.

Seven Men from Now la recuerdo —no he vuelto a verla— llena de vigor, sombría pero irónica, mineral, muy serena, y con una extraordinaria fotografía en Warnercolor. Los cimientos del serial ya aparecían en aquellas imágenes secas y limpias. En realidad, los *westerns* de la Ranown son una única película. En todos ellos se encuentra esa desolación que transmite el paisaje, que es como el desierto de Marte filmado por la sonda *Viking II*, el deslumbramiento por la mujer, la venganza como alimento diario. Todas las películas han comenzado antes de que veamos el primer plano, un jinete cabalgando en la soledad del pedregal, como si el montador hubiera arrancado la primera —y, a veces, la segunda— bobina. El héroe es un hombre maduro, lacónico, nada simpático, un ser errante, viudo, muy dañado. En el otro lado, *ellos*, los otros, el resto, los villanos, los de la ciudad, un puñado de indios, la gente que vive en las estaciones donde se cambian los caballos y se recoge el correo. Y en terreno neutral, en zona de nadie, la mujer, de la que nos vamos enamorando lentamente, a medida que viajamos. Gail Russell, en *Seven Men from Now*, también vivía su madurez, estaba ya muy lejos de la chica que enamora a John Wayne en *El ángel y el pistolero*, sus labios carnosos no son tan apetecibles como en *Mil ojos tiene la noche*, su morbosidad de niña buena no tiene el erotismo de *La venganza del bergantín*, sus ojos, ay, están hinchados por el alcohol; pero cuando

intuimos su baño en el río, del que sólo vemos los remolinos del agua, descubrimos que es la mujer con la que querríamos largarnos al terminar la aventura. Justo en ese mismo instante también se enamora Scott. Igual ocurre con Karen Steele que, en principio, no parece nuestro tipo. Pero al observarla cabalgar durante el día, al fijarnos en su cintura, en sus hombros, en su pecho, casi siempre de perfil, en sus ojos, despacio, muy despacio, por osmosis, va penetrando en nuestros sentidos. Y una noche cualquiera, mientras tomamos el café aguado y sin azúcar, el café de la alta sierra, a su lado, Scott y nosotros sentimos las mariposas en el estómago. Así ocurre. Intuir de espaldas un baño en un río, compartir una taza de café, adentrarnos paulatinamente en su mirada, comprobar la alegría que nos produce su boca al sonreír. Ese proceso del nacimiento del amor, esas ganas de abrazar a la mujer, el deseo de compartir todas las noches con ella, lo filma Boetticher con una majestuosidad que sólo atesoran los grandes cuando están enamorados y hechizados por el rodaje.

Seven Men from Now es una odisea pequeña, íntima, en la que el *malo* (Lee Marvin) tiene sus buenas razones, y donde se planifica en función de los actores y del peligro: la amenaza de los indios, alguien que puede desenfundar, los gestos imprevistos, las miradas más personales. Una planificación que siempre se concibe en función de la propia búsqueda de los personajes. La serie Ranown es hoy un valioso mineral del que se extrae oro sin dificultad. El viento, el sol, rodean conductas responsables, personas más que héroes. Peckinpah fue de los primeros en sacar pepitas (*Duelo en la alta sierra*) y Clint Eastwood de los últimos (*Sin perdón*).

Algún día habrá que hablar con el amigo Budd sólo de cine.

(1996)

PLÁCIDO

¿Cómo se puede meter en apenas un centenar de líneas la película de tu vida? De ninguna manera. Tampoco resultaría posible hacerlo con la mujer de tu vida, la noche de tu vida —que, a veces, van juntas—, o con el libro, el cuadro, la canción o la ciudad que cambiaron para siempre los paisajes de tu alma. Vi *Plácido* por primera vez en el Cine Pompeya de Madrid, finales de 1961, y al salir, mientras deambulaba en estado hipnótico por la Gran Vía, intuí que eso de las películas podía ser tan absorbente como el sexo o el poder. Con anterioridad, sólo había experimentado algo semejante, temblando de incertidumbre, ante *Los cuatrocientos golpes*, de Truffaut, o antes aún figoneando en *Cautivos del mal*, de Minnelli, que contemplé en Gijón tres veces seguidas en el cine Campos Elíseos (“los Campos”, le decíamos), a los once años, y que me marcó lo suyo. Pero lo de *Plácido* fue más fuerte. Produjo el milagro de que ya no tuviera dudas en cuanto a lo que quería ser. Hasta entonces, yo no había pasado de ser un chico que se moría por las películas, pero, insisto, tras asistir a aquella ceremonia de la incomunicación, a aquella explosión de cine tan cercana a mí, tan pegada a mi piel, a mi memoria, a la gente que me rodeaba, lo tuve clarísimo: yo tenía que pertenecer al oficio de aquellos tipos llamados Berlanga, Azcona, Matas...

Cuando una película me golpea hasta el punto de ponerme K. O., siento la necesidad de pasear, de hablar por los codos, me olvido de citas, empiezo a perder cosas; es un enamoramiento, claro. Lo ideal es compartir esa excitación con alguien muy cómplice y discursar sobre lo que te ha enriquecido una frase, un plano o una mirada. Con *Plácido*, que vi con mi amigo Enrique Rueda, la caminata y la cháchara duró semanas. Salíamos del banco —el Ibérico— a las tres y mientras íbamos a Sol a pillar el autobús, hala, a parlotear sobre *Plácido* con la vieja pasión cinéfila —que entonces no era vieja— que nos envolvía. Ya en Sol, Enrique dejaba pasar su autobús, y yo el mío, y así hasta que, cerca de las cinco, el estómago nos avisaba que no habíamos comido. Joder, ese Berlanga era Quevedo. Desde *Plácido*, no recuerdo un impacto parecido hasta *Manhattan*, pero por otros motivos. Curiosamente, *Manhattan* también fui a verla al Pompeya, una mañana de octubre de 1979, y, bueno, la obra maestra de Woody —entonces yo era ya un profesional, había dirigido tres películas—, me alertó de que jamás obtendría la sencillez y claridad de relato para la comedia que atesoraba, y atesora, el genio neoyorquino. Joder, Woody era Monet. A partir de aquel día, también de perorata peripatética, y entre otros descubrimientos, entendí que debía cambiar de dirección y no volver a visionar mis películas —esto último lo he cumplido a rajatabla, salvo una excepción hace nada con *Asignatura pendiente*— y, lo más importante, supe que yo nunca figuraría entre mis directores preferidos. Pero volvamos a *Plácido*. A mitad de los sesenta, cuando uno era eso que entonces se llamaba *joven crítico* —y muy malo, por cierto—, elegí *Plácido* entre las diez mejores obras de la historia del cine. (Encuesta organizada por la revista *Cinestudio*). Y ahí sigo, aunque alguna vez la he traicionado con *El verdugo*. Afirmar hoy, cuando ya los de mi generación hemos superado la tercera bobina, que *Plácido* es la mejor película del cine español, no tiene mérito. Estoy convencido de que el noventa por ciento de mis compañeros estarían de acuerdo. He visto *Plácido* casi tantas veces como *Casablanca* o *Tú y yo*; la he presentado en cineclubs de media España, la he recomendado a algunos cineastas norteamericanos que he conocido (Alex Mackendrick, Robert Wise, Tony Bill, Budd Boetticher, Rouben Mamoulian, Dalton Trumbo, David Miller, Dan Taradash...), se la he pasado a mis hijas un semestre sí y otro también desde que cumplieron doce años y, en fin, a la última persona que le he enviado un vídeo de *Plácido*, a raíz del número que *Nickel Odeon* dedicó a Berlanga, ha sido al gran Guillermo Cabrera Infante, que, ignoro los motivos, no conocía la joya.

Plácido, ahora, me parece la autobiografía moral de un sabio que, sin sermoneos ni solemnismos, nos cuenta que el mundo no está bien inventado y que la vida es un asco. *Plácido*, ahora, creo que contiene más ternura y bondad que cuando se hizo. Porque de los ojos

taladrantes de Berlanga, no menos profundos e intensos que los de Picasso, brota la luz de la Solidaridad y de la Tolerancia, con mayúscula. Este cínico levantino, que filma de una manera tan divertida y natural como Wilder, fotograma a fotograma nos pone un nudo en el alma al tiempo que la suficiente ración de esa anestesia llamada amor en el corazón. Los grandes, como Luis o Billy, tienen un don especial: disfrazan de ligereza algo que podríamos llamar profundidad de la buena.



La mejor película del cine español.

Cuando *Plácido* fue nominada al Oscar como mejor película en lengua extranjera de 1961 —aquel año ganó injustamente Bergman con *A través de un espejo*—, yo me pasé un lunes y un martes mirando todos los periódicos, escuchando la radio, pegado a la *tele* —incluso llamé a la Agencia Efe—, esperando la buena nueva. Entonces, 9 de abril de 1962, los Oscar apenas los seguíamos por estos alrededores media docena de locos como yo, y no existía ninguna cobertura mediática. Pero yo sabía que ese lunes, a partir de las seis de la tarde, hora de California, en el Santa Mónica Civic Auditorium, la película que había cambiado mi vida se jugaba su difusión internacional. La decepción que sufrí —y a estas alturas del metraje no estamos para mentiras— fue descomunal, ni color con la que soporté cuando yo no pude obtener el Oscar por *Sesión continua y Asignatura aprobada*. Misterios de la edad de la inocencia. El caso es que pertenezco a esta profesión de soñadores gracias a una obra imperecedera de la cultura española del siglo xx. Admitamos que no está nada mal.

(Un Berlanga en color, dibujo de Paco Izquierdo, me observa despistado desde una pared de este despacho casero donde escribo. Gracias, Luis).

(1998)

II
DIRECTED BY

Sólo unos pocos renglones para reafirmar que admiro enormemente a estos creadores que tanto y tan bien han alumbrado el cine, gracias a su indiscutible magisterio, desde luego, pero, sobre todo, debido a su inquebrantable independencia. Ellos —y muchísimos más que no aparecen en esta selección— me han enseñado a vivir y a desvivir; y también sus imágenes me han servido de ayuda, en numerosas ocasiones, para hacerle frente a problemas de todo tipo. Toda mi gratitud por haberme hecho amar más la vida y todavía más a las personas.

HUSTON

Hoy ya sabemos que la mejor película de John Huston ha sido su vida. Aun así, *El halcón maltés*, 1941, es una obra lo suficientemente turbia y marrullera como para inaugurar el *cine negro*. Una atmósfera densa, que casi puedes sobetear, se eleva sobre unas excelentes imágenes de interiores poco ventilados. El momento en que Bogie descubre a Elisha Cook Jr. en el vestíbulo del Hotel Belvedere (Elisha oculta tras un periódico su cara de secundario eterno, cara de matón adolescente, cara de golfillo que vende periódicos en las esquinas del Bronx y no ha dado el estirón y contempla con amargura cómo todos los de pandilla han crecido hasta el uno ochenta y más, cara atemorizada, cara achatada por los golpes de los grandullones, una cara que anuncia la muerte, su muerte, en cada final de secuencia), cuando Bogart ve a Elisha, digo, lo hace ya a través del punto de vista de un director simpático, listo, curioso e irreverente. En *El tesoro de Sierra Madre*, 1947, un desierto abstracto levantado en el solar trasero de Warner Brothers se concreta en la gran aventura de los perdedores, en la epopeya del fracaso. B. Traven, quien quiera que fuese, debió sentirse feliz y, sobre todo, respetado. Huston no hizo un guión de su novela, ni siquiera una adaptación: la filmó tal cual. La primera parte de *El tesoro de Sierra Madre* tiene un pulso tan poderoso como zigzagueante es el de su segunda mitad. Eso mismo le ocurre a *Moby Dick*, 1954. (Bogart se hace malo y avaro de una secuencia a otra, casi sin transición, en cinco segundos; y la tercera vez que vemos al capitán Ahab con el rostro de Peck, adiós, se acabó el misterio. Pero antes, durante sus primeras bobinas, estas películas de estilo errante son tan buenas que ¡por Dios que sientes que puedes alargar las manos y coger con los dedos algo parecido al sentimiento de lo épico, de lo legendario o como rayos se llame eso! Son unas bobinas tan extraordinarias que parecen de Raoul Walsh, de *Pasión ciega* o *El mundo en sus manos*).

La jungla de asfalto, 1950, tiene los mejores primeros planos de su tiempo y del tiempo que vino después. Su *casting* es tan bueno como el de *Casablanca*. El guión que escribió Ben Maddow sobre el libro de Bumett inaugura el género expansión-repliegue-expansión. La planificación de Huston, que contiene a partes iguales el estilo de un vagabundo que ha estudiado en Harvard y la mirada agónica de un jugador sin ventaja, jamás ha vuelto a recoger las gentes desperdigadas (tipos a la caza y captura de su propia identidad) con tanta clase y amor de amor; ni a concentrarlos, unirlos y cobijarlos con tanta pasión, y, menos aún, a soltarlos hacia sus fracasos luminosos con una sencillez más ejemplar. Volvamos al guión. Este trabajo de Maddow, y no el de Mankiewicz en *Ciudadano Kane*, es el verdadero Big Bang de la narrativa que todavía nos alimenta. No conozco una película policíaca mejor y desconozco si hay un final que supere ese regreso de Hayden en coche a la granja de sus padres. Jean Hagen y los caballos ven morir a Sterling sobre la yerba de su infancia («Tiene menos sangre que un pollo de cría»), en una escena que envidiaría el propio Homero. *La jungla de asfalto* es la obra maestra de un maestro que entonces filmaba más allá de las modas, los dólares y los compromisos culturales, es decir, en total libertad. El sesenta por ciento del mundo, incluidos niños y ancianos, nos pusimos de parte de los ladrones y contuvimos el aliento. Que salga bien el atraco, por favor, que no suene la alarma en la joyería. Aquellos tipos al margen de la ley, aquellos *gangsters* cotidianos, Dix, Caruso, Cobby, Gus y el resto de los muchachos, se parecían a nuestros padres y tíos, eran iguales a los adultos que venían a recogernos al colegio. Gente con una vida tan decente como la tuya, la mía o la del Presidente. Personas sencillas que iban al cine, leían la sección de deportes de los periódicos, sufrían cuando sus hijos enfermaban o la amante rubia los abandonaba y, en fin, que se ganaban honestamente el pan con el sudor de sus pistolas. De verdad que deseábamos que aquellos tipos sin suerte se hicieran con los diamantes y las esmeraldas. Después de todo, el crimen es la consecuencia de un concepto equivocado de la vida, y poco más, como muy bien decía el corrupto abogado Emmerich, prodigioso Louis Calhern. Ésta es mi línea favorita de la película: «Nunca puedes fiarte de un

policía. Cuando menos te lo esperas, se pone de parte de la ley». (No conviene olvidar que *Rififi*, *Sábado trágico*, *Atraco perfecto*, entre otras, vinieron después).



Huston en su casa de Puerto Vallarta, México.

La reina de África, 1952, es la obra del cine americano que más cerca ha estado nunca de Jean Renoir, también la más relajada que filmó Huston y donde descubrimos que Bogart podía ser un maravilloso actor de comedia. *La burla del diablo* es un auténtico ejercicio de improvisación, con excelentes diálogos de Truman Capote («Estos hombres son peligrosos, no me han mirado las piernas», dice Jennifer Jones teñida de rubio), un experimento, en fin, que parece haber sido hecho entre partidas de póquer de toda una noche y resacas de seis Alka-Seltzers. Lo absurdo crece y crece con un encanto especial en un guión que nunca existió. Al final, la extraña película de *gangsters* se ha transformado en «Esperando a Godot».



John Huston y Gregory Peck durante el rodaje de *Moby Dick*.

Vidas rebeldes, un blanco y negro de Russell Metty con más blancos que negros, resume en un par de horas el mejor teatro norteamericano contemporáneo, desde Clifford Odets a Edward Albee. Es el «Antes de la caída» de un Arthur Miller metido hasta el cuello en la «sucia esperanza» de la resurrección de un amor enterrado hace tiempo. Gay, el protagonista, es un héroe de los años noventa al comienzo de los sesenta. Es un hombre solidario que se enfrenta con las responsabilidades igual que hoy lo hacen los ecólogos o los médicos hindúes: aceptando la realidad. Gay es un tipo libre, como los caballos, y sabe que cuando éstos sean capturados, alguien le va a cazar también a él. Todo ello va brotando ante nuestros ojos en Reno, la más grande pequeña ciudad del mundo, un lugar que rebosa «no habitantes» y sentimientos tan confusos y parpadeantes como la luz de sus neones.

El Freud de Huston no se halla en *Freud, pasión secreta*, 1962, sino en *Reflejos en un ojo dorado*, la historia gótica de la McCullers que el director de Nevada reflejó sin ninguna fidelidad al texto y sí con mucho humor negro y la mejor educación de un caballero sureño y militar. *Paseo por el amor y la muerte*, 1969, es el telegrama de apoyo de Huston al Mayo del 68. Los hippies de Berkeley y Yale en la Guerra de los Cien Años. *La carta del Kremlin*, 1970, es una película dura y sombría que anuncia el mundo en descomposición que irá apareciendo a lo largo de la década en los informativos de CBS, ABC y NBC.

Hay más piedad en *Fat City*, 1972, que en todo el Vaticano II. Es la otra gran obra del campeón. El paso del tiempo —«The Time is Ripe» se titula el libro que recoge un año (1940) de la vida de Clifford Odets, un diario del dramaturgo que aparecerá en breve, según leo en el «New York Times»— bien, pues el Tiempo, como es tan listo, tan maduro, ha ido situando a *Fat City* en la cima de ese glorioso género del cine de los desarraigados, junto a *En un lugar solitario*, *El buscavidas*, *The Last Picture Show*, *Noche en la ciudad*, etcétera, zumos de vidas de perdedores

que patean su soledad por Chicago, La Ciénega Boulevard, Anarena (Tejas) o Stockton, buscadores de esperanzas, de pequeñas raciones de dignidad, buscadores de vida de 18 kilates. Stockton es una pequeña ciudad del valle de San Joaquín, en California, donde negros, «espaldas mojadas», chinos, descendientes de Cochise y norteamericanos con el gesto de Robert Ryan se arrastran por bares y calles con una armonía asombrosa. He estado en Stockton un par de veces, lugar donde otro John, Steinbeck, desarrolló algunos de sus relatos, y Stockton es exacto a como lo saca Huston en *Fat City*, el último gran documental del cinematógrafo. Huston supera en esta obra soberbia los trabajos de Grierson, Cavalcanti o Ruttman, y se iguala a Flaherty. Esto sí es *cine-ojo* y no las teorías de Dziga Vertov. Nunca podremos olvidar a Lucero, ese boxeador chicano que orina sangre antes de los combates, ese tipo íntegro que sale del local donde ha peleado a través de unos pasillos desiertos mientras las luces van apagándose tras él. Nunca podremos olvidar, tampoco, a Stacy Keach y Jeff Bridges acodados en la barra, ya al final, el sonido va desapareciendo, tiemblan las manos de un viejo camarero y, bueno, regresa el sonido y todo vuelve a ser igual, pero no, ya nada es igual para nosotros. *Fat City* es una historia filmada desde el *neutral córner* acerca de malparados, esperanzas y fracasos, de ir tirando sin cerillas y con los calzoncillos agujereados en una habitación alquilada por la que se filtran toses, tráfico y lo que sea que se llame eso que hay tras las ventanas. *Fat City*, junto a *The Set-Up*, la pieza maestra de Robert Wise (*Tongo*, creo que se tituló en España cuando se pasó por TVE), es la obra más hermosa que existe sobre el boxeo, o, lo que es lo mismo, sobre la lucha, sobre la supervivencia. Mi película favorita de los setenta.

El juez de la horca, 1972, espléndido guión de John Milius, es un *western* extraño, uno de los más desconcertantes que se hayan filmado nunca, una insólita balada sobre las andanzas del juez (y ladrón de caballos) Roy Bean, el tipo más duro al oeste del Pecos. Lo más singular de esta parodia de Huston es que, tras el mostrador, se esconden varios barriles de nostalgia pura y docenas de botellas de la mejor reflexión crítica. Una película literalmente irreplicable. Nadie galopará por este género de una sola obra, abierto y cerrado por el maestro.

El hombre que pudo reinar, 1975, es la última película de aventuras a la antigua usanza hecha desde la antigua usanza. Huston arrebató el título a esa pieza magistral de Lang formada por *El tigre de Esnapur* y *La tumba india*. (En busca del arca perdida y descendientes son buen cine que imita el cine a la antigua usanza).

Con *Sangre sabia*, 1979, nace lo que podríamos llamar —para entendernos sin dificultad— el cine posmoderno. Es «el día del cazador» que no pudo filmar Charles Laughton. Al lado de Hazel Motes, el fanático fundador de la iglesia de Cristo sin Cristo, Elmer Gantry parece un telepredicador charlatán de domingo por la mañana. Huston sitúa a Flannery O'Connor a la altura de Faulkner. Y me cuentan que Alan Rudolph, Wenders, Mike Newell, Jim Jarmush, Jonathan Demme, los hermanos Coen y el resto de la pandilla llevan *Sangre sabia* a todos sus rodajes en una casete Umatic. Creo que el plano final de esta perturbadora película de Huston es tan intenso como el primero de *Sed de mal*.

El honor de los Prizzi, 1985, o se dan clases de juventud a los ochenta años. Por el ritmo, el vigor, la dirección de actores, la manera de indagar en el detalle, la alegría de la planificación, la búsqueda de las miradas, parece el debú de un cineasta de treinta años. Tenía que haberse exhibido en la Quincena de Nuevos Realizadores de Cannes, y sin la firma del maestro. La tribu se habría vuelto loca con el descubrimiento de un verdadero genio. La sorpresa del año. Coppola, Scorsese, Oliver Stone, Pollack, los mejores, aún tienen que aprender ese no se sabe qué, ese algo que ni es experiencia ni se estudia, ese soplo o lo que demonios sea que únicamente atesoran los maestros. Yo lo llamo El Gran Secreto.

Ha muerto Huston dejándonos una obra póstuma, la adaptación de un texto de Joyce. Apuesto que será maravillosa. Joyce, sí: Lowry, no. Richard Ellmann tiene un hermoso libro —publicado póstumamente, una casualidad— titulado «Cuatro dublineses» (Oscar Wilde, Joyce, Yeats y

Samuel Beckett). Tuvo que haberlo titulado «Cinco dublinese». Huston lo era de vocación, de aprendizaje y de pensamiento.

Ahora que el campeón se ha quedado en un vídeo para siempre, creo que su vida, su vitalidad, su juventud eterna, su fe en la amistad y en el alcohol, en el humor y la pasión, pero, sobre todo, insisto, su sentido de la vida, tienen que merecernos tanta atención como su obra. La mejor película de John Ford —ya es, eh— quedará siempre por bajo del día más gris vivido por Huston. Días de ballenas blancas y de pájaros negros; de pepitas doradas que brillan en Sierra Madre y de joyas que deslumbran en Chicago; días de elefantes con mirada de marfil y de calcinados desiertos donde galopan los últimos caballos libres. Días, ay, bañados por el color de la gloria (que es el color de aquella ciudad santa que levantó Alejandro junto al Himalaya, muy cerca de donde cabalgaron los jinetes de la Brigada Ligera; Huston sabía que el color de la gloria es un poco el color de Kipling, el color de la aventura); días de busca y captura.

El campeón se ha ido al vestuario. Desde allí escuchará durante mucho tiempo el batir de nuestras palmas. En fin, Huston ayudaba a vivir.

(1987)

Nota en diciembre de 1989. Acabo de asistir a una fiesta navideña en la mansión de las Morkan. Gabriel se ha sorprendido cuando una hermosa canción ha producido un particular efecto en su esposa... *Dublinese* es una obra hecha en agonía, contrarreloj, con las botellas de oxígeno apiladas en el camión de cámara. Pero el último asalto ha sido el más armonioso y elegante del campeón. De puntillas, envuelto en la música de Alex North, el capitán Ahab ha hecho un lento fundido sobre sí mismo y ha desaparecido con la majestad de los inmortales.

Fade-out.

ROSSELLINI

Confieso no haber sido un rosselliniano de la primera hora. Mi conversión no llegaría hasta el inicio de la «Década del yo», es decir, los setenta. Antes de esos «Años del desmadre», yo creía que Rossellini sólo había hecho (y seguía haciendo) borradores de películas, a lápiz, en papel de envolver. Hay que tener en cuenta que el cinéfilo de alzada —lo que yo era entonces y, en parte, sigo siendo— ha preferido siempre el cine a la vida. Y es que el cinéfilo, además de solitario y trashumante, es cobarde. De ahí que la obra de un cineasta que apostaba en todos sus encuadres por la vida y que nunca arriesgaba veinticuatro fotogramas por el argumento, nos asustara. Costaba trabajo, pues, entender ese entusiasmo, esa pasión que derrochaban por el ensayo o el reportaje Jacques Rivette, José Luis Guarner, Truffaut, etcétera, los primeros apóstoles del maestro. Pero estaban en lo cierto. El tiempo ha ido gritándonos que Rossellini tuvo razón en todo: el cine ha muerto y la televisión es la luz continua.

¿Cuándo se dio de baja Rossellini del oficio de director de cine? Es una pregunta muy difícil de contestar. Responder a por qué lo hizo, en cambio, es más sencillo. Digamos que se aburrió de hacer únicamente arte y decidió solucionar con su cámara algunos problemas del mundo —o, por lo menos, mostrarlos—. Evolucionó hacia la enseñanza. ¿No estaba en crisis el conocimiento? Abrió una Escuela para la eternidad en sus planos largos y transparentes. Empezó con el alfabeto, siguió con la ética y murió dejando a medias un apasionante curso de geografía e historia.

Se suele hablar de Roberto Rossellini como el fundador del neorrealismo —*Roma, ciudad abierta*—, pero yo le veo más como el verdadero padre de la *nouvelle vague*. Esa manera de atrapar, de seguir un personaje que hay en Truffaut, en Malie, en el primer Godard, es puro Rossellini. También el carácter biográfico —autobiográfico— que aparece en el grupo de realizadores de «Cahiers» es herencia del maestro. La vida privada de Rossellini tendría siempre una influencia decisiva en su obra. Anna Magnani o Ingrid Bergman —sus voces, sus gestos, sus miradas— explican y contienen a Rossellini tanto como sus panorámicas sobre la naturaleza.

Paisa es Balzac en lenguaje documental, «La hoguera de las vanidades» de los años cuarenta, una especie de piedra Rosetta de la segunda posguerra. Prostitución, mercado negro, paro, hambre, frío, desolación, sangre, muerte, en el primer «Documentos TV» que se conoce. Tras *Stromboli* y, sobre todo, *Te querré siempre*, las películas comienzan a desarrollarse en el espíritu del espectador. El paisaje que nos produce malestar, inquietud, en *Stromboli*, está en nuestra mente. Entre el final de *Stromboli* y el principio de *Te querré siempre* hay un noventa por ciento del cine que nos alimenta ahora mismo. Es bastante probable que desde Griffith no haya existido una evolución mayor. Siguiendo ligeramente la extraordinaria *Desengaño*, de William Wyler, *Te querré siempre* narra la historia de un matrimonio inglés a punto de separarse (Ingrid y George Sanders) cuya visión de la vida cambia después de un viaje por Italia. Es la primera radiografía del fenómeno humano de Teilhard, un nuevo Arte de Amar y también la llegada de la ecología, la antropología, el paso del tiempo, en fin, lo eterno, a Rossellini. Las escenas en Pompeya tienen ya el punto de vista de un filósofo. Cuando años después Frederick Raphael y Stanley Donen (en 1966) y Richard Brooks (en 1969) toman el mismo punto de arranque en *Dos en la carretera* y *Con los ojos cerrados*, respectivamente, advertimos la enorme diferencia. Mientras Donen y Brooks nos cuentan una historia, Rossellini descubre, excava, explica sentimientos. Sólo Mankiewicz, en *Cleopatra*, mientras pudo y le dejaron, siguió por ese camino del maestro.



Roberto Rossellini localizando exteriores para *Te querré siempre*.

Con *India* vuelve a producirse el milagro. Rossellini cambia otra vez de piel. Un joven obrero se baña, mientras atardece, en la presa de Hirakud, que él mismo ha ayudado a construir durante

cinco años. Ese baño tranquilo, casi iniciático, en el impresionante decorado natural, es algo más que una metáfora. Y Rossellini se irá haciendo más y más joven a medida que filma obras maestras: *Fugitivos en la noche*, *La prise de pouvoir par Louis XIV*, *Sócrates...*

Finalmente, quisiera añadir unos renglones sobre una sus obras más olvidadas, *Año Uno*, penúltima película del maestro (1974), que es un estupendo ensayo sobre la Italia del 45 y donde la visión de Gasperi resulta fundamental. Gasperi fue líder del Partido Cristiano Demócrata, el mismo partido en cuyo Comité de Liberación Nacional, rama cinematográfica, estuvo Rossellini. A esta película le dieron duro los críticos de izquierda. La trataron como si fuera *La nave blanca* u otra de aquellas obras que Rossellini filmó durante el mandato de Mussolini. La verdad es que al maestro los críticos siempre le pusieron pegos, que si su ideología política no estaba clara (!), que si sus ideas religiosas no estaban definidas (!), etcétera. *Año uno* es cine, es televisión, es drama, es documento, es reportaje, es didactismo... es Rossellini.

En *Prima della rivoluzione*, de Bertolucci, hay una línea de diálogo premonitoria: «Recuerda, Fabrizio: ¡No se puede vivir sin Rossellini!».

(1988)

SIODMAK

«El problema con Robert es que casi todas sus mejores películas estaban siempre un peldaño más abajo que las de otros compañeros suyos. Y no me preguntes el motivo. No lo sé. Él era un tipo muy minucioso. Supervisaba hasta el más pequeño detalle. El Siodmak europeo, el de antes y después de Hollywood, creo que era menos bueno. Aquí hizo lo mejor de su obra. Claro que eso les ha ocurrido a todos». Estas palabras son de Paul Khoner, agente que fue de Robert Siodmak y mío, y las dijo con cariño y algo de tristeza. Recuerdo la tarde. Unos rayos anaranjados se filtraban por las persianas de lamas mientras Khoner bebía té, sonreía con frecuencia y miraba orgulloso las paredes de su despacho, llenas de fotos enmarcadas y dedicadas a él por Ingmar Bergman, Greta Garbo, Wilder, Charles Bronson, Huston, etcétera. Había cumplido ya los ochenta y parecía sentirse cómodo y tranquilo en aquella soleada tarde primaveral de 1985. Aún le quedaban dos años de vida, dos años de ir todos los días a su mítica oficina, 9169 de Sunset Boulevard. «A Robert todo le costaba mucho», dijo Khoner, mirando el retrato de su amigo. «Hacer un primer plano, por ejemplo, le traía de cabeza media mañana. Paseaba arriba y abajo por el plato, vigilando y corrigiendo los proyectores, dando explicaciones a los técnicos, modificando el encuadre un centímetro a la izquierda o a la derecha. Ese esfuerzo se nota en las películas. ¿No crees? Nada le resultaba fácil».

En realidad, Khoner tenía bastante razón. *Forajidos* siempre estuvo por debajo de *Retorno al pasado* (Tourneur); dentro de las obras del psicoanálisis, *A través del espejo* sale perjudicada si la comparamos con *Recuerda* (Hitchcock); y también pierde Siodmak si ponemos juntas *La escalera de caracol* y *La mujer pantera* (Tourneur, otra vez), ambas filmadas en RKO y utilizando viejos decorados de Welles, compartiendo el mismo genial fotógrafo —Musuraca—, algunos actores (Ken Smith) y, en fin, idéntica infraestructura. Incluso ocurre lo mismo con su estupenda *Una vida marcada*, inferior hoy a *La ciudad desnuda* o *Noche en la ciudad* (las dos de Dassin), y que tampoco supera en vigor e inmediatez la serie del Hathaway «neorrealista» para la Fox: *La casa de la calle 92*, *El beso de la muerte*, *13*, *Rué Madeleine* o *Yo creo en ti*. El único *western* de Siodmak, *La última aventura*, filmado en España, es demasiado recargado, demasiado macizo, demasiado largo, demasiado gris. Si comparamos esta superproducción en Cinerama con los pequeños *westerns* de Tourneur —Siodmak y Tourneur tuvieron casi vidas paralelas—, como *Martin el gauchó*, *Wichita* o *Una pistola al amanecer*, la distancia que separa la obra de ambos realizadores es abismal, estando a favor de Tourneur siempre la sencillez y la espontaneidad.

¿Es, entonces, un *bluff* Siodmak? No, ni mucho menos. Su extraordinaria *El temible burlón*, aun despojándola (o quizá por eso) del contenido político que había en el primitivo guión de Waldo Salt, bate en toda la línea a *La mujer pirata* y *El halcón y la flecha* (Tourneur, una vez más), y, desde luego, *El abrazo de la muerte*, posiblemente la obra maestra de Siodmak, supera sin esfuerzo títulos míticos como *El halcón maltes*, *El sueño eterno*, *La ley del silencio* y no digamos *Cayo Largo*, tan acartonadamente teatral, a pesar de sus sensacionales primeros minutos: presentación de Bogart en el autobús, presentación de Edward G. Robinson en la bañera, etcétera.



Robert Siodmak con Yvonne de Carlo en una pausa del rodaje de *El abrazo de la muerte*.

Robert Siodmak fue un director enormemente dotado para el cine *negro*, para conseguir atmósferas turbias, para reflejar pasiones devastadoras. Cultivador de un expresionismo de

vieja guardia, se sentía cómodo —y feliz— entre los claroscuros, arropado por los terrenos de la ambigüedad, bordeando esa frontera apenas existente que marca la lucha entre el Bien y el Mal. Sin la potencia de Lang ni el romanticismo delirante de Nick Ray, pero con una creatividad perturbadora de clase A para definir los personajes secundarios (masajistas, camareros, médicos de oscuro pasado, chicas de barra, guardianes, enfermos, etcétera), y con un poder de precisión asombroso para reflejar la vida nocturna en la ciudad, con sus calles aparentemente dormidas y el runrún de la pasión saliendo por las ventanas, Siodmak es un autor que conmueve y desasosiega, un director de pulso firme, de exquisito gusto, que rodea sus encuadres, cuando quiere, de esa inquietud que explora nuestras zonas más salvajes. Del Siodmak «antes» de Hollywood, yo admiro *Los hombres del domingo*, hecha a medias con Ulmer, hoy pieza de coleccionistas, un reportaje sobre Berlín con actores aficionados, la *nouvelle vague* de los años treinta o el poderoso influjo del documental en todos los debutantes. Del Siodmak «después» de Hollywood, tengo el recuerdo agradable de un melodrama con O. W. Fischer, *Mi padre, el actor*, una especie de *Ha nacido una estrella* con niño infeliz y papá mirándole todo el tiempo con ojos de Luis II de Baviera. En esta película sobre el cine había cierto perfume que olía a autobiografía más o menos enmascarada.

El abrazo de la muerte —aparte ejercicios *camp* como *La reina de Cobra*— es la película que garantiza la perdurabilidad de Siodmak. Jamás Yvonne de Cario ha besado mejor ni ha mirado con mayor profundidad y magia negra. Su retrato de la mujer fatal tiene la altura del de Barbara Stanwyck en *Perdición*, Jane Greer en *Retorno al pasado*, Joan Bennett en *Perversidad* o Peggy Cummins en *El demonio de las armas*. Siempre que veo *El abrazo de la muerte*, tengo la impresión de que Siodmak no ha hecho sino filmar otra vez *Forajidos*, pero ahora libre de la tiranía de las seis páginas de Hemingway. Por eso, quizá, los *flashbacks* son mejores, la cámara encuadra con mayor independencia y el viejo tema de cómo un tipo es engañado por la chica de un *gángster* (una chica que antes había sido su propia mujer) adquiere una dimensión de tragedia social. La relación de la pareja —Lancaster y De Cario— alcanza una atmósfera de dependencia sexual pocas veces vista en una pantalla. Una densa y fascinante poética del Mal preside cada mirada, cada gesto, cada movimiento de los cuerpos. La mentira, el amor, el crimen, la delación, los celos, conforman una parábola irresistible de la ciudad vestida con traje de noche.

Me gusta mucho *La escalera de caracol*, un melodrama Victoriano donde la locura —más que el miedo— se apodera de un viejo caserón, de sus muebles que suenan por la carcoma, de sus pesadas cortinas, de sus lámparas de gas, mientras un ejemplar asesino realiza a conciencia su trabajo de matar personas. La protagonista, una jovencísima Dorothy McGuire, es muda. Arrastra el famoso trauma de haber visto morir quemados a sus padres cuando era niña y, claro, ese acontecimiento (según una ley de oro de los guiones) hizo que perdiese la voz. La escalera de caracol conduce al sótano de la vieja casa de Nueva Inglaterra y apenas un teléfono de pared, de horquilla, te une con la realidad. Y hay un ojo. Ése fue, «el ojo», el misterioso ojo que observa a través de la mirilla, la seña de identidad de esta conocida y respetada obra, maravillosamente filmada en elegantes y suaves *travellings* que cruzan la luz y la sombra, la seguridad y el horror, la tormenta y la calma. Cada vez que es de día o una pared del decorado te guarda las espaldas, se siente alivio, vuelves a tomar aire y sigues mirando sin pestañear. Pocas cosas mejores que éstas pueden decirse de una película de terror clásico. George Brent, con bigotito, y Ethel Barrymore, en silla de ruedas, están espléndidos. Ideal para ver en la cama, en compañía, hacer comentarios y, claro, jugar con las manos bajo las sábanas. Aun así, alguien se tapaná el rostro con la almohada en uno de esos lánguidos movimientos que hace la cámara en la última bobina.

(1988)

DE MILLE

Muchos expertos siguen creyendo que De Mille sólo fue algo así como el mejor telepredicador de las mañanas dominicales norteamericanas, y eso en una época en que Elmer Gantry y el resto de la pandilla todavía no asomaban sus sonrisas Colgate por los Sonys. De Mille pudo haber sido el peor amigo de sus colegas, el tipo más vanidoso de Tinseltown, el hipócrita mayor del reino Paramount, un despreciable chivato, el ultraconservador más peligroso desde Isla Catalina al Valle de San Fernando, etcétera, pero como autor cinematográfico tiene butaca de patio en el Olimpo en la misma fila de Ford, Murnau, Dreyer, Rossellini, McCarey...

Las películas de Cecil B. De Mille —o «De Millions»— parecían *old fashioned* hace unos años, desde luego: pero el Tiempo, como es tan listo, las ha convertido en obras sin edad. Decir que C. B. sólo fue un pionero es quedarse corto. Pertenece al sagrado grupo de nuestros primeros padres. Tal y como yo lo veo, en Francia inventaron el cacharro (los Lumière), el espectáculo (Méliès) y la crítica dura (Louis Delluc), mientras que los americanos nos dieron las cuatro reglas (D. W. Griffith: el lenguaje visual) y el «... ¡Verás, verás ahora...!» (De Mille: la ciencia de la narrativa). Lo que hoy causa más asombro del cine de C. B. es que jamás estuvo influenciado por nada ni por nadie. Thomas Ince y Griffith, por ejemplo, son intercambiables, filman de la misma manera. En cambio, una vez que C. B. aprende el catón de D. W. —advierte que es más completo que el suyo—, funda su propio colegio. Y con el silbato de plata colgado al cuello (a modo de puntero), las polainas, la chaqueta de corte tropical y las botas especialmente diseñadas para que sus débiles talones soporten las diez horas diarias del rodaje, C. B. se lanza a dar clases no sólo de gramática, sino, y por primera vez en la enseñanza cinematográfica, de «estilo».

El tinglado del cine tal y como hoy lo conocemos le debe todo a C. B., tanto en el plano técnico y artístico como en el socioeconómico. Además (y esto lo vio muy bien Carlos Fernández Cuenca, nuestro estupendo historiador), Cecil prescindió de seguir a los personajes en sus entradas y salidas, y pasó a encuadrarlos como y cuando le convenía. Fue lo nunca visto. La primera *nouvelle vague*. También sustituyó los decorados de tela por los corpóreos. Y valoró las situaciones por medio de una luz de su invención —la llamó «el método Rembrandt»—, que consistía en oscurecer parte de las caras, de los espacios, de los objetos, etcétera, si la tensión del plano era grande, añadiendo un nuevo contraste dramático; y si la situación era romántica, suavizaba los tonos, distribuyendo una luz difusa por la escena. Digamos que fue el paleolítico de la fotografía actual. A lo largo de los años, y de sus películas, iría quitando gestos excesivos en los intérpretes, ademanes histéricos y miradas solemnes. En *Juana de Arco*, con la gran estrella de la ópera Geraldine Farrar, C. B. desarrolló la profundidad de foco, algo que dos décadas y media después «inventarían» el operador Gregg Toland y Orson Welles en *Ciudadano Kane*. Con ser mucho todo esto —muchísimo—, lo más importante que hizo De Mille fue crear una elipsis en la narración que, además de hacer progresar el argumento, requería la colaboración activa del espectador, y así, todos pasamos a ser cómplices. Era el amanecer del estilo.



“Durante más de cuatro décadas, C. B. se mantuvo en la cumbre”.

Entre 1913 y 1956, Cecil dirigió setenta películas. Su cine es un lujoso supermercado donde tienen cabida todos los géneros, desde el *western* a la comedia sofisticada, desde el drama

bíblico a las aventuras marinas, desde la biografía al teatro o la novela. Todo. Durante más de cuatro décadas, C. B. se mantuvo en la cumbre, único caso conocido. Apenas Jolson cantó «My Mammy» (y mientras docenas de cineastas caían por «K. O. técnico» ante el ruido y la furia verbal, con D. W a la cabeza), Cecil realiza *El signo de la Cruz*, una de las joyas de su corona, pieza clave y emblemática en la consolidación del cine sonoro. De esta película son muy deudoras las estupendas *Fabiola* (Blasetti) y *Quo Vadis* (LeRoy). Luego, con el *libro* por excelencia bajo el brazo (la Biblia), el *best-seller* de todos los tiempos, C. B. obtiene éxitos de taquilla nunca igualados. Sus películas han sido vistas por mayor número de espectadores de todo el mundo que las de ningún otro autor. En su triunfo, obviamente, tiene mucho que ver Dios, guionista de un buen puñado de obras de C. B. Del repertorio silencioso hay que destacar: *La marca del fuego*, *El admirable Crichton*, *El prófugo o Rey de reyes*; de sus películas habladas (algunas gritadas): *Cleopatra*, *Unión Pacífico*, *Piratas del mar Caribe*, *Sansón y Dalila*, *El mayor espectáculo del mundo* y *Los diez mandamientos*. Esta última, sin duda su pieza maestra, que dura casi cuatro horas y la filmó C. B. con setenta y cinco años y un infarto, se ve hoy tan bien como *Lo que el viento se llevó*, los dos *Ben-Hur*, *Guerra y paz* o cualquier otra megapelicula. La metes en el vídeo después de comer y cuando Moisés recoge las tablas, miras por la ventana y ya es de noche. Ritmo. Un ritmo insaciable. Y, claro, que C. B. jamás olvida que está contando una historia.



De Mille filmando la primera versión de *Los diez mandamientos*.

Siento un cariño especial por *Sansón y Dalila*, joya del pop, que “respira” *campismo*, que parece una ópera coloreada por Warhol. Cine de carpinteros, de expertos en efectos especiales, de genios de las maquetas, por un lado; y obra de templos, carros de combate, cascos, lanzas, almohadones, brazaletes, animales y sexo, por otro. Sexualidad casi de viejo *spot* de Fa. (El fervor religioso de C. B. no tenía nada que ver con su promiscuidad legendaria.) También *Sansón y Dalila* es una película maravillosa para comer palomitas en grupos de chicos y chicas. Es difícil encontrar mejor cine que el de C. B. para consumir cartuchos de pipas, saltar en la butaca y gritar a los amigos de lado a lado de la sala. Para los que fuimos niños en los cincuenta, Sansón fue un sucedáneo de Supermán. El hombre de los superpoderes aparecía en tebeos muy caros, vía México, editados por Dólar. Sansón era más accesible. Se hacían apuestas. Con el pelo hasta la cintura, siempre creímos que Sansón habría tenido su oportunidad ante el ciudadano de Krypton.

Víctor Mature era muy mal actor y estaba gordo para el personaje. Se equivocó C. B. Le había visto en *El beso de la muerte*, pero con camisa y corbata. Dos meses en el gimnasio de la Paramount no rebajaron toda la grasa de su cintura. Además, era un tipo muy cobarde, que tenía miedo al agua, a los leones, a las espadas. «He conocido —comentó Cecil— tipos con pavor al fuego, al vértigo, con claustrofobia, con miedo a casi todo, pero nunca me había topado con un cagueta así. Tuve que haber elegido a Burt Lancaster.» Hedy Lamarr (que estaba «la mar» de buena, como decíamos en mi colegio) nunca distinguió entre el cine y la foto fija. De ahí su famosa cara de pose. Pero *Sansón y Dalila* es un espectáculo fabuloso que les recomiendo ver, con ojos de niño, en vídeo o por la tele, cualquier sábado por la tarde. Y protéjense cuando se destruye el templo. No queda piedra sobre piedra. En cualquier caso, C. B. hizo más por la Historia Sagrada, por los príncipes filisteos y por la cultura danita, que los libros de Arnold Toynbee. (La cita es de Richard Comdom, que entonces trabajaba en el departamento de Publicidad del Estudio.)

(1989)

DONEN

¿Qué rayos ha pasado con Stanley Donen en los últimos veinte años? Amigo, eso es mucho preguntar. En realidad, la cuestión sería: ¿quién demonios es Donen desde que MGM clausuró la era de los musicales o, precisemos más, desde finales de los sesenta, y por qué va por ahí haciendo películas de repertorio que nada tienen que ver con su talento?... El eclipse de Donen sólo es comparable al misterio de sus realizaciones compartidas con Gene Kelly y George Abbott. Aun así, vamos a ver. Se ha escrito hasta la intoxicación que Orson Welles hizo *Ciudadano Kane* con veinticinco años; en cambio, jamás he leído que Donen filmó *Un día en Nueva York* (con Kelly) sin haber cumplido los veinticuatro. Pero no termina aquí el impreso de solicitud de Donen al Guinness, modalidad «Genio más joven». A los veintisiete (y también con Kelly), dirigió *Cantando bajo la lluvia*; a los veintinueve, *Tres chicas con suerte* y *Siete novias para siete hermanos*; a los treinta, *Siempre hace buen tiempo* (otra vez con Kelly); y a los treinta y dos, *The Pajama Game* (con Abbott) y *Una cara con ángel*. (Por cierto, *The Pajama Game* es una película histórica. Broadway, la meca de las comedias musicales, posiblemente no existiría hoy tal y como la conocemos si Donen y Abbott no hubieran hecho esta obra extraordinaria, cuyo mayor mérito fue renovar la alegría y el asombro que produce siempre contemplar un buen espectáculo musical en directo. *The Pajama Game* fue un poco el *Cantando bajo la lluvia* de la escena —debido a su éxito, la gente volvió a acudir en masa a los teatros que se amontonan entre las calles 40 y 50 West, de la misma forma que *Cantando bajo la lluvia* permitió que muchos Estudios dieran luz verde a proyectos musicales que habían sido arrinconados—).

Como vemos, el récord de Donen no lo tiene nadie en el cine de chico-busca-chica entre canciones. Ni Cukor (con *Las girls* y, sobre todo, *Ha nacido una estrella*, la gran obra trágica de un género normalmente risueño); ni Mamoulian (con sus magníficas *Summer Holiday* y *La bella de Moscú*); ni el tándem Bacon-Berkeley y su legendaria *La calle 42*; ni Sandrich y sus películas con Astaire y Rogers (*La alegre divorciada*, *Sigamos la flota*, *Sombrero de copa*,...); ni, en fin, el gran Minnelli, autor de un par de obras maestras incontestables: *Cita en San Luis* y *Melodías de Broadway 1955*, y olvido voluntariamente las tan, para mí, sobrevaloradas *Un americano en París*, *Brigadoon* y *Gigi*. Creo, pues, que no hay duda de quién debe sentarse a la diestra del dios padre Arthur Freed, allá junto a las verdes colinas de atrezzo, según se sigue la neblina azulada (de la máquina de humos), a la derecha.

Sigo mirando la filmografía de Donen. Hasta *Dos en la carretera*, 1967, produce vértigo. Apenas dos o tres de sus películas no son realmente buenas. Las que hizo con Yul Brynner (*Volverás a mí* y *Una rubia para un gángster*) se ven hoy con dificultades, a tirones, sin ningún entusiasmo. La peor de aquel período, sin duda, fue *Arabesco*, donde un reparto equivocado (Greg Peck y Sofía Loren) luchaba inútilmente contra aquella epidemia del *op*, que, a mitad de los sesenta, esterilizó decorados, maquillajes, vestuario y, desde luego, encuadres y movimientos de cámara. Pero Donen había hecho ya media docena de obras imperecederas. A pesar de ello, no tuvo ni el respeto ni el prestigio de los auténticamente grandes. Ni los críticos clásicos ni los modernos, ni los duros ni los afeminados, colocaron a Donen a ningún lado del Paraíso. Cierta crítica universitaria le acompañó con cariño no más de un par de temporadas. Los nostálgicos de los cineclubs europeos, sí, éstos darán siempre su voto a *Cantando bajo la lluvia* en vez de a *La ley del silencio*, pero poco más. Desde mi punto de vista, el problema no está en que Donen haya compartido en ocasiones su talento con gente estupenda (el cincuenta por ciento de Donen es más que el cien por cien de Losey, Schlesinger, Lester, Robert Altman y un etcétera de medio folio), sino que triunfó demasiado pronto en un género que se murió enseguida. En otro sentido, eso le pasó también a Dashiell Hammett. Le habían dicho que era tan bueno, que se asustó, y los últimos quince años de su vida no tecló una sola frase.

Cuando Donen filmó su hoy envejecida *Dos en la carretera* apenas había cumplido cuarenta y

un años. Este *musical* sin música es el gran estudio anatómico de la pareja de la década prodigiosa —Audrey Hepburn y Albert Finney—; tenía una envoltura sofisticada, casi *light*, pero por dentro, ay, era tan amarga como un pomelo temprano. En cualquier caso, hay que decir toda la verdad. Donen siempre necesitó de buenos guiones, como la mayoría de los maestros, claro, pero él más. Huston, por ejemplo, se las apañó siempre para trabajar con escritores de primera a quienes, por cierto, les persuadía para que le dejaran firmar con ellos. Es un arte. Donen no lo ha tenido. El guión de *Dos en la carretera* (de Frederick Raphael) era tan bueno como los del pasado, de Comden y Green, etcétera, y Donen lo puso en imágenes como si fuera un chico de la “nouvelle vague”. Ese creo yo que es —hoy— el fallo. Y, sobre todo, que habían llegado otros tiempos. Los escritores empezaron a dirigir sus historias: Woody, Coppola, Benton, Schrader, Oliver Stone... David Mamet.



Stanley Donen en plena filmación de *Página en blanco*.

Un día en Nueva York sólo tuvo una semana de rodaje en Manhattan. Fue suficiente para abrir una ventana que se llevó por el aire los musicales de Estudio y blanco y negro de los años treinta y cuarenta. Jamás una cámara se había movido, al ritmo de la música, con mayor elegancia, humor y alegría. Se salía del cine con más vida que se entraba. En *Cantando bajo la lluvia* se aplaudía en la sala cuando Kelly se alejaba chapoteando, y todavía más: una nada abstracta corriente de afecto te unía al compañero de butaca. La versión del rapto de las sabinas en el Oregón de 1850 —*Siete novias para siete hermanos*— unía por igual a niños, padres y abuelos. Y no era una película de Disney. Mientras unos tipos levantaban un granero o se lamentaban enfermos de amor, la sala entera se llenaba de energía, fluido o lo que fuera, que hacía realmente felices a los espectadores. *Una cara con ángel* fue el techo. Todos supimos que jamás se podría igualar aquello. París, la moda, la alta costura, Astaire, Audrey empleada en una librería, luminosidad... Un prodigioso musical hecho sólo por Donen, y no en

MGM sino en Paramount. Luego, otra vez Audrey, envuelta en Givenchy y Mancini y con la muerte en los talones, nos dejó boquiabiertos. *Charada*. La primera película de diseño que se conoce. Grant y Audrey formando un equipo que iguala en complicidad y clase al de Tracy y Kate. Sternberg se llevó la raya del pelo de Cary Grant de la izquierda a la derecha, todo un hallazgo, pero Donen consiguió que se duchara vestido y, más aún, nos enseñó cómo se afeitaba el hoyito de la barbilla. *Charada*. Eso sí es un homenaje a Hitchcock y no lo que luego ha hecho Brian de Palma. *Charada*. Zumo de cine que siempre se echará a perder en un televisor.

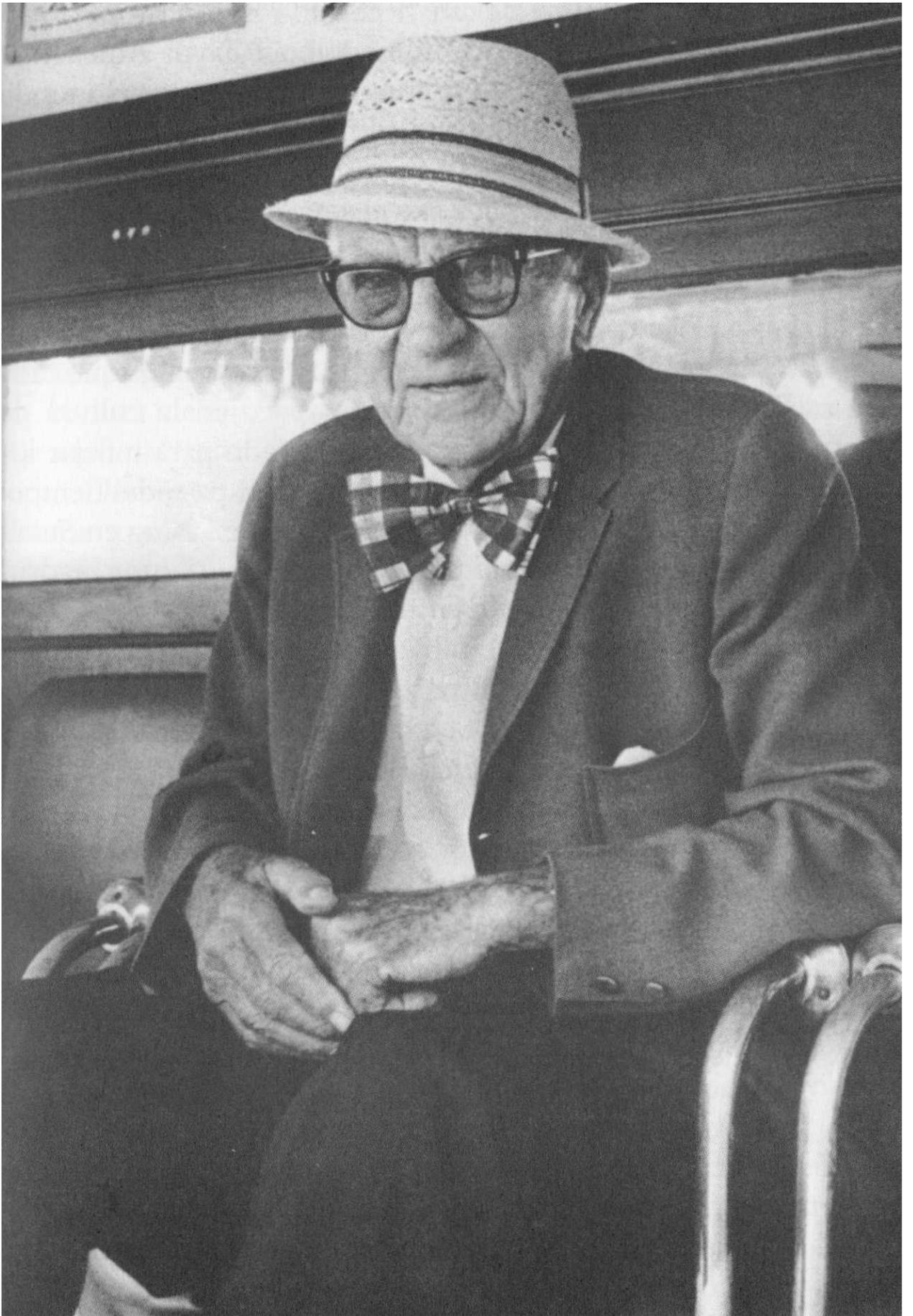
Y después, ¿qué diablos ocurrió después? *La escalera*, *El pequeño príncipe*, *Los aventureros de Lucky Lady*, *Saturno 3...* todas películas equivocadas, fuera de lugar, en otro tiempo. *Movie, Movie* es una obrita de culto menor. Y *Lío en Río* recuerda el *Diez* de Blake Edwards: el enredo se alarga tanto que termina por aplastar la historia. En cambio, me encanta *Página en blanco*, que tiene un reparto fabuloso: Grant, Deborah, Mitchum —más neutro que de costumbre—, Jean Simmons. Es una comedia de tresillo, salón y diálogos brillantes entre gente rica. Tiene clase a toneladas, encuadres mágicos y un ritmo misterioso. Es cine. Hay alegría de filmar. Es una de las últimas buenas comedias que se han rodado en un decorado. El solo hecho de que alguien se siente a tomar un té irradia cultura, ética, civilización o como rayos se llame. Ahora, en 1989, Stanley Donen tiene sólo sesenta y cuatro años. Vive encerrado en el jardín de su casa con un guión en las manos. De vez en cuando, toma el coche y viaja quince minutos hasta su club de golf. Es un clásico vivo, un lujo que el cine de hoy no puede permitirse. Estamos hablando de una persona que a los diez años bailaba sobre los escenarios y que a los dieciséis ayudaba a Gene Kelly a montar en Broadway «Pal Joey». Un tipo que ha tenido tras su cámara movidiza a estrellas como Audrey y Grant, Sinatra y Burton, Ann Miller y Vera Ellen, Cyd y Liz, Fred y Gene, Rex Harrison y Bob Fosse, Ingrid Bergman y Deborah Kerr... Hay que recuperarle. Aunque sólo sea para que haga los *videoclips* más elegantes, imaginativos y alegres de nuestros Sonys. Como lo fueron aquellos llamados «Good morning», «Prehistoric man» o «Think pink».

(1989)

KING

Henry King hizo tantas buenas películas como los mejores —a excepción de John Ford, siempre un caso aparte, quizá porque se unen en él las cualidades de «director» y «autor» mejor que en ningún otro—, pero lo cierto es que King nunca tuvo la fama ni el prestigio de gente de la División de Honor como Stevens, De Mille, Vidor, LeRoy o Bill Wellman. Junto a sus compañeros Hawks y Walsh, Henry King vivió un increíble anonimato crítico durante muchos años. Y es curioso, porque King tuvo un éxito espectacular en sus comienzos: *Tol'able David*, verdadero clásico del período silencioso, una película que superaba al maestro Griffith en suavidad y armonía. King fue el alumno más amado de D. W. y el que nunca, bajo ninguna presión, renunció a él. *Tol'able David* mostraba la vida rural del «viejo y profundo Sur» con trazos llenos de emoción y honradez. No es una de aquellas estupendas comedias caseras de James Cruze, ni tampoco una obra con especial atención por las miradas sutiles, tipo Borzage. *Tol'able David* es la reconstrucción de un mundo primitivo, sensible, bueno, con olor a tierra tras la tormenta. Es la oración de Gettysburg puesta en imágenes. Si Lincoln —aquel joven Lincoln de John Ford y John Cromwell, el abogado larguirucho que se ganaba a la gente de Illinois con honestidad y humor— hubiera hecho cine, ay, creo que habría filmado con la misma ilusión de King, detallando lo trivial, deteniéndose en las costumbres, mirando tras la cámara con idéntica sencillez. Andrew Sarris asegura que King está en los libros gracias a Pudovkin, a la admiración que el director soviético sentía por *Tol'able David*. En realidad, lo que hizo Pudovkin fue escribir un artículo en «On Films Technique» alabando el montaje de King, su respeto por la integridad de cada imagen y su claridad de relato. Los tres primeros planos de *Tol'able David* son: el valle, la casa, la familia, casi los mismos de *Ramona*. ¿Cuántas películas hemos visto que empezaban así? En cualquier caso, si Henry King vuelve a aparecer en los libros —todavía no lo ha conseguido, al menos en la forma que él merece—, creo que no será por sus películas más grandes o famosas —*La feria de la vida*, *Ramona*, *Chicago*, *Tierra de audaces*, *La canción de Bernadette*, *Wilson*, *El pistolero*, *El príncipe de los zorros*, *David y Betsabé*, *La colina del adiós* o *Esta tierra es mía*—, sino por unas obritas magistrales que hoy siguen olvidadas y que, por su sinceridad, simplicidad y energía, merecen un lugar de privilegio junto al mejor cine permanente. No quiero decir con esto que *El pistolero* —el primer *western* de interiores, cine casi claustrofóbico, un experimento asombroso— no sea una obra admirable, genialmente filmada, sino que *El vengador sin piedad* —también con Gregory Peck— tiene una intensidad mayor, una potencia «física» que sólo se da en los artistas que advierten pasar sobre ellos la erosión del tiempo. En *El pistolero*, excepcional blanco y negro, un forajido busca la vida tranquila, se siente cansado y —tal vez— arrepentido, desea «vivir en paz»; bien, todo esto lo «vemos». En *El vengador sin piedad*, en cambio, «sentimos» la demolición interna del personaje, su evolución, la descomposición de sus sentimientos. Produce asombro ver cómo los viejos maestros, cuando saben que ha llegado su ocaso, exponen, más allá de la melancolía, una sombría desesperanza en el ser humano, una negrura que asusta. En el *western*, es el caso de Hathaway (*Del infierno a Texas*), de Allan Dwan (*Al borde del río*), de Vidor (*La pradera sin ley*), de Ford (*Siete mujeres*, que claro que es un *western*), incluso de Mulligan (*La noche de los gigantes*) o de Richard Brooks (*Muerde la bala*), y un largo etcétera. Por su parte, *Wilson*, o las también biografías de Irving Berlin (*Alexander's Ragtime Band*), de los hermanos James (*Tierra de audaces*) o de Stanley y Livingstone (*El explorador perdido*), están empapadas de observación y espontaneidad, de oficio y ritmo, son entretenidas y emocionantes. Pero todas juntas no pasan de ser un borrador de *Días sin vida*, la película más olvidada del cine norteamericano de los años cincuenta. Jamás el proceso de la autodestrucción de un hombre —el escritor, y hoy mito, Scott Fitzgerald— ha sido filmado con mayor educación, respeto, amor y precisión. King falló trasladando al cine el mundo de Hemingway, sus personajes y estilo de vida —*Las nieves del Kilimanjaro* y, sobre todo, *Fiesta*—, quizá porque el verdadero

Hemingway «es» *Casablanca* o *Retomo al pasado*, pero con Fitzgerald el acierto de King fue total. El autor de «El gran Gatsby» llena de vida cada fotograma de *Días sin vida*: el encuentro con Sheilah, sus coqueteos, ese plano fantástico antes de que Scott muera, cuando mira a su compañera y los ojos de Peck parecen decirnos que cada cosa está en su sitio. Obras así abundan poco en la cultura de nuestro tiempo. King fue un director tan dotado para reflejar los amores tardíos como sabio para adentrarse en el paso del tiempo. Mi amigo el actor Cesare Danova, que trabajó con King en *Suave es la noche* —otra vez Fitzgerald para las antologías—, una madrugada, mientras bebíamos *bourbon* en su bonita casa de Encino (casa que antes había sido del también actor Misha Auer), me dijo, refiriéndose a Henry King: «Era un hombre encantador. Nos hablaba con verdadero cariño. Sentía pasión por el cine. Con los técnicos era agradable y simpático. Planificaba sin titubeos, con rapidez, pero era capaz de gastar una hora en la búsqueda de un gesto, de una mirada, de un tono especial en la voz. Era sencillo y cordial, un sabio de cine».



“Henry King fue quizá la más preciada joya de Twentieth Century Fox”.
Y, además, tuvo tanta clase que se murió haciendo creer a sus amigos que se sentía feliz por la

acogida que tuvieron sus películas. Es lamentable que todavía no sepamos distinguir una pieza tan magistral como *Días sin vida* (la estupenda *Generación perdida*, de John Byrum, ha bebido en los trazos precisos y luminosos de King) de tanta falsificación como hay en el cine «personal» de los ochenta y setenta. Y más lamentable resulta aún que siga ignorándose esa comedia genial titulada *Cómo la conocí*, que se podía alinear junto a *La fiera de mi niña*, *El diablo dijo no* o *Las tres noches de Eva*. Con un color tan extraordinario como el de *El hombre tranquilo*, un diseño de decorados que empequeñece *My Fair Lady* y un pulso narrativo similar al de McCarey en *La pícaro puritana*, Henry King evoca en Fox unos pueblerinos años veinte llenos de encanto, atrapando por las solapas —con suavidad— el eco de aquel tiempo. Fue la primera película de *teenagers*, un *American Graffiti* de los buenos tiempos de la Coca-Cola, *Es grande ser joven* diez años antes. Jeanne Crain, en su desván cambiante, no había acumulado cosas viejas, sino ese tipo de recuerdos que ayudan a vivir a los que vienen detrás. Si esa historia de la chica que en los peores momentos perdía sus «pantys» la hubiera firmado alguien con más «prestigio» que King, hoy la tendríamos en la lista de las mejores comedias de la historia. (Creo que Fernando Méndez-Leite comparte mi pasión por esta obra).

Chicago se ve hoy peor que *San Francisco*, pero eso sólo se debe a un problema de guión y a un exceso de canciones. En cambio, el incendio de Fox supera el terremoto de Metro porque está mejor contado. Tyrone y Ameche pierden a los puntos con Gable y Tracy, mientras Alice Faye y la MacDonald están a la par en cuanto a insipidez. La película tuvo un coste, en 1938, de dos millones de dólares. El incendio de Chicago, en 1871, ocasionó pérdidas por bastante menos.

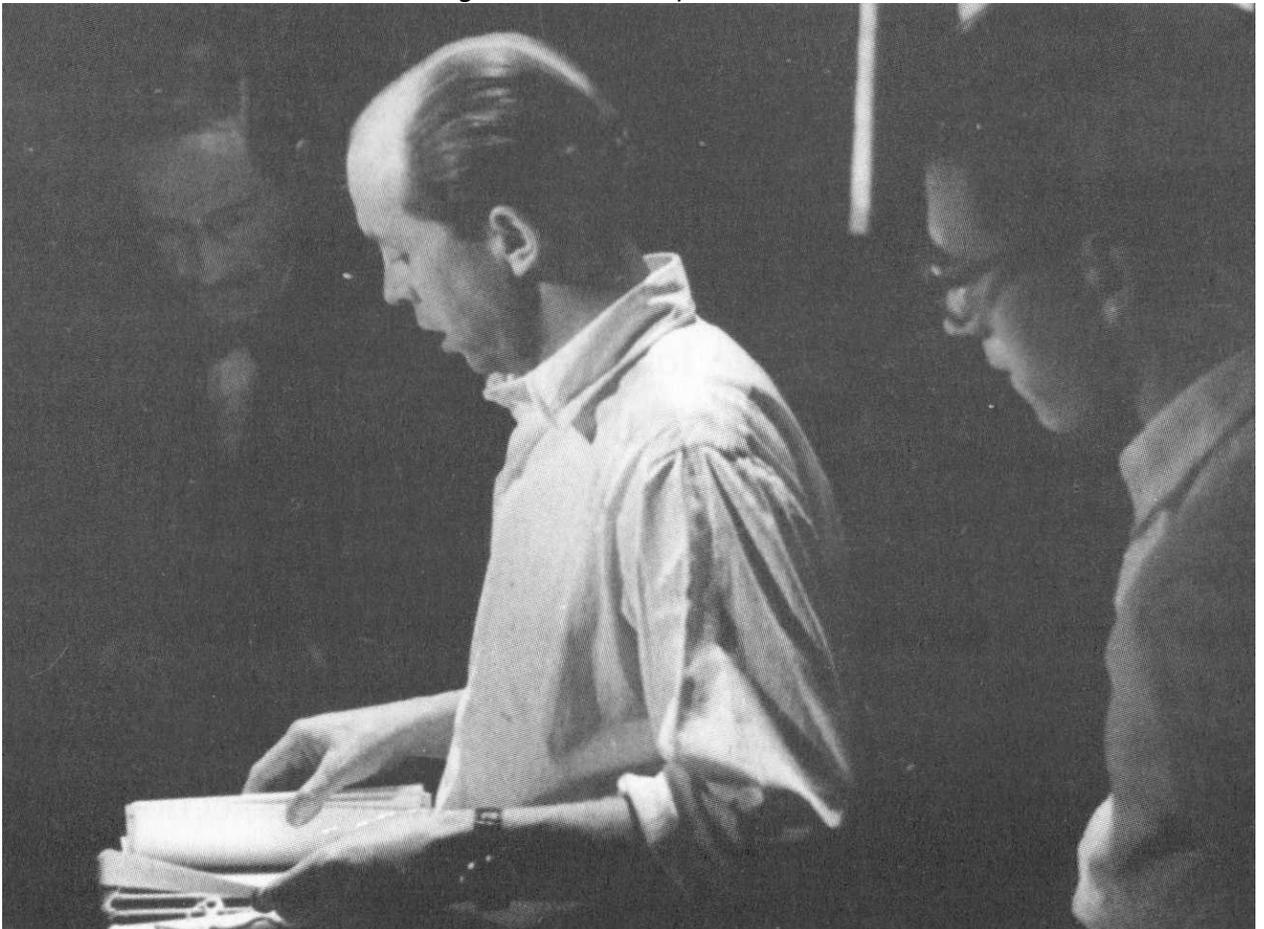
Ah, si alguien conoce una película de piratas más bonita que *El cisne negro* o una de aviones más sincera que *Almas en la hoguera*, que levante el brazo ahora o calle para siempre.

(1989)

HERREROS^[3]

Escribo desde los Picos de Europa un atardecer de septiembre. Estoy al sur de Asturias localizando exteriores para una película. No muy lejos de aquí, cuatro o cinco cumbres hacia Santander, en Potes, está enterrado Enrique Herreros, quizá el más original director de cine español y, sin duda, uno de los creadores más notables de aquella irrepetible Generación de Humoristas (o Humanistas) del 27: Tono, Neville, López Rubio, Mihura, Jardiel..., todos con mirada de colegial. España es un país de olvidos, eso no lo olvida nadie. Incluso hoy, tanto tiempo después, seguimos siendo tacaños con estos gigantes del buen gusto —López Rubio es un ejemplo vivo—, del talento sugerido y del humor más inventivo —atravesado siempre por una flecha mojada lo justo en melancolía—. Nos cuesta admitir, ay, que seguimos alimentándonos de réplicas de Jardiel y diálogos de Mihura o de Llopis; que usamos formas de Herreros o de Tono; que, en fin, esa sensación dejada por Edgar a lo largo de toda su obra de que el tiempo no se detiene, nadie la ha superado aún.

Hace una docena de años por estas fechas, moría Herreros con esa grandeza estoica de los héroes de John Ford. (Herreros tenía un aire a Donald Crisp cuando pensaba sobre el papel, y al sonreír sus ojos recordaban a los de Henry Travers.) El *jeep* de Herreros derrapó en plano general en mitad del sendero de sangre que asciende al anaranjado monte de Bulnes, ese Naranjo que cada vez se parece más a Moby Dick por la cantidad de arpones que han ido clavando en su mole caliza los montañeros. Apenas sesenta fotogramas después de la caída del todoterreno, Enrique Herreros en primer plano y solo, como los valientes, echó a volar su última mirada panorámica por la majestuosa pared lisa que tantas veces conquistara. Luego, alguien allá arriba fundió en negro. (Thomas Mitchell, con el cuello roto y muchas películas antes, quiso morir de forma parecida en una cordillera de los Andes hecha de cartón en el solar trasero de la Columbia. *Sólo los ángeles tienen alas*).



Enrique Herreros dirige *María Fernanda la Jerezana*. Tras él, José Luís López Vázquez, entonces ayudante de dirección.

Enrique Herreros fue un dibujante genial, un humorista de lujo, un pintor asombroso y un cartelista de excepción. Inventó en España el oficio de «manager», y como publicista —le llamaban El Mago— aún hoy sigue siendo el número uno. Herreros hablaba en los años cuarenta el mismo lenguaje de Warhol, Lichtenstein, Bobby Rauschenberg y el resto de la pandilla de la Factory de los *sixties*. Pero es del Herreros cineasta del que quisiera decir algo. Su película *María Fernanda, la jerezana* (1946) es una de esas raras obras que te dejan boquiabierto por su continua imaginación. Cine marginal del bueno, de ése que nace y muere en sí mismo, hecho sin antecedentes y con la vista siempre rozando el futuro. Herreros, como Neville o como Buñuel, logra hacer realidad un estilo propio en media docena de planos. Hay en la planificación de Herreros, en su puesta en escena mutante, una vitalidad que no tiene edad y una fuerza plástica que se renueva y aumenta en cada encuadre. La tragedia del Herreros cineasta —como la de Neville— fue la del innovador en España. Herreros llegó demasiado pronto —es decir, a deshora— a todos los trenes. Trató de esperar, pero, como ni siquiera las cantinas de las estaciones estaban abiertas, decidió hacer el viaje a pie, a su aire. En *La muralla feliz* (1947), su segundo y último largometraje, una emocionante intimidad recorre todas las secuencias. El aire de la improvisación, el fluido de la alegría se enreda en sus imágenes con la misma fuerza y elegancia que lo hacía en el cine de Preston Sturges o Greg La Cava. Este tipo de películas íntimas, nunca sometidas a las reglas, sólo están al alcance de quienes viven en la frontera.

Hablé una vez nada más con Enrique Herreros. Un amigo común, Alfonso Sánchez, nos invitó a comer en Aroca un día de primavera de 1977. Yo acababa de estrenar *Asignatura pendiente*, mi primera película. Alfonso había hecho una crítica magnífica en «Informaciones». Le llamé para darle las gracias. «Y además, te invito a comer», me gritó al teléfono, entre toses.

Nunca he olvidado aquella comida. A Herreros parecía que le soplaban las frases al oído Julius Epstein, Ogden Stewart, Ben Hecht o algún otro rey de la comedia. Eran brillantes, incisivas, con doble y triple sentido. Incluso Alfonso («No es que oiga poco, es que oigo distinto. En realidad, oigo como a través de *papier-maché*»), Alfonso, digo, no perdía una sola palabra y se reía con generosidad entre aquellas toses suyas en relieve.

«¿Por qué no hiciste más cine?», le pregunté a Herreros. «No pude», contestó. Hizo una pausa, miró su plato y añadió: «No supe hacerlo de otra manera».

Herreros murió meses después, algo anónimamente, como se muere todo el mundo a este lado de la cámara. No volví a verle hasta 1983, en Beverly Hills. El otro Enrique Herreros, su hijo, y yo compartimos durante un par de meses un bonito y amplio apartamento muy cerca de Rodeo Drive. Apenas nos instalamos, Enrique sacó de la maleta un retrato de su padre y lo colocó sobre una de las mesillas de noche de su habitación. Era una foto en blanco y negro, tomada en Viena, con el Prater de fondo. Herreros sonreía con los ojos de Travers. «Mira lo que te digo», me susurró Herreros hijo, «mi padre fue muchas cosas, pero sobre todo un hombre bueno. Ya verás cómo nos da suerte.» Y nos la dio. Desde entonces, Herreros padre e hijo, a partes iguales, han ido enganchados a muchas de mis ilusiones y esperanzas en viajes por Estados Unidos.

Ahora mismo, en esta tarde que agoniza de azules en los Picos de Europa, miro hacia el fondo, hacia el Naranjo envuelto en bruma, hacia Brigadoon, y siento que, una vez más, el cineasta Herreros, un verdadero maestro, me va a dar suerte en esta serie de películas que voy a rodar para televisión.

Y también hoy, como todas las tardes en la puesta de sol, la pared caliza de poniente del monte de Bulnes toma un color anaranjado, casi el mismo naranja de las portadas de Herreros en «La Codorniz».

(1989)

NEGULESCO

Hubo un tiempo en mi vida —apenas dos meses— que trabajé en la Fábrica de Sueños. Ocurrió durante la primavera de 1983. Todas las mañanas, bien temprano, Enrique Herreros y yo salíamos de nuestro apartamento de Westwood y nos dirigíamos a Pico Boulevard. En la neoyorquina calle fin de siglo de *¡Helio, Dolly!*, justo a la altura del Jardín de la Armonía, un simpático guardia de color, Jim, nos sonreía, nos deseaba suerte, levantaba la valla y... nos entregaba la 20 Century Fox. Hasta bien pasada la tarde, a veces hasta bien entrada la noche, Herreros y yo luchábamos —en reuniones interminables donde sólo fumaba yo— por conseguir un buen «affiche» norteamericano para *Volver a empezar*, un buen tráiler, un buen «pressbook», un buen anuncio en «Daily Variety», o, en fin, las mejores salitas de proyección del Estudio para los pases que dábamos a los miembros de la Academia. Con su perfecto inglés roto y su irresistible media sonrisa judía, a lo Ben Hecht, mi amigo Enrique Herreros obtenía cualquier cosa imposible: estrenar en Nueva York en el Baronet de la Tercera Avenida; en el sofisticado complejo Cineplex de Beverly Hills; que la película inaugurara el Festival de San Francisco... Herreros estiraba milagrosamente los dos millones escasos de subvención que nos había conseguido Pilar Miró —para viajes, alojamiento, publicidad, relaciones públicas, etcétera—, pero, además, su astucia, sus recursos y su imaginación sobrepasaban con mucho los de aquellos ejecutivos de una Fox que había comprado el megamillonario Marvin Davis. A Davis, magnate del petróleo, sólo le vimos dos veces. La primera, diez minutos después de dejar las copias en el departamento de difusión. Davis nos dio la mano sin mover un músculo de la cara. «He llorado con la película», dijo. Sonó entonces uno de sus cien teléfonos y alguien nos indicó que saliéramos del despacho. La otra vez fue durante la cena y baile del Gobernador, en el Hilton, después de la ceremonia de entrega de los Oscar. Davis volvió a decirme, en el mismo tono y con idéntica economía de medios: «Lloré con la película». Jamás supimos por qué.

Los abogados, publicistas y productores de Fox eran tipos dinámicos, como manda el tópico; de rostros tostados por el sol de todo el año, vestían magníficos trajes de diseño, bebían litros de Perrier y hablaban en voz tan baja como la gente del Actor's Studio. Sus despachos no tenían más huella personal que alguna fotografía con una estrella en el rodaje de una película (Fox, claro), o con su mujer y los niños. Había algo de provisionalidad, de fugacidad en aquellos soleados bufetes. Herreros conseguía que a diario nos llevaran a comer a los buenos restaurantes de Pico —Orlando Orsini, Factor's...—, y recuerdo el orgullo con que exhibían, a la hora de pagar, sus tarjetas de crédito doradas. Joe Coller, uno de los jefazos de publicidad y el tipo más simpático y abierto con nosotros, tenía veinte tarjetas. (Por cierto, siempre comía una ensalada de berros y tres aspirinas.) Trabajar en la Fox era muy agradable, sobre todo los días de lluvia. En los pasillos del edificio principal, donde estaban los despachos de las secretarías, y junto a cada puerta, había un paraguas abierto.

Los paraguas norteamericanos siempre han sido los más bonitos del mundo. Hasta donde alcanzaba la vista había docenas de paraguas verdes, azules, naranjas, cremas, rojos, magentas... Una acuarela impresionista que te alegraba el corazón.



Jean Negulesco con Joan Crawford en una foto publicitaria tomada durante el rodaje de *Mujeres frente al amor*. Cuando no teníamos nada urgente que hacer, Herreros y yo salíamos de nuestro pequeño habitáculo en el antiguo Edificio de Escritores —teníamos de vecino al mítico productor Sam Spiegel (*Lawrence de Arabia*, *El puente sobre el río Kwai*, *La reina de África*,...), que peleaba por

lanzar la que sería su última producción: *Betrayed*—; cuando podíamos librarnos del teléfono, las secretarías o los *meetings*, decía, Enrique y yo nos perdíamos por los terrenos del Estudio. Fox ya no era ni sombra de lo que había sido en sus buenos tiempos, antes de que Skouras la vendiera, tras el fracaso de *Cleopatra*, a la Aluminum Company, empresa que edificaría lo que hoy se conoce como Century City: rascacielos, hoteles, tiendas, cines, teatros, restaurantes..., el complejo urbanístico más moderno del mundo. Bueno, pues Enrique Herreros y yo jugábamos a planificar otra vez *El pistolero*, en la misma calle del poblado por la que caminó un envejecido Gregory Peck con bigote. Y cerrábamos los ojos y tratábamos de adivinar el lugar exacto en que se había filmado la escena nocturna cuando sacaban a la abuela muerta de la camioneta en *Las uvas de la ira*. O nos adentrábamos, con fervor litúrgico, en el plato donde Laura se le había aparecido a Dana Andrews con aquel inolvidable sombrero, o contemplábamos el rincón donde había estado el camerino en que Margo Channing escuchaba la falsa vida de Anne Baxter en *Eva al desnudo*. (Algunas veces coincidíamos con David Mamet, que andaba por allí promocionando su nominación por el guión de *Verdicto final*, la más importante película Fox de ese año. El recorrido sentimental de Mamet por el Estudio debía de ser muy parecido al nuestro, ya que le encontrábamos en los mismos lugares).

Una soleada mañana, mientras discutíamos la frase publicitaria de *Volver a empezar* en Estados Unidos —que finalmente sería «History carne between them but nothing... not even time could destroy their love»—, de pronto, surgió el nombre de Jean Negulesco. Para los ejecutivos de Fox, sobre todo para un productor que andaba por allí haciendo un *remake* de *To Be or Not to Be* con Mel Brooks, Negulesco era un director vulgar. «Todo menos vulgar», dije yo.

Traducido por Enrique Herreros, traté de explicar que siempre había encontrado en el cine de Negulesco un eco —lejano, tal vez— de Scott Fitzgerald y de Hemingway: reuniones, fiestas, hoteles de lujo, encuentros, mañanas luminosas, vida cosmopolita...

Existe la leyenda de que hay dos Negulescos: antes y después del CinemaScope. No la comparto. *Llama un desconocido* tiene la misma estructura que *El mundo es de las mujeres* (la secuencia de las rebajas de Macy's podría pasarse hoy en cualquier telediario de enero o julio); *La máscara de Dimitrios*, una historia de Eric Ambler, y *Humoresque* —portentoso guión de Clifford Odets—, por su madurez, ironía y sencillez, parecen obras fin de carrera, y no de un principiante. *Belinda* sigue siendo un melodrama lleno de vigor que recuerda los trabajos de John M. Stahl: concisión, elegancia, cierto primitivismo.

El parador del camino y, desde luego, *Regresaron tres* tienen esa cámara atenta que lleva la historia con el aceite justo para que no chirrié ni se empape en exceso. Traten de silbar la música de *El parador del camino*, cierren los ojos, recuerden el ambiente, movimiento de la cámara, escuchen bien los diálogos... Eso era el cine. Qué música. Mi vida, mi barrio, mis amigos, mi casa, todo vuelve gracias a unos planos envueltos en aquella música y que inventaban la fascinación en una sala cinematográfica de la calle Ibiza. *El parador del camino*, y tantas otras, es el parque del Retiro, los bulevares de Menéndez Pelayo, aquellos polos de helado dobles que se partían por la mitad, y es también Hollywood y las portadas de los libros policíacos, y las calles bajo la lluvia... y, en fin, la esperanza en vivir un Amor tan grande por el que iba a merecer la pena todo. La música de *El parador del camino*, (cantada por Ida Lupino, «Again», «One for My Baby and One More for the Road»), es, ya para siempre, un agujero negro por el que nunca dejo de llegar a mi otra vida, a mi otra realidad.

«La última hoja» no es sólo el mejor episodio de *Cuatro páginas de la vida*, sino una de las dos o tres más grandes películas cortas que se han hecho nunca. Una joya. Negulesco, pintor él mismo, da vida a un cuadro en blanco y negro que el Jean Renoir norteamericano no habría vacilado en filmar. Si *El hundimiento del Titania* es un drama de verdad, *Revuelta en Tahití* es una película de aventuras más de verdad aún; cuando se pasó en el Cine Narváez, los

acomodadores se quejaron de que los chicos habíamos roto ocho o diez butacas con nuestros saltos, y me quedo corto. Creo que *El hundimiento del Titanic*, una verdadera obra maestra, es la mejor película de Negulesco. El guión, desde luego, es extraordinario. Brackett y compañía hicieron un trabajo que ha sido copiado hasta la saciedad por los creadores de series televisivas. Los grandes instantes narrativos del director rumano se encuentran posiblemente en este melodrama que humedeció los ojos de medio mundo. El reparto, inmejorable, y por encima de todos, Clifton Webb.

Con el Scope, Negulesco descubre por encargo de la Fox que las mujeres pueden vivir solas en las ciudades y que el matriarcado norteamericano no es una frase hecha. Luego Gian Lorenzo Bernini dijo aquello tan famoso de que no le importaba compartir con Negulesco la gloria de haber creado la fuente de Trevi.

Quisiera terminar certificando que *Las lluvias de Ranchipur* es sólo cinco minutos mejor que *Vinieron las lluvias*. Esos minutos, los primeros, corresponden a un extraordinario plano-secuencia en el vagón del tren, un plano realmente deslumbrante por su medida, movimiento de actores —Lana Turner y Michael Rennie— y cámara. Un plano, a la vez, sencillo y ambicioso. Ese plano le sirve a Negulesco para resumir —para explicar— más de cien páginas de la novela de Louis Bromfield. Luego, a medida que progresa, la película se hace lenta y demasiado obvia, aunque nunca deja de entretener. De todas formas, pierde ampliamente a los puntos ante la primera versión de Clarence Brown. Lana sobreactúa y echas de menos la clase de Myrna Loy; Burton nunca tiene el misterio de Tyrone, y lo que en George Brent era simpatía natural y cinismo del bueno, en Fred MacMurray sólo vislumbramos atisbos de cierta cordialidad. También la música de Alfred Newman supera la partitura de Hugo Friedhofer. El *look* de *Las lluvias de Ranchipur* está muy cercano al número especial de revistas tipo «Viajar» y nunca alcanza ese tono de desenfado tan característico del estilo de Negulesco. El plano final, en el coche, es muy bueno.

Una cierta sonrisa —maravillosa plasticidad— y *Jessica* forman parte de lo mejor de la obra de Negulesco, cuya trayectoria va desde Rumanía a Hollywood con escala en París —donde Negulesco fue pintor, íntimo amigo de Modigliani y vividor—. Lo que mis amigos de la Fox, luego lo supe, nunca perdonaron a Negulesco es que, allá por los cincuenta, trabajara no en un despacho, sino en un *bungalow*, con Dubuffets y Klees en las paredes, muebles ingleses, dormitorio, cuarto de baño, cocina y un pequeño comedor.

(Sé que Negulesco vive en Málaga, noventa años. Me gustaría decirle que me sentí muy feliz aquella mañana primaveral, con un cielo azul De Luxe colándose por las ventanas de los despachos, balbuceando en mi inglés de Mangold que era un verdadero artista).

Cuando en 1985 Enrique Herreros y yo quisimos enseñar la Fox a Adolfo Marsillach —nos habían nominado al Oscar por *Sesión continua*—, no nos dejaron pasar. Pedimos hablar con Joe Coller. El portero, que ya no era Jim, tras hacer una consulta telefónica, nos dijo que Mr. Coller no conocía a ningún español apellidado Herreros o Garci.

That's Hollywood.

(1989)

LITVAK

Andrew Sarris, el crítico estrella de los años sesenta (inteligentes y cínicas reseñas para «The Village Voice», «Film Culture», etcétera), se olvidó, ay, de Anatole Litvak en su famoso —y hoy mítico— libro «The American Cinema». Ni siquiera en el capítulo dedicado a los directores «Agradables y discretos» encontró Sarris un pequeño lugar donde cobijar a Litvak, al lado de tipos como Eddie Goulding, John Cromwell o Mitchell Leisen. No es justo. Anatole Litvak —Tola para los amigos— fue uno de los más vigorosos narradores románticos de Hollywood; también de los más irregulares. Las películas de Litvak tienen clase, sobria elegancia, armonía, y, además, su vena dramática es de una ligereza que se agradece. En sus peores momentos, Tola deja entrever cierta pesadez formal. Pero cuando se encuentra inspirado, su cámara se mueve como un hechizo que recuerda a la de Max Ophüls, y su meticulosa y cálida dirección de actrices adquiere entonces el aroma de Cukor. Suele olvidarse que, dirigidas por Litvak, Barbara Stanwyck y Olivia de Havilland fueron nominadas al Oscar en *Voces de muerte* y *Nido de víboras*, respectivamente; que Ingrid Bergman obtuvo su segundo Premio de la Academia por *Anastasia*; y que Bette Davis, en el magnífico melodrama *El cielo y tú* —impecable guión de Casey Robinson—, estuvo sencillamente colosal.

Las mujeres —chicas atrapadas en situaciones difíciles, casi nunca provocadas por ellas— y los mundos que agonizan sin demasiada nostalgia fueron terrenos en los que Litvak se movió con seguridad y precisión. También sobresale en el cine de Tola una negrura patética, un aire de fatalismo que inunda las imágenes con tintes sombríos, casi enfermizos. *Sueños de príncipe* (*Mayerling*), 1936, su primer éxito, filmada en Francia, es una rara película de amor sin alegría. El archiduque Rodolfo de Austria y María Vetsera (Charles Boyer, algo envarado, y Danielle Darrieux, tan atractiva que cogió billete para Beverly Hills apenas rodó su último plano) viven su historia de amor como si estuvieran dentro de un primitivo documental o de un álbum de fotos. *Mayerling* es un cine romántico literalmente fin de siglo, como el *Ludwig* de Visconti; un gran óleo en el pasillo de un palacio sin calefacción. Hay algo que estremece en la puesta en escena, un lejano recuerdo de Stroheim. Quizá porque la gran tragedia, además de en la historia de amor, toma cuerpo en un mundo que se derrumba —una manera de ser, de vivir—, ante los ojos en realidad fríos de un director controlado. En *Tovarich* desaparece igualmente otro mundo, se borra, aunque en clave de comedia. *Tovarich* es la adaptación «made in Hollywood» de la clásica pieza de Jacques Deval acerca de una pareja de rusos blancos, aristócratas (Claudette Colbert y Charles Boyer), que se emplean como sirvientes en casa de un banquero para poder subsistir. Desde el primer fotograma al último, incluso después de terminada la película, se echa de menos a Lubitsch, a Billy Wilder o a Leisen. Aun así, Litvak, ruso blanco él mismo (nació en Kiev), aporta infinidad de pequeños detalles de observación irónica. Ni alta comedia ni *vaudeville*: ese tono medio que no satisface a nadie. (Fue durante el rodaje de *Tovarich* cuando Claudette y Tola casi llegan a las manos. ¿El motivo? Que Litvak, harto de no poder planificar con comodidad, puso en la calle al operador, amigo íntimo y cómplice de la estrella. La Colbert, a lo largo de toda su brillante carrera, sólo se dejó retratar desde el ángulo derecho, el *lado bueno* de su cara. Litvak, hombre de gran educación, por una vez perdió los nervios ante la imposibilidad de encuadrar con un mínimo de libertad, echó al fotógrafo y su decisión prevaleció. Y la Colbert, a regañadientes, tuvo que aguantarse, aunque nunca más volvieron a dirigirse la palabra. Con todo, su interpretación es excelente).



Anatole Litvak dirige a Sofía Loren en *Un abismo entre los dos*.

Anastasia es un melodrama espléndido, un trabajo muy equilibrado, que gana con el tiempo. En la expresión de Helen Hayes y en la de Ingrid, advertimos sin esfuerzo la atmósfera de otra época. Puesta en escena suave, delicada, con verdadero encanto, que dota de una movilidad notable a la historia, y extraordinaria utilización de la pantalla ancha. *Rojo atardecer* fue un intento de rehacer *Casablanca* en Hungría 56, en Technicolor y con Yul Brynner y Deborah Kerr. El resultado, discreto. En mi opinión, algunos momentos de *Ciudad de conquista*, desde luego *Decisión before Dawn* y, sobre todo, *La noche de los generales* y *Anastasia*, atesoran el mejor cine de Litvak. *La noche de los generales* fue muy poco apreciada por la crítica —como toda la obra de Litvak—, pero hoy se nos aparece como una película bélica tan cercana al fantasma de la locura —del desequilibrio— como, en el *western*, *Centauros del desierto*. Nunca la negrura de Litvak ha sido más perturbadora.

Voces de muerte se ve hoy como un “solo” de estilo. Adaptación de la conocida obra radiofónica de Lucille Fletcher —algo así como el «Doce hombres sin piedad» de las ondas—, es ese típico encargo que te permite apostar contigo mismo si vas a ser capaz de tener al público entregado a tu causa desde que salen los letreros. Una mujer paralítica —y millonaria—, que apenas puede moverse de la cama, descubre por una llamada de teléfono equivocada que se va a cometer un crimen, el suyo. *Sorry, Wrong Number* es el título original de la película, cuya traducción podría ser: «Perdón, se ha confundido».

Con apenas treinta folios, media hora escasa, tienes que llegar al metraje normal sin aburrir, sin baches de interés. Litvak contaba con algo muy valioso: pocos como él han sabido profundizar en el lenguaje del *flashback*, ya saben, ese ir estirando el tiempo hacia atrás. Y sabía que una cama, un teléfono y Barbara Stanwyck dan para mucho. Así, el odio de un matrimonio brilla con una modernidad asombrosa, o lo que es igual: mundos que agonizan. Esa amplia zona de observación donde, como decía antes, Litvak se mueve de forma magistral. *Voces de muerte* se ha transformado en un clásico del género «no puedes apartar los ojos de la pantalla».

Misterio, emoción, sorpresa, intimidad. Hay que verla en la cama, en el lado donde tienes el teléfono sobre la mesilla, sin otra luz que la del televisor... Y ojalá no te llame nadie.
(Mi amigo Peter Viertel, que le conoció muy bien, siempre dice que su querido Tola nunca se arremangó de verdad ante una película).

(1989)

BOGDANOVICH

En marzo de 1972 hacía un frío de mil demonios en Nueva York, pero aún dejaban fumar en la ciudad —los ascensores de Manhattan olían a tabaco—, la Coca-Cola no era *light* y a la puerta de los cines de Brooklyn o Queens veías colas de cincuenta metros. El nuevo lenguaje jeroglífico se imponía rápidamente («I, un corazoncito, N. Y.»), *nuestro* «Guernica» ocupaba la mejor sala del MOMA y el Empire State (410 metros de altura) era todavía el mástil más alto de la isla —las torres gemelas del World Trade Center (442 metros) no habían sido acuchilladas del todo y los pintores andaban a vueltas con los últimos retoques—. Antonio Mercero y yo vivíamos en el Dixie (ahora se llama Cárter), un hotel de la Calle 43, pegado al «New York Times». El Dixie tenía otra entrada trasera por la 42, junto a un cine porno donde pululaban corrillos de tipos como el Rizzo de *Cowboy de medianoche*, y que ofrecían relojes, marihuana, travestís de pelucas surrealistas, revólveres, chicas, etcétera, a buen precio. Una ventaja del Dixie es que por las noches, desde la ventana de tu habitación con puerta de tres cerrojos y dos cadenas, podías enterarte de los últimos acontecimientos políticos o deportivos gracias a las brillantes letras que se deslizaban, a velocidad de lectura lenta, en la cinta luminosa de la terraza del «Times», al tiempo que, allá abajo, veías la famosa y encarnizada lucha por el taxi entre la gente que salía de los teatros, todos con el «Playbill» (el programa del espectáculo) en la mano. Digamos que la vieja magia de Gotham, a pesar del viento que azotaba todas las esquinas, era creativa, movediza —mutante, mejor—, estaba abierta las veinticuatro horas del día y tenía verdadero *feeling* en el inicio de aquella década en que Jesús se puso de moda —*Godspell*, *Jesús Christ Superstar*— y Chamberlain metía sus últimas canastas en una NBA que ya se televisaba en chillones colores.

Un domingo bien temprano de aquellos helados idus de marzo, Mercero y yo salimos del Barato Dixie a paso ligero. Desayunamos café y donuts en un tugurio de la Octava Avenida, compramos el kilo de periódico dominical para protegernos el pecho y, bueno, elevamos al máximo las solapas de nuestros anticuados lodens y bajamos hacia un cine del Village donde ponían *The Last Picture Show*. Hacía tanto frío que entramos en la pequeña sala sin sentir las orejas, con las mejillas de madera y lágrimas en los ojos. Un par de horas después, cuando volvimos a las calles de Siberia, seguíamos con los ojos húmedos, pero ahora la culpa era de Bogdanovich. La noche anterior —en el Radio City, estreno mundial— habíamos visto *¿Qué me pasa, doctor?*, una película rebosante de humor, de ritmo trepidante, limpia, alegre, heredera directa del mejor *screwball* de los McCarey, Hawks, Preston Sturges y el resto de los geniales autores de las comedias locas. Más de cinco mil personas, casi *sold out* en el Radio City, reían, saltaban y aplaudían agradecidas aquella vuelta a la comedia pura, a los gags sin contaminación, a las confusiones (maletas, palos de golf) y persecuciones por las empinadas calles de San Francisco en la más pura tradición del *slapstick*, el homenaje, en fin, de un joven cineasta al Hollywood brillante y eterno. Un estupendo guión (nada menos que de Benton, Newman, Buck Henry y el propio Bogdanovich) había servido para que un cinéfilo de origen yugoslavo se consagrara, apenas con treinta años, como el director de más éxito del cine americano. Mercero y yo sabíamos que había en la ciudad otra película de Bogdanovich —entonces un completo desconocido en España—, y decidimos darnos el madrugón.

The Last Picture Show cuenta la historia de unos jóvenes desesperanzados en una pequeña ciudad de Tejas, Anarena, en 1951. El tema era un vuelo rasante hacia la desolación. Asistíamos al final de muchas cosas —los jóvenes se van a Corea, la vieja generación (¡portentoso Ben Johnson!) se siente desplazada e inútil—; también acaba el cine —la única y destartada sala que hay en el pueblo tiene que cerrarse porque nadie acude— y comienza la televisión; el descubrimiento —y padecimiento— del sexo. Asombraba la observación tan precisa de la vida cotidiana, del cambio social, que hacía aquel joven director. Tanto como los caracteres, le importaban las pequeñas cosas que los rodeaban. No era frecuente en un casi debutante esa

búsqueda del detalle. En las sencillas y sobrias imágenes, además, abundaban esos mágicos sobresaltos que sólo son patrimonio de los maestros. Lo monótono, de pronto, adquiría inquietud; lo corriente se volvía amenazador. Un televisor, una nevera, una gorra, una lata de cerveza, un coche, un bar, una vieja sala de cine, producían tal cercanía que llegaban a perturbar, quizá por aquella mirada tan alta en grados de parsimonia que contemplaba todo. Secuencias como la final, en la cocina de Cloris Leachman; la de Ben Johnson en el río o las panorámicas que abrían y cerraban la película, eran brotes de arte que sentías nacer directamente en el corazón del autor. Filmada en el último gran blanco y negro que ha producido el cine, por el genial Robert Surtees, con una cámara humilde y deudora del mejor Rossen —El *buscavidas*— y el mejor Welles —*El cuarto mandamiento*—, no había duda de que estabas ante el trabajo más completo de un director joven desde el debut de Truffaut con *Los cuatrocientos golpes*. La más selecta cosecha del cine norteamericano acompañaba cada encuadre. En ocasiones, Ford o Lang parecían encuadrar suavemente la cámara. Había tantas cosas buenas en la película, tanta sinceridad, tanta emoción, tanto amor al cine y tanto respeto a los intérpretes, que Mercero y yo —acabábamos de escribir el guión de *La cabina*, con la que un año después Antonio obtendría el Emmy— nos dijimos: «No importa ver morir los sueños o descubrir que las personas se encierran cada vez más en sí mismas, no importa la desesperación de las madrugadas, pero que no nos quiten el cine». Ettore Scola y su *Splendor* han llegado casi con veinte años de retraso.



Peter Bogdanovich indicando a Timothy Bottom como hacer un piano en *The Last Picture Show* (*La última sesión*). Larry McMurry, el autor de la novela, es hoy un escritor consagrado y sus libros aparecen siempre en las listas de los más vendidos. McMurry, tejano de nacimiento, anticuario de profesión, propietario de un librería en Washington que hace las delicias de los más exigentes bibliófilos norteamericanos, ganó el pasado año el Pulitzer de novela con «Lonesome Dove», una típica (y maravillosa) historia «del Oeste», pero antes, me parece, sólo había escrito «Pass

by», llevada a la pantalla como *Hud*. Y hay una escena en *Hud*, cuando Brandon de Wilde y su abuelo Melvyn Douglas van al cine el sábado por la noche (dibujos animados, palomitas de maíz, cantan «Rosa amarilla de Tejas» antes de que comience la proyección), que anticipa ya esa nostalgia por un mundo perdido, esa sensación de soledad perpetua, de conductas olvidadas, que estalla con deslumbrante belleza en la obra de Bogdanovich. (El último libro de McMurtry llevado al cine ha sido *La fuerza del cariño*, magníficamente adaptado y dirigido por James L. Brooks, ganador de cinco Oscars, aparte de «Lonesome Dove», filmado como serie para la televisión —*La paloma solitaria*— y con unos resultados extraordinarios tanto de audiencia como de crítica).

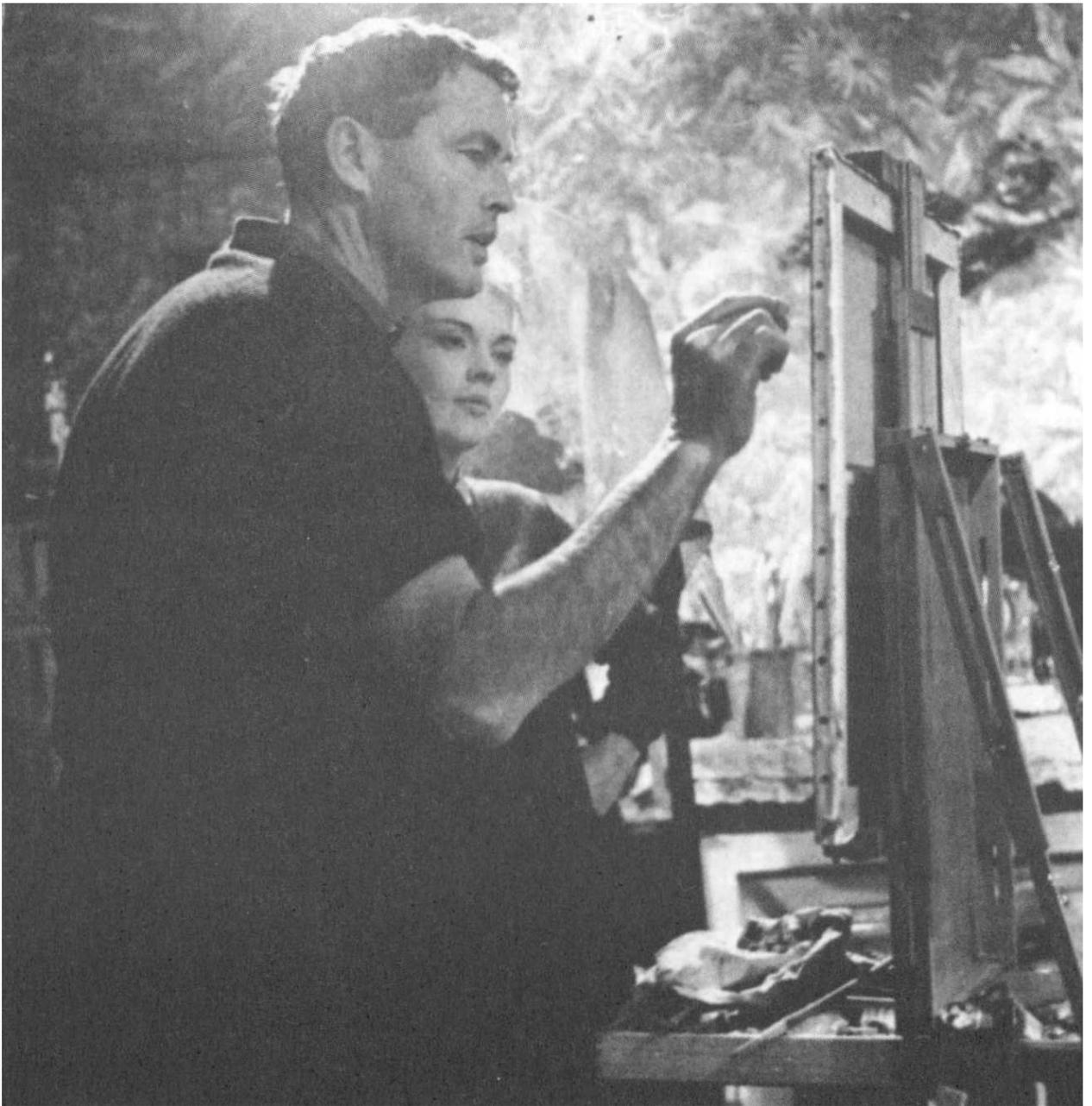
The Last Picture Show, como *El buscavidas*, como *En un lugar solitario*, como *The Set-Up*, como *Taxi driver*, como otras muchas, es una película que está más allá del culto; es de esas donde sabes que el equipo ha dado el máximo, se ha vaciado, ya no hay más coraje que echar; tienes la certeza de que, al menos durante las semanas de filmación, todos los que han intervenido han sido mejores personas.

Bogdanovich fue un crítico excepcional. A él se debe el descubrimiento de Hawks o de Ulmer. Sus libros sobre Lang, Dwan, Welles, etcétera, han sido escritos con respeto, amor y alegría. «Pieces of Time» es un tesoro para cualquier cinéfilo de alzada. Como director, sus películas tiene el mismo don —ama el cine y sabe transmitir ese amor— que sus artículos para «Esquire» o «Film Culture». *Targets* era una película B de terror —el terror está hoy en la calle y no en el cine— realizada con el vigor de *Al rojo vivo*. Ya es un pequeño clásico. *Directed by John Ford* es más que un documental imprescindible para todos los amantes del cine: es un ensayo lúcido y apasionado sobre uno de los más grandes creadores (y poetas) del siglo xx. *The Last Picture Show*, *¿Qué me pasa, doctor?* y *Luna de papel* llevaron a Bogdanovich a la cumbre: «¡Lo conseguí, madre, estoy en la cima del mundo!». Luego vino la lenta caída hacia el ocaso: *Nickel Odeon*^[4], *La señorita rebelde*, *At Long Last Love*,..., pero supo regresar del infierno de los olvidados con modestia y una segunda obra maestra: *Saint Jack*, Bogart en los ochenta, Rick Blaine en Singapur, extraordinario acento local, la eterna historia del perdedor que manda todo al diablo porque, sencillamente, es muy feo lo que le proponen. La ética de un alcahuete —el estupendo Ben Gazzara que buscó desesperadamente Cassavetes para sus independientes y amargas historias— no tiene precio. *Todos rieron* ha resultado ser la mejor comedia de los ochenta. No se trata de ninguna «reconstrucción» del viejo espíritu, no; es una verdadera —y modesta— comedia de hoy mismo, que rebosa alegría de vivir y de filmar, espontaneidad, encanto y precisión. Ah, y tiene el fluido de «lo joven» abasteciendo cada una de sus secuencias. *Máscara* es una película mutilada por el Estudio, que esperaba *El hombre elefante* —prestigio, premios en Europa, buenas críticas...—, y se encontró con un cine sentimental de los buenos tiempos de Sirk, Leisen y Stahl. (Aquí ya empezó Cher a recoger papeletas para su Oscar por *Hechizo de luna*.)

(1989)

PARRISH

Robert Parrish es hoy más conocido por sus libros que por sus películas. «Growing up Hollywood» (1976) y «Hollywood doesn't live here anymore» (1988), han resultado un verdadero éxito, tanto de ventas como de crítica, sobre todo el primero. Los críticos duros y los blandos se quedaron sorprendidos ante un veterano director que parecía escribir con la magia de aquel primer Truman Capote que enviaba sus relatos al «New Yorker». Parrish significaba —además de un ventanal de aire puro, sin huellas de esa nostalgia de garrafa, de ese sentimentalismo de rebajas de segunda quincena de julio tan afín al género «Oh, los viejos y malditos buenos tiempos»—, significaba, digo, el descubrimiento de un escritor novel que pasaba de los sesenta; un autor que repartía vitalidad a manos llenas, diversión y buen humor; un narrador elegante y sincero, joven hasta la última página y, ¡sorpresa!, humilde. En realidad, los libros de Parrish no tienen nada que ver con los mamotretos de recuerdos que escriben a diario (o les escriben) docenas de estrellas, productores o directores retirados en sus cuarteles de invierno californianos eternamente primaverales. Por decirlo de alguna manera, las memorias de Parrish están más cerca de «París era una fiesta», de Hemingway, que de «El hijo del trapero», de Kirk Douglas. El estilo sencillo y luminoso de Parrish —muy en la línea del de Niven en «Traigan los caballos vacíos»—, su prosa tranquila y festiva, nos da una visión del Hollywood de ayer con amenidad de la buena, también con el encanto de las películas cortas de Laurel & Hardy, la espontaneidad de las primeras bobinas de Stevens o McCarey y la agudeza del Vidor de los años treinta. Resulta difícil de creer, pero Parrish apenas habla de sí mismo, de su talento o de sus películas, aunque no olvida sus inicios como actor infantil. (Era Parrish aquel golfillo vendedor de periódicos que lanzaba majuelos con su cerbatana a la cara de Chaplin hacia el final de *Luces de la ciudad*.) La obra literaria de Parrish es lo más parecido a cómo deberían ser los libros de texto en cualquier Escuela de Cine, asignatura «Que nadie se llame a engaño». Sam Spiegel, William Wyler, Mitchum, Billy Wilder, Chaplin, etcétera, son tratados con auténtica admiración y profundo afecto, pero John Ford es caso aparte. Hay casi un continuo tributo a Ford en cada página escrita por Parrish en «Growing up Hollywood». Ford fue su maestro, su padrino de boda y, desde luego, el hombre de quien heredó esa modestia que siempre presidió su cine y ahora también su literatura. En ambos libros, Bob Parrish cuenta infinidad de estupendas anécdotas, pero hay una que define a la perfección su tono narrativo. Cuando Parrish obtuvo el Oscar por el montaje de *Cuerpo y alma*, la estupenda película de Rossen (antes de ser director, Parrish fue uno de los mejores montadores de Hollywood, y ahí está su trabajo en obras del propio Ford, Max Ophüls, Milestone o George Cukor), bueno, pues cuando Parrish ganó el Premio de la Academia, Ford le llamó para invitarle a comer. Ya en los postres, a punto de despedirse, John Ford encendió su pipa con aquella legendaria parsimonia suya (un minuto y cuatro segundos), fumeteó dos o tres veces y, por fin, habló: «He oído decir que has ganado un Oscar». «Sí», respondió Parrish. «Yo tengo siete», añadió Ford. «Lo sé», dijo Parrish. «Verás, hay un lugar por Hill Street», explicó Jack Ford, «entre las avenidas Quinta y Sexta, donde si llevas tu Oscar y pones quince centavos te dan una buena taza de café.» «¿Tiene la dirección exacta?», preguntó Parrish. «Lo que quiero decirte», terminó Ford, «es que lo único importante en este negocio es seguir trabajando. Felicidades y buena suerte.»



Robert Parrish y Jean Seberg preparan una toma en *In the French Style*.

La filmografía de Parrish está formada por películas fácilmente olvidables, películas estupendas y dos obras maestras. Cuando, en 1963, la Cinémathèque francesa organizó una retrospectiva Parrish, la gente de «Film Culture», «Variety», «Partisan Review» y el resto de los críticos norteamericanos sector alta sofisticación, enmudecieron. «Bah, una *boutade* más de esos chicos europeos que quieren dirigir», se dijeron. La banda de «Positif» —los primeros defensores de Parrish— combatió con firmeza la idea de que el director de *Llanura roja* era mucho más que un artesano. Aunque no sirvió de mucho. Parrish sigue siendo hoy un cineasta sin ningún poder de fascinación para sus compatriotas. Es injusto. Los *westerns* de Robert Parrish tienen el mismo tamaño que los de Boetticher o Mann. Veamos. Incluso en sus películas puramente de encargo —*Destino Budapest*, *Orgullo contra orgullo*, *Al día siguiente*, la parte que filmó de *Casino Royale...*—, hay un humor inhabitual y un tratamiento del cine de repertorio que trata de buscar las raíces más puras. *Fuego escondido* es Hawks con algún grado más de fiebre y densidad (aunque aquí la densidad no sea una virtud). La amistad entre los dos tipos de esta película —Mitchum y Jack Lemmon— tiene una rara «posmodernidad». Algo en el ritmo y en la fotografía (y, claro, en la chica: Rita Hayworth) parece susurrarnos que estamos ante un *spot* de los ochenta: el Caribe, cielos azules, pieles tostadas, ropa veraniega, rosas anohecidas

perfumados, apasionamiento, celos, refrescos tropicales, todo estalla con fuerza real ante nuestros ojos. La última secuencia, cuando Lemmon muere ardiendo al tiempo que el viejo vapor se hunde, es sobrecogedora. Pocas veces se siente tan de verdad como aquí que se está muriendo una persona y no un actor.

San Francisco Story, filmada en blanco y negro, con Joel McCrea y una atractiva Yvonne de Carlo, es un *western* pasado por Lord Byron, de un romanticismo y una iconografía sublimes. El duelo final en la playa, mientras amanece, con los actores recortados por las sombras, posee la atmósfera de las novelas de aventuras inglesas del XIX. Aquí comienza Parrish a sentir un Oeste estilizado. *Más rápido que el viento* tiene ya un tratamiento dramático del paisaje —incluido el rostro agitado de John Cassavetes—, y la aventura evoluciona hacia la tragedia sin esfuerzo, dentro de una misma escena, de un mismo plano. También ocurría esto en la obra más maldita de Parrish: *In the French Style*, adaptación de Irwin Shaw a un universo muy cercano a Scott Fitzgerald, donde la desesperanza va arrugando los personajes, al tiempo que los sentimientos envejecen por dentro. Hay como un real deterioro en sus ropas, en el brillo mortecino de sus miradas, en la lentitud de sus gestos.

Las dos obras maestras de Parrish son *Más allá de Río Grande* y *Llanura roja*. La primera es uno de los mejores *westerns* que yo conozco. Hay tanta melancolía, tanto romanticismo envolviendo los personajes desplazados y perdedores de esta película, que cuando la cámara se aleja de Mitchum en los últimos segundos y le abandona una vez más a su destino, tienes la sensación de que por una maldita vez te han dicho qué es eso de la condición humana. Mitchum está deslumbrante de recursos, nadie como él ha expresado mejor la tranquila desesperación. Dudo que Peckinpah hubiera filmado *Duelo en la Alta Sierra* o *Grupo salvaje*, tal y como las conocemos, sin una referencia tan concreta como es esta hermosísima obra de Parrish. El paisaje —ahora mexicano— es un personaje más para el director que lo observa todo impasible tras la cámara. El paisaje, insisto, prodigiosamente fotografiado en Technicolor, tiene la presencia y el vigor del mejor de los intérpretes y como tal es contemplado, analizado y «dirigido» por Parrish, un creador que sabe mostrar como pocos los cuatro elementos —sobre todo, el viento— envolviendo los fotogramas. *Más allá de Río Grande*, en fin, pertenece a esa extinguida raza de *westerns* que apostaban por el hombre desnudo sobre la tierra, algo que hicieron también Boetticher en sus baratas y magníficas películas con Randolph Scott (*Cabalgada en el desierto*, *Los cautivos*, *Estación comanche*); Tony Mann en *Winchester 73*, *Tierras lejanas* y *Colorado Jim*; Nick Ray en *Johnny Guitar* y *La verdadera historia de Jesse James*; Stevens en *Raíces profundas*; Farrow en *Hondo*; David Miller en *Los valientes andan solos...*; y, claro, Ford, Hawks, Dwan, Wellman, Hathaway, etcétera, a lo largo de toda su obra. Por cierto, ¿qué ha ocurrido con el *western*? ¿Ha muerto realmente? De los últimos veinte años no recuerdo ahora mismo más que *Muerde la bala* (Brooks), *El último pistolero* (Siegel), *Forajidos de leyenda* (Hill), *Silverado* (Kasdan), *Josey Wales* y *El jinete pálido* (Eastwood) y... *Llanura roja* es una joya del cine contemplativo. Filmada en su totalidad en escenarios naturales (Ceilán), narra la lucha por la supervivencia de un pequeño grupo humano en un país extraño durante la Segunda Guerra Mundial. También es el viaje al interior de una persona que trata de cicatrizar sentimientos aniquilados. La dirección de Parrish adquiere aquí el punto de vista, y de meditación, de Ozu o el mejor Satyajit Ray. La presencia de la muerte, la relación con los nativos, el trauma del accidente aéreo, los fantasmas del pasado —hay un *flashback* soberbio, muy breve, Peck baila con su mujer, el bombardeo, la muerte—, un mundo físico y psíquico que se encadena y extrapola de manera genial en una de las obras más atípicas del Hollywood de los cincuenta.

A diferencia de otros directores que también fueron montadores muy buenos —David Lean, Stuart Heisler, John Sturges, Robert Wise, Mark Robson o, más recientemente, Hal Ashby—, Parrish no busca jamás su ritmo en el juego de la planificación, sino en una puesta en escena de

conceptos puramente... orientales. Los montadores no suelen ser directores de actores, sino seleccionadores de miradas. Bueno, pues aquí tenemos en todo su esplendor la grandeza de un gesto, el valor de una pausa, la fuerza de una sonrisa, la potencia de un *off*, el escalofrío que produce una convulsión dentro de alguien que mira, que ve. Son los montadores, y nadie más, los verdaderos buscadores de sentimientos, los buceadores de pálpitos que añoran en apenas veinte fotogramas, los tipos que modifican el tiempo (lo estiran y comprimen), quienes crean tensión y acciones simultáneas; los que tienen soluciones para los problemas del guión, la interpretación y la realización, los que, en fin, añaden algo *nuevo* a la película en el último instante, algo que nadie hubiera imaginado. Buscadores de oro.

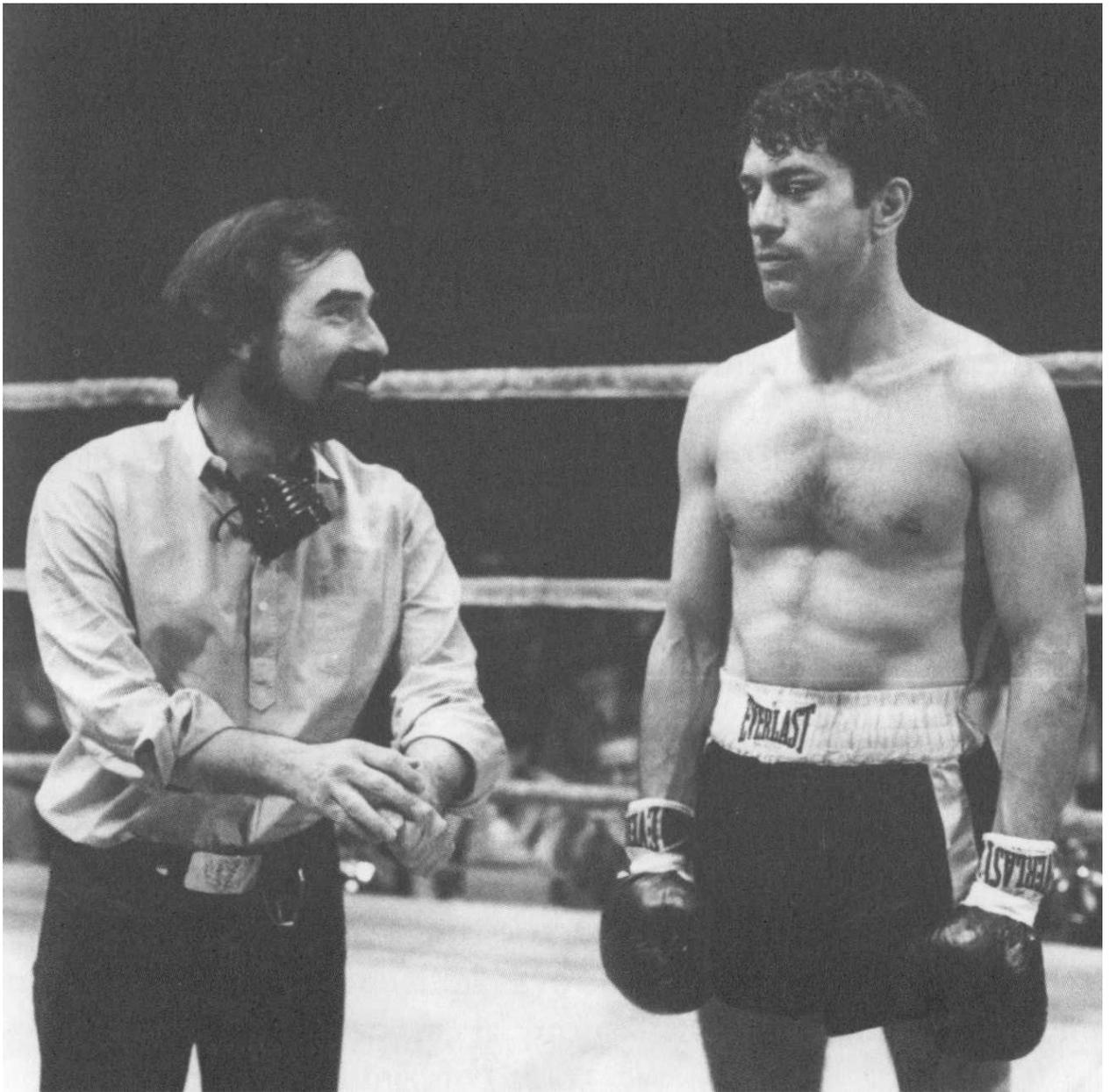
Graben *Llanura roja* cuando la pasen por televisión. Está hecha con material 18 quilates.

(1989)

SCORSESE

No comparto para nada esta repentina beatificación de Scorsese. Si durante la década de los setenta fue sin duda uno de los más brillantes e inteligentes creadores del cine norteamericano —*Taxi Driver*, *New York, New York*, *Toro salvaje*—, a lo largo de los años ochenta, el momento de su santificación, sus películas no han sido sino fallidas tentativas de obras maestras. Aun así, los críticos le veneran. Evidentemente, es uno de los suyos. Sólo a *Marty* le admira la crítica, desde el *Village Voice* a *Cahiers du Cinema*, antes de ver sus obras, por sus intenciones. Definen su actual (buen) oficio crispado como estilo esplendoroso. Brian De Palma o Alan Parker, generalmente odiados por los expertos, podrían ser intercambiables con el director de *Malas calles*. Pienso en *El precio del poder* o *Arde Mississippi*. Ni *El rey de la comedia* —magnífica primera mitad—, ni *Jo, qué noche*, ni *La última tentación de Cristo*, ni *El color del dinero* —ni color con *El buscavidas*—, ni *El cabo del miedo* —inferior al original de Jack Lee Thompson—, son obras para haber situado a su creador en el número uno de la general. Ya, ya sé que *Uno de los nuestros* está considerada la pieza maestra del cine contemporáneo, pero tampoco comparto esa opinión. En cine de *gangsters* reciente, prefiero *Muerte entre las flores*. Si se trata de dar profundidad a unos personajes, elijo *Veredicto final*. Si hablamos de climas, me quedo con *Al filo de la sospecha*. Decididamente, es el énfasis creciente de Scorsese lo que me produce desconfianza. Se ha convertido en el María Callas de los directores, por su mezcla de divismo, talento, impaciencia y ansiedad.

Taxi Driver tiene un guión excepcional. Bresson y John Ford se dan la mano de forma asombrosa. Pero el artífice del milagro se llama Paul Schrader. Travis, el protagonista, es a la vez aquel tipo frío ex combatiente de *Pickpocket* y el Ethan de *Centauros del desierto*. Scorsese dirige la historia con talento y vigor. Crea un ambiente de neurosis, de soledad, de desesperación, que nos seduce con la misma garra que lo hicieron las viejas películas negras o de *gangsters* de los cuarenta —*Los violentos años veinte*, de Walsh, por ejemplo— y primeros cincuenta. Scorsese parece Nicholas Ray en todo su delirio romántico. Brilla una poética sincera y profunda. Es como *En un lugar solitario*. No resulta menos sombrío, hostil e hipócrita el Nueva York en la alta madrugada de Scorsese que el Hollywood nocturno y oscuro de Ray. En *New York, New York*, incomprendida en su tiempo —por casi la misma crítica que hoy le canoniza—, están los mejores planos, las ideas más ricas, el estilo más puro, fluido y personal de toda la obra de Scorsese. Sin olvidar esa maravilla llamada *El último vals*. Y, como *Taxi Driver*, es otra película de género. Un *musical* de raza, hermano gemelo de *Ha nacido una estrella*, el trabajo más estilizado de Cukor. La relación de la pareja, Liza-De Niro, tiene esa huella de lo real, del mejor cine biográfico, autobiográfico; sentimientos que reconoces, parapetados en *blues*, más ceniza que humo. Ver *New York, New York* una y otra vez es sentir como la piel se contrae lentamente, como tu vida se improvisa en la pantalla hasta el pudor, puro *jazz*, *cool*, muy *cool*. Prefiero esta película a cualquier otra de Scorsese, incluida *Toro salvaje*, filmada en 1979, de nuevo un acercamiento al cine de *género*, un intento de caminar junto a aquellas obras de boxeo firmadas por Robert Wise, Robson, Rossen, etcétera, donde se rendía homenaje al claroscuro, a los personajes secundarios, a la pelea por conseguir una vida mejor, trajes buenos, cigarrillos, comer en restaurantes de lujo, ir a los clubes de moda; tributo también para las muchedumbres anónimas que llenaban —y llenan— el Madison Square Garden. *Toro salvaje* se inicia con el gris de una posguerra que busca la prosperidad y concluye con el famoso sueño hecho pesadilla. Otra vez aparece Paul Schrader escribiendo su crítica a la jungla, al caos, al fracaso. Visualmente, lo más rico de Scorsese. Una película de estaño y sudor, de familia y compañeros. El gran acierto, filmarla en blanco y negro. Y su excepcional montaje. Y De Niro, un De Niro Ryan, Garfield, Douglas: febril. Para mí, una película de terror.



Un sonriente Martin Scorsese da las últimas sugerencias a Robert de Niro en *Toro salvaje*.

Después, cuando Scorsese ha querido voluntariamente filmar cine de repertorio, películas como las de antes, su autoría se lo ha impedido. Tienes la sensación de que *sólo* hay estilo. De que las suyas son las películas mejor *dirigidas*; cada secuencia te lo grita continuamente, ves la *gran realización* danzando por todo el fotograma. ¿Dónde está la sencillez de Anthony Mann, Tourneur, André De Toth, Minnelli, Ulmer, Joseph H. Lewis, Garnett..., todos ellos directores queridos y admirados y defendidos por Martin? Hablar de Scorsese es también hablar de De Niro. Se complementan tan bien como Cocteau y la Francia de entreguerras. Ese De Niro que se mira en el espejo de *Taxi Driver*; que abandona al final el camerino de Liza en *New York, New York*; que canta malamente, hinchado, abotargado, en *Toro salvaje*.

Elegido por la crítica el mejor director de América, aclamada en Europa *Toro salvaje* como la mejor película de los últimos treinta años, Scorsese ha accedido al trono del Olimpo por unos expertos que tendrían que haberlo coronado, en todo caso, diez años antes. (Esperemos que obras tan hermosas como *Bitelchús*, *Tres mujeres para un caradura* [L. A. Story] o *Eduardo Manostijeras*, por citar algunas de las más recientes, no tengan que esperar tanto.) Lo que quiero decir es que los films de Scorsese —que es un cineasta extraordinario y un cinéfilo imprescindible, un hermano de cine, alguien a quien quiero y admiro de verdad— se han petrificado en los últimos años. ¿Pero hay algo nuevo en *Uno de los nuestros* que no

conociéramos del Scorsese de los setenta? No quiero hacer un chiste fácil, pero las mejores imágenes de *El cabo del miedo*, las verdaderamente modernas, están en los títulos de crédito y pertenecen a nuestro común amigo Saúl Bass.

(1989)

DURAS

No entro en la polémica iniciada en Francia hace unas semanas, y extendida ya por toda Europa, entre Marguerite Duras y Jean-Jacques Annaud. No he visto *El amante*, esa película que, aseguran, mezcla perfectamente la calidad con el espectáculo de masas. No la conozco, digo, pero me arriesgaría a afirmar que se trata de un buen film, lleno de sensibilidad y emoción. Annaud es un excelente director, para mí superior a los últimos genios oficiales del cine francés —Léos Carax, Beineix, Besson...— y, sobre todo, un genial adaptador. Su versión de *El nombre de la rosa* es magistral, una de las mejores traslaciones que se han llevado a cabo en las siempre confusas relaciones entre texto e imagen. Puedes no haber leído una sola página de la novela de Eco y tener la seguridad de que allí, entre imaginativas secuencias y los planos llenos de vigor de Annaud, se halla toda la historia —y la intrahistoria— del fraile detective y el convento misterioso. Una película que irá ganando con el tiempo.

Leí *El amante* hace un par de años y confieso que me hechizó esa autobiografía tan sincera como sobrecogedora. Que la intimidad se convierta en un *bestseller* atípico dice mucho en favor de la escritura cristalina de la Duras, una mujer que enlaza las palabras como si bailaran vales lentos a la luz de la luna llena de Agrá. La Duras tiene ese fluir narrativo de los elegidos, Borges, Capote, García Márquez, Hemingway y no muchos más en este siglo. Total, que mientras aguardo a que llegue aquí la película —y Jane March con el sombrerito—, para ir a verla el primer fin de semana, o una noche que no ruede; durante la espera, digo, releo *India song*, la obra de teatro, o guión cinematográfico, según, que la novelista francesa escribió a mitad de los setenta —¿o fue mediados los setenta cuando cayó en mis manos?—, a petición del gran Peter Hall. Después, la propia Duras realizó una película sobre su obra con el mismo título.



Marguerite, mon amour.

Estos días, mientras intentaba descifrar *India song* en el Campo de San Francisco, al tibio sol invernal de Vetusta, venían a mí, desordenadas, como debe ser, las imágenes de una de las experiencias cinematográficas más insólitas, innovadoras, elegantes, monótonas, contradictorias y arrebatadoras. También, una joya del cine aburrido. Quito lo de aburrido. Porque no es algo pelmazo, que empalague o importune, ni hastíe, aunque, desde luego, todos conocemos películas más entretenidas. Yo tengo que confesar que me resultó muy difícil abandonar la sala parisina donde la vi por primera vez, cerca del Boul Mich, un verano remoto y solitario, y tampoco fui capaz de alejarme del televisor la noche que la programó TVE. El guión de *India song*, al que homenajeo en el telefilm que estoy filmando ahora, *Mujer con violetas*, está escrito con diálogos sencillos y directos; sus acotaciones son limpias y transparentes. El ritmo es tan suave y lento como el giro de las aspas de esos ventiladores que hay en la amplia mansión de la India donde se desarrolla la acción. ¿Acción? Digamos mejor el paso del tiempo. Todo el guión —y más aún la película— tiene la morosidad de un sueño denso y la velocidad de una pesadilla. Ahora mismo, mientras tecleo en una pausa del rodaje, en la famosa tregua del bocadillo, no distingo bien entre lo que leí la semana pasada y las escenas de la película archivadas en mis bancos de memoria cinéfila. Y menos todavía entre lo que imagino tras la lectura del texto y el recuerdo de algunos planos silenciosos. El poder de fascinación —para

mí— de *India song* es asombroso. Aquella casa de ¿Bengala? me trae el perfume de *Vinieron las lluvias*, novela y película, un piano en el salón, divanes, arañas que cuelgan apagadas de techos crudos, ventanales que dan a un parque rebosante de adelfas y palmeras, y los blancos, unos blancos con la intensidad de los blancos del cine mudo, alumbrando la decadencia de un amor, el crepúsculo del colonialismo... ¿Es, era, así *India song*? Pienso en ella y surge enseguida *El año pasado en Marienbad*. O esa pieza maestra de *La momia*, de Karl Freund, que está entre las más elegantes que nos ha dado el cine. Avenidas amplias y húmedas, el ruido nocturno de la ciudad muy amortiguado; más al fondo, el rumor de los mercados, los gritos de la gente, el ladrido de un perro y la lluvia bañando de pronto una ciudad superpoblada y alerta, tan alerta como Nueva York.

Ver *India song* es asistir a una ceremonia inusual, a pesar de que en ocasiones tiene demasiado énfasis, cierta torpeza formal, desmesurada duración en bastantes planos y un sentido inmaduro del montaje. Pero allí están Duras y su conocimiento del amor, y Oriente como sortilegio, como última percepción. Un film construido a *tempo* de meditación, con voces en lugar de personajes; susurros de mujeres y hombres que deliran durante el monzón del verano. Murmullos de personas fallecidas que siguen enganchadas, atrapadas sin solución a la vida y al deseo, a un deseo inmovilizado en ese preciso instante de la existencia en que se culmina la pasión, desafiando la eternidad que, como el amor, también es incandescente. Cuchicheos abrazados al *off* absoluto. Sí, *the big sleep*.

Embajada francesa, una recepción algo sonámbula, conversaciones pausadas, miradas cortas y precipitadas, todo adquiere la extraña realidad de duermevela. Ahora mismo, el guión me gusta más que la película. Al lado del texto de la Duras, insobornablemente testimonial, parecen brillar los *Hijos de la medianoche* de Rushdie —otro de los grandes libros del siglo—, el coraje de *Salaam Bombay*, de Mira Nair, los ríos incorruptibles de Renoir, Rossellini y David Lean, los silencios de *Pedro Páramo*, y toda esa zona difusa y delicada que hay entre lo que ves y lo que sientes, entre la nigromancia y lo real, entre lo que recuerdas y lo que imaginas. Quiero decir que *India song* es Marguerite Duras en cada sílaba y en cada plano, en cada punto y seguido y en cada movimiento de cámara. Su alma vagando por un decorado y por un párrafo. Y más curioso: es la reflexión, las cenizas de su obra, la anterior y la posterior a este misterioso experimento con el tiempo, el amor y la muerte. Duras a los veinte años y a los cuarenta, ardiendo en literatura y sexo, en palabras hechas de viento y seda, en fotogramas que el humo de su sabiduría bendice a veinticuatro secretos por segundo. Confusión entre escribir y vivir, entre sentir y filmar. ¿Qué habría dicho don Juan Matus, el maestro de Castañeda en el desierto de Sonora, ante esta lección de magia lenta y en *off*?

Marguerite, mon amour.

(1989)

BUÑUEL

Llegas al hotel después de uno de esos rodajes perros de verdad, *cámaracar*, heladas, nocturnidad, etcétera, te das una ducha caliente, no tienes ganas de cenar, enciendes el tubo, te metes en la cama y, milagro, allí está Buñuel inundando de talento la alta madrugada. Sientes entonces la misma alegría que cuando contemplabas aquellos *late-late-shows* de las televisiones neoyorquinas de hace veinte años. Regresar de una filmación, insisto, y encontrarte un ciclo Buñuel es llenarse los pulmones con las mejores raciones de cine fresco y puro, lo más perfecto que conozco para inyectarse optimismo cuando te encuentras tratando de contar una historia en imágenes. *Abismos de pasión* es una joya de un género que podríamos definir como cinema del delirio. A su lado, *Cumbres borrascosas*, de Wyler, queda como una obrita elegante, académica y decididamente opaca. Y es que la lectura frenética y terrorífica que hace Buñuel del libro de Emily Brontë es dinamita. *El gran calavera*, la comedia basada en la obra teatral homónima de Torrado, nos descubre en cada una de sus secuencias una concepción del espacio, un sentido de la geometría, que acerca esta película menor del maestro aragonés al Lubitsch más inspirado de los años treinta. Es como una apoteosis del fluido interno, la energía creadora en pie de guerra. En fin. No es mi intención hablar aquí del cine de Buñuel. Allá cada cual con sus gustos. De Buñuel se han dicho y escrito demasiadas *boutades*; pero creo que está fuera de toda sospecha admitir que una docena de obras geniales han salido de la imaginación de nuestro mayor cineasta. *Los olvidados*, *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, *El fantasma de la libertad*, *Viridiana*, *El ángel exterminador*, *Tristana*, *Ese oscuro objeto del deseo*, *Simón del desierto*, *Él...* siguen produciendo vértigo y asombro, tienen en sus tripas fotogramas imperecederos, trozos de vida inolvidable. Los repentes de creatividad de don Luis no los ha tenido nadie. Sus películas, sencillamente, son bombas.

Además, lo que yo quiero decir es que Luis Buñuel, director de cine, es uno de los mejores. Insisto: no me refiero a Buñuel autor, no, sino a Buñuel director de películas, a Buñuel realizador cinematográfico. Por haber trabajado en los días del mudo, Buñuel atesora lo más difícil: un estilo sencillo y claro. Mientras otros necesitan una docena de planos para narrar el inicio de una relación, para analizar un estado de ánimo o para descubrir un secreto, Buñuel —como Ford, como DeMille, como Lang, como Murnau, como McCarey, como Hawks, como Hitchcock o como Dreyer— lo resuelve todo con uno o dos encuadres. Sabiduría. Y también como esos grandes maestros, Buñuel parece que inventa el cine cada vez que mira por la cámara, o, mejor aún, con cada uno de sus planos te hace sentir que el cine está naciendo, en ese preciso instante, ante tus ojos. Tal y como se expresan los personajes, con el mismo primitivismo, así rueda Buñuel. Panorámicas que descubren un decorado, *travellings* que acercan o alejan intensidad, abundancia de planos medios, lejanía en algunos emplazamientos de la cámara justo cuando nadie diría que aquello es lo más aconsejable, fascinación por los insertos y los objetos. Es un clásico. La subversión no viene de su puesta en escena, viene de su cabeza. Hay también, como en los gigantes citados, como en casi todos nuestros *primeros padres*, un olor a teatro —no teatralidad—, a sólo tres paredes, que es toda una declaración de valor. Mucho antes que Renoir en *La carroza de oro*, Buñuel daba la impresión de buscar el público, de dirigir su complicidad al patio de butacas, pero, y aquí viene el mérito, sin olvidarse de los contraplanos, algo que sí hizo Renoir en su extraordinaria obra acerca de la confusión teatro-vida. Por ello, quizá, todos los intérpretes que han colaborado con Buñuel —españoles, mexicanos, franceses, americanos— adoptan ese tono de exceso —en el mejor sentido— y que es el resultado que produce la técnica cinematográfica al mezclarse con el realismo teatral.



Luis Buñuel y Catherine Deneuve se fotografían en el rodaje de *Belle de Jour*.

Creo que el trabajo de Luis Buñuel como director, aún no suficientemente analizado, es la clave absoluta, la piedra Rosetta de todo su pensamiento, de toda su filosofía, más allá de su

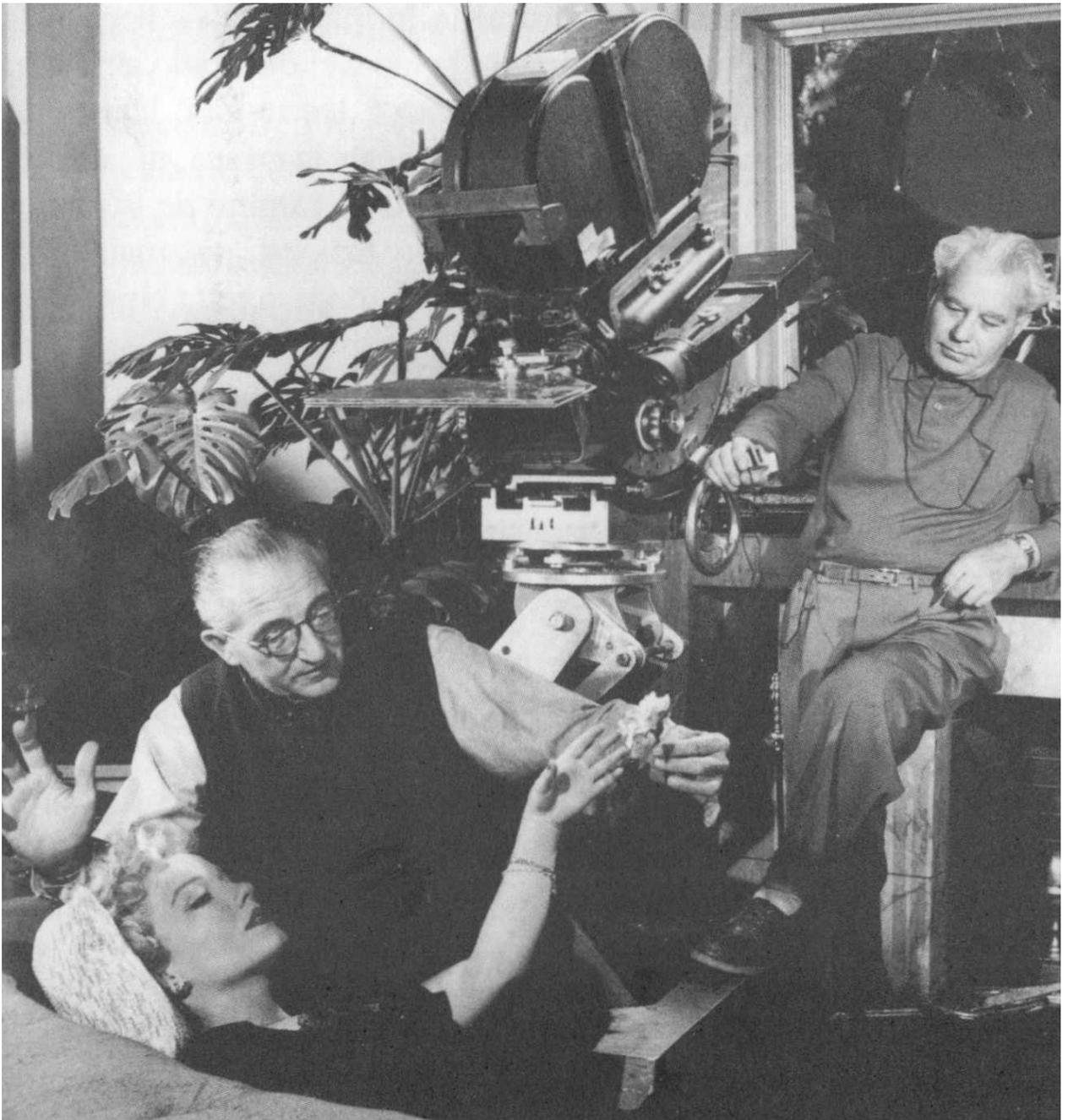
militancia surrealista o de las interpretaciones psicoanalíticas de una *intelligentzia* que, generalmente, no suele distinguir —ni siquiera los valora— a los narradores de historias en libertad. Y ésta es otra palabra definitiva en Buñuel. Siempre que veo una película suya, no importa su presupuesto, grande o pequeño, tengo la certeza de que Buñuel ha sido el director más libre que se ha colocado tras una cámara. Es muy difícil de explicar, pero ninguna secuencia hecha por Buñuel parece tener otro control que no sea el suyo, el de un director, repito, siempre filmando en libertad, dotado de una energía desconocida hasta hoy, de una claridad de relato que produce entusiasmo, de una sencillez conmovedora y de un humor inalcanzable. Ése es para mí el gran Buñuel, el director, y no el mito que levantó la crítica francesa. Galdós más que Bataille; Aleixandre más que Freud; Ramón más que Marinetti; Valle más que Tristan Tzara; el realismo español de Quevedo y el Lazarillo, en fin, más que el ultraísmo o el futurismo. El problema es que ni la crítica francesa ni los profesores de cine de las universidades norteamericanas han leído a Galdós, Ramón, Valle, Aleixandre o *Los sueños* del caballero de las espuelas de oro. Pero eso, como dijo aquel inglés amigo de Kim, es otra historia, o histeria, según.

(1990)

LANG

De los ilustres miembros de la Escuela de Viena (Stroheim, Preminger, Edgar G. Ulmer, Fred Zinnemann, Sternberg, Billy Wilder), sólo Fritz Lang peleó de verdad contra los moldes narrativos impuestos por la industria de Hollywood. A Billy Wilder, Preminger y Zinnemann los vemos hoy como auténticos directores norteamericanos. Sternberg —quizá de forma casual— llegó más lejos en su integración: su talento con la luz y el decorado sirvieron para añadir más hormigón al *starsystem* de los treinta. Ulmer no tuvo carácter para luchar contra los Estudios y la crítica, ni para ser el nuevo Murnau, y eligió conscientemente el camino de la maldición. Stroheim sólo pensó en su gloria. Hay más extravagancia fuera de la cámara de Stroheim que en su envenenada puesta en escena. En los veinte, cuando rodó Stroheim, no existían todavía sutilezas del tipo de si uno debía integrarse o no en un sistema de rodaje. El problema de Stroheim era la alta producción. Stroheim sabía que cualquier sistema de producir películas —en cualquier país— era demasiado poca cosa para él, para su intransigente creatividad, para sus exigencias. Él, Stroheim, era el mejor sistema conocido y nunca habría otro mejor. Por eso, cuando le sacaron la última tarjeta roja —en realidad, fue por *La reina Kelly*— supo que le habían expulsado de cualquier terreno de juego donde hubiera campeonatos. Lo de Lang fue distinto.

Lang era ya un artista respetado cuando salió de Alemania huyendo de los nazis. Sus tres famosas «emes» —*Metrópolis*, *Mabuse* y *M*— le iban abriendo, por donde pasaba, un pasillo de majestad y expectación. Fritz Lang filmó en Estados Unidos *westerns*, películas sociales, bélicas, *negras*, etcétera. Hizo el cine de género más personal que se conoce. ¿Cómo lo consiguió? Fue un gigante, una roca. Peleó encarnizadamente dentro del sistema —en Metro, Universal, Paramount, Fox, RKO...—, asalto tras asalto, cuerpo a cuerpo, fajándose en todas las distancias, intercambiando golpes demoledores, y llegó al final del combate destrozado pero ganador a los puntos. Así, mientras la americanización de Fritz casi no la vemos hoy de tan abstracta que es, sus películas de encargo hechas en Hollywood son las más íntimas que filmó nunca. Y también las mejores.



Lang explica a Ann Baxter como levantar la flor en *Gardenia Azul*. (Junto a la cámara, el extraordinario director de fotografía Nicholas Musuraca).

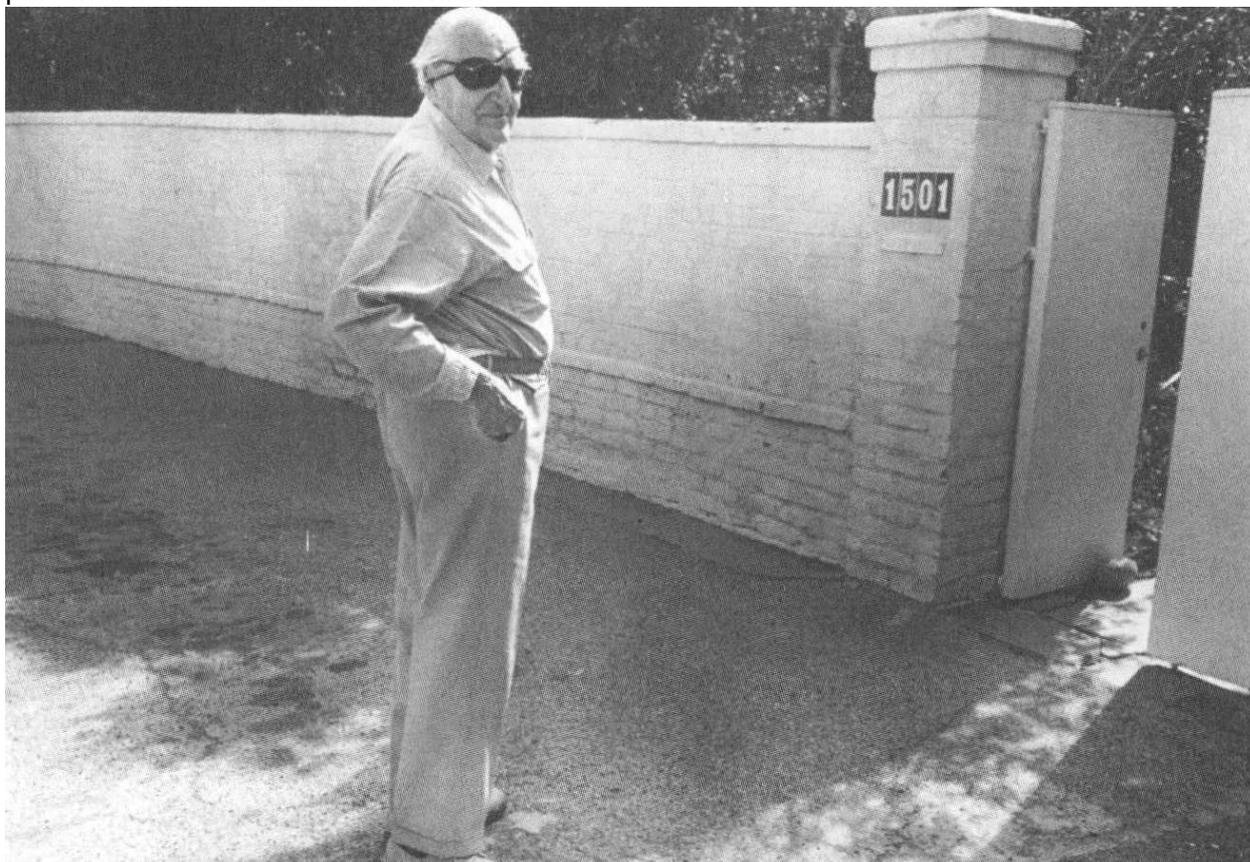
Gran parte de su cine americano, y no precisamente el formado por sus obras maestras oficiales (*Furia* y *Sólo se vive una vez*), sino ese otro absolutamente B que pasó del todo inadvertido, es hoy un documento imprescindible para entender el significado de la vida en los años cuarenta y cincuenta. Me refiero a piezas tan excepcionales como *Los sobornados*, sobre todo, o *Mientras Nueva York duerme*. En ellas, Lang nos enseña, a través de las crisis de sus personajes masculinos que soportan las posguerra, un mundo esquizoide, pesimista, incómodo, que conduce al crimen, al soborno, a la mentira, a una confusa sexualidad. Las mujeres de Lang siempre están prisioneras del deseo, del dinero, de la ansiedad, del destino; o de una existencia gris, vulnerable; se sienten desplazadas por su propia cotidianidad, sin un sitio real. La ciudad se ha transformado en un lugar extraño, duro, inhóspito, que te trata mal, que no te proporciona un buen empleo ni una casa agradable para vivir.

En las grandes ciudades el amor siempre declina, y el lado oscuro —y oculto— de las personas se abre y enturbia la atmósfera. Lo que asombra más de Fritz Lang en Estados Unidos es que ni como persona ni como creador dejó de ser un solo segundo «A film by Fritz Lang».

El año pasado en Hollywood, tomando café en Le Dome, Sunset Boulevard, le pregunté a mi amigo Daniel Taradash si Lang fue un tipo tan duro como aseguran. «Sí, era *tough, very tough*; y no únicamente era duro. Podía llegar a ser el más cruel, el más vanidoso y el mejor de todos los hombres. Sobre todo, era inteligente y honrado. A mí me enseñó cosas tan difíciles, ¿dónde las enseñan?, como escribir con un sentido total de la historia sin dejar de individualizar al máximo cada personaje».

Taradash redactó para Lang el guión de *Encubridora*, el primer «western negro en color» —después seguirían esa vía *Johnny Guitar* y *Centauros del desierto*—, una película realmente inesperada y donde se introdujo por primera vez una canción, a modo de comentario brechtiano, cuya letra iba haciendo progresar el argumento. Este método, en aquel Hollywood de los primeros cincuenta, es algo que aún hoy te deja boquiabierto (Zinnemann, en *Solo ante el peligro*, lo utilizó poco después). Cuando Taradash obtuvo el Oscar al mejor guión por *De aquí a la eternidad* —en 1953, y con dirección de Zinnemann, ya es casualidad—, Fritz Lang comentó que aquel triunfo de su alumno era, de alguna forma, un reconocimiento que se le hacía a él.

Para Lang todos somos culpables —y a lo mejor tiene razón—, incluso aunque se pruebe nuestra inocencia. Hay dentro de todos una falta de origen, un misterioso pecado. Y eso también nos hace víctimas. El cine de Lang, el más negro que existe, gira en torno a la culpabilidad no asumida, no sabida, y está compuesto por un elevadísimo número de escenas nocturnas. En realidad, la noche para Lang es un ajuste de cuentas, el último, antes de que la claridad te sorprenda. La mayor parte de sus finales fueron modificados por los Estudios y acoplados a su tiempo. Pero las criaturas de Lang se escaparon de su época. Hoy viven en la nuestra, siempre listas para salir disparadas hacia el futuro, porque, como les sucedía a los antiguos griegos, la pelea contra los dioses no termina nunca. Hoy los dioses son las leyes, esas reglas que no nos parecen buenas ni justas. Fritz Lang es uno de los poquísimos privilegiados que ha podido gritar: «¡Da asco el mundo en que vivimos!». Gracias al cine, millones de personas hemos escuchado su aviso.



Fritz Lang se deja retratar a la puerta de su casa hollywoodiense.

Me cautiva el inicio de *El hombre atrapado*, es como una *pieza menor* de Hitchcock. La verdad es que Lang y Hitch se parecen mucho. La manera que los dos tienen de filmar en interiores es inimitable; están perdidamente enamorados de los objetos; ambos poseen la técnica más brillante que se conoce; manipulan los intérpretes como y cuanto y cuando quieren, y, bueno, su visión del hombre es tan pesimista como la de Woody Allen. Así, *Secreto tras la puerta* es *Rebeca*, de la misma forma que *El hombre atrapado* es *Enviado especial*.

Justo en el arranque de *El hombre atrapado*, cuando Walter Pidgeon intenta matar a Hitler en una campaña de Estudio, siempre me parece ver a Hitch escondido tras un matorral, cavilando. Seguro que Sir Alfred haría matar a Hitler. Pero... ¿es Hitler o su doble el tipo que cae tiroteado? Y Pidgeon empieza a huir con la muerte en los talones.

(1990)

MCCAREY

A comienzos del verano de 1969 murió Leo McCarey en California —se cumplen ahora veinte años—, y yo escribí en «SP», revista de la que era crítico cinematográfico, un artículo sobre lo que representaba la desaparición del director de *Tú y yo*. Ahora, tantos años después, me produce asombro (me resulta inexplicable) que McCarey siga sin haber conseguido su butaca de primera fila en el Olimpo. McCarey ha realizado media docena de obras maestras, pero, además, es el autor que —junto con John Ford y King Vidor— tiene el mayor número de secuencias, planos e instantes imperecederos en la historia de las películas. Y me extraña aún más, si cabe, que exactamente dos décadas atrás los estupendos periodistas Luis Ángel de la Viuda y Enrique Vázquez, director y jefe de información, respectivamente, de «SP», hicieran caso al chiflado —yo— que, parloteando con aquella vieja pasión cinéfila, les dijo: «McCarey ha sido uno de los más grandes. Un gigante de la misma estatura de Ford, Lang, Renoir o Murnau. Tenéis que darme una página. McCarey es alguien fundamental en la cultura de nuestro tiempo. Con él desaparece definitivamente toda una concepción del cine. En fin, media página. Si el muerto hubiera sido Hitchcock, *no problem*, ¿verdad? Pues escuchad con atención: McCarey es mejor que Hitchcock».

Enrique Vázquez era un experto en espías y un magnífico aficionado al cine. Mientras corregía originales, y con una lucidez pasmosa, te contaba la diferencia que había entre los gastados antihéroes de *Duelo en la Alta Sierra*, de Peckinpah, y el melancólico hastío de la gente que se arrastraba por *Álvarez Kelly*, de Dmytryk. Enrique imponía en aquella estupenda redacción de «SP» un ritmo de suave comedia norteamericana y se movía con la clase de Cary Grant entre ríos de papeles, teléfonos, fotografías y ajustes de confección. Por su parte, Luis Ángel estaba siempre abierto al diálogo y tenía colgada la tolerancia a la puerta de su despacho. Luis Ángel de la Viuda es uno de los escasísimos tipos que hablan de la misma manera dirigiendo una empresa que tomando un café. Luis Ángel ya decía, allá por los años sesenta, la única y esclarecedora frase de la posmodernidad: «Lo importante es ser consejero de Banesto». Bueno, me dieron dos páginas para que explicara bien aquello de McCarey, y creo que fue aquel desaparecido semanario (recuerdo a Máximo, Tomás Marco, Homero Valencia, José Luis Gutiérrez, Rafael Conte, Manolo Velasco, Sarmiento Birba, los hermanos Rioboo...) la única publicación española de información general que dedicó un espacio a la desaparición del genial autor de *La picara puritana*, mi director favorito entre mis directores favoritos.

Leo McCarey comenzó a filmar en los días del silencio. Tuvo la feliz idea de unir al portentoso Stan Laurel con un grueso extra del Estudio llamado Oliver Hardy. Hizo con ellos unas cuantas películas cortas, la mayoría verdaderas joyas. Fue durante el duro trabajo de aquellos días cuando McCarey descubrió dos técnicas importantes y el Gran Secreto. O lo que es igual, de un lado, improvisar y estirar el tiempo, y del otro, el conocimiento de que el ritmo de la interpretación vale el doble que la sinceridad de la caracterización del personaje. Ejemplo de esa dilatación del tiempo: a Oliver Hardy le tiran una tarta a la cara. McCarey grita: «¡No te muevas!», Hardy se queda clavado. Quince segundos, medio minuto, más. Ni siquiera los ojos embadurnados de nata parecen pestañear. Los espectadores ríen y ríen sin poder contenerse. Con *La picara puritana*, McCarey perfecciona a Lubitsch y abre el camino de *Historias de Filadelfia* (Cukor) y del mejor Preston Sturges (*Las tres noches de Eva* y *Navidades en julio*). La secuencia en que Cary Grant e Irene Dunne hablan de su fallido matrimonio aún no ha sido superada. Es el más claro ejemplo del predominio del ritmo interpretativo sobre la *sinceridad* de la actuación. Esta secuencia es uno de esos raros trozos de tiempo —y de perfección de *tempo*— que en muy pocas ocasiones son atrapados por una cámara, y lo malo es que nunca podrán imitarse. Los actores están fantásticos. Su *timing* parece que lo marca nuestra sensibilidad de espectadores. La improvisación produce el milagro de que todo puede suceder. Incluso lo que se nos ocurre a nosotros en ese preciso instante. La lente va recogiendo la vida

con la mayor humildad y nos la va introduciendo en el alma. Emociones tan abstractas como la incertidumbre, una fugaz alegría, el *flash* de un recuerdo grato o esa maldita certeza de que todo seguirá igual, son mostrados con una fuerza emocional sin precedentes.



Leo McCarey observa a Victor Moore en *Make Way For Tomorrow* (*Dejad paso al mañana*).
El gran año de McCarey es 1937; filma *La picara puritana* (obtiene con ella el Oscar) y *Dejad*

paso al mañana, su mayor desastre financiero. *Dejad paso al mañana* es el mejor documento que conozco sobre lo que ahora llamamos «la tercera edad», término que, como muy bien ha dicho Cela, es una cursilería. Un matrimonio mayor pierde su casa y tendrá que separarse. Ninguno de sus hijos puede hacerse cargo de los dos a la vez. Así, el padre viaja al campo, a casa de su hija, y la madre a Nueva York, al apartamento del hijo mayor. Hacia el final, cuando Beulah Bondi y Víctor Moore se despiden para siempre —antes han ido al viejo hotel donde pasaron la luna de miel, escena portentosa que coloca ante nuestros ojos algo que podríamos llamar la devastación de la vida—, las imágenes de McCarey poseen una fuerza tan estremecedora que uno se siente enfermo. Allí no hay hostilidad, nada de pianitos de hijos malvados y padres dolidos. No. Es la existencia. Esa cosa tan manida de la existencia.

Años después, Ozu, en *Historias de Tokio*, siguió tan de cerca como pudo el trabajo de McCarey. La mayor fuente de inspiración en el cine de Ozu es la familia y la vida cotidiana, la disparidad ideológica entre padres e hijos —que representan lo «viejo» y lo «nuevo» en una sociedad cambiante—. *Historias de Tokio* es, seguramente, la obra maestra de Ozu. Siempre he creído que el extraordinario cineasta japonés tuvo que ver repetidas veces *Dejad paso al mañana*. No tanto por el argumento como por su punto de vista: la cercanía entre ambas piezas es asombrosa. Incluso la planificación parece a veces que ha sido creada —y sentida— por la misma persona. En *Historias de Tokio*, Ozu nos metía hasta las entrañas el relato de dos ancianos que deciden viajar a Tokio para visitar a sus hijos, ya casados, y para quienes sus progenitores representan sencillamente una carga. Son una carga «ahora», tienen poco que decirse; ni comparten la tradición ni el significado de la vida. Son extraños. No se «quieren». Les ha separado *la ciudad* y algo mucho más difícil de precisar, quizá la natural evolución de la especie. Mientras Ozu narra —con majestad y sencillez— su crónica del envejecimiento y sobre todo, de la desintegración de la familia en el Japón del primer despegue industrial, mitad de los años cincuenta, Leo McCarey apenas se preocupa por el entorno social. Pero con su estilo luminoso y elemental, donde el costumbrismo vence siempre al dramatismo, consigue que sintamos un escalofrío en cada encuadre. A Ozu le interesa por encima de todo la sociedad; a McCarey sólo el hombre. Mientras *Historias de Tokio* fue para Ozu la última reflexión (y la mejor) sobre un tema que le obsesionó a lo largo de su filmografía, *Dejad paso al mañana* únicamente fue una película más para McCarey aunque sin duda la que él quiso por encima de todas.

A principios de los años cuarenta, Leo McCarey llegó a ser el realizador estrella de Hollywood. Cobraba por película —como escritor, productor y director— el doble que sus más ilustres compañeros. Aún hoy, y extrapolando el precio de las localidades y el número de espectadores, *Siguiendo mi camino* y *Las campanas de Santa María* siguen ocupando los puestos tercero y séptimo, respectivamente, en la historia del *box-office* norteamericano. Jean Renoir dijo de McCarey: «Nadie conoce los gustos del público tan bien como Leo». Y el maestro Lubitsch decía siempre: «Ese tipo, McCarey es el mejor». Para el lacónico John Ford, McCarey era el primero entre los directores, y una de las frases que George Cukor repetía constantemente en las entrevistas, era: «McCarey, sobre todo McCarey». Por su parte, el no muy de fiar Howard Hawks (exagera, miente, confunde, aunque con innegable gracia, en sus testimonios), durante el Festival de San Sebastián de 1972, en un saloncito del Hotel María Cristina, les comentó a algunas personas —entre ellas, a mí— que McCarey, carnet profesional de gran bebedor, había sido el mejor director de cine que había conocido.

Tras el terrible accidente de coche —que le tiene varios meses postrado—, Leo McCarey realiza la primera versión de *Tú y yo* con Irene Dunne y Charles Boyer, la más hermosa comedia romántica jamás filmada y también la del más triste final feliz que se recuerde. En 1957, McCarey vuelve a rodar *Tú y yo*, con Cary Grant y Deborah Kerr. Es difícil decidirse: ambas son tan grandes, tan conmovedoras, tan maravillosas. La primera en blanco y negro; la segunda, en

color. La primera tiene formato normal; la segunda, CinemaScope. La primera se rodó en estudio; en exteriores naturales, gran parte de la segunda. Siendo prácticamente idénticas, con similar planificación y espíritu, casi los mismos diálogos («el invierno debe ser muy frío para los que no tienen recuerdos con que calentarse, y nosotros ya hemos pasado la primavera»... «Mi padre decía que los deseos son los sueños que soñamos al despertarnos... Bueno, mi padre bebía, ¿sabes?»), se produce el milagro de que sean distintas. Por McCarey han pasado casi dos décadas y cinco mil botellas de whisky, y se nota en su mirada. La primera versión concentraba aspectos de la vida norteamericana de los años treinta; la segunda refleja ideales perdidos de los cincuenta. Las dos son películas prodigiosas, con docenas de instantes que forman parte de lo más hermoso que nunca haya ofrecido el cine: el reflejo del Empire State en el ventanal del apartamento de Terry —una de las ideas más brillantes que he visto en una pantalla—; el golpe de viento que, de noche, en el trasatlántico, se lleva por los aires el telegrama de la novia de Cary; las escenas en casa de la abuela Janou, en Villefranche-sur-Mer; el movimiento de cámara que acompaña a Cary cuando regresa a casa de su abuela, ya fallecida, y descubre dos soledades: la del entorno y la de su alma; el ritmo de la secuencia final, con Terry inmóvil en el tresillo y Cary soltando sarcásticamente sus frases de doble sentido y descubriendo el cuadro a través del espejo. Esta última escena, y me refiero ahora a la versión en Scope, es, sin duda, la que más me ha emocionado en mi vida. Jamás he sentido eso que definimos como el Amor de una manera tan auténtica, sencilla y natural. Hay un plano en que Deborah Kerr dice sencillamente «A ti», dándole las gracias a Cary Grant, que te lleva a los abismos del alma justo donde yo creo que está escrito eso de que la Vida sin Amor es una imitación de la vida. No creo que exista ninguna persona que pueda terminar de ver la película sin un verdadero terremoto sacudiendo su sensibilidad y, más aún, su instinto.

Sarris y muchos críticos serios opinan que el estilo de McCarey es imposible de definir. Me arriesgaría a decir que Leo McCarey es el cineasta de la emoción. Planifica a impulsos de su corazón. McCarey no tiene un estilo-estilo. Utiliza un lenguaje adecuado a según sea cada historia. La cámara de McCarey es un testigo de los hechos, un testigo siempre a la distancia exacta, justo allí donde puedes ver mejor los acontecimientos sin que tengan que llamarte la atención por estar muy cerca o muy lejos. Los encuadres de McCarey adoptan la actitud del enamorado/da en su momento más álgido de respeto a la persona amada, esa mágica distancia donde no agobias ni desamparas, donde «siempre estás». La planificación es, por tanto, sencilla, como la de Ford o Hawks, y nunca subraya nada. Los verdaderamente grandes se diferencian del resto no en su manera de filmar sino en su forma de mirar. Los grandes, sencillamente, ven más. McCarey cambia de plano lo menos posible; rueda rápido y seguro, no hace casi nunca más de dos o tres tomas por plano. De todas formas, lo que produce más estupor en las películas de McCarey es que sus intérpretes parecen estar iluminados internamente, como si les hubieran metido bombillas dentro de sus cabezas, de la piel de sus brazos, etcétera. Eso sólo lo he visto yo en *Casablanca*, donde también Ingrid, Bogie y el resto parecían tener una luz interior. En fin. Con discreción, elegancia, ironía e improvisación, Leo McCarey fue inventando la comedia romántica, género hoy casi extinguido (*El año que vivimos peligrosamente, Enamorarse, La sombra del testigo...*), ya saben, historias de amor con intermedios de algo que llamamos humor y sin los cuales probablemente te mueres.

Ningún cineasta ha filmado mejor la pareja que McCarey. Por ejemplo, Laurel y Hardy. Es decir, no necesariamente hombre-mujer. Digamos, el mundo visto a través de dos. Incluso en obras como *Dejad paso al mañana*, los planos de McCarey únicamente seleccionan figuras de madre e hijo, dos hermanos, padre y nuera, etcétera. Siempre dos. Por eso, el descubrimiento del CinemaScope —sin duda el mejor formato que existe para contar una historia en imágenes—, supuso para Leo darse de cara con el encuadre soñado: ya podía tener *al mismo tiempo en el mismo espacio a dos personas en primer plano*.

También los espejos fueron un método que McCarey utilizó (con normalidad, sin esteticismos gratuitos) a lo largo de toda la mejor parte de su obra: ofrecer la realidad a través de una educada elipsis.

Las Campanas de Santa María siempre ha sido, para mí, la historia de amor entre un sacerdote y una monja. Ya desde el principio, aparición de los niños, y no digamos la secuencia de la representación teatral de Navidad, asistimos a la apoteosis del cine de la improvisación. Hay miradas en esta joya cinematográfica —observen con atención las de Bing Crosby y la Bergman en la despedida final— que no se recuerdan en nuestras pantallas desde hace muchos años. Esta obra mayor del cine, segunda parte más o menos encubierta de *Siguiendo mi camino* (por la que McCarey obtuvo su segundo Oscar), es una de esas películas que yo me llevaría a la famosa isla desierta de la encuesta. También me llevaría las dos *Tú y yo*, *Dejad paso al mañana*, *La picara puritana*, *Sopa de ganso...* Me llevaría el cine de McCarey. Un hombre que perteneció a un tiempo en que las películas sólo eran películas.

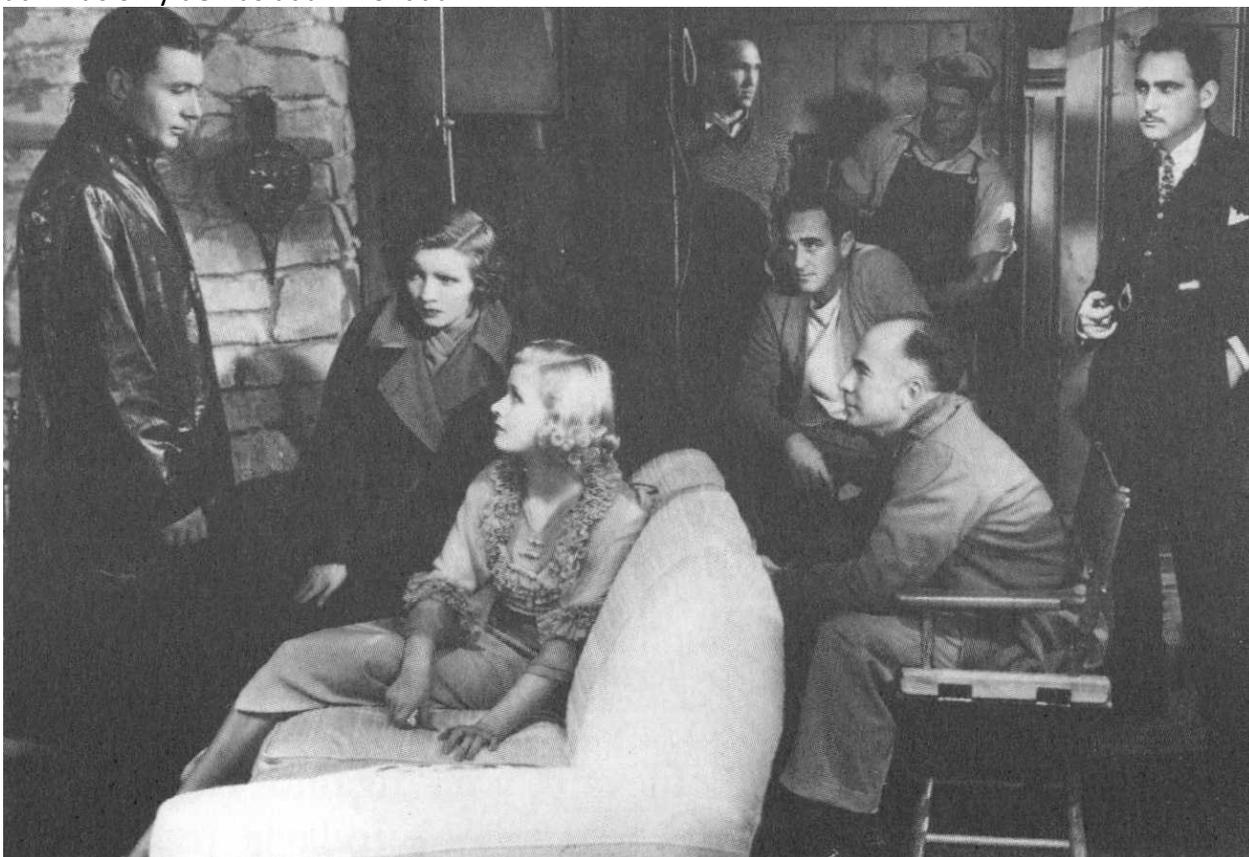
(1990)

LA CAVA

No sé por qué, pero siempre me ha caído muy simpático La Cava. Influye, supongo, que vi bastantes de sus películas de niño, en días felices, y también su apellido, La Cava, tan original, tan sonoro, tan español, que se quedó incrustado a fuego y plata en las fuentes de mi memoria. Recuerdo el cine de La Cava como algo ligero y rápido, breve y efervescente. Comedias de hora y media, siempre en blanco y negro, llenas de pobres y ricos, de criados y señores, con espaciosas cocinas, grandes decorados magníficamente amueblados y una luminosidad similar a la de Capra.

Reducir La Cava a Comedia y Depresión sería injusto y falso. Aun así, la Depresión, hoy, se ve, se toca, se escucha, mejor en La Cava que en ningún otro cineasta de la época. La Depresión según la mirada de Greg tiene mucho de visión irónica, sin asomos de romanticismo. Son como observaciones de alguien con una copa de más —esa última copa que jamás tomaron Lubitsch o Capra—, con un grado de excitación nacido, además de en el *bourbon*, en la amargura. Si tuviera que definir el estilo de La Cava con una palabra, ésta sería imparcialidad. Greg podría decir con Renoir aquello de «todos mis personajes tienen sus razones».

Gregory La Cava sigue siendo hoy un cineasta olvidado, a pesar de que Andrew Sarris, hace ya tres décadas, le situara *Casi en el paraíso*, a pesar de los libros recientes que le homenajean —tan estupendos como el editado por la Filmoteca Española en 1995—, a pesar de los espléndidos textos (Roger McNiven, etcétera) que han ido apadrinando su obra en los últimos tiempos. Insisto: La Cava es un director olvidado y desconocido, tanto como Rex Ingram o Joseph H. Lewis, sobre todo en Estados Unidos, aunque con una leyenda creciente, eso sí. En cualquier *deli* del Wilshire Boulevard, y no digamos en esos nostálgicos lugares de copas del pasado que todavía resisten en Hollywood, tipo Musso and Frank, Formosa Café, y así, no es difícil que un veterano agente de publicidad o un ejecutivo de Columbia o RKO te cuenten y no acaben acerca del genial creador de *Al servicio de las damas*. Siempre con cariño, algo de admiración y demasiada frivolidad.



Gregory La Cava ensaya una escena de *Mundos privados* (con Charles Boyer, Claudette Colbert y Joan Bennett).

Greg La Cava empezó como dibujante, luego tecleó duro en la Underwood hasta que consiguió dirigir, que había sido su sueño desde adolescente. Las películas de La Cava van desde la mitad de los años veinte hasta la mitad de los años cuarenta (cuando yo nací). En La Cava, como en casi todos sus colegas que trabajaron durante el reinado del silencio, existe una fluida forma de narrar, naturalidad, magia, *invisibilidad* en la puesta en escena. Es un hechizo especial que acuñaron las mejores obras del cine mudo y que sólo atesoraron los pioneros, aquellos que ofrecieron primera mano en cada encuadre. El que La Cava terminara sus días como alcohólico nada anónimo y visitando al psiquiatra martes y viernes, no quiere decir nada. A diferencia de otros muchos, Greg hizo del alcohol un estilo de cine. Irene Dunne y Robert Montgomery se casan en *Ansia de amor* después de pillar una monumental trompa. Ginger Rogers acude borracha al lujoso apartamento de Menjou en *Damas del teatro*, como única salida posible a su complicada situación. Los ejemplos serían interminables. La presencia del alcohol es una clave fundamental en el cine de Greg (y si escribo *Greg* tan desenfadadamente, no se entienda como falta de respeto al maestro, ni mucho menos, sino porque, como me secreteó mi amigo Daniel Taradash, es así como a La Cava le gustaba que le llamaran las personas que le querían); el alcohol, decía, es clave en su filmografía, ya como fuerza satírica o destructiva, ya como camino de liberación. También existe en la obra de Greg un erotismo que se cuela por los rincones más impensables y atentos, sin salirse de las normas, apenas jugueteando con el rígido código, echándole mucho talento al asunto, como en la escena —cuarenta años por delante de su tiempo— de la seducción de Irene Dunne y Preston Foster en la citada *Ansia de amor* —un film asombroso, y tras el que va Woody Allen desde hace media docena de películas—, escena que únicamente podría ser comparable a esa otra de Joel McCrea y Jean Arthur besándose sentados en las escaleras de casa en *El amor llamó dos veces*, de Stevens.

Un lluvioso día de primavera de 1983, tomando un *dry martini* en el hoy desaparecido Brown Derby de Vine Street, Paul Kohner nos contó a Enrique Herreros y a mí que cierto fin de semana Greg La Cava y dos de sus mejores amigos, John Barrymore y W C. Fields, dejaron sin alcohol toda la zona de West Hollywood. Y el legendario Kohner, que cuatro años después llegaría a ser mi agente, era un tipo muy serio —y sobrio— que jamás exageraba un chisme. Las borracheras de La Cava se hicieron famosas en una época en que no escaseaban los colocoques a lo largo del Strip. Greg era un tipo brillante —tanto o más que Preston Sturges—, divertido como McCarey y estaba en posesión de una extraordinaria sonrisa —con mayor encanto aún que la de Lubitsch—, y como resultado de todo ello sus actrices le adoraban más allá de las típicas trifulcas de plato, siempre, ay, producidas por sus meteduras de pata gracias al *bourbon*. Claudette Colbert, Carole, la misma Kate, y los chicos, Joel, Foster, Powell, pocas veces estuvieron más sueltos que con La Cava, que los hizo actuar rebosantes de espontaneidad, sin someterlos a la tiranía del guión o de las marcas. *Mundos privados*, *Al servicio de las damas* —lo más perfecto de Carole y Powell está aquí—, *La muchacha de la Quinta Avenida*, *Damas del teatro*, *Sucedió una vez*, *El burlador de Florencia...*, son una prueba inapelable de ello.

La Cava fue un enamorado de la escuela McCarey —de la escuela Stan Laurel—: a la taquilla por la improvisación. La diferencia entre estos dos cineastas bebedores, tan padres de la *screw-ball comedy* como Hawks, es que mientras Leo trasegaba fuera del decorado y tenía buena bebida, Greg filmaba con la petaca en el bolsillo de la chaqueta y se volvía peleón y arisco a cada nuevo trago. Por eso, las obras de McCarey tienen un magnífico equilibrio interno, como las de Howard, y las de Greg, en cambio, están muy mal estructuradas. Una por una, aisladas, las escenas de La Cava son maravillosas, contagian vida, pero en conjunto no están a la altura de su talento. Así, ni los conflictos sociales, a los que era adicto —y que, bien mirado, son la sal de su cine—, ni los enfrentamientos de clase en la era turbulenta que le tocó retratar, terminan de cogernos del todo. O bien explotan antes de tiempo, o no explotan. En cambio, atreverse a echar un vistazo al mundo a través de una botella permite algo más que filmar buenas películas

con medios guiones, o cambiar de tono dentro de una misma secuencia y, desde luego, que alguien llegue a ideas tan modernas como aquélla de secuestrar durante un par de semanas a las *starlets* de la RKO, encerrarlas en el departamento de vestuario, no dejarlas salir del estudio ni siquiera para cambiarse de medias, hacerlas vivir una *soap opera* de verdad y, en fin, por medio de una rapidísima *script* recoger su forma de hablar, sus bromas, sus gestos, sus problemitas domésticos, la auténtica jerga de las aspirantes a *estrellas* y, claro, conseguir luego que las actrices (Kate, Ginger, Lucille...) soltaran ese torrente de cotidianidad ante la cámara. No nos engañemos, *Damas del teatro* sigue siendo la película que Cukor quiso hacer toda su vida.

Quiero decir, por último, que hay una de sus películas que, desde luego, no figura entre las más prestigiosas —en esos libros tipo *Guía de Films* apenas le ponen una estrellita—, por la que siento la mayor simpatía y que siempre estoy dispuesto a ver: *La melodía de la vida*. Se trata de un melodrama puro, sin trampas, dinamita, de los de antes de la guerra (segunda). Es la historia de un joven médico que abandona su humilde barriada, su familia, su novia, y se instala en Park Avenue en busca de dinero y posición social. Mi padre la comentaba a menudo con sus amigos y nuestros vecinos. La ponía como ejemplo del olvido de tus propias raíces que, a veces, genera la propia vida; el alejamiento paulatino de la infancia, de la familia, de las cosas auténticas... La ves, en aquel blanco y negro extraordinario, y parece que contemplas cómo eran las cosas hace casi un siglo, las costumbres, los sentimientos, los anhelos. Y trabaja Irene Dunne, hoy en el olvido, pero que fue la máxima actriz de su tiempo, la verdadera reina del melodrama: *La usurpadora*, el primer *Tú y yo*, *Sublime obsesión*, *Las rocas blancas de Dover...*

Gregory La Cava, no sé por qué, como decía al comienzo, es para mí alguien muy cercano, el cine en blanco y negro de los programas dobles de mi niñez, las personas bien trajeadas que consumían refrescos, Orange Crush, gaseosas de bolita y bocadillos en los bares del Ibiza, del Narváez, Greg era como la mirada excéntrica que abarcaba todo mi barrio. Una tarde, algunos años después, hacia 1956 o 1957, precisamente en el Cine Ibiza, escuché a Bogart en *La condesa descalza* preguntar lo siguiente: «¿Cómo es posible que recuerde mi nombre?»; y nunca olvidé lo que le respondía Ava Gardner: «Podría hablarle de Lubitsch y Fleming, y de Van Dyke... y de La Cava».

Fue la última vez que oí hablar de Greg en muchos años.

(1997)

DREYER

(Para Antonio-Giménez Rico, con quien asistí al prodigio de *Ordet* hace más de treinta años, hace más de tres mil películas.)

Supongo que todos hemos pasado por esa experiencia: no se sabe por qué —yo, al menos, lo desconozco—, pero algo ocurre en la atmósfera y, de pronto, zas, se te taponan los oídos; normalmente, en un avión antes de aterrizar, o subiendo en el ascensor de la Sears Tower de Chicago, o bajando el Pajares en coche. Bueno, pues algo similar pasa con *Ordet*. Ignoro qué sucede dentro de sus imágenes, pero, bum, también cambia la atmósfera mientras la (ad)miras, y se te taponan el alma, y, en fin, tu percepción es distinta.

Hace más de treinta años que asisto a la ceremonia de *Ordet* con idéntica sensación: me parece que ha sido filmada en su totalidad a toma única; en tomas únicas, quiero decir. Sus primeros dos tercios están edificados sobre planos muy largos —a veces, abren y cierran secuencias—, planos que siguen, normalmente, a los personajes, que dejan a uno para acompañar a otro; planos con movimientos —panorámicas, *travellings*— suaves, muy armónicos, *trascendentales* —en el sentido más digno de término, en el menos *intelectual*; véase a Paul Schrader—. *Ordet* es una película de mitad de los cincuenta y, como buena hija de su tiempo, como hija predilecta, atesora dentro de sí los mejores logros —de todo tipo— de esa década prodigiosa, posiblemente la más fecunda en obras maestras de la historia del cine. En los cincuenta estaba de moda entre ciertos autores la puesta en escena a base de planos de larga duración; en ocasiones, con un *solo obstinato*, sencillo o barroco, según, se descubrían ambientes, se mostraban personas y se definían temperamentos. Ya a finales de los cuarenta, Hitch había experimentado con esta estética —más que en *La sogá*, que es un *tour de forcé*, un desafío técnico, un capricho, en *Atormentada*—, y, mejor que nadie, Ophüls: *Carta de una desconocida*. Pero sería injusto olvidar, entre otros muchos cineastas de los cincuenta, aquel reflexivo Antonioni de *Cronaca di un amore*. El problema es que, mientras los planos-secuencia de Ophüls tenían —tienen— sencillez y delicadeza, valentía y sinceridad, los de Antonioni y el resto de la banda de los engolados únicamente peleaban —pelean— por obtener precisión o virtuosismo, o, peor aún, moralidad, intenciones o como rayos se llame eso que coquetea con el *mensaje*. En cambio, poco después, al inicio de los sesenta, Berlanga se aproximó con más inteligencia que nadie a este cine, *Plácido*, e hizo de la narrativa ininterrumpida su verdadero estilo, el motor que transformó sus historias —mucho más que la ayuda incomparable de Azcona—. Robert Altman, Miklós Jancsó, Theo Angelopoulos, etcétera, han filmado —y siguen filmando— en largo, pero más como método de acentuación, más para subrayar, para hacer hincapié, que por seguir las evoluciones naturales del relato. Rodar en cursiva le llamo yo a eso. Lo de Angelopoulos es geometría, o megageometría; Altman se queda, frecuentemente, en una pretenciosidad ligera; por ejemplo, la planificación de una de sus mejores las, *El juego de Hollywood* —y no me olvido de su aparatoso inicial, muy a lo *Kane*—, ha envejecido ya mucho más que *El crepúsculo de los dioses*, las dos versiones primeras de *Ha nacido estrella*, *Cautivos del mal* o *Ed Wood* —por traer obras de igual temática y con residencia en Los Ángeles—, que no han envejecido nada. En cualquier caso, lo que quería decir —y perdón por tantos rodeos y hojarasca— es que nadie ha filmado seguido mejor que Dreyer. Lo suyo en *Ordet* —y en *Gertrud*— es una sesión de hipnosis, nos transforma en sonámbulos a los espectadores, su mirada nos incluye en el espacio, lo mismo que Velázquez o Vermeer hacían con la luz y el sosiego, y Hammersh con la soledad y el silencio.

Dentro de los intensos, dilatados, apaisados y magnéticos planos de *Ordet*, tienen cabida paredes blancas hasta la pureza, candelabros, cuadros, un oscuro mobiliario de inconfundible gusto campesino, muebles reales, en fin, de granjeros y no de atrezo. No se trata de la decoración, accesorios o vestuario de *La heredera*, de Wyler, por seguir con grandes películas; *La heredera* transmite realidad, *Ordet* contagia verdad. En el interior de las fascinantes tomas

de *Ordet*, hay un sonido, *on* y *off*, que recuerda continuamente el runrún de la vida: las tazas de té, los pasos, el crujido de esos zapatos nuevos para las fiestas o las grandes ocasiones —el velatorio—, el tictac de un reloj, las puertas que se abren y cierran, las voces de los niños jugando, el ladrido de los perros, el piafar de los caballos, Karen llamando a las gallinas, el viento zarandeando la ropa colgada... La granja de los Borgen está tan viva como un bosque, y la verdad es que llegamos a conocerla tan íntimamente como si la hubiéramos habitado unos días. Creo que, junto con John Ford, Dreyer es el cineasta que con más sabiduría enseña los decorados.



Carl Theodor Dreyer prepara un encuadre para *Ordet*.

La primera gran sorpresa de *Ordet* llega tras esos dos tercios de filmación majestuosa y serena —*Dies Irae* también era apacible, pero *de montaje*—, justo cuando vemos a Inger en el féretro. Dreyer, entonces, rompe sus maneras *trascendentales* y se aplica al *Hollywood Style*. Es decir, destruye el espacio con planos y contraplanos, fragmenta el tiempo con un rodaje tradicional. Me parece que ahí se encuentra, quizá, una de las claves del asombro que produce el film. Dreyer sabe que únicamente seleccionando con su cámara muchos espacios y tiempos, alternando tamaños y volúmenes en los encuadres, podrá transmitir la realidad del milagro, algo que con un solo plano, o dos, sería imposible, ya que varios puntos de vista sumados unos a otros crean tensión e incertidumbre. Los ambientes, los climas, y más aún los que anuncian portentos, hay que desglosarlos en miradas. Y, así, uno de los grandes milagros contemporáneos, el milagro de Dreyer de hacernos creer en el milagro de *Ordet*, es *engendrado* por medio de una planificación múltiple y fragmentada y no a través de un plano. La resurrección queda, pues, a la vista de todos los personajes y de nosotros. Incluso, al final, hay un primer plano, el único de la película, el matrimonio abrazado, que no es sino el famoso

encuadre de Hollywood, beso incluido, con el que acababan la mayoría de las películas manufacturadas por la fábrica de sueños, que diría Ilya Ehrenburg. Por cierto, la persona que hace el milagro, Johannes, sale de cuadro y nunca más volvemos a saber dónde está, si es que está. Y prueba de que los milagros suelen ocurrir en ambientes supercargados de amor y fe, ante muchos puntos de vista, es que cuando Bob Beamon saltó sus 8,90 metros en México —hace también casi treinta de aquel prodigio—, testigos presenciales aseguraron que momentos antes de la carrera de Bobby los cielos ennegrecieron, se abrieron, descargaron, y la atmósfera quedó tan limpia y transparente que desde la tribuna se podía extender la mano y empujar la espalda del atleta en la batida. Casi todos los grandes récords se han obtenido en circunstancias parecidas, con la multitud del estadio puesta en pie, gritando y palmeando, bajo cielos eléctricos rodeados de pasión y dogma.

Ordet es una película acerca de la fe, la convicción, la familia, la tolerancia y el paso de la noche al día y del día a la noche. Y, naturalmente, acerca del amor. Recordemos *Gertrud*. «Amor Omnia.» El amor lo es todo. El amor como alegoría de que el cuerpo y el alma es una misma materia. Desde luego, y mientras seres de otros mundos no nos demuestren lo contrario, el amor es la más poderosa —y misteriosa— emoción que conocemos y podemos sentir. El amor es una religión, otra religión. Cada nuevo amor, o Amor, es como un milagro. «El amor es tan poderoso como la muerte», nos revela El Cantar de los Cantares.

La otra maravilla de *Ordet* es la luz. Y no porque tenga los ventanales más fulgurantes del cine —Dreyer siempre ha empleado mucha cantidad de luz en sus obras, *La pasión de Juana de Arco*, *Vampyr*, *Gertrud*...—, o los visillos más soleados, como decía con toda razón Truffaut, o, en fin, ese rostro resplandeciente de Inger muerta, sino porque *Ordet* es tan luminosa que, si fuera un libro en lugar de un film, los que ya necesitamos gafas para leer, lo leeríamos sin ellas.

Ya sé que hay que proteger a Dreyer de sus admiradores, de todos nosotros, pues existe el riesgo de que sus películas sean enterradas —para no resucitar— bajo miles de páginas que las analizan desde todas las perspectivas conocidas, en cientos de filmotecas, universidades, seminarios, etcétera; pero es conveniente incidir, más aún en estos tiempos de desorientación cinematográfica —en los que tanto se confunde el ritmo con la prisa—, que Dreyer es el único maestro que ha explorado el alma a través del rostro, como los grandes pintores que él tanto admiraba: Brueghel (*La pasión de Juana de Arco*), Böcklin (*Vampyr*), Hammershøi (*Ordet*)... y Rubens, Vermeer, Velázquez, Caravaggio, etcétera. Cari Theodor Dreyer es de los escasos creadores secretos que sabían que eso que llamamos cine, en el fondo no es más que una pelea entre el conflicto, la acción y la paciencia. Por ello, como Ford, no tiene sucesores. (O como Erice, entre nosotros.) Nadie ha vuelto a poseer ese sentido de la contemplación que ellos acaparan ni a realizar sus obras de interés compuesto. Sólo ellos, y muy pocos más, saben en qué consiste exactamente la función de la mirada y en qué orilla del río está el conocimiento y en qué orilla la intuición.

Y, bueno, la última sorpresa de *Ordet*, por ahora, es que se trata de la película con el más rotundo *happy end* en cien años de cine. No conozco obra alguna que tenga un final feliz más feliz. Ni Capra ni nadie. Que yo recuerde, la muerte de Inger soluciona todos los problemas. Johannes recupera su salud mental; la parejita, Anders y Anne, tienen por fin vía libre para casarse; sus padres olvidan rencillas, vuelven a ser amigos y relegan para siempre las rivalidades dogmáticas; Mikkel, otra vez, cree en Dios... y será dichoso con su mujer, pues Inger resucita, y nunca tendrá que decirle a otra: «¡Cuánto te he llorado!»..., como le ocurría a Scottie, aquel detective con vértigo de San Francisco. En los Estudios Buena Vista de Burbank jamás se hubieran atrevido a tanto.

(1997)

III
CRITIC AT LARGE

Ni crítica ni, menos aún, en profundidad, pelmaza o interminable, pero sí en libertad. Para entendernos, comentarios en mi *menor*.

CINE KITSCH

Vayamos primero con el nacimiento y significado del término.

Un buen día surge la palabra. En una revista, en un periódico, en una conversación. Al principio, como es de suponer, no se sabe nada —qué es, qué significa— acerca de este nuevo término. (Muchas veces, casi siempre, resulta que el término no es tan nuevo.) Bien. El descubrimiento podríamos decir que es general. Salvo en las repúblicas de la *intelligentzia*, que es donde suelen agitar este tipo de cosas, se ignora absolutamente el contenido de la palabra. Sin embargo, y a pesar del desconocimiento —lo que no deja de ser curioso—, el vocablo empieza a decirse y a escribirse con la mayor naturalidad del mundo.

Kitsch. Kitsch. Kitsch. Ésa es la palabra. Ésa es, *ahora*, la palabra. Como hace unos años ocurrió con el *camp* —o, mejor, dicho, lo *camp*—, los estudiosos en *mass media* manejan y sobetean el *kitsch* una y otra vez, sin ninguna frivolidad y con bastante confusionismo. La frivolidad debería ser la cortesía del comunicólogo, ya que el humor sería pedirles demasiado. El caso es que hoy podemos decir, sin temor a exagerar, que el *kitsch* ha saltado al lenguaje popular —popular dentro de la élite, se entiende—.

Ludwig Giesz, en *Phaenomenologie des kitsches*, que parece un título de Bergman, y según recoge Umberto Eco en su famoso y un tanto radical *Apocalípticos e integrados*, apunta que la primera aparición del término *kitsch* data, aproximadamente, de la segunda mitad del siglo XIX. Al parecer, los turistas norteamericanos que en esa época compraban pintura barata en París y en la Costa Azul —la Olivia de Havilland de *La heredera*, Rhett Butler y Scarlett O'Hara durante su viaje de novios, y así— solicitaban un bosquejo, un *sketch*. De ahí viene, dice Giesz, esa palabra alemana, *kitsch*, que define la vulgar baratija artística. *Kitsch*, en efecto, en alemán es *cursi*, de *mal gusto*. Un *cursi*, hay que precisar, muy *sui géneris*, ya que lo *cursi* en francés o en español no es lo mismo que lo *cursi* visto bajo una mentalidad germánica.

La cantidad de libros sobre los diferentes estilos de *kitsch* —que son tan numerosos como las tonalidades azules—, a lo largo de los últimos diez años, ha ido creciendo tanto como la bibliografía sobre el Tíbet, y ahora estamos en condiciones de jurar que es, sin duda, abundante y apreciable. Aunque quizá los trabajos más serios y esclarecedores alrededor de esta estética del mal gusto continúen siendo los publicados por Hermann Broch: *Kitsch y arte de tendencia* y *Notas sobre el problema del kitsch*, en 1935 y 1950, respectivamente.

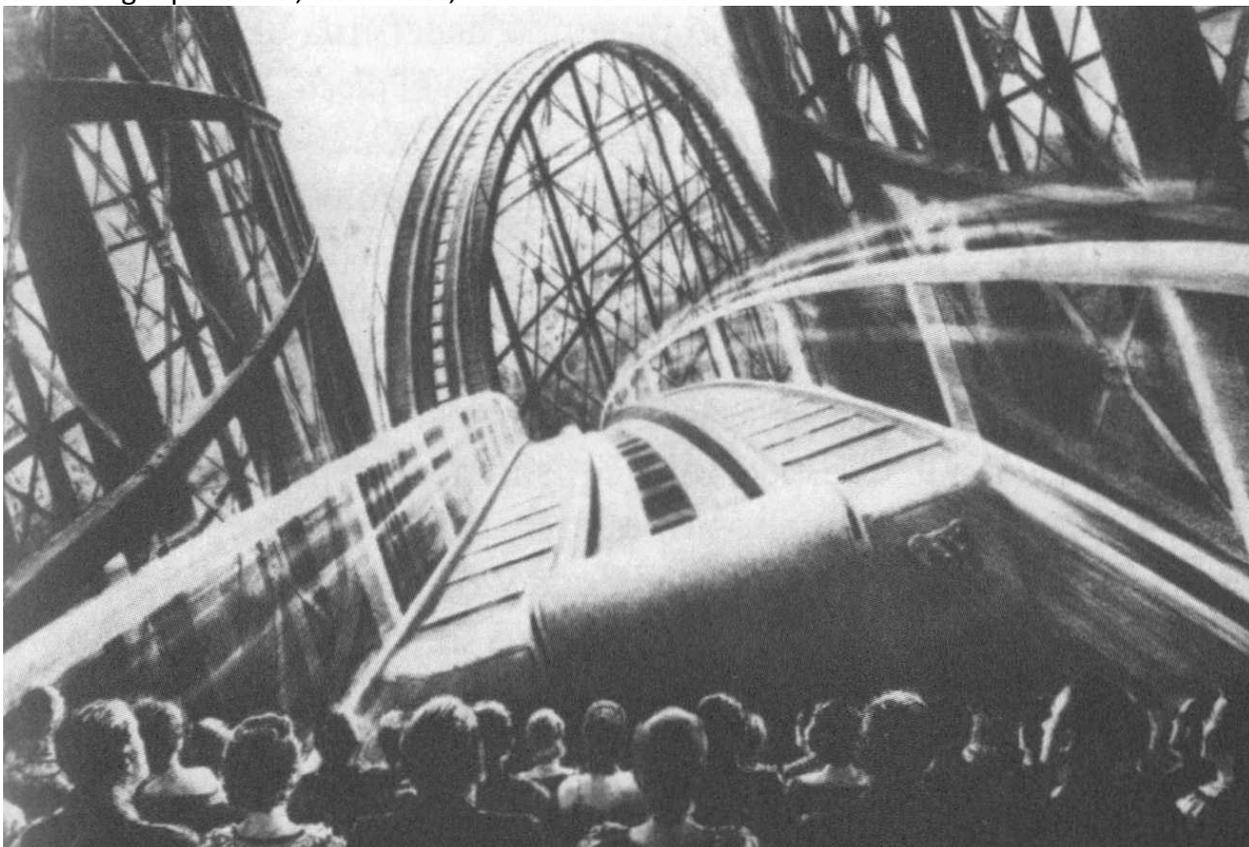
El *kitsch* es una falsificación de lo auténtico. Una forma engañosa de entender el arte. O mejor aún: de difundirlo.

El mundo moderno está lleno de *kitsch*, aseguran los especialistas. Yo no les llevaría la contraria. Esto significa que el *kitsch* no es algo nuevo, algo que ha brotado ahora en el mundo —aunque sí, desde luego, se ha fortalecido con el espíritu tan poco creativo, y nada burlón, de nuestra época—, ya que el *kitsch*, bajo otros nombres, ha estado presente durante todas las etapas de la civilización.

Los procesos históricos en que los valores sufren un proceso de disgregación, asegura Broch, corresponden a momentos en que el *kitsch* se agiganta. Con el extravío de la ética, con el florecimiento del Mal —en cualquier orden—, el horror, obviamente, ha de surgir en todas las manifestaciones del ser humano. Así, Babilonia, la caída de Roma, el nazismo o la posguerra española, han sido etapas en las que el *kitsch* ha dejado tarjeta de visita —algo, las tarjetas de visita, que ya son puro *kitsch*—, y no sólo en arte, sino en costumbres, modo de pensar y actuación, etcétera. «La elefantiasis del *kitsch*», escribe Broch, «es el espectáculo *sublime* ideado por Nerón en sus jardines imperiales, con los fuegos de artificio y los cuerpos de los cristianos ardiendo, para poder *cantar* la escena tocando el laúd.» Es igualmente el mausoleo de Víctor Manuel II, en Roma; o la vestimenta de Mussolini. Eran, en la España de los años cuarenta, los dibujos que hacía el pintor segoviano Unturbe para los calendarios de la Unión Española de Explosivos —aldeanos vestidos de cazadores, con una nobleza falsificada en las

caras—; o las presentaciones en sociedad de las hijas de los estraperlistas, vestidas de damitas de la Corte de Isabel II.

La época actual —nada contemporánea, por cierto— es igualmente propicia al *kitsch*. La industria cultural —la industrialización de los valores creativos—, la fructificación de una *cultura del momento*, pero del momento con vocación de permanencia, resultado todo ello de un desarrollo tecnológico —magnífico, no cabe duda—, ha traído como consecuencia una distorsión de las artes. Vivimos años de hibridación, es decir, falta absoluta de originalidad. *Kitsch*. Algo que llevan, en esencia, todos los fascismos.



“El cinerama, un espectáculo kitsch que roza la obra maestra”.

Existe *kitsch* en la pintura, en la música, en la literatura, en la arquitectura y, sobre todo, lógicamente, en el más influyente medio de comunicación social: la televisión. No es mi intención, en este breve apunte, ya decididamente pelmazo y solemne, adentrarme en el *kitsch* únicamente como manifestación artística —o como sensibilidad— que lleve intrínsecamente una estructura del mal gusto, ya que el concepto de gusto considero que es indefinible, aunque sí objetivable. Podemos decir que tal o cual obra respira mal gusto, pero siempre a niveles puramente subjetivos. No creo que existan normas, además, sobre lo que es de buen o mal gusto. El *kitsch* es, sobre todo, complejo. (Por ello, me resisto a pensar que sea —al menos siempre, como muchos aseguran— la *vergüenza ajena*.) El *kitsch*, al contrario que lo *camp*, es algo más inquietante que una sensibilidad. *Kitsch* y *camp* coinciden, eso sí, en el predominio de lo exagerado y la fascinación por el manierismo.

Para ir centrando de una vez estas notas, que se parecen, qué bajo estoy cayendo, a una tesis doctoral, y que se van a reducir —espero— exclusivamente al cine, podríamos decir que un *cine kitsch* es aquel que está hecho —casi con desesperación— sólo para *gustar*. Aquel que no pretende hacer una obra auténtica, sincera; más bien la evita. Aquel que busca el *efecto*, en sus numerosas variaciones. El *cine kitsch* pretende, en suma, no profundizar en ningún tema, o, si lo hace, será falsificándolo. Estamos, pues, ante un tipo de películas que no van a mostrarnos jamás la realidad, sino lo que se desea —y deseamos— que parezca real. Cine al servicio de una *estética de la mentira*, a la que se llegará utilizando cuantos medios ilícitos

estén al alcance. La meta del cine *kitsch* es hacer que el espectador consuma su tiempo sin *pensar o sentir* nada. Nada hay que comprender; *todo se da comprendido*. Se rompe, pues, la posibilidad de diálogo y de pensamiento, ya digo.

Pueden ponerse muchos ejemplos de cine *kitsch* —siempre desde mi punto de vista—; así, *Peyton Place*, las películas rusas del deshielo, y las de antes del deshielo, las series de médicos de la televisión, los *westerns* italianos —no los de Leone—, o, en España, las *reconstrucciones históricas* llevadas a cabo por Cifesa; pero todo esto nos llevaría, además de a un confusionismo absoluto, a un callejón sin salida. Porque todo iba a ser *kitsch*. Mejor evitar, en lo posible, los ejemplos e ir más a la estética. Y es que los grandes melodramas —obras de Douglas Sirk, Leo McCarey, Ernst Lubitsch, etcétera— no son *kitsch*; ni tampoco lo es todo el cine que trafica con el corazón, o algunas obras de las *nouvelles vagues* de Francia, Inglaterra, Polonia, Hungría o España. La ópera, la zarzuela, los dramas de Paul Claudel pueden ser *kitsch*, pero, atentos, no por estos géneros en sí mismos o por la concepción teatral de Claudel, sino por la interpretación, la dirección, o, incluso, por el ambiente. Es decir, que conviene huir del dogmatismo de afirmar que todas las estaciones de ferrocarril son *kitsch*, aunque una gran mayoría lo sean, porque muchas son obras maestras de la arquitectura de su tiempo y, quizá, del tiempo que sucederá al nuestro. Revalorización se llama eso. Posiblemente, una enorme cantidad de películas consideradas por ustedes como excepcionales, para mí sean *kitsch*. Vamos a ver. Prefiero *Un extraño en mi vida* (Quine) a *El compromiso* (Kazan); *Macbeth* (Welles) a *Hamlet* (Olivier); *Los profesionales* (Brooks) a *Dos hombres y un destino* (Roy Hill); *Cautivos del mal* (Minnelli) a *Ocho y medio* (Fellini), o, en fin, *Plácido* (Berlanga) a *La noche* (Antonioni). Tal vez podamos ponernos de acuerdo —y al exponer esto repito que el *kitsch* es objetivable, pero nunca *estandarizable*— si consideramos que numerosas películas *kitsch* se nos ofrecen bajo el aspecto de *agradables, importantes, serias, sublimes, fuertes, arriesgadas, valientes, nuevas o comprometidas*. Una de las características más acentuadas de este tipo de obras es que toman prestada —roban— cualquier experiencia admirable, sincera, sencilla y humilde, la verdadera vanguardia, para cautivar de una forma digamos más *abierta, más moderna*. En este sentido no es muy aventurado precisar que Claude Lelouch, al servirse de Godard o Truffaut para realizar *Vivir para vivir*, ha hecho un cine *kitsch*. Y es que los fabricantes de *kitsch* saben perfectamente que el público nunca acepta lo nuevo... hasta... después. Podríamos señalar como otro ejemplo de *kitsch modernista* a *Morir de amor*. Cayatte se sirve, primeramente, de un éxito, de una moda —*Love Story*— y, después, de una situación política determinada: *el mayo francés del 68*.

Como vemos, el *kitsch* tiene mil caras. Reduciéndolo, llegamos a la conclusión de que existe un *kitsch ideológico* y un *kitsch formal*. Muchas obras *kitsch* lo son por su contenido, y no por su factura. Y al revés. Depende de sus finalidades. Naturalmente, existe también un *kitsch bueno* y un *kitsch malo*, que no debe confundirse jamás con un *kitsch más soportable y menos soportable*. Mayor peligrosidad, claro, encierra el *kitsch bueno*, pues llega más fácilmente a lo que podríamos definir como *exaltación de la mentira*.



Vidas rebeldes (Peyton Place), un buen ejemplo de cine kitsch.

Es normal siempre que se manejan estos conceptos de cine *kitsch* estimar que donde más abunda esta *sensibilidad* —o, digamos mejor, *forma de hacer y forma de dar*— es en el cine norteamericano. Esto es verdad a medias. Es cierto, por supuesto, que dada su enorme producción, la industria cinematográfica de los Estados Unidos —más manipulada, además, que ninguna otra por el capitalismo— tiene necesariamente que ofrecernos más películas *kitsch* que cualquier otro país del mundo. Pero si partimos de la base de que el *kitsch* es la falsificación de lo auténtico, el borrador de la realidad, no deberíamos olvidar que el cine norteamericano es el más puro como tal cine, al menos hasta los primeros años sesenta, en cuanto que utiliza elementos *auténticamente cinematográficos*. Ahí tenemos esa reciente obra maestra llamada *El padrino*, que está a años luz de cualquier película europea producida en las dos últimas décadas, salvo las de Dreyer o Rossellini. Y es que la cinematografía norteamericana es la que menos influencias ha tenido de otras artes. En Europa, en cambio, el cine se ha servido exhaustivamente del teatro, de la novela, de la pintura, de la *cultura*, y lo peor de todo, con absurda fidelidad. Con esto pretendo decir, además de que soy *cahierista* de las portadas amarillas, y *film idealista* de los 60-65, que el *kitsch* europeo es más peligroso que el norteamericano. Tiene mayor pretensión. Está hecho en cursiva. Pero volvamos a los ejemplos. Si comparásemos una interpretación de Jean Gabin con otra de William Holden o Cary Grant, estoy convencido de que casi todos los espectadores opinarían que el buen trabajo es el de Gabin. Y es que Gabin, con superior artificiosidad que Holden o Grant, que son actores cinematográficos puros, siempre intentará hacernos sentir que observándole estamos asistiendo a una experiencia privilegiada. Gabin, en ese instante, es *kitsch*. Interpreta subrayando, diciéndonos: «Ahí va eso», cosa que jamás hacen Holden, Fonda, Glenn Ford o Cary Grant.

Las grandes películas norteamericanas, como sus grandes intérpretes, nunca nos sitúan ante una lección exclusiva. Las europeas, sí. Bergman, Fellini, Antonioni... nos transmiten el arte a

gritos. Hitchcock, Hawks, John Ford... lo transmiten, nada más.

De todas formas, nos hemos alejado del tema. Estamos olvidando lo más fundamental: el público. Al hablar del cine *kitsch* hemos de tener presente que, para su existencia y desarrollo, ha de haber por fuerza un *público kitsch*. Aunque no he estudiado Económicas, como quería mi madre, parece bastante razonable pensar que a un *kitsch que produce* tiene que corresponder un *kitsch que consume*.

El público *kitsch*, el hombre *kitsch*, sería, por tanto, una consecuencia de la época. Según los sociólogos duros, ésta de ahora es una época manipulada, dirigida, dominada por el capital —¿y cuándo no han sido así las cosas?— y como consecuencia, por las minorías, por las élites. Las personas, como resultado de nuestra inseguridad, admitámoslo ya, tendemos a ser élite. En cine, en política, en religión, en todo. Curiosamente, en éste, que es uno de los períodos de mayor vulgaridad que hemos conocido, los estudios sobre la vulgaridad se amontonan. Otro asunto. ¿Cómo puede la cultura de masas disfrazarse de élite siendo de masas? Ya sé, hasta ahí llego, que es más fácil estudiar lo que nos rodea. Pero ¿no estaremos sublimando, sin darnos cuenta, admirando más y más la estética del mal gusto, bajo un aspecto, eso sí, culturizante y lleno de *iluminaciones estructuralistas*? Todos dicen que *Love Story* es una obra reaccionaria. Pero *todos tienen que decirlo*. ¿No es una forma de hacer el juego? ¿Acaso la élite no hace el juego continuamente? (No exento de pánico, tengo que confesar que algunas cosas de *Love Story* me gustan.)

Si, como dijo el filósofo, hay que renovar nuestra capacidad de asombro, ¿no es cierto que uno de los pocos asombros que ha podido obtener —en cine— el espectador de nuestro tiempo ha sido el Cinerama? Un espectáculo *kitsch* de los años cincuenta que roza la obra maestra. Veamos. En primer lugar, Mr. and Mrs. Público se encuentran ante una pantalla inmensa, que por si fuera poco es algo curvada. Impacientes, aguardan a que termine el noticiario, proyectado siempre a una escala más reducida de lo normal, de forma que parezca un producto pequeñito, insignificante. Tras el descanso, y mientras la luz de la sala se apaga suavemente, unos proyectores, hábilmente colocados, bañan de luz azulada las gigantescas cortinas. El espectador, ya nervioso ante lo que se le va a ofrecer, se remueve en su butaca y adopta aire de indiferencia —como queriendo hacer comprender al resto de la sala que él está acostumbrado a este tipo de experiencias—, aunque en el fondo ansia que no se demore más el ritual y que las cortinas se descorran de una maldita vez. Pero antes hay que escuchar la música, una pseudosinfonía muy, muy *grandiosa*, en estéreo, claro. Al fin, el prelude termina. La pantalla se inunda de luz. De color. El paisaje más *maravilloso* del mundo, el más *sublime*, es nuestro. Y nuestras son, también, las cataratas del Niágara, y la plaza de San Marcos de Venecia, y las Pirámides. «Esto es Cinerama.» Esto es *kitsch*.

No interesa el hombre con *inquietud*, sino el hombre perezoso. Se apuesta por lo *bello*, lo *bonito*, aderezado *con ribetes trascendentales*, y no por lo auténtico. Habría que remontarse a la implantación del *happy end*, a mediados de la década de los treinta, para fijar la presencia del *kitsch* en Hollywood.

El *happy end* revoluciona la idea de felicidad. El *happy end* rompe con una tradición no solamente occidental, dice Edgar Morin, sino universal; tradición que persiste todavía —a punto casi de extinción— en una parte del cine hispanoamericano, y con mayor amplitud en el cine indio y egipcio. El *happy end* difumina los esquemas de la tragedia griega, del teatro del Siglo de Oro español, la novela naturalista y, ¿por qué no?, el cine melodramático creado por pioneros tipo Griffith. Con el *happy end* llega el mayor efecto, *el más grande toque kitsch*: el supremo instante del beso, mientras la música sube. Claro que al *happy end* y al *kitsch* les han ayudado, una vez más, los avances técnicos. Con una mejor fotografía, con decorados más perfectos, con la evolución de las técnicas interpretativas, etcétera, las historias se han ido pareciendo, en la forma, a la realidad. Ocurre entonces que las películas se *acercan* más a la

vida. Los héroes se hacen *muy* cotidianos... Pero ¿al servicio de qué? ¿De la emoción de la buena? Por supuesto que no. Las películas, por tanto, están manipuladas por la industria y por... el público, finalmente.

El capital y el fabricante de *kitsch* —que suelen ser lo mismo— *trabajan* pensando en los gustos del público. Sus obras nacen censuradas —entre otras mil censuras— por las preferencias de la gente. No se elige para escribir o dirigir o producir una película a las personas de más talento, sino a los que mejor conocen el “juego sucio”. Así, tenemos que la televisión —no sólo a la hora de los anuncios— vomita imitaciones de otras fórmulas que alcanzaron el triunfo, ya viejas; así, por la radio se escupe música de diversión copiada de otra música de diversión que tuvo éxito. Así, el cine se copia y se devora continuamente a sí mismo. Pero hubo un tiempo en que las *pelis* nacían directamente de la vida. Luego, se copiaron aquellas *pelis* —*pies*, *movies*, nunca *films*— inspiradas directamente en la vida. Después, se hicieron versiones de aquellas películas que se habían basado en *pelis* inspiradas en la vida. Y así están las cosas. Se degenera el lenguaje, y los telefilms se han erigido en los nuevos señores de la imagen. La papilla televisiva es el cáncer del verdadero cine.

Se asegura que el tono de una civilización siempre lo da la obra media. Entonces la obra media de nuestra época —caracterizada por el progreso técnico, por el olvido de la ética, por los cambios sociales acelerados, por el despegue de nuevas economías y por la rápida evolución de otras—, nuestra obra media, decía, es *kitsch*. Estamos en el siglo donde florece la vulgaridad. Es el siglo del hombre común. Tirando a zombie.

Hemos llegado a un grado tal de perfección en el engranaje, que para mucha gente morir de leucemia atendida por el doctor Kildare, el doctor Ganon o, aunque sea algo mayor, Marcus Welby, puede llegar a ser una buena noticia.

Kitsch en vena.

(1972)

GUIONISTAS

I was driving by Otto Preminger's house last night —or is it «a house by Otto Preminger»?
(Burt Kennedy, 1971)

«Grima, maldita sea, grima, eso es exactamente», decía Borden Chase, uno de los mejores, mientras clavaba fijamente los ojos en el *bourbon* de su vaso.

A su lado, Ben Hecht, la leyenda, el de las mil y una noches en Hollywood, el mejor pagado, no recordaba para nada el tipo brillante y divertido de siempre. Esa noche de marzo, el alegre y sarcástico Ben era un hombre triste que bebía en silencio. No quedaba ni rastro del cínico reportero que, en el Chicago de los veinte, descubriera un frenético y extravagante estilo de periodismo.

Era tarde. Incluso para un viernes en Nueva York. Estaban en un bar de la calle Cuarentava medio camino entre Lexington y la Tercera Avenida. El tipo de la barra les había dicho tres o cuatro veces que tenía que cerrar. Pero como todos los buenos *barman*, era una persona comprensiva y tranquila. Y allí estaba, mirando su reloj de pulsera y repasando sus apuestas para las carreras del sábado.

«Grima, Ben, grima es lo que te da cuando ves cómo tratan tu trabajo», y Chase hizo una seña para que les sirvieran otro trago de Four Roses.

«Ya nos vamos, amigo, cinco minutos», le dijo Hecht al *barman*, exhibiendo su justamente famosa media sonrisa judía. «Por cierto», añadió, «alguien me ha hablado de *Dixie* para la segunda carrera».

El tipo de la barra era un hombre honrado que servía los vasos completos.

«Basura y tiempo», susurró Hecht despacio. «Eso piensan que es nuestro trabajo. Alquilan tu tiempo para escribir la basura que te piden».

«En fin. Ésa es la cosa», dijo Chase.

«La maldita cosa», repitió Hecht, apurando su vaso.

«Todos nos sentimos igual a estas horas», se sumó el de detrás de la barra, intentando ser elegante. «¿Ha dicho *Dixie* para la segunda?».

Los escritores salieron a la calle. Hacía viento y llovía ligeramente. Se subieron el cuello de sus abrigos. En un par de semanas estarían otra vez en California, tecleando diálogos en bañador junto a la piscina en forma de riñón. ¿No era así como trabajaban los guionistas?

«Me ha llamado Howard», dijo Chase, al tiempo que trataba inútilmente de encender un cigarrillo. «Me ha pedido que adapte *The Chisholm Trail*, la serie que escribí para el "Post". Quiere que la haga John Wayne y ese chico nuevo, Clift».

«Hawks es un buen director», dijo Hecht. «He trabajado con él varias veces. Un poco maniático. Bueno, eso les pasa a casi todos los directores.»

Ben Hecht era el guionista de Hollywood por excelencia. Se diferenciaba de los escritores que venían del teatro, la novela o las revistas tipo «New Yorker» o «The Saturday Evening Post», sobre todo en dos cosas: primero, dejaba totalmente de lado la literatura en la columna de la izquierda, es decir, jamás sacrificaba un adjetivo por una buena frase; y segundo, él nunca escribía a la manera de ningún director. Ben Hecht, tanto si la dirección era de Lubitsch, de Bill Wellman o de Sternberg, imponía siempre su estilo de diálogo y su estructura narrativa.

«Maldito viento, me estoy quedando sin cerillas», gruñó Chase.

«Escribir mal por obligación», dijo Hecht, «escribir de mentira, escribir dando menos de lo que tienes, y te lo digo por experiencia, causa un esfuerzo tremendo. Inventar nuevos clichés, como quiere Goldwyn, es la cosa más difícil del mundo».



El guionista Ben Hecht, cigarro en su mano derecha, y David O. Selznick supervisando en los Alpes el rodaje del *Adiós a las armas* de Charles Vidor.

Esa noche de marzo, mientras avanzaba aterido por las calles de su ciudad, Ben Hecht quizá no sabía que él había inventado más de la mitad del oficio de escribir películas. Fue maestro en ese

arte tan peligroso de prolongar las buenas situaciones; en arranques ambiguos; en diálogos a dos bandas supuestamente dispersos; en acumulación de ritmos progresivos; en cortes secos; en dibujar tres caracteres a la vez dentro de una misma secuencia...

«Los hallazgos que hay en tus guiones, Ben, van a cubrir la mayor parte de nuestro cine en las próximas cuatro décadas», dijo sinceramente Chase.

«No lo creo», contestó Hecht. «En cualquier caso, ahora no me van a pagar más por ello». Seguían caminando con el viento de cara.

«¿En qué vas a trabajar?», preguntó Chase, que continuaba sin poder encender su cigarrillo.

«Me ha llamado Hitchcock. Quiere que le eche una mano», respondió Ben. «Parece que el escritor que tenía contratado trabajando en *La cuerda*, Arthur Laurents, se ha atrancado. Lo mismo ocurrió con *El proceso Paradine*. También entonces me llamó el cerdito. Por cierto, ¿sabes que bebe como el que más y que le vuelven loco las jovencitas?».

Hecht se detuvo, y señalando a su amigo con la mano derecha, matizó: «Cuando ocurre eso, nunca es culpa de los escritores. Las dificultades siempre surgen si las historias que han elegido los directores o los jefazos del Estudio no son buenas. Con *Encadenados* no tuvimos ningún problema... Hace una noche de perros».

«No veo ningún taxi», dijo Chase. «Hitchcock siempre ha sido un baboso que pierde el control ante un buen par de tetas. Dicen que se bebe dos litros de vino todas las noches, y que luego le atiza a esa espina inglesa que tiene por mujer».

«Últimamente, ¿sabes?, ni siquiera firmo las películas que escribo», masculló Ben Hecht. «He creado una nueva especialidad dentro de nuestro condenado oficio. He aplicado la patología quirúrgica a la narrativa. Me he hecho médico de guiones».

«¡Es fantástico!», exclamó Borden Chase.

«Es cómodo. Y lo pagan bien. Siempre acuden a ti cuando están en apuros. Bueno, así he trabajado para Jack Ford en *Huracán*, para Dave en *Lo que el viento se llevó*, con Lubitsch en *El bazar de las sorpresas*, con Charlie Vidor en *Gilda*... Es divertido».

Pero la cara de Hecht no era divertida al decirlo. Caminaron un rato en silencio, tratando de ver un taxi.

«Durante unas semanas, justo el tiempo de escribirla, la película es *tu* película, te pertenece absolutamente», murmuró Chase. Y con bastante amargura, continuó: «Luego, cuando entregas las páginas, adiós, la pierdes definitivamente. Lo que has imaginado en la soledad de tu cuarto, ya es propiedad del director, o del productor, o de los actores. Ningún crítico dice jamás que aquella maldita escena es tuya».



Los guionistas Ben Hetch y Charles MacArthur junto al actor John Barrymore y el autor Noël Coward.

«Bueno, al menos desde tu Underwood eres el primero que sabe que la camarera pelirroja va a traicionar a su marido con un buscavidas de Abilene».

«Es un consuelo», sonrió Chase.

«Sí, supongo que sí», asintió Chase.

«¡Taxi!», gritó Ben Hecht con todas sus fuerzas. En la esquina de la Cuarenta y Madison pillaron el Plymouth del 35, todavía en muy buen estado, y se fueron al Algonquin. Ya dentro del taxi, Chase encendió su mojado Camel.

(1985)

ETERNO PRESENTE

Tengo exactamente mil setecientos treinta y cuatro libros de cine. Los conté la semana pasada. El primero fue un regalo de mi padre, el día de mi santo, un San José de 1954, yo tenía diez años, y se llamaba «Hollywood al desnudo». El autor, King Vidor; la editorial, AHR, de Barcelona, colección Amanecer. De esa misma editorial (y colección) tenía yo títulos como «La historia de Axel Munthe», de Gustav Munthe, y «Lo que se llevaron los Windsor», de Iles Brody. «Hollywood al desnudo», en inglés «A Tree is a Tree» (un árbol es un árbol), era una especie de memorias del famoso director King Vidor, un libro ameno, brillante y magníficamente escrito. La parte más bonita era —para mí— cuando el joven Vidor y su esposa, que se habían gastado hasta el último dólar en Tejas, se largaban a Hollywood en busca del éxito. ¡Eso era una vida de aventuras! La bellísima Florence Vidor soñaba con ser actriz; King, con hacer películas. Los dos alcanzaban el triunfo, aunque él más. Gracias al libro —un libro del formato grande, grueso, de pastas duras, como siguen gustándome los libros— pude descubrir personalidades tan fascinantes como Scott Fitzgerald y Zelda, Marion Davis, W. R. Hearst, Irving Thalberg, Griffith o Goldwyn, que, además de deslumbrarme, me hicieron creer que ya sabía todo sobre Hollywood. Fue la primera vez que lo creí.

Entre mis libros de cine, hay cientos de estudios sobre directores o escritores de películas, cientos, también, de biografías o autobiografías de estrellas, docenas de Historias del Cine en varios tomos (siempre he sentido especial cariño por los dos extraordinarios volúmenes de Ángel Zúñiga, regalo sorpresa que me envió mi tía Luisa, desde Gijón, unas Navidades del 57); libros de recuerdos de columnistas famosos a su paso por la Meca del cine; libros que recogen entrevistas, críticas, análisis de todos los géneros, guiones; libros que reproducen películas plano a plano; diccionarios; ensayos soporíferos sobre montaje, fotografía, técnicas interpretativas... Cuando logré agrupar mi primer millar —y tras haber leído un ochenta por ciento de ellos—, también creí que lo sabía todo. Y volví a equivocarme.



"...Janet Gaynor volverá a ser la actriz Vickie Lester en *Ha nacido una estrella...*".

Después de haber remontado corrientes y contracorrientes, de haber braceado nuevas y viejas olas, tras haber buceado estilos turbios, escuelas blandas y tesis duras, después de haber logrado llegar ahí, precisamente ahí, al sabértelo todo, al habértelo leído todo, justo cuando llegas al convencimiento de que has superado el examen, incluso con notable alto, pues nada, entonces... nada. Comprendes que nadie podrá jamás ni conocer ni escribir la Historia del Cine, porque esa Historia, para ser verdaderamente auténtica tendría que edificarse sobre lo imposible, encuadrarse con las mágicas tardes de los programas dobles de los sábados, imprimirse en el aire borroso de los recuerdos y, en fin, editarse no en fascículos coleccionables y sí con emociones irrepetibles. Ésa sería la Hermosa Historia Imposible del Cine.

Por eso, cuando alguien te llama y te dice que se han ido Lillian Hellman o Sam Peckinpah; o cuando lees en un periódico que han desaparecido Truman Capote y Sam Jaffe; o sale un tipo en el telediario y te cuenta que ya no está Truffaut con nosotros; o por la radio, con voz ronca, una mujer asegura que Weissmuller se ha esfumado... Por eso, cuando ocurren estas cosas, yo siempre digo que no es verdad. Que esa gente *sólo* ha muerto. Nada más. La realidad, ay, es algo insignificante si se la compara con la magia del cine.

En las oscuras salas de proyección —en sesiones continuas o numeradas— alguien pone siempre la magia en movimiento. Estalla un relámpago y, zas, todos los que estamos sentados en la butaca despegamos de la realidad y entramos en el verdadero túnel del tiempo. Truffaut, entonces, nos regala la poesía de las miradas inocentes. Tazán Weissmuller, dueño absoluto de una selva de cartón piedra de la MGM o la RKO, rompe contra un árbol de escayola, siempre por primera vez, los fusiles del hombre blanco. Mientras, Dick Burton, la mejor voz de todos los inmortales, recita, mezclados, textos de Plutarco, Mankiewicz, Suetonio y Apiano, al tiempo que mira sin pestañear en la profundidad hermética y cautivadora de los ojos violeta de Liz Taylor. Poco después, el rebelde Peckinpah saca a cabalgar por un viejo Oeste que desaparece sus tipos solitarios y sin destino, antes de que sean barridos definitivamente por un nuevo mundo. Más tarde, en los espectrales campos de batalla de la Gran Guerra, las criaturas de Losey morirán bajo el barro de las trincheras por el escalofrío confuso y brutal del Rey y la Patria. Y ya casi al amanecer, la pequeña Janet Gaynor, que tantas veces formara equipo con Charles Farrell, volverá a ser la estrella Vickie Lester en el inolvidable color de los technisueños Selznick International.

El cine sólo conoce el presente. Todas las historias que narra el cinematógrafo se desarrollan en el presente. Las películas habitadas por hombres y mujeres inolvidables (Rhett y Scarlett, Lisa y Rick, Jennie y Eben, Lewt y Perla, Tom Doniphon, Harry Lime, Margo Channing, Kane, Vienna y Johnny, Laura, el detective de San Francisco John «Scottie» Ferguson...) nos hablan siempre en el tiempo verbal de la eternidad, es decir, en presente de indicativo. Todo sucede *siempre la primera vez* en la pantalla. Es una especie de condena de lo eterno. Ni la muerte ni el tiempo existen para el cine.

Cuando James Masón asesina a Julio César, no recuerda que se llamó —o que se llamará— Nemo, y que ha sido —o será— capitán del *Nautilus*; o que se llamó —o llamará— Diello, alias Cicero, y que robó —o robará— información secreta. También James Masón, cuando es el mariscal Rommel y contempla desde su blindado las arenas del desierto, desconoce que un día será —o lo ha sido ya, o lo está siendo al mismo tiempo— el más genial villano de Zenda.

En su magistral libro «Música para camaleones», Truman Capote domina las palabras con la misma perfección que un asesino profesional maneja su cuchillo. Capote sabía, sabe y sabrá que escribir es abandonar las filas de los homicidas, como dijo Mishima. Capote es la literatura que nació del cine. El autor de «Otras voces, otros ámbitos» pudo escribir «A sangre fría» porque conoció a Bogart. De no haber sido así, Perry Smith, uno de los dos tipos que asesinaron a los Clutter, jamás hubiera confiado en él y no le habría narrado tan minuciosamente la atroz masacre. Los ojos soñolientos de Perry se animaron al saber que Capote había escrito la película *La burla del diablo*, de John Huston. «La vi sólo porque actuaba Humphrey Bogart. Siempre sentí algo respecto a él», le dijo Perry a Capote, y añadió: «Vi *El tesoro de Sierra Madre*, oh, una y otra vez. El viejo que salía, Walter Huston, el que hacía de buscador de oro loco, era igual que mi padre, Tex Smith... ¿Conoció... conoció a Bogart? ¿Personalmente?». Cuando detuvieron a Perry y a su compañero Dick, acudieron reporteros de todo el Oeste y el Medio Oeste, aparte de la gente de las televisiones y los radios del estado. Pero a Perry sólo le preocupó una cosa: «¿Hay aquí representantes del cine?».

Capote, descendiente de españoles, nacido en Nueva Orleans, el Proust de los EE. UU., el mejor de su tiempo en captar lo esencial del entorno, siempre estará inventando «Desayuno en Tiffany's» para que Blake Edwards la filme, Audrey Hepburn cante «Moon River», meta sus cigarrillos en la boquilla más famosa del cine y convierta Nueva York en la capital del mundo. Igual le ocurre a Lillian Hellman. Siempre será la primera vez que escriba su obra «La hora de los niños» ayudada por quinientos folios, doce cartones de Camel, quince botellas de *bourbon* y dos Underwood. Y siempre será la primera vez que Hammett aguardará dando paseos por la playa. Hammett el silencioso, el rompehuelgas de la Pinkerton, el genial creador de «Cosecha

roja», el *private eye* de Frisco. «Es la mejor obra que he leído en muchos años», le dirá Dash a Lilly, siempre por primera vez, tras leer los folios. También se quitará Dashiell el sombrero (con las manos de Jason Robards) y despedirá a su chica —extraordinario momento— en el muelle..., siempre por primera vez. Todos lo hemos visto, y otros lo están viendo ahora, y muchos más lo verán mañana, en *Julia*. No, Lillian Hellman no ha desaparecido.

Al día siguiente de morir Janet Gaynor, figaba en mi vídeo cómo recogía su Oscar en el Hotel Biltmore de Los Ángeles junto a un Fredric March completamente borracho, y media hora más tarde la oía decir su línea más famosa: «Soy la mujer de Norman Maine». No era cierto que se hubiera ido. *Sólo* había muerto. Quizá Pierre Kast, que chocó muchas veces contra las rocas (para suavizar el camino de una nueva ola), vislumbró, mientras descansaba de imaginar imágenes, que su muerte sería eclipsada por la de Truffaut, y que el destino, una vez más, era injusto con él. Pero ya sabía que nunca iba a esfumarse.

Han muerto demasiados estupendos grandes en el 84 (Ismael Merlo, William Powell, Sam Jaffe, Eduardo de Filippo, Jackie Coogan...), pero, como muchas estrellas, enviarán su luz después de muertos. Los mitos (la Gaynor, Diana Doors...) nos pertenecen a todos.

Las almas de las gentes del espectáculo se quedan siempre en nuestros sueños. Los directores —y los montadores, y los guionistas, y los que inventan la luz, todos— dejan sus espíritus en las películas, donde existe un mundo mucho más intenso que el real, con un cielo y un infierno más definidos. En las películas vuelve a brillar para siempre la llama de la emoción, de la fascinación, de *la vida*.

Se dice tópicamente que los muertos ya están en la Historia del Cine. Falso. No puede haber Historia cuando todo sucede en el presente.

(Capote lleva trío de ochos. Lillian, dobles parejas. James Masón, no se sabe, ha ido a por una. Truffaut entra ahora en la sala junto con Kast. Weissmuller les mira un segundo, y vuelve a su *full* de ases nuevas. Burton dice: «Hola, sentaos», sabiendo que todos envidian su voz. Peckinpah suelta una bocanada de su apestoso puro, tose y, antes de que el humo se haya desvanecido, masculla: «Eh, muchachos, parad un segundo». Luis Lucia y Losey dejan de servirse JB con hielo y agua. «¿No os dais cuenta?», sigue Peckinpah, «estamos en la eternidad, da igual perder que ganar.» Y los de la pandilla del 84 dejan de hacerse trampas. «¿Cuánto dura la eternidad, Joe?», pregunta la Gaynor. Y Losey, guardándose las gafas, responde: «Lo justo, cariño». Capote, tras dar una tosecita de las suyas, añade: «Puedes apostar tu mejor primer plano a que es así». Suena el teléfono. Lo coge Tarzán. «Ser para ti», le dice a Truffaut, «ser Hitchcock.» La voz de Hitch llega, como siempre, persuasiva y algo débil a todo el grupo. «Hola, François, tenemos que seguir hablando. ¿Dónde nos habíamos quedado?»).

(1985)

NAVIDADES DE PELÍCULA

Las Navidades de 1953 las pasé en el frente del Pacífico. O quizá fueron las de 1952. No sé. Ha pasado mucho tiempo. Ahora me resulta difícil precisar si primero estuve en Guadalcanal, donde Lloyd Nolan, Richard Conte, yo y el resto de los muchachos nos batimos muy duro; o en Iwo Jima, con Wayne, John Agar y Forrest Tucker. Por cierto, yo estaba allí en el histórico momento de colocar la bandera, ya saben, tras la terrible batalla de Tarawa, junto al indio Ira Hayes y los otros cuatro *marines*. Si no salí en la famosa foto que dio la vuelta al mundo fue por entretenerme escuchando en la radio el comunicado con los resultados de los partidos.

Hay cosas, en cambio, que no puedes olvidar nunca. La primera vez que abandonamos el acorazado, camino de Corregidor, antes del amanecer. El temblor con que subimos a las lanchas anfibas, las caras de ceniza con que enfilamos la isla. Lo que sentíamos no era miedo, como dijo un chico de Pasadena, sino algo más tremendo: nuestro cuerpo tenía un escape de vida. Como un globo cuando se desinfla. Nada más pisar la playa, justo al despuntar el día, los amarillos empezaron a freímos desde sus ocultos nidos de ametralladoras. Caíamos a docenas. Algunos sacaban la foto de la novia antes de expirar. Era el infierno.

Pero la Navidad anterior todavía fue más peligrosa. A Errol Flynn, a George Tobias, a Bill Prince y a mí, entre otros, nos lanzaron en paracaídas sobre Birmania. Nuestra misión era destruir una emisora de radar japonesa. Lo hicimos rápidamente y con pocas bajas. Luego, todo se complicó. El avión que tenía que sacarnos de allí, según el plan previsto, no llegó nunca. Fue terrible. Tuvimos que andar más de ciento cincuenta millas (infiltrados en las líneas de los *japos*), hasta que unos pocos supervivientes logramos ser rescatados. El calor, la malaria, los pantanos, uf, nunca olvidaré aquello. Volví otra vez a Birmania, años después, con Merrill y sus merodeadores. ¡Dimos toda una lección de valor y ética! Recuerdo que cuando la gente ya no podía más, Frank Merrill solía decir: «Primero un pie, luego el otro. Es muy sencillo». Rumoreaban que para Merrill los hombres no significábamos nada. No es verdad. Ocurre que para los sargentos, tenientes, capitanes, etcétera, en pleno combate sólo eres dos piernas para caminar, espalda para llevar la mochila y un par de brazos para usar el fusil. Cuando llegas a veterano, consigues entenderlo.

Tampoco fue fácil la Nochebuena que pasamos en Corea, sobre la cota 205, sin apenas cartuchos. Aunque la peor, sin duda, la vivimos en Alemania. Cuando empezó a nevar, la primera semana de diciembre, los nazis lanzaron una contraofensiva brutal. Nosotros teníamos que resistir hasta que el tiempo mejorase y pudiera intervenir la aviación inglesa. Hundidos en el barro, ateridos de frío, mal alimentados, los de infantería supimos mantener el tipo y demostramos, una vez más, que se podía contar con nosotros. La mañana del 25, los alemanes dejaron de pelear, «¡Stille Nacht, Helige Nacht...!». Desde sus altavoces, a través de un viento helado, nos llegaban las estrofas del villancico «Noche de paz», de Gruber. «Las próximas Navidades estaremos en Berlín», dijo el sargento Connors antes de morir. «Mala suerte», masculló Nelson, antiguo bateador de los Yankees, mientras le arrancaba la chapa de identificación. Connors era de Duluth, Minnesota, y quería ser una estrella de la radio, como Jack Benny. «Muchachos, yo sé hacer bien las cosas», decía siempre. «Para cuando termine esta maldita guerra ya tengo una cita en Hollywood y Vine.» Al día siguiente, escampó, y los muchachos de la RAF, bendecidos por la señora Miniver, cruzaron el cielo en formación de ataque.



"A Errol Flynn, a George Tobias, a Bill Prince y a mí, entre otros, nos lanzaron en paracaídas sobre Birmania".
Navidades grises. Navidades en blanco y negro. No sólo en las películas de guerra, que era lo suyo, sino también en nuestras vidas. El gris es ahora un color, incluso de moda, pero antes era un estado de ánimo, casi un uniforme de nuestro espíritu. La Navidad de mi infancia la veo siempre en blanco y negro. Mi casa, mi barrio, mi colegio, mis amigos, lo que me rodeaba, todo

era gris. Hasta los años sesenta no entró el color a formar parte de nosotros. Me parece que la década prodigiosa lo fue en España, más que nada, por la entrada del color. Mi ración de posguerra en los cuarenta y eso que se llamó la prosperidad de los cincuenta, tienen, en mi memoria, el sabor del gris; imposible olvidar, tampoco, los olores grises de las calles. Las Navidades en blanco y negro de mi infancia comenzaban de verdad la mañana alegremente parda del día de la Lotería, los niños de san Ildefonso cantando números por la radio, la esperanza en todos; y terminaban cuando a eso de las seis o las siete de la sosa tarde de Reyes aparecía el botijo de cristal azulado (la sorpresa) en el roscón. En medio, belenes grises (pastorcitos, lavanderas, el hombre que hacía las gachas, los soldados de Herodes, el castillo, el río de papel de plata, el musgo..., todo gris; ah, poner un belén era un poco como dirigir una película); pavos grises, escaparates grises en las tiendas de ultramarinos (saquetas de judías, de lentejas, de garbanzos, jamones envueltos en celofán); nervios y temblores grises en los más pequeños; monótonos discursos gris marengo de Franco por radio la noche del 31, mientras los mayores se arreglaban —fijador, brillantina, agua de colonia Álvarez Gómez, por ejemplo— para ir a fiestas generalmente caseras con abundancia de Anís del Mono y cerrojazo final con churros y chocolate plomizo; juguetes, abrigos, automóviles, bares con mostradores de cinc y pizarras donde se escribían con blanco España los resultados de los partidos, todo en blanco y negro; graderíos del Chamartín, puros Farias, los emblemas, el Talgo, la cabalgata de Radio Madrid, gris, gris, todo gris, apoteosis de lo gris. Pero gris no quería decir aburrimiento. Aquéllos fueron también días emocionantes, Navidades emocionantes. Supimos inventar (y sacar) la emoción del blanco y negro. A veces, como un relámpago, la nieve era azul en *Mujercitas*.

Las Navidades, ahora de mayor, siempre te pillan a traición. De niño, no. Los niños de antes, los chicos de la era del plexiglás, soñábamos con la Navidad durante mucho tiempo, casi desde que se acababa el verano. Sabíamos que en Navidad, y aun sin Coca-Cola, todo marchaba mejor. Los profesores estaban de buen humor y eran generosos en los exámenes del trimestre. Los padres dejaban que jugáramos a la pelota en la calle y, además, nos daban casi todos los días para que fuéramos al cine. Si ibas al mercado con tu madre, en la tienda o en el puesto de las aceitunas, con un poco de suerte, te regalaban un caramelo o una almendra o un pepinillo en vinagre. En el barrio había mucha más alegría en las personas, a pesar del frío. Un frío que era, sin paliativos, el mayor espectáculo de entonces, «y ya sabes, cuando salgas del metro, no te olvides de ponerte el pañuelo en la boca», te decían a todas horas. Bueno, era como si a todo el mundo, y no sólo a los chicos, le hubieran dado quince días de vacaciones pagadas. Se recibían más cartas en las casas: de familiares de fuera, de conocidos... El basurero le felicita a usted las Pascuas. Aún no se habían inventado las bolsas negras de plástico. El barrendero, el cartero, nosotros los niños, «que si me da el aguinaldo»: una perra chica, gorda, una moneda de dos reales (con agujerito en el medio por donde se escapa el ratoncito), hasta una peseta al pobre de los jueves, ese abuelillo tuerto de modales distinguidos y al que nunca dejaban que te acercases porque tosía; por lo visto, tenía algo del pecho; aguinaldos, en fin, a personas y oficios que no habías visto jamás durante el año. Si algún vecino recibía una cesta (siempre de las Mantequerías Leonesas, jo, cómo eran de bonitas), era el gran acontecimiento de la casa donde vivías. Y es que las cestas sólo las veíamos en los tebeos, en el extra de Navidad del «DDT».

En los colegios había un par de días inolvidables, de no hacer nada, hasta que te daban las notas. Nos leían cuentos, historias de Dickens, el «Maese Pérez el organista» de Bécquer, hacíamos concursos de villancicos, de habilidades —Ortega imitaba de locura a los animales: perros, burros, gallinas...—, o jugábamos a romanos y cartagineses, que era una pugna de preguntas y respuestas de Geografía o Historia entre una mitad de la clase contra la otra, una especie del «Un, dos, tres» de Chicho, pero sin coche. Esos días eran los que aprovechaban los

de séptimo para poner el nacimiento, bajo la supervisión del cura de Religión. Claro que en cuestión de belenes nadie como el padre de mi compañero Vázquez, que era electricista. Al padre de Vázquez le he visto yo hacer que Jerusalén amaneciera y anocheciera a lo largo de un minuto en el buró de su hijo. Eso sí que era «Luz y Sonido». Siempre he creído que los de la Academia de Hollywood tenían que haberle dado al padre de Vázquez el Oscar a los mejores efectos especiales. Y nada, pues eso, que tú pensabas que en todas las casas se lo pasaban mejor que en la tuya. Y es que la magia de la cena de Nochebuena o la emoción del fin de año, cuando en la radio decían que ya estaba a punto de caer la bola en el reloj de Gobernación, en el fondo te dejaban como vacío, triste, con una extraña sensación de nostalgia. Un minuto, qué un minuto, unos segundos, y ya estabas en otro año. Parecía increíble. Todos se abrazaban y se besaban, y te besaban y te abrazaban a ti, y se empeñaban en que bailaras el pasodoble —«Suspiros de España»— que sonaba ya en el Telefunken con ojo mágico; pero a ti te daba todo vergüenza, sentías un pudor indefinible. Año Nuevo. Todo por pasar. El corazón te latía con fuerza. Y salías disparado hacia la cocina para arrancar la última hoja del calendario. Ya era 1954. Y pensabas entonces que había países donde todavía era 1953. Pero sabías también que en otros lugares, como Australia, ya llevaban horas divirtiéndose. Es curioso, pero ese día de Año Nuevo, cuando ya era de noche, te producía la sensación de pensar en el año anterior como si hubiera existido hacía mucho tiempo, como si no hubiese sido real, como si lo hubiéramos soñado.

Lo más bonito de las Navidades era pensar en ellas. La Navidad, es obvio, tiene algo especial. Nunca he podido descubrir su misterio, saber dónde se encuentra su magia. Creo que es algo que va más allá de la unidad familiar, de los buenos deseos en todos los corazones, de los regalos, del «Adeste Fidelis» o de las vacaciones. La magia, el hechizo de la Navidad es mucho más profundo. Yo siempre sentía —y siento— como un temblor desconocido en mi línea de flotación. La Navidad es como una quinta estación que nunca aparece —ni aparecerá— en los calendarios, pero que todos cumplimos por dentro. A lo mejor, resulta que la Navidad es, sencillamente, nuestra infancia. Lo más parecido que conozco a esa sensación agridulce de la Navidad es el fin del rodaje de una película que ha ido bien, donde todos han puesto muchas cosas de sí mismos, donde dos docenas de personas han vivido seis semanas en estado de ilusión. He filmado siete películas; en cuatro he sacado la Navidad; me parece que en ninguna he sabido reflejar ese temblor especial, por más que lo he intentado.

Según vamos siendo mayores, esa quinta estación cada vez nos coge más desprevenidos. De pronto, a finales de noviembre —un poquito antes cada año—, aparece un «spot» en la tele, y te deja K. O. Una familia dispersa se reúne ante unos turrónes. En este *christma* de la tercera ola, que veinte millones de personas recibimos al mismo tiempo, nos cuentan que un chico o una chica que trabajan en la gran ciudad, toman un tren con destino a su pueblo. En la estación hace frío, los vagones van repletos de sonrisas con vaho; mientras cruzamos los campos cubiertos con nieve azul Kodak, sabemos que el chico o la chica recuerdan al novio; papá o mamá esperan en el apeadero; los abuelitos, directamente sacados de Walt Disney, besan a los nietos con ojos humedecidos. Qué envidia sentimos los que no somos de pueblo; qué maravillosas deben ser las Navidades rurales. Y ya es de noche. A través de ventanas escarchadas, observamos cómo la familia se intercambia los regalos: colonias para hombres que dejan huella, muñecas que andan, lloran, van al váter y recitan la Constitución, champanes que te desnudan en silencio mientras los paladeas... Todo ha durado unos veinte segundos. Pero ya es Navidad. En palcolor, en estéreo. Veinte segundos y tus paisajes —externos e internos— han cambiado de repente. Y te das cuenta de que nadie nunca va a poder explicarte el significado de esa tristeza, de esa soledad que te atrapa. No es porque en cada casa falta alguien. No. Es que el que falta de verdad eres tú. No sé de dónde. Pero faltas.

Hace muchos años, durante una Nochebuena en mi casa, cenando, hubo un momento en que

todos nos quedamos en silencio. Había sido una tarde normal. Yo había ido al cine. Mi madre y mi abuela prepararon la gran cena. Mi padre llegó antes del trabajo. Mis tías subieron a sus novios a tomar una copita. Todo iba bien. Pero de pronto se hizo el silencio... Mi madre intentó arreglar aquello, charlando por los codos... Mi padre, entonces, habló —casi para sí— de su familia, allá en Asturias, de sus Navidades en Gijón cuando era un niño; mi abuela recordó también a los suyos (ya ninguno existía, claro), su pueblecito blanco de La Carolina, nos habló de unos americanos del Norte que se presentaron con regalos, en la Nochevieja de 1895, en las minas de plomo de El Centenillo donde trabajaba su novio, luego marido, ahora sólo una sombra del pasado; mis tías, jóvenes y alegres, contaron divertidas anécdotas de cuando durante la guerra iban a pasar las noches a la estación de metro de Menéndez Pelayo por lo de los bombardeos... Yo escuchaba con asombro, tratando de entender aquellas miradas que nunca les había visto antes, intentando asimilar esa especie de paso (o peso) del tiempo que reflejaban sus caras, el imperceptible temblor de sus voces... Eran rumores, murmullos desconocidos que me llegaban al alma y me hacían pensar en épocas primitivas con las que debía tener algún punto de contacto, porque me parecía como si yo también hubiera vivido aquellas lejanías. A los postres, que casi ninguno probamos, el sueño me iba venciendo y sentía frío. Esa noche yo quería acostarme tarde, no acostarme, descubrir la magia de la Navidad, ver amanecer a través de mi ventana —por la que veía el patio y un poco de cielo y calle—. Esa noche tenía permiso. Podía estar de pie cuanto me apeteciese. Para algo era Nochebuena. Hasta di una chupada al Chester de mi tía Carmen. De pronto, llegaron los vecinos, cantando, riendo; éstos sí que parecían felices. Salimos a los pasillos de la casa. Todas las ventanas estaban iluminadas. Las radios sonaban con fuerza —«los peces en el río; ande, ande, la marimorena; los campanilleros...»—; se escuchaban carracas, panderetas, carreras, gritos; había vomitonas en las escaleras. Y hacía mucho frío. Todos llevábamos las bufandas alrededor del cuello. Y eso era todo. Estaba helando. Mi madre, mi abuela y mis tías se fueron a la misa del Gallo. Mi padre y yo volvimos a casa. Nos habíamos dejado todas las luces encendidas. Esa noche no importaba nada. En casa hacía calor. La cocina estaba echando bombas. Mi padre recogió algo la mesa. Y me acostó. Con mucho cariño me arropó, me trajo los tebeos de «El Guerrero del Antifaz» y de «Roberto Alcázar», y me dio un beso.

«Papá», le dije. «¿Qué?», me preguntó sonriéndome con sus ojos tan azules. «¿Siempre es así la Nochebuena?».

Creo que aquellas Navidades fueron las mismas que pasé en Corea, sobre la cota 205, sin apenas munición, en blanco y negro.

(1985)

L. A. IS MY LADY

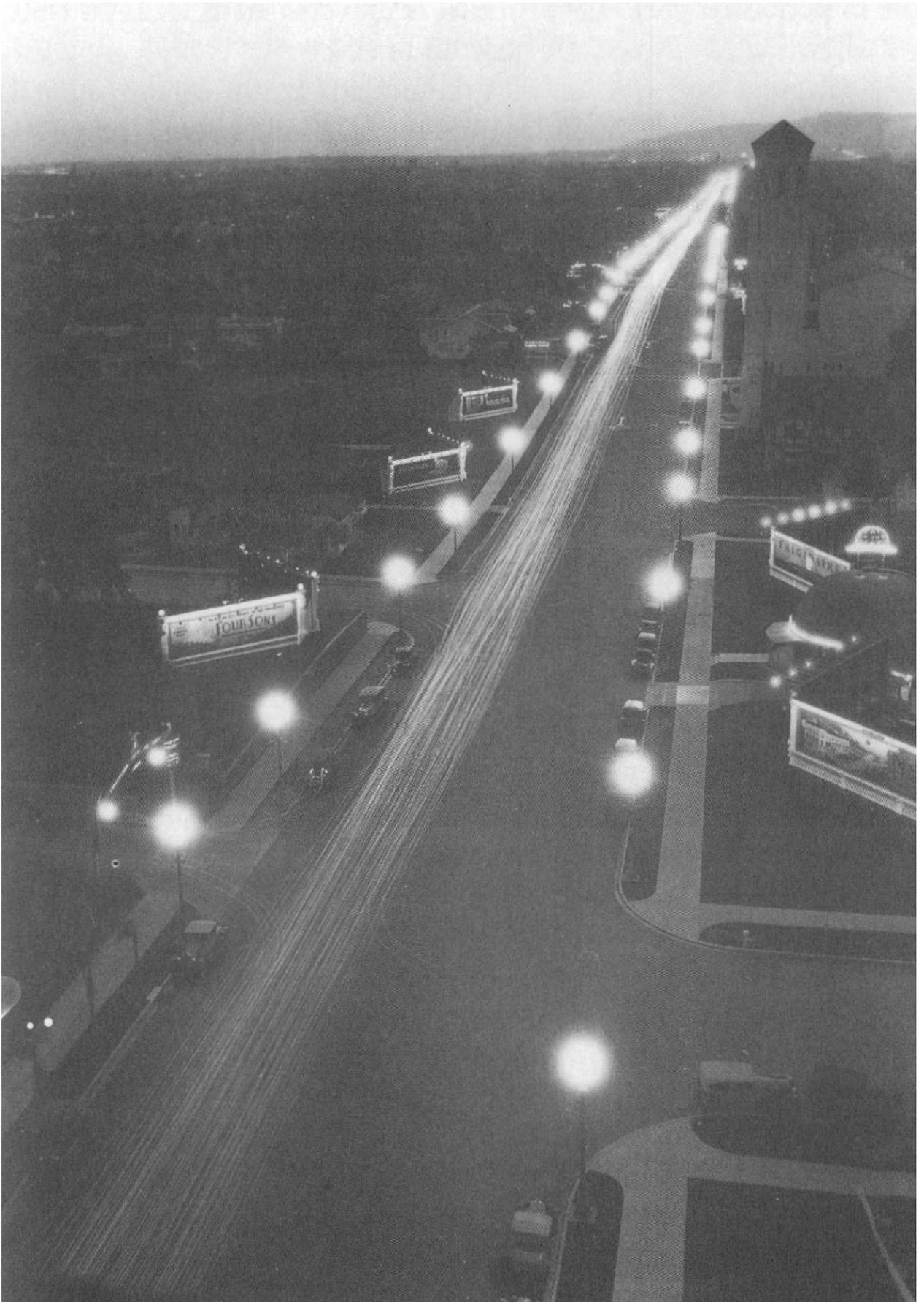
A Enrique Herreros, que me enseñó el alma de la primera ciudad del tercer milenio.

Entonces Kit Carson (John Hall), a caballo, en plano medio, y después de sonreír a la chica (me parece que era Lynn Bari), señalaba con su brazo derecho y gritaba: «¡Aadelante!». Y la caravana de lonas blancas mil veces remendadas, repleta de sacos de sal, de sacos de judías, de rifles y cantimploras, de barriles de agua —atados siempre por fuera de los carros—; una caravana cargada también de lámparas de petróleo, viejas mecedoras danesas y miles de libras de carne seca, se ponía en marcha, en plano general, arriba la música, al tiempo que los conductores (Ward Bond y gente así) gritaban aquello de: «¡Yiá!, ¡yiá!...».

Atrás quedaban el desierto y la nieve, los piratas de río y los ladrones de ganado, humildes tumbas (dos estacas cruzadas sobre un montón de piedras), el difícil territorio indio... Pero había merecido la pena. Al fondo, en el horizonte, se dibujaba ya la tierra prometida: California. Cuando vi *Kit Carson*, a los seis o siete años, un típico *western* B, lleno de acción, en blanco y negro (dirigido por George Seitz, el rey del serial), yo sabía perfectamente que en California había una ciudad llamada Los Ángeles y que en Los Ángeles estaba Hollywood. Si una tarde aburrida buceara sin prisas en mi fuente de los recuerdos, podría llegar a la conclusión (los bancos de memoria de un cinéfilo no suelen fallar) que fue esta película —sobre todo su final, cuando la esencia del *Go West!* salía de las carretas— la que marcaría mi fascinación por la tierra más legendaria del siglo xx.

Para mí, Los Ángeles siempre había sido Hollywood y sólo Hollywood. Y, bueno, la primera vez que fui a L. A. (hace diez años) tardé mucho tiempo en encontrar no sólo Hollywood, sino esa ciudad de más de diez millones de personas. Entonces yo ignoraba que L. A. no existía. California es un estado mítico y, como todos los mitos, no es real. Las ciudades californianas sólo son lugares donde habitan las cosas. Lo cual, tampoco está nada mal.

Aquella primera vez era verano, aunque casi siempre es verano en L. A. El cielo era muy azul; la vegetación, exuberante; las puestas de sol, lentas e irresistibles; los automóviles, fantásticos; las mujeres, rubias y tostadas, de piernas interminables y muslos de acero. Yo me sentía como el protagonista de un *spot* para hombres que dejan huella, casi, casi como el tipo del Camel. Esto sucedía en Beverly Hills. Mi hotel se levantaba en Century City, justo en el terreno de la Fox que Skouras había vendido a la Aluminum Company of America tras la catástrofe de *Cleopatra*. Daba rubor pedir el desayuno de lo bien que te trataban. Todo era en Technicolor. De asociar algo, Marbella, Puerto Banús, Torremolinos. Cielos parecidos, un mar muy semejante y también la gente tenía en la mirada ese brillo especial (y aventurero) que tienen los ejecutivos que seleccionan los granos del Saimaza que tanto abundan en la Costa de Sol. Vaya, vaya. De modo que L. A. era como Málaga en Cinerama. Otras zonas, el Santa Mónica Boulevard, sin ir más lejos, recordaba la calle Arturo Soria de Madrid, aunque en Panavision. Ah, y algunas subidas a las colinas parecían los alrededores de Somió, un barrio residencial a las afueras de Gijón. El clima, por si fuera poco, tenía que ser tan benigno, o más, de lo que decían. Yo aterricé con una gripe terrible —de julio, ya saben—, con casi cuarenta de fiebre, afónico, y, visto y no visto, a las veinticuatro horas, nada, curado, ni una sola molestia. Estaba claro por qué allí, en la Nolotil del Pacífico, las personas vivían tantos años. El sol, el mar, el olor a naranjas, lo que fuera, permitía que los directores idolatrados, las «estrellas» amadas, pasaran de los ochenta con sus arrugas en plena forma. Bien. Pero ¿y L. A.?, ¿dónde diablos estaba L. A.? Naturalmente, L. A. es Los Ángeles. Allí nadie pierde el tiempo. El periódico es el «L. A. Times», la universidad es UCLA o USC, y Hollywood es H'wood. Te acostumbras.



Wilshire Boulevard en 1928. El primer Brown Derby, flanqueado por dos vallas publicitarias iluminadas, hacía semiesquina con Rodeo Drive.

Resulta que L. A. no es una ciudad. Es un estado mental. L. A. es una suma de ciudades que nunca, posiblemente, han existido del todo. No hay, por ejemplo, ningún lugar llamado

Hollywood donde están agrupados los Estudios, las mansiones en que vivían los tipos que nos hicieron soñar, los establecimientos donde se proveían de bebidas (en bolsas de papel sin asas, de color cartón), los *delis* de moda donde las estrellas encargaban —bueno, quiero decir sus criados chinos— esas cosas tan maravillosas que cenaban a las ocho, siempre a las ocho, en sus gigantescos comedores y a la luz de las velas.

No, que va. Todo está desparramado por colinas, autopistas, barrancos y *parkings* adornados con banderitas. Los que —como yo— acudan, sin previo aviso, a la «Meca del cine» (así se decía), esperando guardársela para luego soltarla en las cenas de matrimonios de los viernes, que den la vuelta. Una vida entera pensando en el mito... para nada; es duro, lo sé. Pero así es la cosa.

Además, las únicas fotografías posibles —ante la puerta de la Paramount, en el Bradbury Building, ajustando tus manos a las de Bogart en el Teatro Chino—, nunca parecerán auténticas. La Kodak está bien para Tokio, para la Fontana de Trevi, para Toledo, para la Piazza San Marcos, para abril en París, para agosto en Salzburgo, pero no —de momento— para fotografiar recuerdos sólo soñados despierto. Ni siquiera la Polaroid. Hollywood no existe. Es un espejismo de nuestra infancia. Existe nuestro propio Hollywood con olor a ozonopino, en blanco y negro, y neones de estudio que reproducen Perino's o Ciro's o el Brown Derby. Ése es el único Hollywood real. El otro es como un supermercado de cien kilómetros cuadrados.

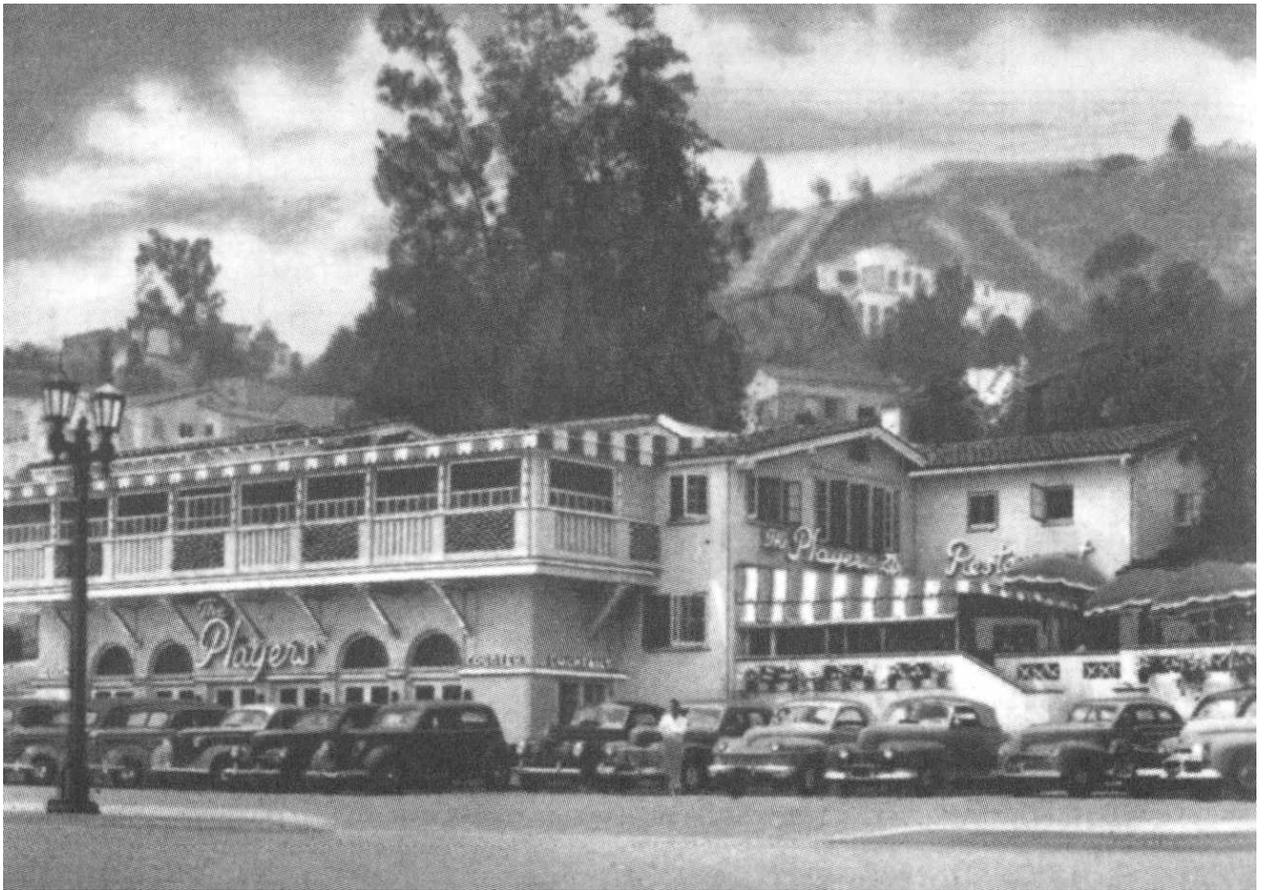
Total, que dejé L. A. casi contento dentro de mi decepción. Nunca debiste abandonar Nueva York, me dije. Jamás te ha fallado. Te quiere. Todo en N. Y. C. es de verdad. En el West Side están los tipos de las pandillas. En la terraza del Empire State aún ves el uno de julio gente que se ha citado como Cary y Deborah Kerr. Cuando subes a la estatua de la Libertad, la cámara de Hitch nunca te abandona. En el Village o en el Soho, todo, los pequeños restaurantes, las tiendas de moda, las galerías de arte, los teatros experimentales, las licorerías, los clubs donde inventan el jazz cada madrugada, hasta los sofisticados *lofts* recuperados de antiguas fábricas textiles, todo, todo es real, todo es exacto a como lo has imaginado. Y la Quinta y Broadway —con Sardi's, Father Duffy y compañía—, incluso el Michaels Pub con Woody tocando el clarinete los lunes, son tal y como tú sabes que son.

Bien por los Yankees, abajo los Dodgers.

Pero... la segunda vez que pisas la costa Oeste, algo displicente y con la famosa clase neoyorquina asomando a través de las Ray-Ban, descubres que allí hay algo más. Seattle, Portland, Sacramento, Frisco (perdón, San Francisco), aquello... aquello es un sueño descabellado y fascinante. Empiezas a comprender que esos lugares (más Venice, Beverly Hills, Santa Mónica, Encino, Bel-Air, todo el Valle de San Fernando), antes de ser lo que son ahora —lo que sea que son ahora— fueron pensados y soñados por visionarios aventureros de todos los confines del mundo.

En ningún otro lugar, la ciudad y la aventura se dieron tan fuerte y noblemente la mano. Los tres estados del Oeste que, si no me equivoco, son Oregón, Washington y California, con la frente despejada siempre hacia el Pacífico, fueron el final de viaje para hombres y mujeres que habían cruzado la pradera sin dejar nada atrás y con un incierto futuro por delante. Y eso es mucho.

La tercera vez que acudes allí, ya con la fiebre del mito metida hasta los huesos, te asombras del amor que empiezas a cogerle al Hollywood Boulevard, a la Main Street del Downtown L. A., al MacArthur Park, a las olas de Malibú, a la isla Catalina, a cenar en Chasen's o en Le Dome o en el Formosa Café o en Musso and Frank —*the oldest restaurant in Hollywood*, donde, si te fijas bien, todavía puedes ver a Scott Fitzgerald, Hammett, Faulkner o algún otro de los muchachos acodados en la barra—; amor que se extiende también al viejo Pantages y a la torre Capitol y al Polo Lounge. (Una de las leyendas del Formosa Café cuenta que Elvis Presley, en un arrebatado de pasión, regaló a una de las camareras un Cadillac Eldorado blanco descapotable).



El legendario restaurante The Players, propiedad del guionista y director Preston Sturges, en el 8225 de Sunset Boulevard, a mitad de los años cuarenta.

Todas las pequeñas ciudades —llamémoslas así— cambiantes de L. A. son únicas. Lo descubres la sexta vez que vuelves. Son cientos de millas de sueños habitadas por los mayores ensoñadores del mundo. Un tipo llamado Abbot Kinney, toma nota, decidió, allá por el novecientos, edificarse su propia Venecia justo al sur de Santa Mónica. Y se la hizo. Se llama Venice. Aún pueden verse los canales. Hoy día es la capital del *body building*. La playa de Venice es popularmente conocida como «Muscle Beach». Allí nació el conocido luchador Hulk Hogan, la superestrella del *wrestling* (nuestra lucha libre actualizada) y responsable de la *Hulkmanía*, la nueva pasión adolescente que recorre los televisores de Estados Unidos y Canadá. Sigamos con Venice. A partir de los años sesenta, los artistas jóvenes la pusieron de moda, fascinados por su atmósfera renacentista, el exotismo de sus hoteles, su fantástica arquitectura —todo el arranque de *Sed de mal*, de Welles, está filmado en el centro de Venice—; y, *of course*, por su extraordinaria playa. Algunos viejos del lugar aún hablan de cuando las góndolas iban y venían por los canales. Una de las mejores librerías que he visto en mi vida y donde más a gusto me he sentido —y no olvido Brentano's, ya desaparecida, 5.ª Av., en el corazón de Manhattan—, se llama Small World Books y está a mitad del Ocean Front Walk de Venice (el Paseo Marítimo), el paraíso de los reyes del monopatín, junto a un café muy parisino, el Sidewalk. Allí, a la librería y al café, acuden al atardecer los intelectuales de la zona y los *surfers*, bohemios y *beatniks* (que aún quedan), exiliados de varias categorías y, en fin, algo que podríamos definir como *literary gypsies*, sustitutos menores de aquellos visitantes que pasearon sus ilusiones por una Venice verdaderamente romántica, extraordinarios escritores llamados Lowry, Faulkner, Isherwood, Huxley, Dreiser, Somerset, etcétera, que un día buscaron un lugar en el sol y crearon las raíces literarias más cínicas y apocalípticas de nuestro siglo.

Otro tipo enloquecido, el magnate W R. Hearst, el que llamaba *rosebud* al *that* de su adorada Marion Davies, se hizo construir al norte de California San Simeón, la residencia privada más

grandiosa jamás edificada: las obras comenzaron, de la mano de Julia Morgan, la primera mujer norteamericana graduada en la Escuela de Bellas Artes de París, tras acabar la Gran Guerra, en 1919, y se terminaron en 1947; si pueden, vayan a ver San Simeón, hay metida allí media Europa, incluyendo Burgos, Palencia, León y gran parte de nuestro mejor románico... La gente como Kinney o el ciudadano Hearst es muy frecuente por allí. Sólo es una muestra.

California, además de asombrosa, es, por encima de todo, literaria, musical y cinematográfica. Pero por encima de por encima, es fiebre, pura fiebre. Fiebre del oro en 1849, fiebre del cine en los *roaring twenties*, fiebre del disco en los sesenta y fiebre de fiebre en los ochenta. Todo ha sido creado aquí por diversas variaciones de alguna clase de fiebre. Quizá por esto, a LA. no hay que mirarla como a un lugar, sino como el lugar donde todas las historias y todos los sueños han sido, y son, posibles. L. A. es un reflejo de muchos ojos dorados. Un clásico lo decía: «Te despiertas por la mañana y compruebas que aún sigues y seguirás viviendo siempre en ella». Vivir en L. A. es vivir en ninguna parte. Chandler lo sabía.

Cuando te encuentras en la esquina de Hollywood con Vine, la intersección, dicen, más famosa del mundo, sabes que no estás en ningún sitio real. Fantasmas de cines de barrio de programa doble te atrapan: prospectos de mano con las caras de los ídolos te sujetan; estás enganchado a carteleras robadas o suplicadas a los porteros; todo se agolpa, pero nada es cierto. Hollywood es entonces más poblado fantasma del viejo Oeste que nunca.

Millones de oyentes norteamericanos jamás han estado en Hollywood y Vine, pero desde allí se les ha marcado una infancia a través de la radio: «... Brought to you from Hollywood and Vine...». Ese mágico lugar —lo decía Marilyn en *Bus Stop*— donde los agentes te descubren, y te facilitan pruebas, y, bueno, te puede pasar de todo... ¡Hollywood and Vine! Tres palabras perdidas en la memoria, léidas en un «España de Tánger» o un «Fotogramas» de los primeros cincuenta. ¡Qué poder de evocación!

¿Y el Hotel Roosevelt? ¿Acaso cuando lo miras, entras a tomarte una copa en su bar, cuando lo hueles, no te llegan los aplausos de los primeros Oscars desde su Blossom Room? ¿No sabías que desde allí se hacía para la tele, en directo, «Ésta es su vida»? ¡Claro que lo sabes! Poco a poco, muy despacio, L. A., Hollywood, incluso Rodeo Drive, empieza a admitirte, a acariciarte, a quererte. Es un amor de hora de la siesta (la hora de los suicidios, la hora en que Velázquez pinta «Las meninas» —en prosa, como dice Ortega); el amor de Hollywood es un poco ese amor tibio e incestuoso del desierto, ese amor que se siente (y se guarda) por los primeros aciertos que consigues en la vida. Cuando pisas las baldosas de las estrellas —*The Walk of Fame*—, estás pisándote a ti mismo, a tu proyecto de infancia. Y es cierto: cuando te tomas un café en el Montmartre, pegadito al Museo de Cera (nada del otro mundo, como todos los museos de cera), ese café —y cuidado que es malo el café californiano—, ese café, digo, sabe a tus primeros «cortados» en los bares de tu ciudad, sabe a pantalón largo sacado de un traje de tu padre, sabe al primer tabaco rubio que fumaste, a la primera copita de Terry.

L. A. es una ciudad —mejor dicho, una película— permanentemente inacabada. Ésa es su condena y su gloria. Mira, yo creo que L. A., y Hollywood, y todo lo que hay por allí, es uno mismo. Eres tú, palabra. Eso es al menos lo que yo sentí la décima vez que lo dejé, la última, hace casi un año, una mañana fría y lluviosa. Desde entonces sé que, siempre que vuelva, me será imposible abandonarla sin ninguna pena. Esto me recuerda algo. Ha sido *El crepúsculo de los dioses*, del maestro Wilder, la película donde mejor he visto reflejada^[5] esa emoción que significa Hollywood: una ciudad edificada sobre ilusiones y desilusiones, sobre esperanzas, cronopios y famas. Aquí tenemos en todo su esplendor eso que los expertos, sin citar jamás a Horacio, llaman el «carpe diem», es decir, la fugacidad de la vida. El lugar donde las personas se queman mucho antes de estar quemadas. «El tipo tenía talento», le dice Nancy Olson a Bill Holden en la citada *Sunset Boulevard*. «Eso fue el año pasado», responde Holden.

Hay más definiciones de esta ciudad enraizada en la más auténtica *twilight zone*: «Aquí nada es

verdad salvo la muerte, los impuestos y los agentes» (Leo Rosten). «Nunca en toda mi vida he visto tanta gente desgraciada que gana un millón de dólares al año» (Nicholas Schenck, después de adquirir el control de MGM, ya saben, Metro Goldwyn Mayer). O esta otra, que es mi favorita entre todas las frases sobre la ciudad del color del oro y de los sueños: «Es el único sitio donde te levantas por las mañanas y oyes toser a los pájaros entre los árboles» (Joe Frisco).

De cualquier forma, ¡hurra por Hollywood! Te sientes vivo y muerto a la vez. Feliz y aburrido. La capital del automóvil es también una ciudad fantasma. El término medio soy yo, que ni tengo coche ni sé guiar, paseando por avenidas anchas y vacías, todas con nombres de casa: La Ciénega, Montecito, La Brea, Las Palmas, Tijera, Santa Rosita, Olvera, El Centro, Alvarado, Figueroa, Laurel, etcétera. Mi amor por L. A. ha ido transformándose en auténtico hechizo. Te ofrece las mejores raciones del mejor sol del planeta, gente joven a cualquier edad, librerías para cinéfilos como la de Larry Edmund, las más completas lavanderías del mundo, también los mejores contestadores automáticos; la televisión siempre se ve sin interferencias, y te dan vasos de agua fría cada vez que te sientas en cualquier sitio. En L. A., lo prometo, no da pereza sacar los cubitos de hielo de la nevera. Y, sobre todo, estás viviendo, bien o mal —en Westwood o en Watts—, en el año y el mes y el día del Señor. No es casualidad que la película que mayor impacto haya causado desde 2001, me refiero a *Blade Runner*, sea una película puramente L. A.

Aunque ya no existan Romanoff ni el Trocadero, o precisamente por ello, L. A. es una *cult city*. Pero es una pena que yo no pueda ir al Garden of Allah, justo en la esquina de Sunset y Crescent Heights. Porque allí me habría gustado alquilar uno de los famosos *bungalows* para oír las voces (o los gritos) de los tipos de la generación con cara de madera, la generación de los mejores borrachos que diera la historia, los Pat Hobby, Barrymore, John O'Hara, Bogie, Hammett..., y de las más fantásticas bebedoras, las Parker, Tallulah, Hellman y demás. Habría sido estupendo tumbarse al sol, junto a la piscina común, a ver si, con suerte, podía plagiarles algo en un momento que no se dieran cuenta. Para cosas así se vive, ¿no?

Hoy, los restos de aquella Tabla Redonda Algonquina del Oeste dan cobijo a un edificio de cristal del Great Western Bank. Por cierto, Raymond Chandler no tiene ninguna calle en L. A. La próxima vez que vaya tendré que hablar muy seriamente con el alcalde^[6]. Es algo que se le debe al primer historiador de L. A.

Sin ningún tipo de rubor, les digo con Sinatra:

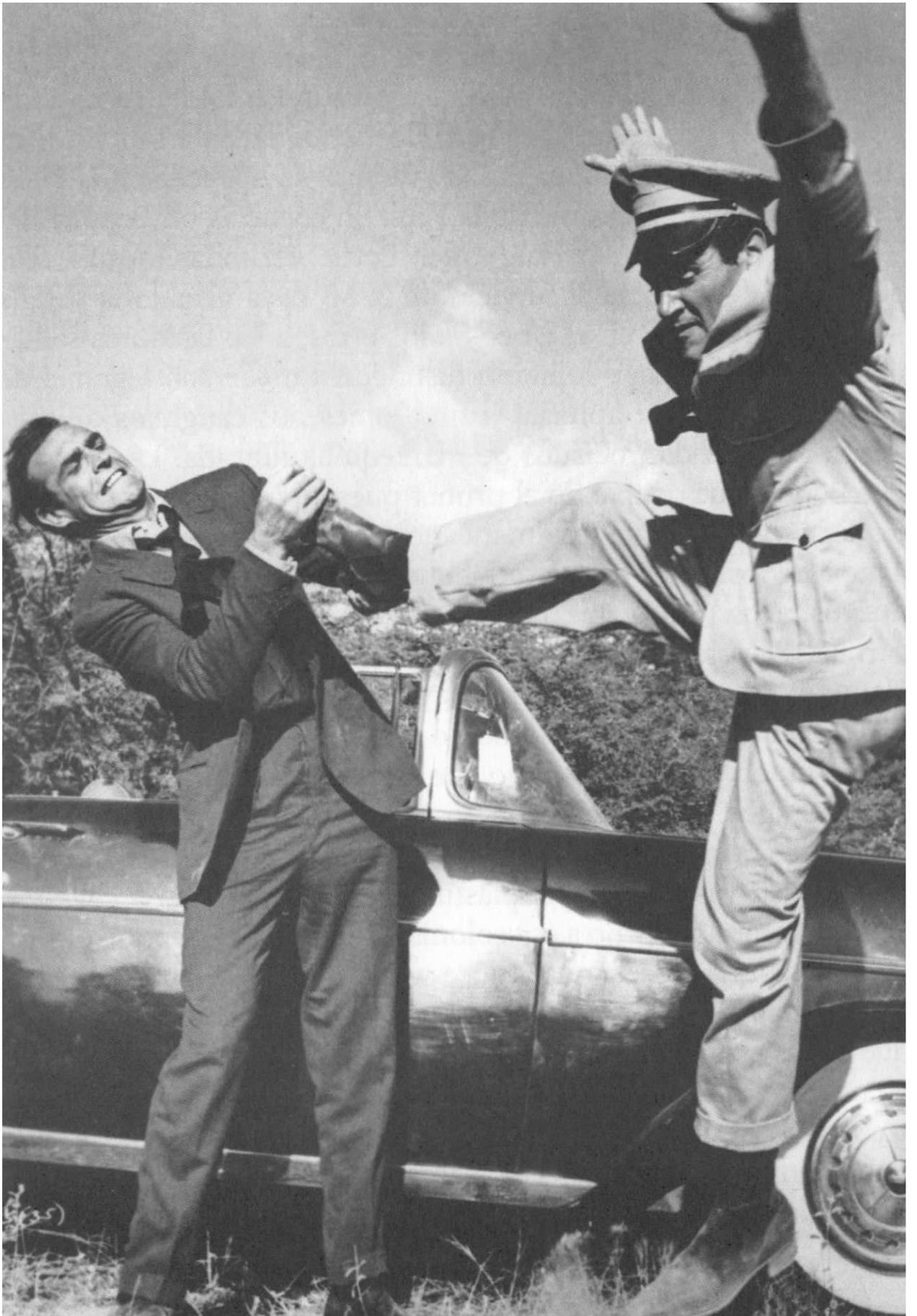
«L. A. is my lady».

(1986)

BOND: 25 AÑOS MATANDO

Una de esas noches de domingo en que no estás para nada —ya saben, te encuentras cansado y escaso de amor—, allá por la primavera del 63, en pleno escándalo del alcohol metílico, vi en el Cine Capitol de Madrid (algo más de media entrada) *Agente 007 contra el Dr. No*. Me dejó seco. Mientras volvía a casa en el último metro, me dije: «Esta película de ciencia ficción es muchísimo mejor que esas otras tan aburridas que tú defiendes como si te fuera la vida». A la mañana siguiente, mientras el primer metro me llevaba al trabajo, pensé: «Si yo fuera un sociólogo valiente, no tendría más remedio que decir: anoche colisioné con el futuro». Pero ni era sociólogo ni, peor aún, valiente. Entonces yo no era más que un auxiliar administrativo de un banco con aspiraciones de ser Rafael Azcona. Total, que no batí todas las palmas que en justicia merecían las imágenes de Terence Young, el guión de Maibaum y el extraordinario trabajo de Sean Connery. Y seguí peleando del lado de Godard y Antonioni. No fui el único. La *intelligentzia* en pleno le sacó bola negra a 007. A pesar de que los Dorflies, Eco, Andrew Sarris, Arbasino, Tom Wolfe, Mekas, Morin, Amando de Miguel y demás chicos de la banda, me consta, se quedaron perplejos ante el folio blanco. Todos sabían que la gente estaba superagobiada por las películas intelectuales —¡hasta los *westerns* tenían mensaje!—, pero nadie se arrancaba. Y la masa, entonces, cogió su tiquet. Bond empezó, primero, a romper las taquillas de los *drive-in* de California y Tejas; luego, las moquetas de las salas de barrio de Baltimore, Denver, Pensacola y Duluth, Minnesota, se cubrieron con dos palmos de palomitas. El tam-tam se había vuelto loco. Por fin, a la segunda, *Desde Rusia con amor*, los intelectuales se apuntaron a la masa, tomaron la palabra —en «Time», «Le Monde», «Oggi», «New Yorker», «Le Nouvel Observateur», «Newsweek», «Life»...— y pusieron la serie en órbita. La epidemia del *bondismo* se extendió entonces por toda la constelación Gutenberg. El futuro había comenzado, es decir, nuestro presente. La serie Bond era el primer *spot* de la tercera ola. Cigarrillos con y sin filtro, zapatos, camisas, automóviles, piscinas, viajes, hoteles de lujo; nuevos pijamas, sujetadores, bragas; maquillajes, colonias, radioteléfonos, bebidas fuertes, sueldos espectaculares, fragancia tropical, golf, geles, *footing*, bronceadores, carreras de coches, dígitos, láser, mujeres misteriosas y... muertes. Ahí estaba una de las grandes claves. En la licencia para matar. Pagaban por matar. Matar era un trabajo como cualquier otro. Si matabas de *smoking* (como Bond) y no con pasamontañas, hasta podían condecorarte. Cómo no iba a volverse loco el tam-tam de la tribu.

Pero había más. Cualquier tipo quería ser espía, perdón, agente secreto. El derechista que todos llevamos dentro, ay, salió con abominable franqueza. ¿Cuánto se gana? ¿Dan el coche? ¿Puedes serlo aunque sólo midas uno setenta? ¿Es imprescindible saber judo? ¿Hay cursillos para aprender lo de las espoletas atómicas? ¿Se exige la carrera militar? ¿Venderán en El Corte Inglés el maletín de Bond? ¿Sirve el francés del bachiller? ¿Sirve el bachiller?... Por otro lado, los productores y exhibidores del planeta sólo decían una frase: «Únicamente me interesa la película si es de agentes secretos».



Connery empleándose a fondo en *Agente 007 contra el Doctor No*.

Este año se celebran los veinticinco que Bond lleva matando rusos, chinos y demás enemigos de Occidente. De la serie Bond a mí lo único que no me gusta es Bond. Quiero decir el

personaje. Connery, en cambio, me parece fantástico. Un actor excepcional. Pero al agente 007 no le trago. Prefiero, con mucho, los agentes norteamericanos, aunque siempre lleven el traje arrugado y una corbata que no hace juego. A un tipo como Spillane es difícil que el portero de un club medianamente elegante le deje pasar. Los tipos como Spillane y Lemmy Caution siempre tienen que mostrar la placa. A 007, en cambio, el portero vestido de general africano le abre la puerta con tanta antelación que el público del club tiene diez minutos para protestar del frío antes de que Bond, impecable, apestando a Dom Perignon del 46, entre por fin en el local. Bond es un *gentleman*. Sus palos de golf son Penfold y su reloj un Rolex Oyster Perpetual. Los cigarrillos se los prepara Morland, en Grosvenor Street, London. En Nueva York se hospeda en el Plaza y en París come en el Café de la Paix. Su coche es un Bentley del 33 y su whisky Haig & Haig Pinch Bottle. De todas formas, sorprende que este espía al servicio de S. M. haya ganado la batalla —en la literatura y en el cine— a los otros, a los fajadores solitarios, a los que nunca supieron distinguir un *bourbon* a granel de un gran reserva; ni apreciar, como James, los cangrejos de roca frescos de Florida, rociados de mantequilla fundida. Lo cierto es que Bond sigue ocupando el primer puesto en la general de agentes secretos. Se ríe de los americanos, de los franceses, de los italianos, de los *japos*. Trata a todos sus compañeros asesinos como a nuevos ricos. Claro que Bond también apesta a patriotismo de garrafa. Pero hay una cosa, sobre todo, que le diferencia de los Hammer, Marlowe o Brett Halliday: Bond nunca mató por amor.

Y la elegancia no es nada si uno no mata por amor. Además, yo no me fío mucho de un individuo que nunca se emborracha y que no tiene amigos. Me quedo con los otros. Los que comían hamburguesas pringosas al volante de sus coches nocturnos y bebían café frío en vasos de papel plastificado; los que olían a calle y a garito irrespirable (y no a esa colonia de James, hecha por Colgate-Palmolive, una mezcla que atufa a whisky bueno y tabaco griego); yo estoy con los que nunca han tenido *M* que les mandara, con los que jamás estuvieron seguros de sus ingresos^[7], pero sí de sus amistades; con los que, de envidiar algo, sólo envidiarían un buen sofá para pasar la noche y una lata de cerveza barata —Coors—, a la que Bond daría vueltas y vueltas intentando averiguar inútilmente el año de la cosecha.

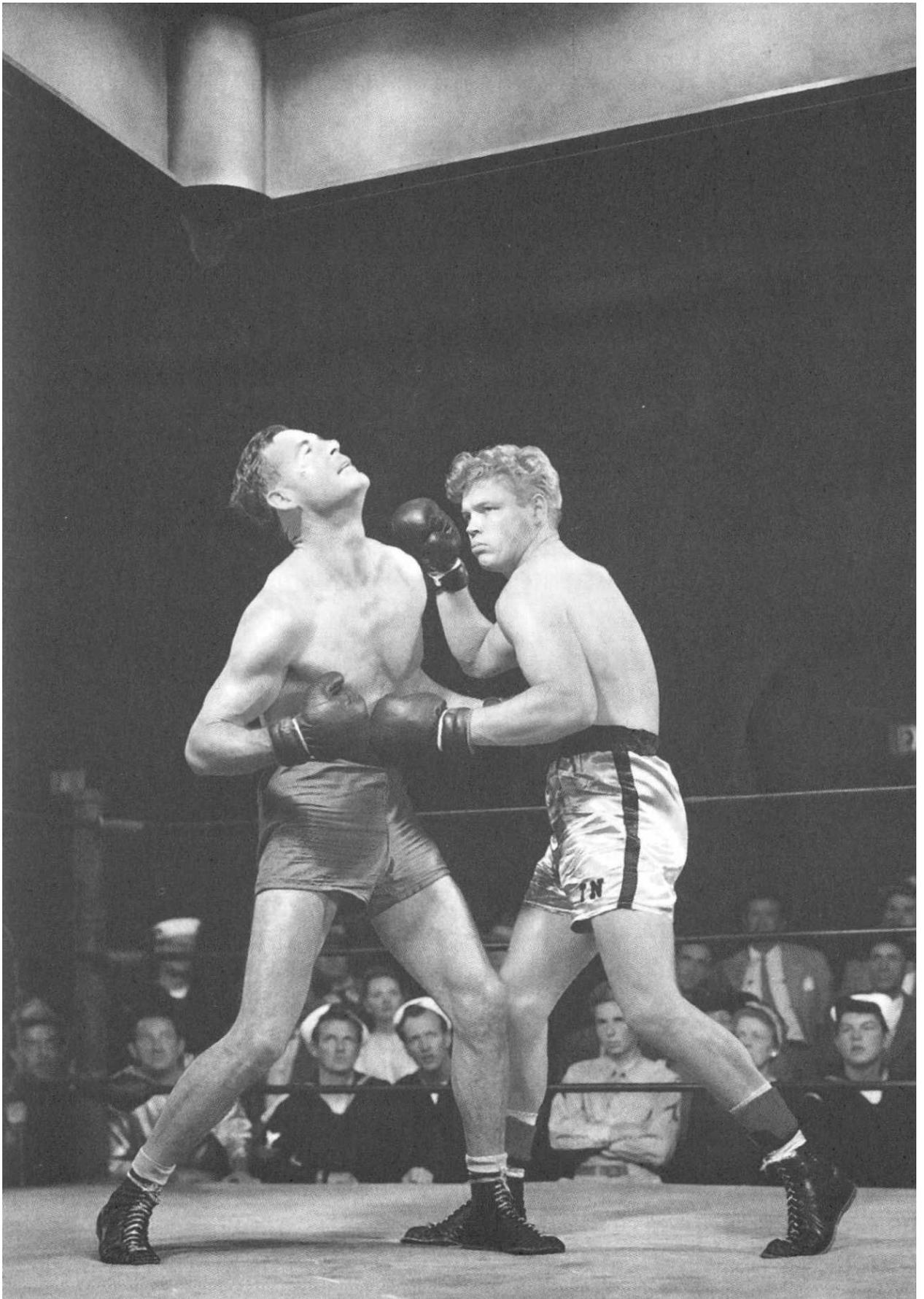
Voy a terminar de teclear este artículo, a ritmo de patrullero del Bronx, a las ocho en punto de una mañana de abril. Bond seguro que estará desayunando un único huevo, en un portahuevos de porcelana azul oscuro con un perfil de oro. El huevo habrá hervido exactamente tres minutos y veinte segundos. Lo acompañará con dos rebanadas de pan integral muy tostadas y un gran pedazo de mantequilla de Jersey. La bandeja, plata reina Ana; la porcelana, Minton. A mí me espera, como a Lew Archer, un filtro que ya he usado media docena de veces y con el que me haré una taza de posos y agua caliente. A media mañana, eso sí, me tomaré un terrible café de máquina en la emisora de radio donde trabajo. Y no he matado nunca a nadie. No por falta de ganas.

(1986)

RINGSIDE

No conocí a Vadillo en el bar de Mickey Walter, ya saben, entre la Octava Avenida y la Calle 50, a dos pasos del viejo Garden. Le vi por primera vez en el Gas, yo desde la grada, él en la primera fila de ring: gafas oscuras, traje claro, bolígrafo y cuartillas. A su lado, me parece, Manolo Alcántara, *world Champion* —entonces y ahora— del artículo corto, la división reina del periodismo. Quizá estuviera con ellos Ignacio Aldecoa, no le distinguí, observando el cuadrilátero con aquel gesto suyo de tristeza —o de piedad— a lo Clifford Odets. Era verano, domingo, velada de tarde-noche, de ocho y media a once. Recuerdo el calor. Los meses de julio del Madrid de finales de los cincuenta tenían un calor especial, muy espeso y muy seco, un calor que se podía coger con la mano, a puñados. Aquella hoguera de más de cuarenta grados era uno de los grandes espectáculos de la época. A los madrileños, en junio, nos metían en el microondas durante un par de meses y el rescoldo nos llegaba hasta octubre. En el Gas, a pesar de aquella atmósfera *dry martini*, no se estaba mal. Cuatro mil personas conformaban una caldera que olía a jabón Lagarto, a sebo, a Farias, a tortilla, a melones y sandías de los puestos cercanos y a un extraño aroma mezcla de pintura y metal —hélices de aviones, llaves de portal, bicicletas, somieres...— que aún daba las últimas vueltas por los aledaños del Rastro. El ambigú del Bibi era ya puro *old-fashion*, mitad caseta de tiro al blanco, mitad despacho de manager neoyorquino de la Calle 49. La aún hoy justamente famosa ginebra del Bibi, elaborada con prisas, sudor y ojos hinchados (Daniel Manzano es el único, allá en el *neutral córner* de Paraíso, que debe saber la fórmula secreta), tenía, y tiene, cierto sabor a vestuario costoso, a pared húmeda, a goteo de ducha averiada, a vagón de Renfe por la mañana. Las veladas del Gas —algo así como la terraza de verano de Luna Park— salían muy bien en las fotos que Manzano sacaba en «Marca». Eran imágenes duras, ligeramente borrosas, con algo del eco de la selva. Nunca el «Marca» fue más «New York Times» que entonces. Tennessee Williams lo llamó verano y humo.

Ya sé que esto no es sino maldita nostalgia, pero yo era feliz con el Orange Crush en una mano y el cartucho de pipas en la otra, comentando con los de al lado quién había ganado el combate. «Bobby Ros ha puntuado todos los asaltos con la izquierda. Mañana veremos lo que dice Vadillo», terminaba siempre mi padre. Yo disfrutaba con las fintas de Galiana (mi ídolo), me asombraba el valor de Manolo García y admiraba los *uppercuts* de izquierda de Young Martin, un mosca con pegada de *welter*... Si yo escribiera la mitad de bien que Vadillo o Alcántara, contaría cómo era el ambiente de la calle del Gasómetro antes de que comenzaran las peleas a cuatro asaltos de los teloneros. Parecía una película de De Sica; también una de aquellas películas de *gangsters* donde abundaban los tipos solitarios sin equipaje. En cualquier caso, apoteosis del blanco y negro. Había puestos de bocadillos, de tabaco, de caramelos, botijos metidos en barreños repletos de hielo («¡Beba, beba, señor!... Diez céntimos y la voluntad»...) Los alrededores del Gas tenían mucho de esos lugares que se levantaron en la RKO o en la Columbia, apenas unas cuantas fachadas de madera que reproducían el East Side —tenderetes de sastres, peluquerías baratas, tiendas de empeño, billares, restaurantes de comidas económicas, lavanderías chinas...—, y por los que paseaban su tedio y su mala suerte gentes exactas a las de mi barrio. Quiero decir que todos éramos como extras de un film de Robert Wise, figuración distinguida para la secuencia 26: Arena, Ext., Int., Noche. (*The Set-Up*, una obra maestra de Wise, la mejor película de boxeo que se ha filmado, tenía mucho Campo del Gas entre sus tripas de celuloide).



The Set-Up (*Nadie puede vencerme*), de Robert Wise, una obra maestra, tenía mucho Campo del Gas entre sus tripas de celuloide.

Fernando Vadillo era una estrella. Mejor dicho, era una leyenda para los aficionados. Nos recordaba bastante al Bogart de *Más dura será la caída*. Te lo imaginabas en camisa,

desaflojado el nudo de la corbata, tecleando la Underwood —con el sombrero puesto— en la redacción de «Marca», Larra, 14, dándole sorbitos al penúltimo whisky, la mirada perdida, sin advertir cómo se le iban llevando la crónica, folio a folio, sentimiento a sentimiento, hacia abajo, a los talleres.

Vadillo ya era entonces un magnífico escritor. El boxeo le servía para hablarnos de gente sencilla que buscaba riqueza: campesinos, emigrantes, mecánicos, albañiles. La épica de lo vulgar —como en Budd Schulberg— te atenazaba. Era (y es) el suyo un realismo directo, cotidiano, sin trucos. Literatura en estado puro. Sus crónicas parecían relatos de Fernández Santos, Aldecoa, De Quinto: la marginación dignificada sin huellas de lástima. Entre asalto y asalto, Vadillo nos contaba cosas inolvidables sobre hombres valientes que peleaban por algo más que una bolsa de cincuenta de a cien. Eran crónicas que rebosaban sensibilidad y emoción, con el olor siempre agrio de la verdad. Artículos sin desodorante. Por el *ring* flotaban pensiones oscuras, chabolas de arrabales, gimnasios mal ventilados y con los suelos llenos de escupitajos (como el de Stillman), apeaderos perdidos donde tipos de narices aplastadas soñaban con una próxima pelea, charlas de camioneros en bares de etapa, repollo, anís, orejas de coliflor que supuraban un poco, en fin, esperanzas irrompibles. Literatura seca, urbana, negra, en estado puro. Vadillo —y Alcántara, y Palomino, y Paco Yagüe...— ha hecho para los periódicos españoles la primera literatura que nació del nudo en el estómago.

Cincuenta años escuchando la campana, «¡Segundos, fuera!», viendo arrojar toallas deshilachadas y descoloridas, oyendo jadeos, sonar de mocos, contemplando sangre que mana de cejas tan débiles ya como el papel de fumar Abadie y admirables gladiadores con rostro de medallón desenterrado en Troya. Cincuenta años, Fernando, escribiendo en horas límite mientras la ciudad sueña, hablándonos de un mundo totalmente limitado, cerrado: el *ring*. Espectador de miles de representaciones del drama más antiguo —la lucha—, interpretado siempre (no siempre) bajo unas reglas estrictas y precisas, con una iconografía muy fácil de leer. Costumbrismo, dignidad, esperanza, denuncia, amor, objetividad. Esas cosas te leía yo de niño, Fernando. Y sigo leyéndolas. Gracias, Fernando Vadillo, por hacerme amar un arte noble; por hacerme saber que se pelea por dinero más que en ningún otro deporte, pero que también hay más grandeza que en ningún otro deporte; aquí, además, si trabajas mal pagas con tu sangre. Yo he sabido leyéndote, Fernando, que un boxeador sólo tiene seis años buenos, que hay que colgar los guantes antes de que comiences a hablar solo y que a muchos, a la mayoría de los primeras series, no les queda cuando se retiran ni los cuarenta y nueve dólares y siete centavos que le daba Eddie en el taxi a Toro Molina camino del aeropuerto, de regreso otra vez a los Andes. Es un deporte donde el ganador sólo se lleva la parte más pequeña. No. Perdón. No es un deporte. Es, como muy acertadamente ha escrito Joyce Carol Oates, la lucha. Nadie dirá nunca «juego» al boxeo, como se dice juego al fútbol, al billar, al baloncesto o al tenis. En el boxeo, nadie juega. Lo único que está en juego es uno mismo.

Decía Archie Moore, el mejor semipesado de la historia: «Muéstrame un boxeador que no tenga miedo. No existe». Por eso son tan valientes. Pero esto último es tuyo, Fernando, lo has escrito muchas veces.

Enhorabuena por el homenaje que te ofrecen los seguidores de “Boxiana”, un abrazo y hasta la noche en el *ringside*.

(1987)

NADA NUEVO SOBRE MARILYN

El primer encuentro de verdad que yo tuve con Marilyn Monroe, la primera vez que la vi despacio, con detenimiento, casi saboreándola, fue ante un cartel a todo color que ocupaba media fachada de un cine de mi barrio. Yo estaba entonces en eso que se llamaba la edad del desarrollo —o del estirón—, estudiaba tercero de bachiller y mayo había brotado con fuerza. Desde por la mañana muy temprano, cuando íbamos al colegio, las calles olían a verano, o lo que era igual, a vacaciones. El único problema era que en el estómago tenías ya metidos los nervios de los exámenes finales. Un solo día, Instituto Cardenal Cisneros, diez asignaturas en jornada de mañana y tarde, ejercicios escritos y orales, según, intermedio para bocadillo de calamares y caña de cerveza en cualquier bar de Noviciado, y hala, a jugarte el curso. Exámenes, ay, tan absurdos, que no evaluaban nada; a los que acudíamos llenos de chuletas y, desde luego, cargados con las dos plumas de rigor (la nuestra, una Júnior 21, y la gorda de papá, esa casi joya Mont Blanc o Sheaffer), no fuera a ser que, horror, se nos acabara la tinta a mitad de la traducción de latín. Ah, y con el traje de los domingos, a pesar del calor, incluida la discreta corbata finita con nudo «windsor» (que nosotros llamábamos «wilson»), Había que dar una buena impresión ante el tribunal. Eso entonces se miraba mucho. Y, bueno, ésa era la cosa. La gran cosa de los exámenes mediados los cincuenta.

«Ahora es cuando hay que estudiar más», nos decían a todas horas en el colegio, en casa, en cualquier parte. «Ya pronto te examinarás, ¿no?», te preguntaba Manolo cuando ibas a su bodega a por el vino, la gaseosa y la media barra de hielo para la fresquera. «Sí, el mes que viene», contestabas sonriente y preocupado a la vez. «Pues venga, duro, aprieta fuerte, que ya es el último esfuerzo.»

Pero apretábamos poco. El cielo era muy azul al salir de clase, anochecía cada vez más tarde y se notaba como un aire de fiesta en la ciudad. Los hombres empezaban a usar zapatos blancos, las mujeres iban con trajes escotados, todo el mundo parecía más alegre en la cola del autobús, mirando escaparates o sentados en las terrazas de los quioscos —horchata, agua de cebada, limón natural— recién instalados en los bulevares de Ibiza y Sainz de Baranda. Todo esto nos producía a los chicos una indefinible sensación de alegría. Se acercaba el verano. Además, también habían abierto Sienna, la heladería italiana de Narváez, donde vendían helados de sabores, hasta entonces, desconocidos: turrón, pistacho, frambuesa..., y, en fin, que era maravilloso jugar en el barrio. Habíamos dejado ya atrás la época del tacón, de las bolas, del peón —adiós, hasta el año que viene—, y ahora nos entregábamos a las chapas en la modalidad vuelta ciclista. Aquella tarde, yo era Langarica, Fontalba hacía de Louison Bobet y Carlos Ureña de Coppi. Los Dolomitas era un tremendo conjunto de nudos de un árbol muy grande que había justo en la esquina de Ibiza con Lope de Rueda. Yo iba vestido con un pantalón corto azul que tenía gomas elásticas en la cintura y con una camisa —las llamaban mambos— que reproducía viñetas de tebeos. Mi pulida y ligerísima chapa Cinzano/Langarica se estaba portando (una, buena; dos, pica; tres, buena), y en la próxima tirada, seguro, iba a coronar en solitario el Gran San Bernardo. Me levanté para dejar sitio a la Martini Rossi de Ureña/Coppi y... *entonces la vi*. Ocupaba prácticamente todo el mural que anunciaba las películas de la próxima semana: «Marilyn Monroe en *Niágara*. Color». Debajo, en letras mucho más pequeñas: *Pacto tenebroso*, con Claudette Colbert, Robert Cummings, Don Ameche.

De común acuerdo, Ureña, Fontalba y yo suspendimos el Giro, cruzamos la calle y nos plantamos ante el cartel.



“Es una chica con la que apetece hablar y pasear. A mí, tanto como las tetas, me gusta su mirada”.



"What sweet girl!... Estaba convencido de que Marilyn sabía a melocotón".

Marilyn nos miraba sonriente, medio tumbada sobre una especie de valla de piedra, la espalda recostada en una columna; tras ella, el agua de las cataratas se precipitaba de forma tremenda. Llevaba un vestido rojo con mucho escote, muy ajustado, sobre todo en las caderas, con

mangas cortas que ella había colocado casi a mitad del brazo para descubrir bien sus hombros. El pecho parecía querer salirse, y hubiera jurado que estaba tan duro como el cemento; lo tenía alto, grande, poderoso. Daban ganas de meter la mano por el canalillo y estrujarlo con fuerza. En el retrato no se apreciaba bien si tenía la piel color helado de vainilla, como luego supe que había dicho Truman Capote. Pero era un buen retrato. Se notaba que el cartelista era un tipo honrado que se había tomado su trabajo en serio.

Una de las manos de Marilyn estaba como subiéndose un poco el vestido, hasta la rodilla, dejando ver unas piernas largas y —como se decía entonces— perfectamente torneadas. Sus zapatos eran de verano, unas sandalias de tacón alto con pulsera (o tirita de cuero) ajustando el tobillo. Era rubia, tenía la boca grande, las cejas algo arqueadas y los labios (entreabiertos) rojos. Por primera vez, sentí deseos de morder a una mujer. Estaba convencido de que Marilyn sabía a melocotón.

Total, que la próxima semana íbamos a ver *Niágara*. ¡Bueeno, bueeno, bueno!... Habíamos tenido mucha suerte de que fueran a ponerla en el Ibiza, donde la tabarra aquella del «no tolerada» apenas contaba. Si la hubieran echado en el Ayala, en el Alcántara o en el Salamanca, nada que hacer. En esos cines, y en el terrible Felipe II, eran implacables con lo del carnet de identidad. Aunque fueras con tus padres, aunque te bajaras bien los bombachos, aunque tuvieras algo de barba, como Ortiz, si no tenías los dieciséis años cumplidos, no pasabas. Por ejemplo, *Salomé*, en el Argel, nada, que nos quedamos con las ganas. Claro que lo de *Salomé* fue excepcional. Con esta película fueron tan duros porque se decía que a la Rita, por salir tan desnuda en lo de la danza de los siete velos, la había excomulgado Pío XII. Y eso que en España sólo se quitaba tres velos. Pero en Francia, según contaba Fontalba, que lo sabía por un tío suyo que trabajaba en la Renault, la Rita se quitaba todos los velos. «¿Todos, todos?», le preguntábamos. «Sí, sí, todos, palabra», contestaba Fontalba con una seguridad pasmosa. «Pues no me lo creo», decía siempre Abelló. «Que sí, te lo juro. Se le ve todo», insistía Fontalba con superioridad, como si lo hubiese visto él. «Jooder!», respondíamos llenos de asombro. (Lo del carnet, las chicas lo llevaban mejor. Con que se pusieran medias y tacones ya tenían resuelto el tema. Una de nuestras pesadillas era que fueses con una chica al cine y te pidieran a ti el carnet).

El caso es que allí seguíamos los tres, embobados ante la fachada del cine, mirando y mirando. «Es que está buenísima», dijo Fontalba. «Sí», contestó Ureña, y añadió: «Pero, además, me gusta por otras cosas». «¿Qué cosas?», pregunté yo. «No sé, es que es distinta, no sé...». Y Ureña no supo qué decirnos. Tampoco ahora es fácil explicar por qué Marilyn Monroe ha gustado a millones de personas, por qué ha terminado por formar parte de la memoria sentimental de una generación, por qué algunos hemos tenido la sensación de haberla conocido profundamente, incluso en otras mujeres.

Los españoles —grandes y chicos— descubrimos a Marilyn en *Niágara*. Antes la habíamos visto con Groucho Marx en *Amor en conserva*, pero sólo un momentito. Nada más aparecía en una escena. Balanceando sus caderas de aquella manera inimitable, entraba en el despacho de Groucho (que interpretaba a un detective), y éste, al verla, decía: «¿Qué puedo hacer por usted?». Antes de que Marilyn respondiera, Groucho miraba a la cámara (es decir, a nosotros) y susurraba: «¡Como si yo no lo supiera!». Luego, volvía su rostro a la mujer y repetía: «¿Qué le ocurre?». Marilyn contestaba: «Oiga, señor, protéjame, me sigue un hombre». Algo que, tanto a Groucho como a nosotros, nos parecía absolutamente normal. La réplica de Groucho era: «¿Sólo uno?». Después volvimos a ver a Marilyn en *La jungla de asfalto*, haciendo de amante de Louis Calhern, aunque Calhern siempre la presentaba como su «sobrina» Angela. «Tío Lon», decía ella con gesto perturbador, «me voy a la cama», mientras se levantaba perezosamente del sofá donde estaba tendida. Y Calhern respondía «No me llames tío Lon. Ya sabes que no me gusta», al tiempo que seguía los lentos movimientos de la mujer camino del dormitorio con una

mirada majestuosamente sensual. El prodigioso Calhern, casi para sí, añadía: «What sweet girl!», que fue traducido en el doblaje por «¡Qué portento de criatura!».

Pero bueno, lo cierto es que gracias a *Niágara* muchos millones de españoles tuvimos la oportunidad de descubrir dos maravillas juntas: las cataratas y Marilyn. Para los de mi curso, existió un «antes» y un «después» de *Niágara*. «Antes» de *Niágara* no hubo más, me parece, que el bayón de *Ana* («... hasta que pudo salvarse, todos los peligros se dieron cita en la vida de Ana», decía la publicidad); un poco *La Madonna de las siete lunas*, melodrama de alta tensión donde una misma mujer, que había sido violada en su infancia, tenía varias vidas, siendo amante, esposa y madre a la vez, y, en fin, los muslos en Technicolor y tostados por el Pacífico, suaves, limpios y con olor a cloro de Esther Williams, sin ninguna duda los mejores muslos de nuestra vida, junto a los de Julia Adams en *La mujer y el monstruo*. (También entonces me gustaban mucho los labios de Coleen Gray, Debra Paget y Corinne Calvet. En realidad, estaba enamorado de las tres. Durante muchos años, he buscado sus bocas en docenas de chicas; sus pómulos, sus cuellos, el brillo de sus ojos y la especial manera que tenían de sonreír. Y sé que esto que voy a decir es una terrible confesión, pero las veces que tuve suerte en la búsqueda, nunca supe realmente si besaba los labios de la mujer con la que salía o, gracias a un inexplicable y maravilloso milagro, los de Coleen Gray, porque ambas bocas eran iguales: amplias, como afrutadas, equilibradamente carnosas por arriba y por abajo, cálidas y con la humedad justa, flexibles y tersas, compactas y tiernas. Pero sigamos.) «Después» de *Niágara*, ya cambió todo. Empezamos a hablar seriamente de mujeres, de besos en la boca —a tornillo—, culos, tetas y de *eso*.

El cura que teníamos en el colegio —aunque el mío era seglar, las clases de Religión nos las daba un Padre, así como las de Formación del Espíritu Nacional eran cosa de un señor de Falange, de bigote finito—, bien, pues don Hipólito, el cura, nos citaba muchas veces a Marilyn. Decía que aquella artista era poco menos que la encarnación del mal y la perdición. Que si era una desvergonzada, que si los divorcios, que «¡imaginaos que una hermana vuestra fuera así!...». A nosotros, claro, aquello nos parecía de lo más apasionante. Me acuerdo que cuando el cura mentaba el nombre de Marilyn, todos —incluso Ayuso, el chivato—, y sin saber bien por qué, nos mirábamos y dejábamos escapar una risita de complicidad. «¿De qué te ríes, imbécil?», preguntaba entonces don Hipólito.

Marilyn Monroe era tan famosa que también se hablaba de ella en casa, y con los vecinos, y con la parentela cuando nos reuníamos en algún santo. Nuestros padres la descubrieron yo creo que con una mezcla de asombro y temor. Les imponía respeto. Su idea de Marilyn iba mucho más allá del «apaño» exótico o de la «querida» sublime y divinizada. Marilyn significaba como un pasaporte —imposible de conseguir, por descontado— hacia mundos de placer, mejor lujuria, que existían (que debían existir) lejos, muy lejos, lejísimos. Nuestros padres, en conversaciones «de hombres», hablaban y no paraban, en voz baja, de que había unas fotos de ella en un calendario que... ¡buenoooo! (Unas fotos que, naturalmente, nadie había visto entonces.) Nuestras madres, sin embargo, estaban como por encima, en muy señoras. Así y todo, a veces se les escapaba esa oculta envidia que le tenían. Y si nuestros padres, por ejemplo, comentaban que Marilyn tenía más delantera que el Real Madrid, ellas contraatacaban argumentando que para qué tanto, que eso era una exageración, una enfermedad como otra cualquiera.

El día antes de ver *Niágara*, y al darnos don Hipólito su pelmaza charla religiosa de los viernes por la mañana (don Hipólito también era conocido por nosotros como «San Juan Guarrista», por su perpetuo tufo a rancio, una aromática mezcla de sudor, incienso y pies); bueno, pues «el cucaracha», mientras nos largaba su tedioso rollo semanal, no dejó de advertirnos que de ir a ver a Marilyn, nada de nada. Que si queríamos ir al cine, que fuésemos al Narváez, que echaban *Flecha rota* y *Con destino a la luna*, las dos en colores, las dos muy bonitas, las dos toleradas.

«Niágara tiene», nos dijo, «mucho regodeo erótico para que la veáis vosotros.» Hizo una pausa. Parece que le estoy viendo. Encendió con su Zippo de gasolina uno de aquellos Ideales amarillos, y añadió: «Esto va también para los de quinto y sexto. El que se atreva a ver la película, que se atenga a las consecuencias. Ya veréis cómo me entero de quién va o no va». (Por supuesto que sería Ayuso, una vez más, el que le iría con el soplo cuando le ayudara a misa el domingo.) Luego, tras rezar en pie la Salve, don Hipólito nos dejó con su despedida habitual: «Y si os viene la tentación, sobre todo a los mayores, pues ya lo sabéis: chorrito de agua fría al miembro».



“Marilyn nos miraba sonriente, medio tumbada sobre una especie de valla de piedra, la espalda recostada en una columna. Tras ella, el agua de las cataratas se precipitaba de forma tremenda”.

Vi *Niágara*, con mis padres, el sábado por la noche, con el Ibiza a tope. Y vi, también, al día siguiente, *Con destino a la luna*, que tenía unos efectos especiales maravillosos y, sobre todo, una secuencia inolvidable cuando el Pájaro Loco explicaba —en un dibujo animado— a la tripulación de la nave destinada a la Luna (y de este modo, a nosotros), todo el problema de la gravedad, cómo contrarrestarlo, lo que ocurría una vez fuera de la órbita de gravitación, etcétera, por el procedimiento de disparar una escopeta contra el suelo. Fantástico. De dejarte con la boca abierta. También era fenomenal *Flecha rota*, la historia de dos «hermanos de sangre»: Cochise/Jeff Chandler, el gran jefe de los apaches chiricahuas, y Tom Jeffords/James Stewart, el hombre que selló la paz entre dos pueblos que no conocían otra ley que la del más fuerte. Por cierto, *Flecha rota* fue la primera película donde yo vi que los indios eran tratados con dignidad y respeto. Todo un programa doble.

Pero *Niágara* era mucho *Niágara*. «A raging torrent of emotion that even nature can't control!».

Durante varios días, en clase (todos la habíamos visto, incluido Ayuso), no se habló más que de Marilyn y de la película. Teníamos grandes discusiones. No había manera de ponernos de acuerdo en lo del regodeo erótico. ¿Qué era eso exactamente? Más importante: ¿dónde

estaba? ¿en qué escenas?... Todos habíamos buscado con ahínco, pero nada. Fontalba mantenía que el regodeo erótico tenían que ser las palpitations del cuello de Marilyn cuando besaba. «¿No os fijasteis? Era como si el cuello estuviese vivo.» (Ni Fontalba ni ninguno, claro, sabíamos que un director de cine, Billy Wilder, había dicho que algunas mujeres tenían carne que daban en la pantalla como carne; mujeres ante las que sentías que podías alargar la mano y tocarlas.) Luis Vilches, que quería ser marino mercante, aseguraba que el regodeo erótico era la especial forma de andar que tenía, el cómo se meneaba (nuestras madres comentaban que parecía coja. «Sí, sí, coja», pensábamos nosotros).

Una cosa estaba clara: Marilyn hablaba de otra manera, miraba de forma distinta —¡cómo parpadeaban sus ojos!—, y su boca, casi siempre entreabierta, ¿no era también diferente?... Cuando ponía aquel disco —«Kiss», se llamaba, y gracias a él aprendimos a decir beso en inglés, mira por dónde—, supimos que habría de pasar mucho tiempo para ver a una mujer poner un disco así. Porque esa mujer estaba desnuda bajo su vestido rojo. Otra cosa. Su marido, Joseph Cotten, ¿por qué estaba siempre tan desasosegado este hombre?... Total, como nadie se atrevía a preguntar en casa qué demonios era el regodeo erótico («Yo no es que tenga miedo a preguntárselo a mi padre», decía Martos, el que mejor jugaba al fútbol, «es que estoy convencido de que él tampoco lo sabe»), bueno, pues nada, al final decidimos que estaba en aquella escena cuando la cámara seguía a Marilyn, de espaldas, retratándola sólo desde la cintura hasta las rodillas. Lo único que se veía, junto al paisaje, eran unas caderas, un culo, unas nalgas monumentales. Uf. En cambio la escena que llamaban «del adulterio» nos defraudó bastante: ella y su amante entre las rocas, bajo las cataratas, el ruido del agua, sí, bien, pero iban vestidos con los impermeables amarillos.

Como siempre, lo más interesante lo dijo Ureña. Nos confesó que, nada más terminar la película, le pareció bien que Marilyn muriese y que Jean Peters se quedara a salvo con Casey Adams, el estúpido de su marido. Pero que más tarde, ya en casa, solo en la cama, únicamente pensó en Marilyn. A todos nos pasó como a Ureña. Nuestra obtusa moral del Ripalda hizo que contempláramos a Marilyn, aparte de con fascinación, con una cierta sensación de culpa, de pecado. Estábamos programados para que nos gustara más Jean Peters, que por cierto estaba guapísima en *La mujer pirata* y en *Un grito en el pantano*. En principio, aceptábamos —no con mucho entusiasmo— que Marilyn pagara su delito. Así nos parecía que quedábamos como más a salvo. Pero era engañarse. Quien de verdad nos atraía era aquella rubia llamada Rose Loomis, que, sin metáforas de ningún tipo, brillaba mágicamente en la oscuridad de nuestros dormitorios.

Hasta hicimos una encuesta. ¿A quién le gustaría tener por novia a Marilyn?... Todos nos echamos atrás. Nos gustaba, nos gustaba muchísimo, pero no como novia. Marilyn no era una dulce muchachita tipo Pier Angeli en *Mañana será tarde o Teresa*. «Para novia», decía Vázquez Brull, el primero de la clase, «prefiero a Ann Blyth». Otros hablaban de June Allyson (en la Jo de *Mujercitas*), de la Jean Simmons de *La isla perdida...*, hasta que Ureña dijo: «Pues yo me casaría con ella». «¿No te importa?», le preguntó Ayuso. «A mí no, ¿por qué?», le respondió. Ayuso sonrió mirándonos, como dando a entender, y después dijo: «¿Y la fama que tiene? ¿Y lo que dicen de ella?...» Ureña, muy seguro, le cortó, diciéndole: «Ayuso, eres un gilipollas. Una cosa son los papeles que hace y otra cómo es ella de verdad». Y dirigiéndose a todos, continuó: «A mí me gusta mucho. Pero no sólo porque es guapa y está como un tren. Creo que tiene que ser muy simpática; es una chica con la que apetece hablar y pasear. No es nada falsa. Te mira a la cara. A mí, palabra, tanto como las tetas, me gusta su mirada». Durante un momento, Ureña me pareció el Garrón de «Corazón» de Edmundo De Amicis.

Aquel año casi todos aprobamos el curso. Y al año siguiente olvidamos las chapas por los billares. Y pasó el tiempo. Y fuimos creciendo mientras veíamos a Marilyn en muchas películas, la mayoría en CinemaScope —ah, el CinemaScope, «un nuevo milagro que usted presenciara

sin gafas»—; incluso en alguna llegamos a ver sus bragas blancas (La *tentación vive arriba*, que llegó con mucho retraso), hecho histórico que acaeció en Manhattan, entre la calle 52 y Lexington Avenue; hay lugares que no se olvidan nunca. De cualquier forma, no volvimos a tener un impacto tan fuerte como el de *Niágara*, uno de los films más húmedos que yo recuerdo. Según crecíamos, el mundo —también aquí, aunque menos— fue cambiando. Y un día, casi todos llegamos a la conclusión de Ureña. Pues sí. Aquella «rubia tonta» —de tonta, nada— podía ser nuestra novia, esa chica con la que uno podía casarse, la que se presentaba en casa y caía tan bien a nuestros padres, igual que Pier Angeli. Pero ese día se murió.

Ha pasado mucho tiempo desde que Ureña, Fontalba, el resto de la clase y yo vimos *Niágara*. Y muchos años también desde que Marilyn murió. Veinticinco. Y se notan, se notan en uno esos veinticinco años. Se notan, a veces, demasiado. Cuando ahora recuerdo la primera aparición en *Vidas rebeldes* de aquella mujer capaz de deshelar Alaska, ante un espejo, pintándose los labios, reconozco en su mirada una pureza emocionante, una terrible soledad, una patética indefensión. Es la misma mirada que supo ver Ureña a sus doce o trece años. La mirada, no de un mito, no de un *sex-symbol*, no de una extra con frase en películas B de la Fox, no de una putita barata para viajeros de Kansas City que se pinta las uñas de los dedos de los pies al rojo vivo, sino la mirada de un ser humano. Caramba, Ureña, qué listo eras. Otra vez me dijiste, ya en Preu, me parece que después de ver *Bus Stop* («Hola, amigo. ¿Puede invitarme a un trago? Tengo la boca tan seca que escupo algodón») en uno de aquellos inolvidables programas dobles del Cine Azul: «¿No ves que se pasa toda la película pidiendo perdón por lo guapa que es?».

Precisamente en *Bus Stop*, Joshua Logan supo adivinar que en Marilyn, además de una persona, había una actriz brillante. Creo que nunca estuvo mejor que en aquel personaje inventado por William Inge (autor de la obra), George Axelrod (guionista) y Logan (director). Marilyn era realmente Cherie, la pueblerina que deseaba triunfar en Hollywood. Había mucho de ella misma en esa pálida muchacha procedente de los Ozarks, que cantaba calamitosamente «Esa vieja magia negra» ante un público de *cowboys* en el destartado y bullicioso club nocturno de Phoenix, Arizona, y que en un arrugado mapa había trazado, con su barra de labios, una línea recta entre su pueblo natal y Hollywood, «¡ese maravilloso lugar donde a una la descubren, la prueban y le puede pasar todo!».

En *Bus Stop* están los mejores primeros planos del rostro de Marilyn —la escena de amor en la terminal de autobuses, junto a la chimenea—: encuadres de cejas a boca, al viejo estilo de los de Garbo o Marlene, pero aquí en CinemaScope, que dejaban al descubierto su timidez, su inocencia y su fragilidad en la profundidad de aquellos ojos grandes y miopes. Toda una declaración de amistad por parte de Logan. Es por ello, posiblemente, por lo que en la escena final de *Bus Stop*, cuando Cherie se pone el chaquetón de piel de Don Murray, antes de subir al autobús, está el mejor instante interpretativo de toda la carrera de Marilyn. Aunque también en *Vidas rebeldes* hay una escena mágica. Después de haber pasado la noche juntos, Gable prepara el desayuno. Roslyn/Marilyn se sienta a la mesa. Es una mujer feliz, llena de ilusión, un poco asustada de ese bienestar que siente por dentro, pero está tranquila. Como si por primera vez sintiera que cada cosa —que su vida— está en su sitio. Es mi favorita entre todas las escenas de Marilyn. Quizá porque siempre que la veo pienso en Ureña con ella. Cuando nos dijo que le gustaría ser novio de Marilyn, cuando trató de convencernos de que era una chica igual que las que paseaban su tedio las tardes de los domingos por las calles de nuestro barrio.

(También Marilyn fue una actriz enormemente dotada para el género musical. Sus «números» de «Diamonds are a girl's best friend» y «My heart belongs to Daddy», de *Los caballeros las prefieren rubias* y *El multimillonario*, respectivamente, han vencido al tiempo y, cada año, nos parecen más frescos, más llenos de humor, más brillantes. La voz de Marilyn —terciopelo— y sus movimientos —sensualidad que nace espontánea— han sido tan importantes como sus labios o su sonrisa).

Cuando Marilyn Monroe murió (¿asesinada?) en Hollywood, en su casa de Brentwood, durante el verano del 62, a los treinta y seis años de soledad, se habló mucho del fin de una época, del Nembutal, del insomnio, del se acabó el *star-system*, del adiós a la era del plexiglás; se escribió que nacía un tiempo nuevo, una década prodigiosa, una flamante sensibilidad, una vertiginosa sociedad de consumo (realmente la imagen de Marilyn viva, muerta, viva otra vez, ha sido como un anuncio, como una valla publicitaria que anunciaba los sesenta); pero, que yo sepa, sólo mi amigo Ureña, en aquel agosto de «La ciudad y los perros» de Vargas Llosa, del «Love me do» de los Beatles, de las latas de sopas Campbell de Andy Warhol, de los cosmonautas soviéticos que dieron la vuelta al mundo, del follón de la talidomida, del inicio del Vaticano II; sólo mi amigo Ureña, insisto, me comentó una noche mientras tomábamos el fresco en una terraza de la Plaza de España, después de salir de un cine de la Gran Vía, esto: «¿Has visto? Nadie parece darse cuenta de qué además de haberse muerto una estrella, una actriz, una *pin-up*, una *foxie-blondie*, un mito, también se ha muerto una mujer».

«*Marilyn Monroe dead, pills near star's body are found in bedroom of her home on coast/Police say she left no notes; Official Verdict Delayed*», fueron los titulares del «New York Times».

«El público es el único hogar con el que pude soñar», dijo una vez la rubia.

(Ah, Norma Marilyn es el nombre de una de mis hijas. A Ureña le he perdido la pista. La última vez que supe de él, a finales de los setenta, andaba por Estados Unidos, me parece que en Boston, dando clases en una universidad).

(1987)

UN VIDEO PARA ESCULAPIO

Vamos a ver: yo digo que ningún otro arte ha hablado más y mejor de la vida que el surgido de aquel cacharro de los Lumière que luego Méliès y Griffith se encargaron de perfeccionar. El cine ha sido la gran aventura de nuestro siglo. Las películas han conseguido que rompamos definitivamente con los dioses. Ya desde las primeras obras maestras del mudo —*La culpa ajena, Una mujer de París, Esposas frívolas, Varieté, La ley del hampa, Amanecer*, etcétera—, el mundo deja de ser pequeño e inaccesible. Dreyer, Eisenstein, Vidor y el resto de los geniales muchachos aventureros, no sólo nos muestran problemas y esperanzas, a un puñado de fotogramas por segundo, sino que nos acercan tanto los conflictos que, por primera vez, los vemos. Resulta que la vida, plasmada en una tela blanca, te da menos miedo, tiene un hechizo especial y proporciona salidas para todo. Las clases de geografía, presididas por el fabuloso mapamundi, se hacen menos emocionantes. Y es que todo está allí, dentro de la sábana santa de Hollywood: tierras exóticas, mares lejanos, selvas misteriosas, personas increíbles. Por eso, en todos los colegios, las ciencias naturales bajan veinte enteros en la cotización del asombro. La era de las tarjetas postales desaparece, quizá —opinan los semióticos del tercer imperio— porque los libros de ética comienzan a venderse con ilustraciones. Ya no se habitan países, ni siquiera lenguas (aunque Dios, más adelante, hablará en inglés): se habitan imágenes. Y todo gracias a un nuevo arte nacido directamente de la mejor cultura: la vida misma, de la que bebe a sorbos largos y con las propias manos. O sea, que es verdad: las películas también son un conjunto extraordinario de fenómenos físicos y —más todavía— químicos que logran desarrollar eso que llamamos seres humanos. Y encima, el invento te hace saber que no estás tan abandonado, que basta un solo plano, apenas un *flash* en tu memoria, para dejar el mundo, para irte con la imagen (y la música) a otra parte. ¿Hay quién dé más? Salvo Sócrates y su equipo, que yo sepa, nadie. Y eso fue hace mucho tiempo, muchas películas.

Vida y sueños. De eso se ocupa el cinematógrafo. Ésa es la cultura que *Centauros del desierto, Boudu salvado de las aguas, Te querré siempre* o *Ciudadano Kane* visten con una suerte de magia. En los viejos tiempos de la otra Academia, y a pesar de los enriquecedores banquetes en casa de Agatón (siempre me dijo Santiago Amón que allí se comía muy mal y que las raciones eran escasas) o de los creativos paseos hasta las tantas por «Atenas la nuit» —con la obligada parada y fonda en todas las casas de masajes—, nunca llegaron a contarse historias tan arrebatadoras, tan confidenciales y tan desoladas como las de Buñuel, Jean Vigo, Ozu, Nicholas Ray o Fritz Lang. No es que estuvieran mal las películas de Platón, sobre todo la de la caverna (Oscar a los mejores efectos especiales), pero a Heráclito o a Parménides *Blade Runner* o *La noche del cazador* les habrían dejado pillados un par de cursos.



Amanecer, de Murnau, una de las grandes obras del cine mudo.

Amor, conocimiento, amistad. Por estos rumbos navegan siempre las películas —a bordo de dramas y comedias—, trazando la perfecta geometría de todo nuestro siglo. Enarbolando, eso

sí, bandera corsaria para tomar prestado, cuando hace falta, lo mejor de la literatura, de la música o de las plásticas. No hay que leer a Metz y demás pelmazos para saber —para *sentir*— que una película es un acto de cultura. Y las buenas, las que te dejan una expresión desconocida en la cara, las que te acompañan varios días en el trabajo o en la cama antes de dormirte, esas, bueno, esas pueden crear una complicidad indestructible entre dos seres. Hay obritas B con una potencia didáctica que ya querrían para sí los tipos de tos fina que dictan en Yale. Y es que el cine empezó siendo educación, además de espectáculo; enseñanza y diversión; mayéutica y seducción; frivolidad y seriedad de la buena. En las películas eternas que yo recuerdo aprendías, por ejemplo, a manejar el Winchester 73 casi tan bien como John Wayne, o el Colt 45 en el más puro estilo Randolph Scott. En aquellas películas irrepitibles, ay, Mitchum te enseñaba a caminar adelantando el pecho, en total estado de neutralidad; Bill Holden era el mejor para explicarte cómo había que mirar a una chica pasada la medianoche, y no hubo nadie como Gable para adiestrarnos en el complicado arte de regentar garitos. Esas películas permanentes nos repasaron una y otra vez la lección: en Casablanca siempre hay que beber champán Cordon Rouge; en los billares de Nueva York, whisky JTS Brown, y para los lluviosos fines de semana en el *cottage*, nada como un buen vaso de leche caliente para tu intranquila esposa. La Bacall, en la Martinica, profundizó en aquello de cerillas, sí; mechero, no. Y Tracy, el tipo que mejor ha comido helados delante de una cámara, nos solucionó una noche en Malaca el gran tema: amigo, nunca se llega a conocer a una mujer tanto como se la ama.

En el buen cine de antes, cuando la gente fumaba y bebía y los besos eran fugaces y tenían sabor a precipitación, nos instruyeron lo mismo para doblar cabos tormentosos que para rechazar —con la clase y la serenidad de Atticus Finch, el abogado sureño de traje color verano— cualquier tipo de intolerancia e injusticia. Ningún experto en sociología, ningún antropólogo de la escuela dura, nos enseñará jamás a descifrar tambores lejanos de semínolas o a despistar de un volantazo a un asesino profesional en cualquier esquina de la avenida Madison. Ni a calafatear como Bernard Miles en *No me abandones*, ni a abrir un boquete en el suelo de una celda como Jean Keraudy. Nadie nos ha contado mejor que Woody eso de que hay que tener un poco de fe en las personas, mientras el sol se ocultaba despacio en el cielo de Manhattan, y nadie, tampoco, ha tomado de la mano a su hijo con más paternidad que lo hacía Ricci en aquel otro atardecer romano después del fútbol.

Ésta es la cultura que el cine desbordaba, siempre en presente de indicativo, cada vez que la linterna mágica se ponía en marcha. Pero el cinematógrafo, como vaticinó hace años el filósofo Rossellini, se muere. Dentro de poco sus rescoldos serán adquiridos por los japoneses. Siempre nos quedará la televisión —como muy bien dijo Bogie, cuando ya el viejo Clipper estaba a punto de despegar hacia Lisboa—, la tele, sí, última edición de las mil y una noches, que nos alimentará de historias al menos hasta el próximo siglo.

Hubiera querido hacer una buena defensa cultural del cine. No lo es, claro. Pero os digo esto: si el mundo se despertara un día sin películas después de un largo sueño, así como lo oís: todos seríamos analfabetos.

Me parece que le debemos algo más que un vídeo a Esculapio.

(1988)

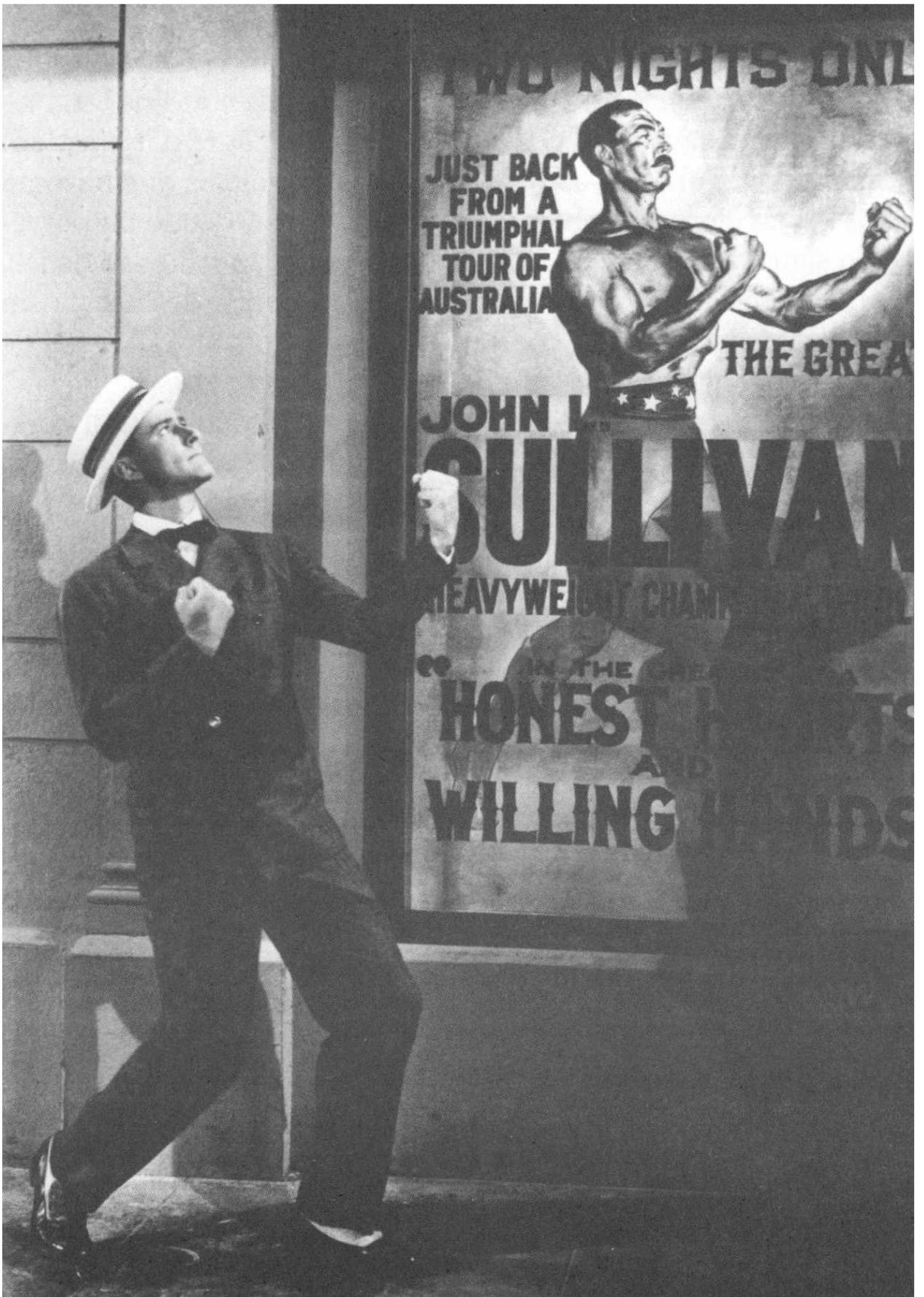
EL COMBATE DEL SIGLO

Hubo un tiempo en que el boxeo también estuvo tan mal visto como ahora. Los combates eran interrumpidos por la policía, los boxeadores pasaban la noche en la cárcel y los organizadores tenían que pagar elevadas multas. Aun así, miles de aficionados eran capaces de recorrer a pie treinta kilómetros, a través de las verdes praderas inglesas o los campos de algodón de Louisiana, para presenciar una buena pelea.

James J. Corbett ha pasado a la historia por hacer de un espectáculo perseguido un deporte admirable. Fue campeón del mundo de los pesados a finales del siglo XIX con técnica del XX, el primer boxeador que aportó elegancia, gusto, educación y auténtica clase a los combates entre las doce cuerdas. Nacido en Frisco —perdón, San Francisco—, hombre de notable cultura, trabajó en un banco de pagador antes de decidirse a ser pegador. Era igual de elegante vistiendo y alternando que cuando lanzaba su famoso directo. Hizo de la lucha callejera un verdadero arte de ataque y defensa. Dueño de una increíble agilidad, de un cerebro frío y astuto, de una pegada seca y precisa, a los clásicos golpes de línea curva opuso los suyos de trazo recto; a los ataques frontales en tromba, las salidas laterales. Introdujo el juego de piernas en las viejas tarimas rebosantes de serrín —literalmente, Corbett bailaba—, inventó las distancias, el amago y los golpes en serie, una cosecha que, años después, hicieron suya Tunney, Sugar Ray Robinson y Clay. A James Corbett le llamaron «Gentleman Jim» por la majestad y finura con que atizaba, eso en una época en que los boxeadores eran apodados «El Asesino», «Cabeza de Toro» o «El Acuchillador de Tipton».

Corbett puso K. O. en veintidós asaltos al entonces campeón John L. Sullivan, el «Hombre Fuerte de Boston», también conocido como «El Grande» («The Big»), un luchador excepcional, una leyenda viva, bravucón, bebedor, comilón y buena gente, actor de vodevil, charlista político, trotamundos, «una gloria, una manifestación de la grandeza de Estados Unidos», en palabras de Nat Fleischer, el mítico fundador de la revista «The Ring».

«Big» Sullivan estaba celoso de Jim, de su creciente popularidad, de sus modales educados, de la revolución de su técnica, y le llamaba «El Gomoso de California». Antes del primer combate entre la fuerza y la inteligencia, Sullivan dijo: «Ese atrevido *caballero* es incapaz de abollarme el sombrero». Pero John L. ya era mayor, había engordado, llevaba tres años sin disputar un combate en serio y... perdió limpiamente. Los *crochets* del campeón, hasta entonces irresistibles, nunca encontraron al aspirante, que movía los pies tan rápidamente sobre el *ring* que incluso producía carcajadas de asombro entre los espectadores del Olympic Club de Nueva Orleans. En aquel combate histórico, 7 de septiembre de 1892, se usaron por primera vez guantes de cuero en la disputa del título de los pesados, siguiendo las normas de John Douglas, octavo marqués de Queensberry —los púgiles son clasificados por su peso, tres minutos de duración para cada asalto, un minuto de descanso entre asalto y asalto, prohibido agarrarse, el *manager* no podrá levantar a su boxeador cuando caiga, será el arbitro quien contará diez segundos antes del «¡Out!» definitivo, etcétera—, ese mismo marqués de Queensberry, por cierto, cuyo hijo, Lord Alfred, anduvo metido en un enojoso asunto con el genial Oscar Wilde.



“Sullivan estaba celoso de Jim, de su creciente popularidad, de sus modales educados, de la revolución de su técnica...”. Este combate, esta película, tenía que ser para Raoul Walsh, en ninguna de cuyas obras falta, me parece, una buena pelea a puñetazos. Hablar de Walsh y sus personajes a estas alturas de la lucha, es difícil. Habría que utilizar grandes palabras. Palabras que hoy, tal y como están las

cosas, no tienen sentido. No se entienden. Como si fuera castellano antiguo. Emoción, por ejemplo. O aventura. Honestidad, incluso. En estos tiempos de fiebre *light*, donde la ética y la moral se van todas las noches de copas con el dólar y el ansia de poder, es preciso hacer una especial traducción simultánea para comprender a Walsh y su grupo salvaje. Alguna de su gente, por ejemplo, en vez de conseguir trabajos estables —pagas a la Seguridad Social y cuando te jubilas te dan trescientas mil pesetas al año— se buscan la vida en veleros que navegan hacia el sol; o como vaqueros, acarreando ganado, todo un porvenir; o siguiendo a Pancho Villa, rodeado de malolientes soldados, puro esnobismo; o chapoteando en los pantanos de Florida sin cobrar dietas, sin loción contra los mosquitos, sin Walkmans de Sony. Una vergüenza.

«El cine nace del corazón y va destinado también al corazón.» Una tontería así sólo puede decirla un tipo digno y sentimental. Y es que Walsh, además, perteneció a aquel tiempo en que las películas eran dirigidas por gentuza como Dwan, Wellman, Vidor, ya saben, chusma que antes habían sido vaqueros, feriantes, tramperos, regentes de garitos. Mala gente. Gente que no pertenecía a nada, que no se preocupaba por la Bolsa, las Opas y el alza de los pisos. Tipejos que únicamente querían inventar historias en las altas madrugadas (cuando nacen como las flores del desierto), o beber hasta rebotar en las baldosas, y que se volvían extrañamente tímidos con esas mujeres que tienen la fragancia del fracaso. Bueno, quiero decir que preferían la vida a tamaño natural.

Así es *Gentleman Jim*. No una película de o sobre boxeo —como las magistrales *Fat City* o *The Set-Up*—, sino una comedia acerca de la vida en los noventa del XIX. Te hace sentir persona; explora en ti sentimientos ya olvidados, incluido el de la alegría. Y las últimas escenas (cuando Sullivan acude a la fiesta de Jim) te ponen algo más que un nudo en la garganta. Magnífico el reparto. El mejor trabajo de ese extraordinario actor que fue Errol Flynn.

Y no pierdan de vista a Ward Bond, Alan Hale, John Loder, Jack Carson, etcétera. Horace McCoy escribió el guión en estado de gracia. McCoy, ¿recuerdan?, el mismo buscavidas que tecleó novelas como «¿Acaso no matan a los caballos?», «Di adiós al mañana» o «Luces de Hollywood». Lo único que no está a la altura es la historia de amor. Pero es que no había. Según pasa el tiempo, la estatura de Raoul Walsh se acerca a pasos agigantados a la de John Ford. Las películas de ambos apestan a vida.

En fin, el combate del siglo.

(1989)

DIRECTORES B

El director B nace y no se hace. Ésta es mi hipótesis de trabajo. Que se nace director B y no A, como se nace escritor de novelas policíacas y no dramaturgo, o *sprinter* y no escalador. Ser un buen director B —como Boetticher, Corman, Robert Siodmak, Joseph Kane, Gordon Douglas, Edgar Ulmer, Tay Garnett, Stuart Heisler, André de Toth y muchos más— exige, además de talento, *seguridad* y *rapidez*, algo que nunca se enseña en una escuela o en un plato. Un director puede aprender a tener fe y a trabajar con desesperación, pero, ay, o naces seguro y rápido para contar una historia o no naces. Es un don. A un director A (meticuloso con la luz, lento para elegir la planificación, que necesita muchas tomas para que los actores adquieran la brillantez o sobriedad que él desea, etcétera), a un creador así, digo, resulta muy arriesgado pedirle que filme siguiendo un plan de rodaje apretado. Aunque quiera, es muy probable que no pueda hacerlo. Voy a poner un ejemplo. Wim Wenders, el magnífico cineasta de *El curso del tiempo* y *París, Texas*, filmó una película hace años en los alrededores de Madrid en poco más de cinco semanas (*La letra escarlata*, adaptación del hermoso libro de Hawthorne). El resultado fue una obra mediocre, la peor de su filmografía. En cambio, cuando Wenders realizó *El amigo americano*, una versión muy libre de un libro de Patricia Highsmith sobre Ripley, el tiempo empleado en el rodaje fue de cinco meses. ¿Y? Pues que Wenders hizo una película estupenda. Filmar tantas semanas es lo que le permitió al director alemán construir su obra de forma pausada, con el ritmo de trabajo idóneo a su concienzuda manera de crear. Bien. Lo que trato de decir es que cualquiera de los directores B antes citados fueron capaces de realizar productos excelentes en cinco semanas y aun en tres. Y también que mientras es relativamente fácil que un buen director B llegue a ser un buen director A, al revés es prácticamente imposible. Es un don.

Una película B se hace siempre con un presupuesto tres o cuatro veces más reducido que el de una producción normal, y además hay que filmarla en la mitad de tiempo. Es, pues, un trabajo duro y complicado, que requiere no sólo gran preparación técnica, sino que tu cabeza tenga una visión muy clara de la totalidad de la obra, de su equilibrio, ya que cada plano que ruedas es «el plano». Por si fuera poco, los directores B casi nunca se sientan en la sala de montaje, es decir, se les niega la posibilidad de editar ese material que han ido filmando según su estilo y sentido narrativo, con lo cual no pueden modificar, estructurar, adaptar, arreglar, en fin, ese esqueleto que debe dar paso al Gran Sueño con el que iniciaron la batalla —léase rodaje—, y que llevan metido entre las tripas y el alma.



Hank C. Potter en *Los Blanding ya tienen casa*.

Debido a la escasez de medios con que suelen trabajar, los directores B son concisos, sencillos, tienen un envidiable poder de síntesis en la puesta en escena; por lo mismo, son tipos enormemente dotados para las elipsis y los *flashbacks*, creadores de ritmos con una fluidez pasmosa y, naturalmente, por su continuo ir y venir de una historia a otra, los mejores para el cine de género: *westerns*, películas *negras*, obras de ciencia-ficción, etcétera. En las filmografías de la mayor parte de los directores B norteamericanos no es difícil encontrar secuencias magnéticas, de una belleza deslumbrante; momentos de cine que captan «lo eterno» —el amor, la duda, el odio, esa cosa manida que llamamos la vida— de una forma tan natural como perfecta, y con una fuerza de comunicación, de inmediatez, que nos conmueve en lo más profundo. De ahí que muchas películas B son hoy incontestables obras maestras.

Y es que la historia del cine es dinámica —aunque gran número de investigadores y críticos sean estáticos—, lo que permite que la Clasificación General dé unos vuelcos tremendos, y, así, gentes que han permanecido tiempo y tiempo en el pelotón —incluso como farolillos rojos— estén accediendo ahora a los primeros puestos. Y es también esa Última Historia del Cine la que hoy nos está descubriendo que los buenos directores conocidos como A apenas llegan al centenar; que buenos directores B podemos contabilizar más de doscientos, y, ¡sorpresa!, que el número de los directores que se creen A (falsos prestigios, los envarados, los pelmazos, los «bluffs» encubiertos...) supera el millar.

Bueno, mi hipótesis sirve igualmente para los directores B españoles. Ya, ya sé que, por sus especiales características, la industria cinematográfica española está formada —casi en su totalidad— por cineastas B, siendo la excepción una mínima clase A que, de vez en cuando, aparece en el mercado. Pero lo que entendemos por «clásicos» directores B españoles también, como digo, tienen esas obras inhabituales, insólitas, distintas. Así, Mariano Ozores

dirigió *La hora incógnita*, de un humor, ternura e imaginación verdaderamente emocionantes. Así, Luis María Delgado, cuya película *Diferente* es, con mucho, la más perturbadora que se ha filmado jamás en nuestro país. Así, Ignacio Iquino, con *Brigada criminal* (un tratamiento de las calles «duras» todavía no superado) o *El Judas*. Así, Jesús Franco —o Jess Frank o Clifford Brown o mil seudónimos más—, con *Gritos en la noche*, obra de culto entre los aficionados al cine de terror de todo el mundo, o *La muerte silba un blues*, un *thriller* español planificado bastantes años por delante de su época. Así, Pedro Lazaga y su formidable comedia *Trampa para Catalina* o su desnudo drama *Cuerda de presos*. Así, Javier Aguirre y *La vida perra de Juanita Narboni*, de una sinceridad sobrecogedora. Así, Ramón Comas, autor de *Historias de Madrid*, una de las más hermosas películas del cine español. Así, en fin, Javier Setó y *La llamada* o Jesús Yagüe y *Los escondites* o Pedro Mario Herrero y *El gran secreto*, obras que testimonian en cada encuadre, en cada una de sus tomas únicas, un emocionado amor al cine, un gritar como sea que el cine es tu vida...

Quisiera aprovechar el tema para romper una lanza por H. C. Potter —Hank Potter para los íntimos—, un típico director norteamericano de clase B sin suerte. Un neoyorquino que dirigió teatro con éxito y cine con honradez. Margaret Sullavan, Jimmy Stewart y Walter Pidgeon estuvieron magníficos en *El ángel negro*, un drama romántico tan bueno como los mejores. A Loretta Young, en *Un destino de mujer*, Potter le sirvió el Oscar en bandeja de plata. A Ginger y a Fred, en *La historia de Irene Castle* (una atípica *biopic* teatral, con final triste), los encuadró de tal forma que, aun odiándose como sólo ellos se odiaban, consiguió que a veces se miraran a los ojos con cierta cordialidad. En *Los Blandings ya tienen casa*, descubrimos que la vida de las estrellas (Cary Grant, Myrna Loy, Melvyn Douglas...) es bastante parecida a la nuestra. Lo que no es poco. Los Blandings también compran el «Segunda Mano» y leen los anuncios del «ABC» tratando de encontrar un piso, un apartamento, una casita en el campo. Y es que Connecticut y Majadahonda no están tan lejos. Un espléndido guión, unos magníficos intérpretes y una dirección que no se nota. No tiene la fama de *El padre de la novia*, de Minnelli, pero están ahí, ahí.



Hank C. Potter, uno de los más singulares directores B.

Por cierto, también el bueno de Hank Potter realizó hace cincuenta años una película que rompía con todas las estructuras narrativas cinematográficas conocidas. Se llamó *Loquilandia*.

A Richard Lester le debió gustar mucho. Sus películas con los Beatles y *El knack* saquearon hasta la más humilde idea de este modesto director B.

(1989)

MUJERES DE PENAGOS

Las mujeres de Penagos —Louise Brooks, Clara Bow— viajan en trasatlánticos o en el *Berlín Express*, siempre con muchos baúles que llevan pegadas etiquetas del Plaza de Nueva York o el Negresco de Niza. Las mujeres de Penagos —Myrna Loy, Irene Dunne— tienen escritorios de caoba en amplios pisos de Antonio Maura o en apartamentos dúplex de Madison Avenue; escritorios que dan al Retiro o a Central Park y desde donde escriben con estilográfica cortas y precipitadas notas de amor. Las mujeres de Penagos —Margaret Sullavan, Claudette Colbert— toman cócteles a las ocho en punto, y a las ocho y media se detienen un segundo bajo la lluvia antes de acudir a la cita con un hombre casado que siempre viste de *smoking*. Las mujeres de Penagos —Kate Hepburn, Ginger Rogers— juegan al tenis en pistas inglesas de yerba alta, esquían en los Alpes, nadan *crawl* y se tumban al sol del Pacífico en bañadores de tinta china. Las mujeres de Penagos —Gloria Grahame, Barbara Stanwyck— huelen a turbación y abril parisino por la mañana y a futuros deslumbrantes y veranos de Salzburgo por la tarde, que es cuando acuden con su mejor amiga, la mujer de un embajador europeo, a desfiles de moda *diez* Pertegaz o *chez* Coco. Las mujeres de Penagos —Jean Arthur, Carole Lombard— se desvisten sin prisa a esa hora incierta en que la madrugada se detiene, y es entonces cuando sus muslos tienen el color de los sueños cuando sueñas despierto y sus pechos duros se te escapan de las manos como las bolitas de mercurio de la infancia.

Ver mujeres de Penagos —Loretta Young, Joan Crawford— en las revistas que guardaba mi padre era para mí como ir al cine, como mirar las carteleras de las películas de Lubitsch, La Cava, McCarey, Preston Sturges o Howard Hawks. Eran la magia, la noche, el peligro, la aventura, el olor del lujo, el *room Service*, el pecado en toda su pureza. Ahora que soy mayor, que ya he cumplido muchas películas, me parece que las mujeres de Penagos —Jane Greer, Joan Bennett— se convierten cada año en las mujeres del año. Una desencuadrada sociología del tercer milenio, de la vida que viene.

(1989)



Claudette, extraordinaria "mujer Penagos".

WELCOME TO TWIN PEAKS

Era el último día de agosto de 1986 y hacía mucho frío en Montreal. Estaba amaneciendo y quince minutos de ducha no habían podido arrancarme el sueño y el cansancio acumulados durante semana y media de ver películas sin parar. Ser jurado de un festival significa cualquier cosa menos pasar unos días de vacaciones en un buen hotel. Esa misma mañana, nueve personas, a las nueve en punto, íbamos a ver *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*). Podíamos elegir para sentarnos entre las mil quinientas butacas de un maravilloso auditorium. Como pasa siempre, nos agrupamos en las primeras filas. Era la primera vez, nos dijeron, que se presentaba *Terciopelo azul*, recién salida del laboratorio, y de la que teníamos muy pocas referencias. Su filmación se había llevado en el mayor secreto. Más tarde, a las doce, en el mismo cine había un pase para la crítica, seguido de una conferencia de prensa con David Lynch y Dino de Laurentiis.

Desde que vi *Cabeza borradora* —y luego *El hombre elefante*— he sentido una enorme admiración por Lynch, aunque nunca he comprendido muy bien *Dune*. Aun así, yo pensaba que aquél no era el día más indicado para sumergirme en el mundo del director que hacía el cine más misterioso que yo conocía. Gran error. Apenas dos minutos después de haberse iluminado la sábana santa, la electricidad de la película me inundó de energía. ¿No era aquélla la bandera norteamericana? El rojo de las rosas, el azul en el cielo, el blanco de las estaquitas de la valla que rodeaba la casa... La madre tomaba café dulcemente en la sala y veía la televisión, el padre cuidaba del maravilloso jardín, los niños iban al colegio y cruzaban la calle siguiendo las indicaciones del guardia de tráfico, los bomberos saludaban sonrientes desde su coche, que avanzaba despacio por las limpias avenidas de Lumberton... Aquello era un dibujo de Norman Rockwell en movimiento, el Sueño Americano puesto en pie, hecho carne...

Pero cuando Lynch empezaba a escarbar —su cámara se dirigía al césped y profundizaba, se hundía y se hundía en la tierra—, todo aquel *american pie* se transformaba en algo horrible, sucio y violento. Lumberton muy bien podía ser el infierno. La pesadilla surrealista de *Cabeza borradora*, la historia del zombi inadaptado y su espasmódica novia, daba paso ahora, en *Terciopelo azul*, a un despiadado y nada abstracto asalto a los mitos e iconos más nuevos de la vida norteamericana.

Tras ver la película de Lynch, la última que concursaba, la banda del jurado nos fuimos a comer y después a deliberar. Durante siete horas, Sheila Benson —crítica de *Los Angeles Times*— y yo intentamos decir en varios idiomas a nuestros compañeros que *Terciopelo azul* era una de las obras más audaces e inteligentes de la década —junto a *Blade Runner* y *Sangre fácil*—, y que pocas veces acude una rareza —léase joya— así a un festival cinematográfico y, desde luego, que era infinitamente mejor en todos los conceptos que la película francesa *Betty Blue*, de Beineix —una tediosa imitación de *Al final de la escapada*—, que era favorita para el resto del grupo salvaje que presidía el director Claude Miller, francés. Sólo conseguimos arrancar para Dennis Hopper el premio de interpretación por su maravilloso villano que blasfemaba continuamente y siempre estaba aspirando gas de una máscara de plástico. En fin, recuerdo que a la vuelta coincidí con mi amigo Juan Cueto en un aeropuerto —¿dónde si no?— y le contagié mi entusiasmo por la película de Lynch a lo largo de un par de horas.

Estuve en Nueva York la primavera pasada y fui testigo de cómo *Twin Peaks* conmovió la televisión norteamericana. Lo que me produjo más asombro —y alegría— es que se tratara de una serie de *culto*. En realidad, todo el cine de Lynch está formado por *cult movies*. Jamás algo de vanguardia, de élite, había logrado encaramarse tan alto en las tablas Nielsen, las nuevas tablas de la nueva ley. *Twin Peaks* es una ciudad con menos violencia y sexo que Lumberton, pero cuenta la misma historia del tipo que va viéndose envuelto en el misterio que rodea un pequeño lugar fronterizo, en la costa del Pacífico, casi en Canadá, un pueblecito a primera vista agradable, tranquilo y lleno de encanto. La sorpresa viene de que esta vez Rockwell, e incluso

Warhol o Lichtenstein, son sustituidos por Mondrian y Brancusi. Dicho de otra forma, el posmodernismo pierde su lugar de privilegio entre los creadores tras un reinado de diez años. Ahora, Lynch y Mark Frost, escritores y productores, dan una visión estilizada de la vida cotidiana buscando directamente las esencias.



Cuando suena la música hipnótica de Badalamenti, la neurosis se apodera de Twin Peaks.

Me parece que nunca vamos a saber quién mató a Laura Palmer en la ciudad de Twin Peaks, pero es lo de menos. Es igual que haya sido la señora Leño, o el psiquiatra Jacobi, o incluso el *sheriff*. Lo importante es la inquietud que nos produce el crimen de Laura, primero, y el relato, la investigación, después. La fascinación que emana de los árboles, de la naturaleza. Ese mundo de la madera que Lynch ha reflejado magistralmente en las primeras tres horas, las únicas que él ha filmado personalmente, y las mejores; esa aguda visión de la América Profunda, siguiendo el más genuino estilo de las *soap operas*, respetando todas sus convenciones.

Lo que diferencia *Peyton Place* de *Twin Peaks* no son las aventuras personales, la interrelación de los personajes, los caracteres —que prácticamente son los mismos—, sino la forma de analizar los problemas, la manera de profundizar en el melodrama, la invasión en las atmósferas de porche hacia dentro. *Twin Peaks* es como un estudio antropológico a lo Mircea Eliade, incluidos sueños, revelaciones y enigmas intensos, realizado con técnica de Hitchcock. *Twin Peaks* es también como las fantásticas historias de Raymond Carver que hay en *Catedral* («Conversación», «Parece una tontería», etcétera), es decir, la plasmación del terror, de la amenaza, de lo extraordinario, en las vidas normales. Aunque lo de Lynch es más *hiperrealismo limpio* que *realismo sucio*.

La fiebre de *Twin Peaks*, además, es fiebre joven. Los chicos del instituto corren a casa para verla, para verse, y luego comentan en clase por las mañanas tal vez los mismos sueños; llevan en sus carteras diarios como el de Laura, casetes como las de Cooper e incluso Donuts exactos a los que sirve Dana Ashbrook en RR. La fiebre joven, en cualquier caso, no era tan minoritaria y ha tomado el mando de los *ratings* de todo el mundo, incluidos ahora los españoles. La fiebre

joven, como los personajes de Lynch y Frost, también es misteriosa y confusa. Tras la puerta cerrada de la habitación de un adolescente puede ocurrir cualquier cosa. Pero no hay duda de que el acierto más grande de *Twin Peaks* es el personaje de Dale Cooper, el más original agente del FBI que nos ha ofrecido jamás la pantalla: las dos, la grande y la pequeña. Nunca sabes a qué atenerte con este Cooper bien afeitado y mejor peinado, que viste como un *broker*, que es atildado y delicado, frío y maligno. Este tecnócrata de —a veces— mente turbia, cuando menos, es un tipo más extraño todavía que esa tierra extraña donde trabaja. Nada de lo inhumano parece que le sea ajeno. Ni es el detective amargado de la vieja escuela ni el que aparenta morir por un buen pedazo de tarta de cerezas. Es un tipo moderno, sin sentido del ridículo, un científico que investiga con idéntico ahínco crímenes que moteles con buenos televisores y estupendos desayunos a base de café muy negro y donuts tiernos, al precio más barato. Todo, insisto, lo hace con el mismo interés, con la misma profesionalidad y entusiasmo. Hay una siniestra atmósfera cuando este vidente graba para su invisible secretaria Diana esos memorandos y hace referencias al paisaje, al terreno, a la climatología...

Cuando suena la música hipnótica de Badalamenti y la neurosis se apodera de Twin Peaks, una fuerza magnética nos sacude allí donde las respuestas no están muy claras. Y es que alguien ha creado un nuevo mundo, con alma y geografía propias.

(1990)

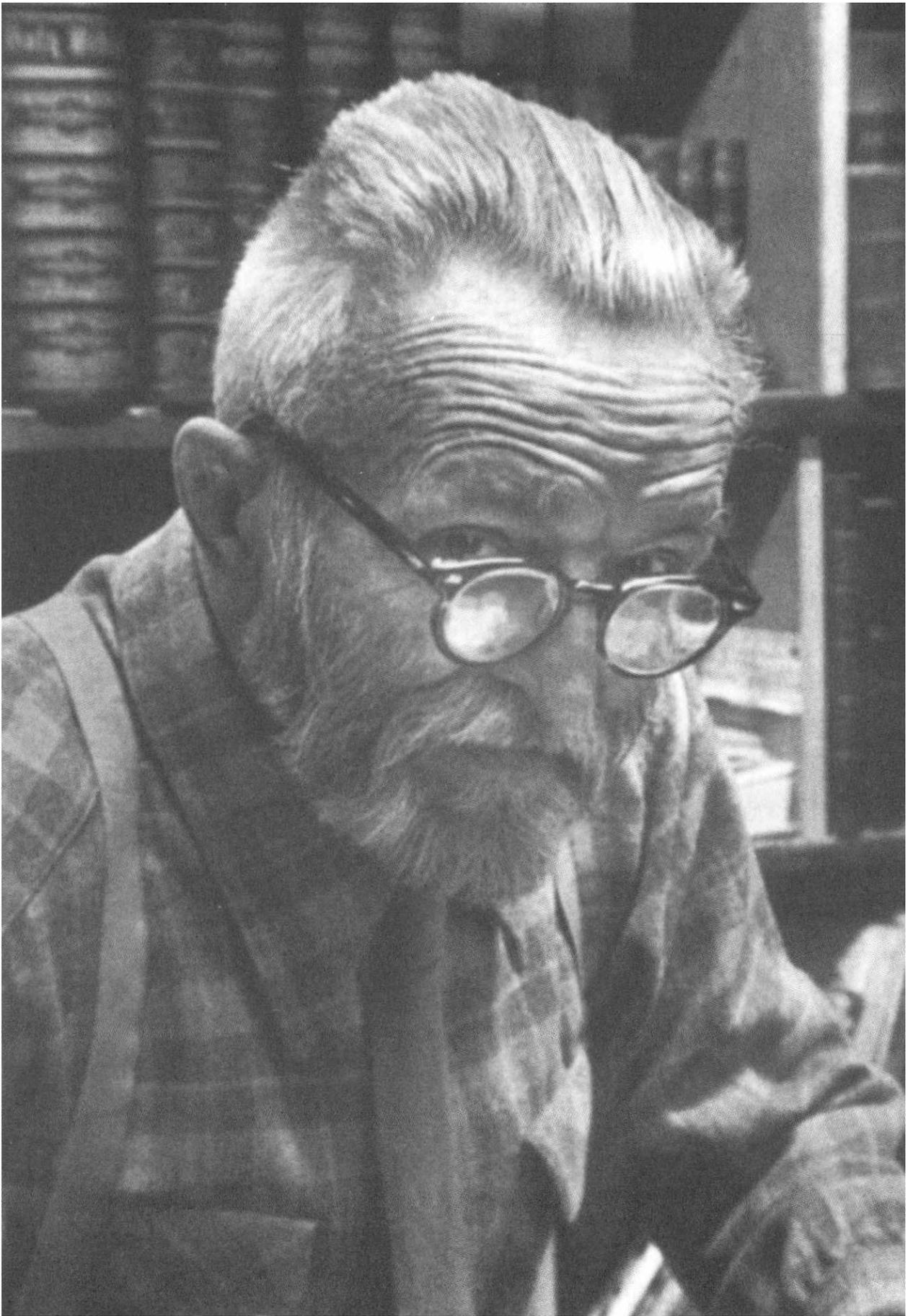
EL HOMBRE DEL OESTE

En abril de 1988, volé desde Los Ángeles hasta Las Vegas para ver en el hotel Las Vegas Hilton el campeonato del mundo de los ligeros: Julio César Chávez contra Rodolfo Aguilar. Ganó fácil Chávez en el sexto. Las Vegas es una ciudad que tiene legiones de detractores. A mí me encanta. Mis amigos, salvo José María Pou, no quieren entenderlo y lo menos llamativo que me llaman es hortera. Claro que también hace veinte años, cuando yo defendía Nueva York como *la ciudad*, muchos radicales y pelmazos me venían con el cuento de Londres y París. Ahora Nueva York no es ni sombra de lo que ha sido, desde luego, pero no hay forma de sustituirla. Uno de los grandes cambios de los noventa, me parece, es que no va a existir *la ciudad*. (De existir, mi voto va para Los Ángeles.) El caso es que adoro Las Vegas. Es un lugar donde no hay diferencia entre noche y día, lo que ya es bastante.

También es una ciudad abierta, y eso es más que suficiente. Su arquitectura espectacular, ordinaria, me ha producido la sensación de moverme dentro de un gigantesco decorado, algo para mí definitivo. El neón cae sobre ti en cataratas, inundándote con las luces del arco iris. Hay tanta luz que por la noche, en la calle, puedes leer el periódico sin esfuerzo. En Las Vegas, la gente vive en estado de irrealidad. No se promocionan los complejos. Matrimonios de clase media de Arizona se visten como auténticos *cowboys*. He visto viajantes de Illinois sentarse a cenar en el Flamingo con las ropas de Davy Crockett, el rey de la frontera. Es la consagración del tópico y de la vulgaridad. No hablo de *kitsch*, sino de verdadero arte. Desde cualquier habitación de la planta treinta o cuarenta del Caesar Palace o del Riviera, en mitad de la noche, Las Vegas parece un milagro cósmico que se renueva cada minuto. Es como aquel brillante del tamaño del Ritz iluminando el desierto. No conviene olvidar el morbo que produce saber que a tu lado hay más *gangsters* por metro cuadrado que en ningún lugar de la tierra. Y, bueno, es difícil encontrar una ciudad mejor para estar tres días, sólo tres días, y volver al año siguiente y estar otra vez tres días. Tampoco es fácil hallar otro sitio donde den vueltas más solitarios agrupados. Por cierto, en las iglesias (que las hay), el sacristán, cuando pasa el cepillo, no se corta un pelo y te dice: se admiten fichas.

Las Vegas es una fiesta sin fin, a la que te incorporas en marcha y de la que saltas con más marcha. Es la capital de la ambición, que allí deja de ser un sentimiento y se concretiza en algo tan real como las ruletas. Tienes un cubo de plástico entre las manos lleno de monedas y nada, un par de minutos después no lo tienes. O al revés. El dinero también deja de ser en Las Vegas una metáfora. Es real. Lo ves, lo tocas, lo sientes vivir, crecer, reproducirse y desaparecer. Un golpe de fortuna y esa noche o esa mañana —nunca se sabe bien en qué momento del día estás—, un golpe de suerte, digo, y te acuestas rico. Por unas horas lo has conseguido. «Top of the world, Ma!», como decía Cagney. Aunque cuando bajas a desayunar, a las tres de la madrugada según tu reloj, volverás a perder el dinero antes de terminar el zumo de naranja. Pero ése es el gran atractivo de Las Vegas, que el dinero está junto a ti. Si hay una ciudad con el color de los billetes, de cualquier billete, ésa es Las Vegas. Montecarlo siempre ha tenido color de pagaré, o de *smoking*, o de ficha; y Atlantic City, de cheques de viaje. Nada que ver.

Me gusta ir a Las Vegas, además de para ver buen boxeo o jugar a las máquinas tragaperras, porque tiene unas tiendas de antigüedades maravillosas. *Sic*. Hace año y pico, un anticuario de la parte vieja me vendió por setenta dólares una bandeja con Johnny Weissmuller y Maureen O'Sullivan bebiendo Coca-Cola, los dos en bañador, que es una de mis piezas más valiosas; en esa misma tienda compré un perfume navajo para los grandes momentos a mi amigo Rafael Recio, con el que había ido para comentar la pelea entre Tommy Heams e Iran Barkley, por el mundial de los medios. Ganó Barkley, contra todo pronóstico, en el tercero.



McMurtry es John Ford filmando con máquina de escribir.

Naturalmente, las cosas más antiguas que puedes encontrar en las dos o tres tiendas del Viejo Las Vegas sólo tienen ciento y pico de años. Pero allí está parte del mítico Oeste. Una silla de

montar —aseguran— de Custer, unas botas de Buffalo Bill, la pianola de un *saloon* de Tombstone en la que tocaba Doc Holliday, entre tos y tos, cuando se sentía melancólico, y, en fin, la mecedora sueca que viajó desde Estocolmo hasta el porche de una granja en California; una mecedora donde —lo juran— descansaron tres generaciones de Anderssons. Los anticuarios de Las Vegas suelen ser simpáticos y tramposos. Aun así, rodeado por castores disecados, oxidados Colts 45 o un fantástico cuadro de Remington —«Authentic, authentic...»—: un soldado de caballería, con pañuelo amarillo al cuello, a galope; a pesar de todo, insisto, en medio de aquellos cachivaches tienes la impresión de que el Oeste, el maldito y querido Oeste, está al alcance de tu Visa.

Eso es lo que ha conseguido Larry McMurtry con sus últimos libros. Revivir una era. McMurtry es un tejano cinéfilo y bibliófilo cuyos libros siempre son *best-sellers*. Pero la de McMurtry no es la típica literatura del éxito. No se parece en nada a la de otros de sus compañeros en las listas de supervenías, como Sidney Sheldon, Ken Follett, Stephen King o Robert Ludlum. McMurtry es un creador estilizado y preciso, de tono elegíaco, rebosante de sarcasmo del bueno, un intelectual puro con un poder mágico para ahondar en la soledad de sus personajes. Su lenguaje es popular, cinematográfico, algo inusual en un *enfant terrible* de la literatura. Algunas de sus obras han sido convertidas en espléndidas películas, como *Hud*, *The Last Picture Show* o *La fuerza del cariño* —investigación insólita en el melodrama—; o en magníficas series para televisión, como *Paloma solitaria*, una verdadera obra maestra, el libro por el que obtuvo el Pulitzer hace tres años y que produjo un cataclismo en las letras norteamericanas. Porque *Paloma solitaria* es una novela *del Oeste*, el relato de unos tipos que conducen ganado desde Tejas a Montana. Bueno, es algo más que la historia de un viaje: es la historia de una aventura. Una mezcla perfecta entre el *Río Rojo*, de Hawks, y aquellas narraciones populares anglosajonas —las famosas *dime novels*— que tanto hicieron vibrar a nuestros abuelos.

McMurtry es un innovador. Sus diálogos son modernos, frescos, de esos que puedes leer en voz alta y siempre suenan bien. Su humor tiene una rara pureza (*Querido Billy*, genial reinención de Billy el Niño), su técnica narrativa es envolvente y suave, con un aroma a clasicismo que le acerca a Fenimore Cooper y al mejor Zane Grey.

Acabo de leer *Buffalo Girls*, su último libro, otro *best-seller* en Estados Unidos, quizá su trabajo más perfecto. Comienza cuando termina *Paloma solitaria*, cuando aparece la máquina, cuando el ferrocarril parte en dos la leyenda a medida que avanza, cuando las guerras indias son apenas un mal recuerdo. Juana Calamidad, Buffalo Bill, Sitting Bull, *Wild* Bill Hickok, tienen ya la vida tras sí. Forman parte de un mundo en extinción, ellos mismos son un mundo agonizante, el mismo mundo que ayudaron a crear.

Jim Ragg y Bartle Bone son un par de cazadores que han permanecido juntos en las montañas durante casi treinta años, siempre riñendo, como un viejo matrimonio. *Sin Orejas* es un indio que sobrevivió de niño a una masacre del hombre blanco y que puede oler un perro agazapado a tres kilómetros. Dora DuFran dejó Kansas cuando su familia murió de hambre y se largó a Abilene calzando las botas de su padre recién fallecido. La relación sentimental de DuFran con el vaquero y luego ranchero T. Blue, amarga, tierna, emocionante, es una obra de arte.

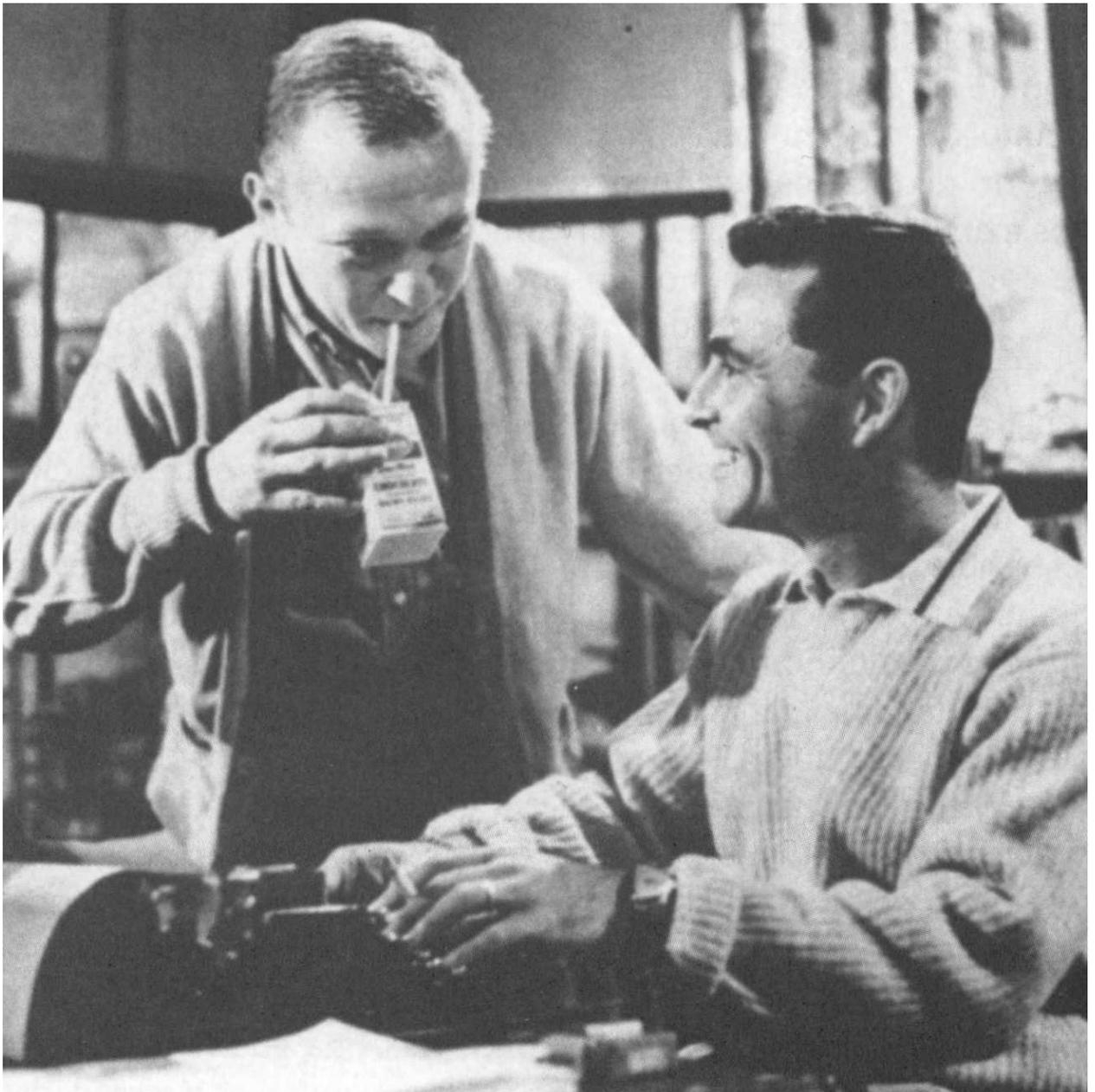
Todos son personajes divertidos, conmovedores, impredecibles, apenas adultos, casi niños. Fronteras movedizas. Pero lo más brillante de McMurtry es comparar la historia del Oeste —tan fugaz, tan rápida como los pistoleros más rápidos— a la infancia de su país. Cuando *Sin Orejas* viaja a Europa con el circo de Buffalo Bill, descubre, primero, que ellos habían vivido en libertad, en algo conocido como el Oeste, disfrutando igual que bebés en una guardería, y, después, que las praderas no habían sido nada comparado con lo grande que era el mundo. La vida, sencillamente, se transformaba. Los bisontes, los búfalos, los castores se quedaban ya en el zoo, igual que ellos. Ni siquiera la desaparición de su gente, de todo el pueblo indio, había sido importante. Un párrafo en la Historia. Una trompeta lejana.

«¿Dónde está el pasado?», se pregunta Juana Calamidad, al final, casi ciega. No recuerdo haber leído una elegía más hermosa y elegante de un trozo de tiempo tan cercano y que ya sólo permanece en los álbumes de fotografía. McMurtry es John Ford filmando con máquina de escribir.

(1990)

TELEVISIÓN DE AUTOR

El 12 de enero de 1955, cuando la última imagen de *Patterns* fundía en negro, el edificio de la NBC quedó bloqueado por miles de llamadas telefónicas con entusiastas felicitaciones para el autor, el director, los actores y la cadena. Aquella noche había nacido la primera *edad de oro* de la televisión. *Patterns* —*El precio del triunfo* se llamó en España su adaptación cinematográfica, con Van Heflin y un portentoso Ed Begley—, magistral pieza de Rod Serling, descubría la jungla de los consejos de administración de las grandes empresas, y algo más: era la bonita historia de cuánto de nuestra vida hemos de entregar a cambio de que el becerro de oro nos deje jugar con él. Antes de *Patterns*, otras dos maravillosas obras habían conmocionado la temporada 54-55 de ese nuevo medio conocido por *boob tube* (*caja tonta*): *Marty* y *Doce hombres sin piedad*, de Paddy Chayefsky y Reginald Rose, respectivamente. Después de estos dramas sencillos, intensos y personales, la televisión ya no volvió a ser igual. Aquél fue el primer *big bang* del medio de comunicación más importante de la segunda mitad del siglo, el amanecer de la televisión de autor. La vida gris de un tímido carnicero neoyorquino que conocía a una chica acomplejada; y la lucha de un hombre bueno, honrado y valiente por convencer a sus compañeros de jurado de la inocencia de un delincuente de barrio acusado de asesinato; ahora, el perfecto dibujo de unos caracteres (*Patterns*) que persiguen el poder a cualquier precio, incluida la conciencia... Historias pequeñas que fueron contempladas en la intimidad del apartamento, ante la cerveza y el sándwich, encerradas en un puñado de pulgadas, historias dignas que produjeron el milagro de que la gente pensara que no estaba ni tan sola ni tan loca. En aquellos prósperos días, tras una guerra ganada, la televisión era béisbol, boxeo y lucha libre, concursos y variedades musicales, primerizas *soap operas* y *westerns* infantiles de una hora o aventuras de patrulleros de caminos. Entonces la televisión apenas era una radio con imágenes, teatro enlatado, anuncios de Colgate, Rin-Tin-Tin y shows de estrellas de Hollywood que se batían en retirada; una industria, en fin, tan poderosa que inventó la Constitución que lleva dominando nuestros pensamientos desde hace cuarenta años, un virus que se ha ido desarrollando ante nosotros y sin que nada ni nadie pueda controlarlo.



Reginald Rose (bebiendo batido de chocolate) y Rod Serling.

Ya empieza a hablarse de una Televisión de Autor en las Universidades norteamericanas. Profesores de Comunicación en Yale, Harvard, etcétera, escriben libros sobre Steven Bochco, Paul Henning, Stephen Cannell y demás arquitectos del aire y el cable, supremos creadores del *prime time*, ese mágico espacio de apenas doscientos minutos donde se halla todo el dinero, el poder y la gloria del mundo. Pero los cimientos de esa autoría, no hay duda, fueron colocados mucho antes por aquellos tipos que escribieron directamente para la televisión, entregándose al máximo, cuando trabajar para el Medio Frío era moverse en un género menor. Escritores como Chayefsky, prodigioso guionista (*En mitad de la noche, Network*); Serling, autor de *Réquiem por un peso pesado*, un superdotado para imaginar historias, ahí están series como *Galería nocturna* o la legendaria *Twilight Zone*, docenas de películas que se movían en los límites del asombro —«Hay que renovar nuestra capacidad de asombro», dijo el filósofo— y en el área de la más afilada imaginación; y Reginald Rose, Horton Foote, Gore Vidal, David Swift... sin olvidar a los genios del humor, como Groucho (*Apuesta su vida*) o ese talento que se llamó Ernie Kovacs, tan por delante de su tiempo —«Nada con moderación», ése era su lema— y cuyo espíritu surrealista remojado continuamente en lo absurdo, en lo dadá, y, aquí viene lo más fascinante, al servicio de un arte casero, influyó en todos los cómicos que le sucedieron.

Benny Hill o Monty Python no son más que el último programa de Kovacs, *Laugh In*, no puesto al día. (Ernie Kovacs, que murió muy joven en accidente de coche, una madrugada que volvía a casa tras asistir a una fiesta en el apartamento de Billy Wilder, a la que también acudieron Dean Martin, Kirk Douglas, Yves Montand y Milton Berle, fue, además, un magnífico actor. Ahí está su interpretación del escritor mujeriego, Roger Altar, torturado por la soledad y su dependencia a los críticos, en *Un extraño en mi vida*, la obra maestra de Richard Quine. Las partidas de póquer entre Wilder, Tony Curtís, Dean Martin, Berle y Kovacs, fueron legendarias en Hollywood).

Para aquella primera sociedad con sobredosis de televisión, las obras de los autores citados fueron una metadona muy pura y que además regalaban. Todos ellos, los escritores y los humoristas, apostaron por la vida de al lado, por el pan nuestro de cada noche, con palabras comprensibles, llenas de emoción y verdad. Al principio quisieron ser Clifford Odets, O'Neill, Tennessee Williams o Arthur Miller, pero las dificultades de estrenar en Broadway les llevaron a los estudios atrezados con un solo decorado y tres telecámaras —la una y la tres cruzadas, y la dos en el centro, para cuando se levantaban los intérpretes—, donde todo era en directo y las escenas debían terminar en punta para los cortes de publicidad. Pero poco, muy poco después, aquellos creadores descubrieron que cualquiera de sus folios llegaba más lejos que *La muerte de un viajante* por cientos y cientos de representaciones que le dieran. Y que, además, eran tratados con respeto. Eran escritores de verdad y no como los de Hollywood, a los que nunca dejaban opinar sobre su trabajo una vez que sacaban el último folio de la máquina. En Nueva York, nadie cambiaba una coma de un guión sin antes telefonar al escritor.

Y luego estaba lo otro. Tu nombre salía en legras grandes, en un solo cartón y sin ningún vecino. Había muchas clases de televisión, desde luego, pero empezaba a existir una donde los escritores eran las estrellas en las críticas de los periódicos. Todo el mundo sabía que eran ellos los que entregaban su vida al tipo que masticaba hamburguesas más allá del tubo.

Hoy la televisión ya es arte, y existe una televisión de autor igual que existe un cine de autor. La teoría del cine de autor, como es sabido, nació a finales de los cincuenta en la revista *Cahiers du Cinema*, de la mano de André Bazin, Truffaut, Godard, etcétera, y se afianzó en Estados Unidos a comienzos de los sesenta, gracias a las críticas de Pauline Kael y, sobre todo, Andrew Sarris en *The Village Voice*, además de tipos como Bogdanovich y Gene Archer. Resumiéndola, la teoría del cine de autor venía a decirnos que un western *de John Wayne* pasaba a ser *una película de John Ford*. La teoría de la televisión de autor es distinta. El director deja de ser la estrella en beneficio del escritor-productor o del productor-creador. Se trata de una revolución total. Yo la comparto. Estoy de acuerdo en que *La ley de Los Ángeles*, por ejemplo, es algo más que los relatos cruzados de las vidas de unos abogados. Bochco ha reflejado el sentir de una época, la frustración del individuo, la pelea continua entre la ética y la conciencia, la lucha de clases en mitad de la cultura urbana. Es una televisión que va más allá de las convenciones, hecha con responsabilidad, que proyecta una ideología. En *Hijo favorito*, miniserie escrita y producida por Steve Sohmer, se escucha esta definición de un candidato a la presidencia: «Es nuestro hombre, no porque sea capaz, no porque es famoso, sino porque está hecho del mismo material que todos los buenos candidatos: de tinta». Y Mancuso, un agente del FBI, dice en la Casa Blanca: «Señor, no me venga con fábulas. No me cuente eso a mí. Yo soy el tipo que puso el micrófono debajo de la cama de Martin Luther King por orden del Gobierno de los Estados Unidos».

En *Canción triste de Hill Street*, Bochco desarrolló todo un estilo narrativo: segundos términos de gente moviéndose, planificación con cámara en mano, diálogos de doble intención que hacen progresar la historia al tiempo que la sintetizan, etcétera. Los mejores diálogos están ahora en la televisión y no en el cine.

La televisión de autor está diseñada no para halagar los gustos de la audiencia, sino para satisfacer a sus creadores. Ésa es la diferencia capital entre los productos de Quinn Martin o

Jack Webb y los de Tom Werner y Marcy Carsey (*Bill Cosby*). Su hazaña es que han logrado modificar las preferencias del público hacia obras más adultas y auténticas. Dentro de muy pocos años, los trabajos televisivos de David Lynch (*Twin Peaks*) o John Sayles (*Shannon's Deal*) serán analizados con el mismo entusiasmo que las películas de Bergman o Rossellini, y, por supuesto, la evolución en la autoría de Bochco inaugurará el primer del capítulo de la segunda *edad de oro* de la televisión. Así fue: 1982, NBC presenta *Canción triste de Hill Street*. 1986, NBC presenta *La ley de Los Ángeles*, DE LOS CREADORES DE *CANCIÓN TRISTE DE HILL STREET*. Todo un cambio en el mensaje del medio.

(Y hablando de cambios, ¿conocen alguno mayor que el de las retransmisiones de la lucha libre? Cada velada, por no hablar de cada combate, es ya una película, con un planteamiento, nudo [sobre todo] y desenlace por el que matarían las actuales comedias de situación.)

(1991)

DESDE LA VENTANILLA

Durante el verano de 1991 hizo en Nueva York tanto calor, al menos, como en aquellos otros estíos de principios de siglo cuando en los cafés del Lower East Side el hielo de los vasos de agua se derretía en el tiempo récord de cuarenta y siete segundos y, más desagradable todavía, los helados de vainilla que ponían punto final a las lujosas cenas de los grandes hoteles de Manhattan —a las que asistían Edith Wharton y sus amigos, tan llenas de secretos—, se hacían papilla en un minuto dieciséis segundos. Aun así, yo no asocio la hoguera neoyorquina de julio de 1991 a su famoso bochorno de relato de los mares del Sur de Somerset Maugham, sino a otras cosas de menor importancia. Por ejemplo, tuve la sensación de que todos los taxistas que conducían como locos por la Primera Avenida a partir de las diez de la noche, insisto, *todos*, eran paquistaníes. También fue el verano en que yo me olvidé definitivamente del estilo y empecé a escribir en mis cuadernitos esas historias —que jamás verán la luz— llenas de descripciones ambientales según me brotaban. Y, bueno, recuerdo que aquel verano del 91 —uf, cómo lo siento de perdido— iba a desayunar al MoMA. Vivía a dos pasos, en el Sheraton, y me resultaba cómodo arrancar la mañana echando un vistazo al tríptico de nenúfares de Monet y bebiendo un helado té con limón. Una de las ofertas más interesantes que entonces ofrecía el museo era la exhibición de un ciclo de películas dedicadas a la asociación tren-cine. Varias docenas de largometrajes y documentales se proyectaban en la sala del sótano, sin mucho público, la verdad. Como conocía la mayor parte del material, no entré ningún día, aunque luego me he arrepentido de no revisar *Nuit et brouillard*, del enigmático Resnais. Pero lo que sí hice varias veces fue detenerme a contemplar —mejor dicho, a admirar— algunas fotografías y pósters que, en sí mismos, formaban otra exhibición aparte dentro de aquel homenaje que la cinematografía rendía al ferrocarril. Las fotografías ocupaban las paredes blancas de una salita adyacente al cine, y pertenecían a los archivos del MoMA y a productoras como Orion Classic o la Toho japonesa: eran extraordinarias. Además, a mí siempre me ha producido mayor fascinación contemplar fotos fijas de películas que las propias obras. Sé que es un disparate, pero así están las cosas. Me parece que se viaja más, se sueña mejor, con una foto que con una imagen en movimiento. (Para que no piensen que se trata de una excentricidad, tengo que decirles que he realizado dos documentales exclusivamente a base de fotografías.) La emoción que me provoca una foto en blanco y negro de Ana y Vronski en el andén nevado de Moscú, en la versión de *Ana Karenina* de Clarence Brown —que es mi preferida—, jamás me la ha producido el film. El caso es, les decía, que ver juntas todas aquellas magníficas fotos de trenes, estaciones, vías, locomotoras, etcétera, fue para mí una experiencia inolvidable. En realidad, tren y fotografía nacieron al mismo tiempo, hacia 1830, más o menos. Plutarco habría escrito unas estupendas vidas paralelas —y aquí *paralelas* tiene ya un significado especial— con Daguerre y Stephenson, la máquina y el proyector. Hablar de trenes y de cine es referirse a algo que combina tan bien como Turner y los nubarrones. *Asalto y robo a un tren*, una producción de 1903 que hizo Edison, de una bobina —diez minutos—, fue la mejor película que se pudo ver en los *nickelodeons* durante varias temporadas. Al menos hasta que apareció Griffith con sus grandes obras, allá por 1914. Hoy sigue resultando bastante bueno ese momento en que los asaltantes, pistola en mano, se llevan las sacas con el dinero. La escena genera un vértigo asombroso que ha podido ser igualado en otras obras posteriores, desde luego, pero no superado. Con todo, lo de Griffith fue más decisivo. Precisamente, inventó —con permiso del señor Dickens— el montaje en paralelo, que sería el sello indiscutible de la Biograph. Esa nueva narrativa no es otra cosa que la metáfora del ferrocarril atravesando, apenas sin detenerse, unas emociones llamadas estaciones. Está claro, pues, que el cinéfilo y el viajero tienen mucho que *ver*. Desde la ventanilla del vagón de un tren y desde la ventanilla de la cámara asistimos, a fin de cuentas, a los mismos paisajes, exteriores e internos. Añadiría más: las perspectivas estéticas y psicológicas son idénticas desde ambos miradores.



“...Siempre que saco billete para un tren de Hitchcock...”.

Cualquier cinéfilo de antigüedad media, ante la combinación cine-tren, responderá sin pestañear: Hitchcock o David Lean. *Alarma en el expreso, Agente especial, Extraños en un tren, La sombra de una duda, Con la muerte en los talones, Marnie, la ladrona y Breve encuentro. El puente sobre el río Kwai, Lawrence de Arabia, Doctor Zhivago o Pasaje a la India* lo que nos cuentan, más allá de sus argumentos, es la historia del ferrocarril y, quizá, de nuestro mundo. A través de las grandes estaciones o de los humildes apeaderos, de los departamentos de primera clase o de tercera, de los coches cama o coches restaurante, de los estrechos pasillos y todavía más estrechos lavabos, desfilan asesinos y espías, agentes del Gobierno y viajeros de comercio, prisioneros y exiliados, hombres y mujeres que huyen de la policía o de sí mismos, envueltos en lujo, pobreza, sombras, idilios interrumpidos por el revisor, *glamour* y privacidad. Si la vida es huida —y nadie parece ponerlo en duda—, cuando la cámara de Hitchcock sube a un tren —al fabuloso *Santa Fe Chief* o a uno más pequeño que te lleva a Manchester—, en la Penn Station de Nueva York o en la provinciana de Santa Rosa, Hitch no pretende otra cosa que contarnos las escapadas de unas conductas sociales y morales, o como rayos se llame eso, que no soy filósofo. Trayectorias personales que se fugan en mitad de la noche o del día, en trenes que bordean ríos y penetran en montañas, que liberan nuestras almas en la oscuridad de los túneles, o al revés, que aumentan nuestra culpabilidad ante la alegría de la luz azul del cielo. Trenes, en fin, que se cruzan con otros trenes, otras vidas, vidas cruzadas, vías paralelas, destinos envidiados, cruce de destinos que no dudaríamos en rastrear, en apropiarnos de ellos. Por eso, cada vez que saco billete para un tren de Hitchcock, siento que el clima que me invade es el de una continua guerra fría; y no me refiero sólo al reflejo social de la época que captura don Alfredo, sino a las guerras frías que se libran en mi espíritu. Lo cierto es que *el hombre*

gordo que sabía demasiado también supo, antes que nadie, que cuando aquel tren de Louis Lumière entraba en la estación de la Ciotat, no llegaba con él únicamente el cine, sino el siglo xx.

La magnificencia del tren ha inundado todos los géneros cinematográficos desde el *western* (*Juntos hasta la muerte, Apache, Cowboy, La conquista del Oeste, El retorno de Frank James, Forajidos de leyenda, El último tren de Gun Hill, Los profesionales, Unión Pacífico, Río Lobo, Más allá del Missouri, Muerde la bala, El hombre que mató a Liberty Valance, El valle del destino, Solo ante el peligro, Duelo al sol, El tren de las 3.10, Cuando llegó su hora, El caballo de hierro,...*) al drama o melodrama (*Breve encuentro, Teresa Raquin, Amanecer, Adiós a las armas* —la de Borzage, claro—, *Cruce de destinos, Una mujer de París, Mentira latente, La tía Tula, El espíritu de la colmena, Carta de una desconocida*, todas las *Ana Karenina, El expreso de Shanghai, Casablanca, Enamorarse, Una noche, un tren, Trans-Europa Express*); desde la comedia (*Los viajes de Sullivan, Ariane, El mayor y la menor, Un marido en apuros, La comedia de la vida, El expreso de Chicago, El golpe, Con faldas y a lo loco, Sucedió en el tren, Los inútiles, Trenes rigurosamente vigilados, Una mujer para dos,...*) al cine épico (*Lawrence de Arabia, Gandhi, El maquinista de la General, El puente sobre el río Kwai, La India en llamas, ¡Viva María!, El tren,...*); y hay que sumar el cine de acción pura (*El emperador del Norte, El tren del infierno, El tren del terror, Con la muerte en los talones, Desde Rusia con amor, Correo diplomático*), el cine policíaco o negro (*Perdición, Deseos humanos, Atrapado por su pasado, Los intocables de Eliot Ness, Alarma en el expreso, Asesinato en el Orient Express, Extraños en un tren, Los raíles del crimen,...*), el mundo del circo (*El mayor espectáculo del mundo, Dumbo,...*), el cine de amor desesperado (*Estación Termini, Ese oscuro objeto del deseo*), el cine onírico (*La noche del cazador*), el cine musical (*Melodías de Broadway 1955*),... He tecleado de memoria y por descontado, faltan docenas y docenas de obras que han incidido en la belleza de una imaginaria que rebosa hechizo y voz propia, como es el paisaje transparente y romántico del ferrocarril. Pero aquel verano neoyorquino de 1991 en que abandoné el estilo, fue también el verano que decidí no levantarme más a consultar mis libros y escribir ya exclusivamente fiándome de mis bancos de memoria. En cualquier caso, es indudable que cientos de directores y escritores se han visto arrastrados por la irresistible estética del movimiento de las locomotoras y los escenarios de hierro que, como todo, vienen de la infancia, que será siempre la Gran Estación Central. Viajes de niños que todavía perduran. Yo podría elegir cincuenta imágenes, más, más, que llevo cosidas a mi vida, en blanco y negro y color, de aquellos viejos tiempos en que el tren era un cohete espacial que viajaba hacia lo imposible, que volaba, como el de Méliès, a la luna. Me estremezco con el traqueteo, fisgando en los andenes solitarios de ciudades sin nombre en la madrugada alta, cuando las nubes de vapor plateado y la carbonilla tenían el sabor del futuro. Cada vez se aleja más el pitido, pero todavía lo oigo, lejano, perdido, cerrando una de las fronteras de mi mapa personal.



“La emoción que me provoca una foto en blanco y negro de Ana y Vronski en el andén nevado de Moscú...”.

He aquí, sin orden, algunos instantes que permanecen instalados en la eternidad de mis tinieblas: colocan la última traviesa que une el *Union Pacific* y el *Central Pacific*, en Utah, y Joel McCrea apenas le da importancia, sólo piensa en Barbara Stanwyck; Jean Gabin, gorra de visera, en medio de vías muertas, montones de carbón y trenes dormidos, falso Exterior Noche, mira la profundidad de los ojos de Simone Simón, están de pie, las manos entrelazadas, Simone lleva abrigo largo, zapatos de tacón, se parece a Gene Tierney, yo también la amo (es *La bestia humana* —esplendor de Zola—, otra joyita de Renoir); Buster Keaton observa agachado, las manos sobre las rodillas, a plena luz de un día otoñal californiano, su querida locomotora conocida por La General, sólo eso; Grace Kelly, aún lleva el vestido blanco de boda, abandona corriendo el apeadero de Hadleyville, una estacioncita de madera cuyo jefe grita ahora «¡Al tren!», mientras el sol y los proyectores, enormes arcos voltaicos, inundan de oro los cabellos de la chica recién casada con un *marshall* llamado Gary Cooper y que pasea, arriba y abajo, de un lado a otro, permanentemente, pura escuela peripatética, su pueblo de ciudadanos acobardados, solo ante el peligro de tres pistoleros, y, Justo en ese instante, las doce en punto del mediodía, el tren silba tres veces; otro tren, y que se halla tan lejos que casi no se le ve, un tren que es como un milagro, la esperanza de una nueva vida, es el tren de *Pather Panchali*, el tren más deseado, el que más sobrecoge, el más humano, quizá porque el alma de ese tren de Satyajit Ray —bueno, en realidad el alma de todos los trenes de la India— tiene la estación final en las estrellas; es un tren que siempre conduce Tagore; Marlene se llama ahora Shanghai Lily gracias a muchos hombres («It took me more than one man to change my ñame»), y está rodeada de maletas en su lujoso departamento del *Shanghai Express*, el cuello cubierto de plumas, un velo suaviza su rostro hasta la boca, mientras escucha los vaivenes del corazón de

Sternberg; Toshiro Mifune, con bigote, traje, camisa blanca, corbata, maletín de ejecutivo entre las manos, sentado en una butaca de un *tren bala*, la mirada ausente, y tras él un vagón repleto de hombres que leen el periódico y mujeres que dormitan o miran por la ventanilla cómo la mañana de Tokio se acerca amenazadora en *Alto y bajo*, la película de Akira Kurosawa, pero podría ser de Richard Quine, *Un extraño en mi vida*, o una obra de Ozu o de Kinoshita (el tren en las películas japonesas de posguerra es algo más que una imagen de progreso, de *americanismo*, de modernidad, de futuro, de poder: el tren es Occidente, la vida que viene; Ozu abre y cierra su obra maestra, *Historias de Tokio*, con un tren que llega a la ciudad y un tren que se aleja; y el tren de Ozu no va a definir únicamente el movimiento y el fluido del film, sino su estilo, porque su tren es el que va a traer el enfrentamiento entre dos mundos, padres e hijos, entre dos filosofías, entre dos trayectorias; de alguna manera, es el mismo tren de *Picnic* que se lleva a Holden... y a Kim); John Ford, que en *El caballo de hierro* había aportado a sus imágenes mudas un sentido de autenticidad, de documento, realmente conmovedor, abre y cierra otra de sus obras capitales, *El hombre que mató a Liberty Valance*, con la llegada y la partida de un tren, y jamás la inocencia perdida, la melancolía, habían sido reflejadas en la pantalla como en esos planos, el paisaje polvoriento, un cactus, los raíles, el tren de madera, ay, el futuro ya no es lo que había sido, susurra Ford masticando tabaco.

Pero no nos dejemos invadir por la nostalgia, que ahí está Harpo, cartuchera en la cintura, tumbado sobre el aire y aferrándose a un vagón con las manos y a otro con los pies, mientras Groucho pisa sobre él como si fuera una plataforma de acceso, y Chico mira tranquilo; cuando los hermanos Marx fueron al Oeste y rompieron el tren, «¡Más madera!», lo que en verdad hicieron fue terminar con la frontera. Con esa asombrosa frontera que, en color, nos ofreció King Vidor en *Duelo al sol* desde su cámara fija emplazada en un tren detenido, mientras unos tipos dialogan con dureza e inteligencia; el tren se pone en marcha, y King Vidor, que no ha movido la cámara ni ha cortado el plano —llevamos ya algunos minutos—, nos descubre el gigantesco paisaje que antes tapaban los rostros y los cuerpos de los hombres que discutían: es un paisaje infinito de miles de acres, de miles de reses, de cientos de caballos, el tendido férreo, el cielo, el futuro, en fin, sobre todo el futuro, algo que ningún ganadero, granjero, ovejero, podrá ya detener, aunque *muerda la bala* del pasado. Por eso, un tren nuevo, moderno, aerodinámico, llega mediados los cincuenta al pueblo de Black Rock, a su destartado apeadero, donde nunca se detuvieron los grandes expresos, para que baje Spencer Tracy e investigue una *Conspiración de silencio* en tomo a un japonés. Y quiero terminar con una imagen de esta magnífica película de John Sturges: unos larguísimos rieles vacíos buscan el horizonte, las montañas, y una minúscula estación de madera, con chimenea, que cruza un humilde tendido eléctrico, en mitad del silencio, en medio del infinito.

(Ah, una cosa más, relativa al cine español y el tren. Hace casi veinte años, en un bar de West Hollywood, un agente de publicidad de la Fox, mientras nos tomábamos un *dry martini* en cuya copa habían puesto una aceituna enorme, me dijo algo que jamás he olvidado: «Las películas con trenes traen suerte». Yo sólo he filmado una película donde aparece —nada, apenas un minuto— el mundo del ferrocarril: la llegada de un tren a la estación de Gijón. Me dieron el Oscar. El año pasado, otra película española, *Belle époque*, terminaba con la subida a un tren de Maribel Verdú, Ariadna Gil y Miriam Díaz Aroca. Les dieron otro Oscar).

(1994)

FORD APACHE

(Para Eduardo Torres-Dulce)

Todos conocéis cómo acabó la historia. Hacia finales de la posmodernidad —es decir, mediada la última década—, el viejo *One-Eyed Jack*, bum, arrasó en la programación de las televisiones de medio mundo, se puso de moda en Harvard —cuyo lema, no lo olvidemos, es «Veritas»— y, en fin, provocó entusiasmos delirantes —algo sobreactuados— entre los más radicales críticos de la nueva izquierda. La quinta vez que vuelvan a votar los chicos de *Sight and Sound*, en el 2002, estoy convencido de que Charles Foster Kane dejará su lugar en la cumbre a Ethan Edwards. En realidad, dos tipos obsesionados con el pasado y algo neuróticos, como tú o como yo. La última lectura posible a ese cambio de la crítica, si se produce, es que los aristarcos habrán preferido una mirada sencilla a un cerebro tan poderoso como aquel diamante del relato de Scott Fitzgerald, que tenía el tamaño del Ritz. No es mal trueque, no, ese legado de que la mejor manera de hacer las cosas es siempre la más simple; entre otras razones, porque lo más simple invariablemente resulta lo más eficaz. Sobre todo, si pensamos en los navegantes perdidos entre las nuevas olas del vendaval cibernético que se aproxima. Admitamos que aquellos que encuentren en su correo electrónico un poco de leyenda impresa en Shinbone, en blanco y negro, se sentirán, cuando menos, desconcertados ante unas mitologías de héroes que pelean por sociedades en las que luego ellos mismos no pueden instalarse por sentirse incómodos, que es el caso de Tom Doniphon.

Vamos a ver. Está claro que la obra de Ford no puede analizarse, ni siquiera abarcarse; se escapa por todas partes. Hoy ya se adivina más compleja que la de Shakespeare —también hoy se presiente que, en siglos venideros, *Shakes* será conocido como el John Ford del teatro—. Las películas del señor O'Feeney —oculto tras un seudónimo de resonancias isabelinas— forman un puzzle con tantas piezas y piecitas como el de *Las señoritas de Aviñón*; no creo que nadie termine los dos nunca. Las imágenes de John Ford, esos fragmentos de tiempo y espacio que se ven con el corazón, son la piedra Rosetta de la cultura de nuestro siglo. Y por cultura entiendo esa amalgama tan confusa que incluye el conocimiento, el arte, los credos, el derecho, las conductas, el estilo, la ética, el misterio y demás cosas adquiridas por las personas que habitamos la jungla. Por ejemplo, *Centauros del desierto*.

Hace unos meses estuve en el Monument Valley, que está exactamente junto a la raya que separa Utah de Arizona. No quiero decir que acercarse a la tierra de los navajos sea fundamental para entender algo más a Ford, pero ayuda. Muy de mañana, cuando nace el dios sol de la diosa del cielo, avanzas con el coche hasta donde te dejan. Luego te internas a pie por caminos estrechos rodeados de polvo vertical. No os apuntéis a ningún *tour*; tampoco alquiléis guías, todos son de Salt Lake City, todos mormones. No saben nada de John Ford. No digamos ya de Eider Wiggs (Ward Bond), el jefe de la caravana, precisamente de mormones, que atraviesa el desierto en busca de los fértiles valles del Oeste (*Caravana de paz*). Lo más que llegan a decirte allí es que aquella casita de adobe salía en *La diligencia*, y no es verdad. La cabaña, reconstruida varias veces, es la vivienda de John Wayne en *La legión invencible*. De aquella puerta de madera, una toma tras otra, Wayne y el sargento Quincannon marchaban hacia la amanecida invernal, vestidos de uniforme y de paisano, siempre con un dardo mojado en nostalgia atravesándoles la mirada. A media mañana, nubes blancas y rizadas corren veloces por cielos de un azul velazqueño, la arena se vuelve más roja y en las explanadas y por entre los picachos y las mesetas, revolotea el pasado en forma de brisa magenta. Descubres entonces que el aire es tan importante como la luz; que ambas cosas a partes iguales, luz y aire, te envuelven. Que eres un encuadre de Ford. No parece existir el tiempo, como en el Alto Nilo, y los espíritus de piedra que vigilan las tormentas y los sirococos, son los mismos de Luxor. Un nuevo Valle de los Reyes. Al atardecer, los colores de Vermeer se desparraman hacia una puesta de sol de trescientos sesenta grados, y poco después escuchas las viejas baladas. *Green*

Sleeves, Rolliri Shadows in the Dust, etcétera, y sientes por todo el cuerpo algo abstracto que podría ser la alegre tristeza de vivir. Empiezas a acercarte a *Centauros del desierto*. Por primera vez, ay, estás seguro de haber atrapado su argumento. Podría ser éste: disimulado por un viaje a través del tiempo, y mientras unos tipos de la caballería —soldados de azul oscuro y amarillo oro viejo, jinetes de barro y metafísica— vagabundean en lo cósmico, John Ford adivina que la vida siempre es el recuerdo de un amor frustrado. Eso es lo que han estado rastreando siempre sus personajes. La pasión de los solos.



“...Descubres entonces que el aire es tan importante como la luz...”.

O sea que es verdad. El cine, además de contar una historia, es mirarla. La mirada es la auténtica puesta en escena. Esa mirada de Ford partida en dos por el parche, que descifro tras barrancos y desfiladeros, baluartes de piedra caliza incrustados en la llanura, reinado absoluto de la geología, es la que nos ha hecho reír, llorar, amar y soñar tantas veces, la que ha ampliado nuestro corazón y nuestro instinto. A mí, en concreto, su mirada me ha dado un par de vidas de repuesto.

Bueno, regresas al coche tiritando. La temperatura desciende al salir las estrellas, pero es tu helada interna la que te ha vaciado las baterías. Te tomas un té muy caliente en un motel llamado Goulding Post. En las paredes hay viejos fotocromos —cartelera, decíamos de chicos— de *Fort Apache* y *La diligencia* y una fotografía muy deteriorada, en color, de los Jorgensen, el matrimonio sueco de *Centauros del desierto*. La nieta de Goulding empieza a recoger el bar, luego te dice que es tarde y que va a cerrar. Cuando sales —ya no queda ningún turista— te impresionan el silencio, la quietud y la soledad. Echas un último vistazo a las cimas, a los picos bañados en cinabrio, el Big Mitten, el Tótem Pole o el Thunderbird Mesa, que parecen centinelas del tiempo y de la erosión, y, bueno, sientes que nunca has estado más

unido a la tierra. Adviertes entonces que de las arenas del Monument Ford —y no del otro, del que cree todo el mundo, del Silicon—, sale gran parte de la inteligencia del futuro.

La mirada de John Wayne en *Centauros del desierto* —magnífico título para *The Searchers*—, ese famoso plano medio cuando intuye que Martha ha sido asesinada por los comanches, abarca no sólo cuanto ve sino todo cuanto le espera. Esa mirada vale mil veces más que la de Garbo en el barco, durante el plano final de *La reina Cristina de Suecia*. Wayne es la verdadera Esfinge. Es la mirada del siglo xx. Hay otro instante en *Centauros del desierto* que es mi plano favorito desde hace más de treinta años. Wayne, Ward Bond, Jeffrey Hunter, Harry Carey Jr., el genial Hank Borden, etcétera, en el centro del fotograma, cabalgan por el Monument Valley. A la izquierda, una hilera de indios; a la derecha, otra. Se presiente el ataque de los comanches. Bond se anuda el pañuelo al sombrero, para que no se le vuele, antes de la galopada hacia el río. Sólo eso. No sé qué objetivo lleva puesto la cámara. Pero jamás he visto nada más hermoso. El cielo azul, las rocas rojizas, el suelo polvoriento, los caballos al trote, el *cámara-car* a su ritmo. Todo es limpio. Hay emoción y movimiento. *E-motion pictures*. Eso son las películas de Ford.

Cuando Griffith y su amigo Billy Bitzer encuadraban la Babilonia de *Intolerancia*, ya filmaba Ford. Medio siglo después, mientras Goldman abría una de las puertas del cine moderno con *Echoes of Silence*, seguía Ford reescribiendo la vida: *Siete mujeres*. Salvo cine negro al modo tradicional y películas musicales, me parece que Ford ha recogido todo tipo de géneros. El misterio de Ford —Jerry Salinger y *Un día perfecto para el pez plátano*, a su lado, son información local— se esclarece ligeramente con *Midway*. Este documental —por el que obtuvo uno de sus seis Oscar— barre de su mirada cualquier sarampión de trascendencia, digamos *Las uvas de la ira*, *Hombres intrépidos*, *La ruta del tabaco*, incluso *¡Qué verde era mi valle!* El secreto de por qué quiso Ford arruinar su propia empresa productora, la Argosy, con una película como *El fugitivo* —siempre pensé que la filmó El Indio Fernández— supongo que se ha quedado entre las cuatro paredes de un confesionario de Palm Desert, California. Por otro lado, George Stevens, Wyler, Litvak o Huston volvieron de la guerra con ganas de hacer más historias para la gente. Ford, no. Jack se refugió en la soledad de su alma. (¿No se hace cine para luchar contra la soledad del alma?). Su mirada de 1945, cuando hizo esa película portentosa llamada *They Were Expendable*, la crónica de una derrota, no es que fuera como la de Heston al descender del Sinaí, pero casi. Había descubierto en *Midway*, mientras sujetaba su cámara de 16 mm con el brazo derecho, que no le interesaban el paisaje de la guerra, las batallas aéreas, las explosiones de las bombas o el fuego cruzado desde las trincheras. Ford sólo quería capturar rostros de muertos vivientes, miradas de soldados, expresiones envejecidas por el agotamiento y el terror, por una soledad infinita. Otra vez el siglo xx. Creo que en ese momento el Director se hace Autor, y el Narrador, Poeta. Con estos cuatro atributos mezclándose y formando uno solo, Ford filmará ya hasta el final.

Hace unos renglones he citado el nombre de Wyler. Es curioso. Durante muchos años fueron —les hicieron— rivales. ¿Quién era el *número uno* de la industria? ¿Cuál el heredero de Capra? Wyler, sin duda. Las películas de Ford nunca tuvieron éxito en la taquilla y tampoco recogieron buenas críticas. Ford y Wyler trabajaron para Goldwyn en sendas adaptaciones de Sinclair Lewis —y, curiosamente, los dos guiones los firmó Sidney Howard—: tanto *El doctor Arrowsmith* como *Dodsworth* son obras magníficas. Mientras Wyler ya luchaba por ser *autor* —*Dodsworth* se resiente de cierta ampulosidad, a veces recuerda a Zinnemann—, Ford sólo peleaba por ser Griffith y un poco Murnau, como le ocurría a Hawks. Ahora que Ford ha sido definitivamente santificado, recuerdo lo que dijo un estupendo crítico francés: «¡Abajo Ford! ¡Larga vida a Wyler!». Se equivocó. (Y era muy buen crítico.) Tampoco andan hoy muy encaminados los que tienen olvidado a Wyler. *Los mejores años de nuestra vida* o *La heredera* siguen siendo obras imperecederas. Y, hablando de obras maestras, ¿para cuándo una encuesta

que elija las veinte —o las treinta, o las cuarenta— obras maestras de Ford? Por si prospera la idea, aquí va mi lista en riguroso orden cronológico: 1. *El caballo de hierro* (imposible olvidar la llegada del tren lleno de cadáveres a la estación, imposible arrinconar ese fluido, ese sentido del movimiento —fabricado con planos fijos— que volvió estática *La caravana del Oregón*); 2. *Tres hombres malos*; 3. *La diligencia* (primera de las nueve películas que filma Ford en el Monument Valley, y aun admitiendo que el guión de Nichols predomina sobre la dirección); 4. *El joven Mr. Lincoln*; 5. *They Were Expendable*; 6. *Pasión de los fuertes*; 7. *Fort Apache*; 8. *La legión invencible*; 9. *Caravana de paz*; 10. *Río Grande*; 11. *El hombre tranquilo*; 12. *Mogambo*; 13. *Cuna de héroes*; 14. *Centauros del desierto*; 15. *Escrito bajo el sol*; 16. *El último hurra*; 17. *Misión de audaces*; 18. *Dos cabalgan juntos*; 19. *El hombre que mató a Liberty Valance*; y 20. *Siete mujeres*.



"...Esa película portentosa llamada *They Were Expendable*, la crónica de una derrota..."

En todas estas obras de la Galaxia Ford, el maestro intercala pausas en la narración y expresa relajadamente sus sentimientos. Que yo sepa, esos *tiempos muertos* no los ha hecho nadie en

la historia del cine. También en todas las películas que he elegido, la cámara únicamente se mueve cuando hay una buena razón. Y, fijaos bien, en cualquiera de estas historias brilla ese don especial que tenía Ford: lo sencillo encubre lo profundo, y se dedica más tiempo a los actores y a los diálogos que a la Mitchell o a la Panavision. Nadie, por último, ha filmado mejor que él un baile, un tipo hablando a una tumba, unos jinetes cruzando un río, la vejez, la soledad, la desilusión, la familia alrededor de la mesa, los entierros, las cocinas, las tormentas, las montañas, los ríos, los crepúsculos, el pocillo del café junto a la hoguera en la alta sierra, las brumas, la tensión del horizonte, el deber, el cielo, el amor, los rostros, los caballos, las barras de los bares y, en fin, esa cosa tan manida que llamamos vida. Si a Dios le gusta el cine, estoy convencido de que sus películas favoritas tienen que ser las de John Ford.

No, no se me olvida. Pero es que la ideología de Ford es algo tan confuso como tratar de explicar tu propia vida. Una vez que se sintió hablador, y era un momento delicado para Joe Mankiewicz y la libertad de expresión, el maestro dijo: «My name's Jack Ford. I make westerns». Ni siquiera la mitad era verdad.

Bueno, he tratado de cumplir discretamente la promesa que hice a varios amigos que se sintieron defraudados al comprar mi libro *Morir de cine* y descubrir la ausencia en él de Mr. O'Feeney. He intentado, igualmente, dar fe de mi pasión fordiana, de mi admiración sin límites —desde hace cuarenta años— hacia el heredero de Griffith y Flaherty; un poeta norteamericano del XIX, no de menos valía que Whitman, que ha reflejado mejor que nadie el espíritu y la manera de vivir —y de sentir— de su país, la nostalgia por un mundo más feliz, sin fronteras y plagado de horizontes —el horizonte es el hogar de los héroes de Ford—, un ser humano que tomó partido por los hombres y las mujeres más auténticamente naturales. No sé si John Ford es el mayor cineasta que ha dado el cacharro de los Lumière en sus primeros cien años de existencia —creo que sí—, pero de lo que estoy absolutamente seguro es de que ningún otro mejor que él ha sabido que las obras que logran conmovernos siempre son rendijas hacia el misterio.

Así que ¡arriba Ford!, ¡larga vida a Wyler!

(1995)

EL NO-DO^[8]

Desde muy niño he sentido fascinación por el No-Do. Sé que afirmar algo así quizá resulta poco ejemplar, y lo siento, lo siento de veras, pero así están las cosas. Más aún. Cualquier documental, película, serie televisiva, etcétera, que lleva dentro tripas del No-Do, me entusiasma. Aunque quisiera matizar. Cuando hablo del No-Do, me refiero únicamente al No-Do de los últimos años cuarenta y al que cubre la década del cincuenta. A partir de los primeros sesenta, con la llegada de la televisión —en mi casa el acontecimiento se produjo en febrero de 1962 y fue más o menos así: gracias a la aportación que yo prometí hacer mensualmente (300 pesetas arrancadas a mi sueldo de auxiliar administrativo del Banco Ibérico; paga, por cierto, que ascendía a 1.316 pesetas con 10 céntimos), mi padre se lió la manta a la cabeza y, sin que le temblara el pulso, firmó dieciocho letras de mil pesetas, más los gastos, con vencimiento los días cinco de cada mes; a cambio, nos instalaron en el salón, frente al tresillo de *skay*, una zarza ardiente modelo Marconi Florencia de 19 pulgadas, casi a letra por pulgada, que sería durante un par de años la envidia de mis vecinos—; con la llegada de la televisión, decía, el No-Do dejó de interesarme por completo, por no hablar del rechazo que me provocó, años más tarde, aquella cursilería del No-Do con Página en Color.

El caso es que un atardecer de resol dorado de este verano, junto al mar zafiro de Sotogrande, nubes de mandarina envolviendo el Peñón, ya saben, la famosa tarde aburrida, me puse a bucear sin prisas en el Paleolítico de mi memoria de cinéfilo de alzada y, horror, llegué a la conclusión de que el primer relámpago de celuloide que tenía archivado en mis fuentes del recuerdo no correspondía a ninguna película. Me quedé perplejo. Mira por donde, me dije, has vivido engañado más de las tres cuartas partes de tu vida. Porque la verdad es que, hasta ese inesperado descubrimiento, yo habría muerto jurando que la cosa estaba entre *Las cuatro plumas* o *Beau Geste*. Y es que muchas veces, intercambiando este tipo de confidencias con mis amigos —uno tiene amigos con los que secretea cosas así—, yo siempre comentaba que mis dudas acerca de los inicios de mis huellas cinematográficas iban solamente en esas dos direcciones.



"... Ahora sé que el big bang que inauguró la filmoteca de mi cerebro llegó envuelto en un águila subida a un globo terráqueo flanqueado por dos columnas".

Posibilidad A. Encuadres británicos de Korda, 1939, colores ocres, en los que C. Aubrey Smith, general retirado y padre de June Duprez, rememoraba una y otra vez sus campañas militares e impartía clases de estrategia con la fruta que había sobre la mesa del comedor. «¡Cañones, cañones, cañones!», decía el gran Aubrey, al tiempo que situaba las piñas en posición de combate. Sólo John Clements, ya casi terminando la película, tenía el coraje de interrumpirle, primero, e indicarle, después, que ni siquiera había participado en aquellas viejas batallas de las que tanto alardeaba, y que, por descontado, nunca se desarrollaron así. La secuencia estaba llena de humor, el público se reía con satisfacción y complicidad. Hoy, esa escena sorprende por su sarcasmo, y el asombro es mayor todavía si tenemos en cuenta que se halla dentro de una obra dedicada a ensalzar la épica colonial. Es evidente que la burlona mirada de Zoltan Korda ponía en tela de juicio, además de a ese pomposo general, a todos los que profesaban fe ciega en el código castrense del honor.

Certifico que vi *Las cuatro plumas* desde la gradona de madera (y sin respaldo) del gallinero del Cine Campos Elíseos, de Gijón, con mis primos Mamel y Beli, los últimos días del verano del 47. El Cine Campos Elíseos hace ya más de veinte años que no existe. Los fieles le llamábamos simplemente *Los Campos*. Tenía el gallinero en forma de anfiteatro romano, pero hasta desde las esquinas se veía perfectamente, y el truco consistía en que su pantalla, la mejor de Asturias, no era vertical sino ligeramente inclinada hacia el patio de butacas. En *Los Campos*, diez veranos después, repesqué una película que cambió mi vida: *Cautivos del mal*. *Los Campos* se hallaba entonces muy alejado del centro de la ciudad, al final de la calle Uría, en la Carretera de la Costa, frente a unos jardines y en mitad de un descampado; por eso, solíamos ir en el tranvía amarillo con jardineras que subía a Somió, donde daba la vuelta, como bien saben mis queridos Juanjo Plans, Pedro de Silva, José Manuel (tantos años defensa, capitán y gerente del Sporting),

Juan Cueto, Mauro Muñiz, Nacho Quintana y el resto de una generación a los que también *prestábenllos les películas* más que nada en el mundo, y para quienes Los *Campos* siempre será —como para mí— el *Cinema Paradiso* o, mejor aún —y en palabras de Hemingway—, esa fiesta que te sigue, vayas donde vayas, todo el resto de tu vida, el lugar donde aprendimos a entender y a explicar el mundo.

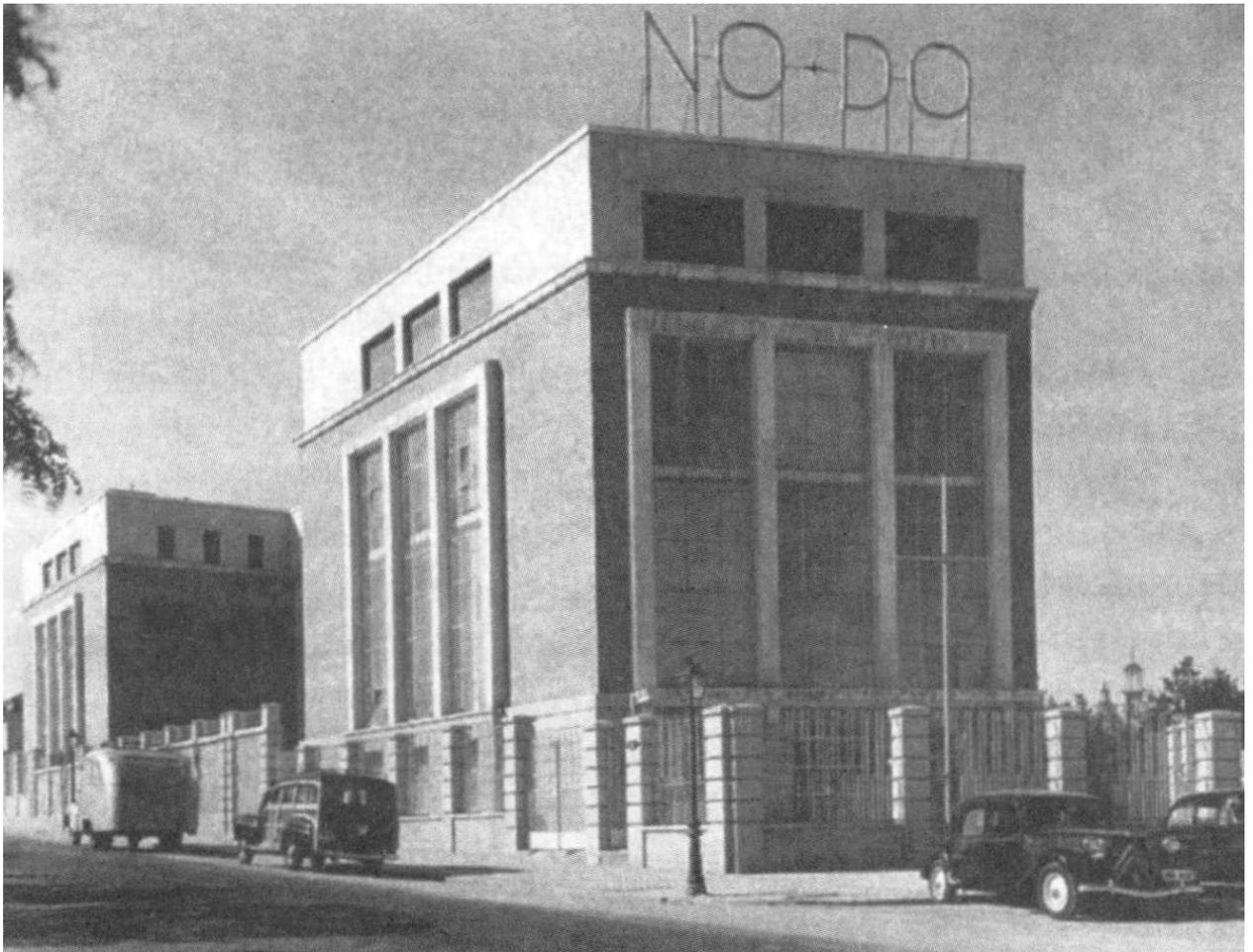
Posibilidad B. Imágenes Paramount en blanco y negro, otra vez 1939, William Wellman tras la cámara. Robert Preston ofrenda el funeral vikingo a su hermano Gary Cooper. De niños, Beau (Coop) le había hecho prometer a Digby (Bob Preston) que si en el día de su muerte se encontraban juntos, no le enterrara, que, por favor, le diera las honras fúnebres reservadas a los guerreros escandinavos. Y allí estaba Digby, cumpliendo la promesa, en el solitario barracón. A los pies del camastro donde yacía Cooper, Preston colocaba el reglamentario perro muerto, que no era otro que Brian Donlevy, el odioso Markoff —«Soy el sargento Markoff y saco soldados de la basura»—, con el pecho atravesado por una bayoneta francesa. Después, Digby/Preston quemaba el jergón y, en posición de firmes, ejecutaba el toque de silencio con su trompeta mientras la fogata se extendía por el fortín. Nunca hubo en el cine mejores exequias vikingas. *Beau Geste* —esta versión de Wellman— sigue siendo una de las más grandes películas de aventuras de todos los tiempos y, sin duda, la mejor dentro del subgénero Legión Extranjera, grupo del que forman parte otras tan estupendas como *Bajo dos banderas*, *Hombre o diablo* o, ya en los últimos años cuarenta y primeros cincuenta, *La legión de los condenados*, *La última carga*, *Diez valientes* o *La legión del desierto*. Naturalmente, no incluyo esa joya de Sternberg llamada *Marruecos*, pues, como muy bien dijo Kipling, ésa ya es otra historia. De todas formas, me parece que *Beau Geste* ha resistido mejor el paso del tiempo que *Gunga Din*, *La jungla en armas*, *Tres lanceros bengalíes* o *La carga de la brigada ligera*, todas magníficas. *Beau Geste*, y de ahí su modernidad, posee una mezcla de romanticismo y fantasmagoría realmente asombrosa. La primera visión que tenemos de Fort Zinderneuf, rodeado de arena y silencio, con todos los legionarios muertos apostados en lo alto de las murallas, en uno de esos arranques de película al viejo estilo que te dejaban sin respiración, produce un impacto inolvidable. Wellman nos ha sumergido en un territorio espectral, sobrecogedor, en un espejismo sin fin. Filmada con esa sequedad que *Wild Bill* imprimía a su cine, enfriando siempre cualquier manifestación de honores y gloria, acentuando la desesperanza y la amargura, *Beau Geste* es el retrato sombrío de un mundo de ideales trasnochados. Incluso esa miticidad que siempre ha desprendido la Legión Extranjera, plagada de aventureros perdedores, desengañados del amor, ladrones, escritores, un microcosmos donde a nadie se le pregunta quién es ni qué ha hecho, etcétera, está contemplada por Wellman en un tono áspero, evitando los tópicos gracias a una sutil atmósfera de irrealidad, como si quisiera advertirnos que más allá del heroísmo nunca hay nada. Y lo más sorprendente de todo es que Wellman, un director con el hechizo de los primitivos, de los que planificaban caminando por el decorado, no haga ninguna referencia a esta maravillosa película en su autobiografía, *A Short Time for Insanity*, pues *Beau Geste*, junto con *Alas* y *Ha nacido una estrella*, es su film más conocido y de mayor éxito. (Para mí, su obra maestra sigue siendo *Incidente en Ox-Bow*, aunque hay días que me paso a *Más allá del Missouri*).

Beau Geste la vi en Madrid, en octubre del 47, en el Cine Gong —tampoco existe—, primera sesión, un día frío, y, casualmente, coincidí con Azorín. Mi madre me dijo: «Mira, ese señor es Azorín, un escritor muy famoso». Azorín vestía un abrigo parduzco —que no se quitó al sentarse en su butaca—, traje gris, corbata y sombrero. Era un hombre muy delgado, acercándose ya a los ochenta, de aspecto triste, que caminaba a pequeños pasos y con gran dignidad; transmitía cierto aire de ausencia, de quietud, una sensación como de extravío, parecía un caballero del siglo XVI al que hubieran arrancado de su tiempo y llevado a otro que le satisfacía mucho menos. Vi más veces al filósofo de Monóvar en otros cines: Calatravas,

Palace, todos desaparecidos. La razón de estos encuentros es que mi padre trabajaba precisamente en el Hotel Palace, y mi madre y yo muchas tardes íbamos a esperarle a la salida, y a veces nos metíamos antes en alguno de los cines de la zona, que era también la de Azorín, pues vivía en la calle Zorrilla. Recuerdo que siendo algo mayor, siete u ocho años, compartí merienda con el genial autor de *Castilla* en La Tierruca, una pastelería, casi un salón de té, que había en Marqués de Cubas. Los dos, Azorín y yo, tomamos yogur con mucho azúcar, un Danone de aquellos que venían envasados en vidrio y tenían una gomita rodeando la tapa. Azorín estaba sentado solo, leyendo el *ABC*, el sombrero sobre la mesa de mármol. Cuando se acercó a pagar, mi padre se levantó y le pidió un autógrafo, algo que entonces empezaba a ponerse de moda. Como pasa siempre en estos casos, nadie tenía con qué escribir. Por fin, el dueño del establecimiento sacó un lápiz grueso, de forma hexagonal, bicolor, por una punta era azul, y por la otra, rojo. «Para Meana, Azorín», puso el maestro. Todavía lo guarda mi padre. Creo que de todas esas cosas, de los cines compartidos, de su amabilidad con nosotros, viene mi admiración por la sosegada prosa de Azorín, mi fidelidad a algunos de sus libros, como *Al margen de los clásicos* o *Tomás Rueda*; mi devoción por su narrativa sencilla y transparente, tan callada; por su estilo irónico, preciso, tan atento al detalle, tan cinematográfico. En fin, Azorín para mí es como un Dreyer de las palabras.

¿Sigue alguien ahí todavía? Bueno, pues si queda algún lector, que lo dudo, quiero que sepa que este largo recorrido en zigzag que me traigo entre manos desde el primer folio, sólo ha sido un intento desesperado para demostrarme que todo andaba bien en mi memoria. Pero no es verdad. Está averiada. Porque ni *Las cuatro plumas* ni *Beau Geste* pusieron en marcha el proyector de mis recuerdos. Ahora sé que el *big bang* que inauguró la filmoteca de mi cerebro llegó envuelto en un águila. Sí, un águila en blanco y negro, un águila subida a un globo terráqueo flanqueado por dos columnas. Debajo del pajarraco, en letras mayúsculas, se podía leer esta palabra: NO-DO. Una cinta se enroscaba entre las pilastras, y en la cinta una leyenda: el mundo entero al alcance de todos los españoles. El encuadre estaba acompañado de una música repetitiva y de trompetería, con algo de torneo medieval.

Ése es el plano inicial que registran mis bancos de memoria audiovisual. Cine Ibiza, Madrid, olor a ozonopino, toda la tristeza de 1947 despeñándose sobre esta parte del mundo. Luego, una mujer nadando de espaldas, con bañador de cuerpo entero y un sobaco húmedo, terso y tenso, despertar de la sexualidad, revelación de la carne. ¡Larga vida a la chica que salía en la cabecera del *Imágenes!* Durante años y años, la he buscado en otras mujeres. Mi amigo Juan Miguel Lamet está convencido de que era alemana. Puede que tenga razón y que se trate de una nadadora de la Olimpiada berlinesa filmada por Leni Riefenstahl. Yo la he soñado sin nacionalidad y con todas las nacionalidades, algo áspera por fuera y dulce por dentro, como las frutas tropicales, una de esas heroínas fuertes y pasionales de la Biblia —Betsabé y la reina de Saba juntas—, quizá con el cuerpo de Debra Paget danzando para Fritz Lang y el rostro de Coleen Gray cuando fue la novia de John Wayne en *Río Rojo*, con la desenvoltura de Corinne Calvet en *Soga de arena* y el hechizo de Nicole Maurey en *El secreto de los incas*, la clase de Audrey Hepburn en *Charada*, la temperatura ética de Anne Bancroft en *Siete mujeres* y la inteligencia y el humor de Deborah Kerr en *Tú y yo*. Uno pertenece a su primera luz y a su primera carne; las mías fueron ésas. Como ven, poco narrativas o, dicho de manera más llamativa, nada de *Fiction*, puro *Nonfiction*. En cualquier caso, la memoria siempre es un cine de barrio.



“...En el No-Do (abreviatura de Noticias y Documentales), yo veía una agencia de viajes...”.

Por gratitud, supongo, defendí el No-Do durante mi infancia ante los agitadores de mi colegio, que decían que era una lata. Años más tarde, seguía prefiriendo el No-Do a los documentales, me refiero a ese aburrido mestizaje entre panorámicas descendentes y deslizamientos horizontales revestidos de gravedad, con títulos que iban desde *Castillos de Castilla* a *Luz y penumbra en las rutas del barroco*. Pero creo que no se trataba únicamente de gratitud. El No-Do me gustaba de verdad. Porque en el No-Do salía la vida. Con el paso del tiempo, descubrías que las películas, aunque fueran maravillosas, eran películas. España era un país cerrado, de Interior Día e Interior Noche, un territorio de color ceniza, con tufo a borra, un país viudo. No me pregunten por qué, pero siempre he asociado los países a los hombres y los continentes a las mujeres. Había países solteros, como Italia; casados, como Francia; muy casados, como Inglaterra; divorciados, como Estados Unidos, etcétera. España era un país viudo, de viudo solitario, de viudo falto de aseo, de viudo taciturno, de viudo que ha sobrevivido a un matrimonio confuso y que apenas tiene relación con sus hijos.

En el No-Do (abreviatura de Noticiarios y Documentales), yo veía una agencia de viajes, una franja de libertad, un pase de *per nocta* para los que deseábamos respirar otros aires. Allí, en sus imágenes de baja definición, de grano grueso, en su textura de pana gris, nació mi arrebató por los exteriores. Yo vivía en una casa muy pequeña, de apenas 35 metros cuadrados, con tres ventanas que daban a un patio; mi colegio estaba en un piso bajo, y sólo dos de sus aulas se asomaban al bulevar de Ibiza; la iglesia de mi barrio se hallaba en una cripta bajo las calles de Lope de Rueda y Sainz de Baranda. En el No-Do me enamoré de Barcelona y de sus taxis amarillos, como los de Nueva York, y contemplé el río Guadalquivir serpenteando por Sevilla, y admiré el Talgo y la torre Eiffel, y me asomé al estadio de Maracanã, en Río de Janeiro, eso sí que fue una iluminación, y no digamos nada de Copacabana, una playa que rebosaba alegría y sensualidad, una fiesta de sol y mar, todo lo contrario que las de El Sardinero o San Lorenzo,

donde las personas paseaban vestidas y los niños jugaban quietecitos haciendo flanes de arena en cubos de hojalata. Por eso, cada vez que iba al cine, además de fijarme bien en las carteleras de las próximas semanas, también leía minuciosamente el sumario de los futuros No-Do, y si descubría en alguno de ellos fútbol o boxeo, desfiles de moda o rodajes de películas, bueno, entonces aquel No-Do me quitaba el sueño como la mejor película de Errol Flynn que se me hubiera escapado, y ya no descansaba hasta verlo. Lo peor del No-Do no era el rollo ideológico, que me entraba por un oído y me salía por el otro, lo verdaderamente terrible era el retraso con que llegaba a las salas de barriada. Los goles del Mundial del 50, por ejemplo, que se celebró en julio, los vimos en el Cine Narváez en Navidad, y las Cabalgatas de Reyes llegaban al Ibiza en verano, y así.

Nunca asocié el No-Do con un arma política —que es lo que era por encima de todo—, sino con un álbum de cromos del mundo. Franco, claro, era el cromo que más veces aparecía. Lo tenías repe en todas las páginas, y, por ello, no tenía valor. Lo que yo hacía era cambiarlo continuamente por otros más atractivos. A mí todo aquello de Franco metiéndose bajo palio en las iglesias o inaugurando pantanos («Españoles: éste no es un pantano más, es un eslabón en la cadena de pantanos que hará de nuestra Patria...»); o encontrarme con el Caudillo pescando atunes a bordo del *Azor*; o atisbar, en fin, lo mal que jugaba al golf Su Excelencia en La Zapateira, todo eso, ya digo, me daba igual, me traía al fresco, por emplear una frase de la época. La corrida de la Beneficencia era distinto, porque a veces había suerte y, además de los brindis al Generalísimo, te enseñaban en una localidad de barrera al mismísimo Gary Cooper o a Claudette Colbert. Igual ocurría en las finales de Copa: antes de ver a don Francisco entregarle el trofeo a Gaínza, ya te habían servido los cabezazos de Zarra o los regates de Kubala, que era lo bueno. Aparte, que el tostón ideológico (los Consejos de Ministros, los discursos de Solís, el desfile de los escasos embajadores que presentaban las cartas credenciales, la colocación de primeras piedras, los Te Deum, etcétera) con el que traficaba el No-Do era un material anacrónico, de derribo, que ya estaba liquidado. Aquella España que controlaba entusiasmos y comida, que racionaba sentimientos, aquella España de dictadura aburrída y colillas de tabaco negro, cara al sol cada vez más débil del pasado, aquella España algo neurótica que asomaba en los cines durante la mitad del No-Do, cinco minutos, siempre salía derrotada por los otros cinco minutos de imágenes distintas, ridículas, disparatadas, absurdas, todo lo que se quiera, pero *actuales*, que nos permitían conquistar el *presente*, lo inmediato, lo vivo. La gran idea que quería transmitir el No-Do es que en el mundo nunca ocurría nada, que todos estábamos muertos, y que sólo en nuestras casas frías se podía gozar un poquito de la vida. Que éramos unos privilegiados. Cinco minutos de Imperio y otros cinco de majaderías. Eso era el No-Do. Gracias a esas majaderías yo aprendí a querer y respetar el espíritu de mi tiempo.

Qué ingratitud la mía si no admitiese mi deuda con los desfiles de moda, con aquellas casas de costura de Barcelona que me permitieron admirar mujeres asombrosas, que se peinaban, se vestían y caminaban con la modernidad de las estrellas de las películas, aunque los comentarios —de ¿Marqueríe?— hechos al dictado siempre eran peyorativos, del tipo «¿Se pondría usted este modelito?». Esas mujeres y sus trajes, y su estilo, fueron los cromos más bonitos de mi álbum. El arte, en cualquier faceta, también era motivo de diversión para los guionistas del No-Do. «¿Será así como debemos contemplar este cuadro tan moderno?», y la cámara giraba y se ponía boca abajo. No-Do a No-Do, sin embargo, yo descubrí una pintura audaz y nueva, unas esculturas de formas nunca vistas, una arquitectura llena de magia y armonía. Esos cromos afilaron mi imaginación y renovaron mi capacidad de asombro, como quería el filósofo. ¿Y Zátópek? Jamás he olvidado la agónica zancada de Emil, su escaso pelo chorreando bajo la lluvia, su cara crispada, las piernas embadurnadas por el barro que salpicaban sus zapatillas de clavos, una locomotora humana de músculos de acero. Hoy, el prodigioso Gebreselassie, en los cinco kilómetros, le habría sacado a Emil más de una vuelta en la Wetklasse de Zúrich, pero no

me importa. En mi álbum no estaba el cromo de Zátopek porque hubiera ganado Olimpiadas o ser *recordman* mundial, sino porque era mi amigo, como lo fueron Stan Karolyi, *El Tigre Americano*, Victorio Ochoa, Chausson y el resto de los luchadores a los que quise desde el No-Do por la técnica con que hacían la Doble Nelson o el Patín Invertido y muchas *llaves* más; y qué decir de futbolistas como Molowny, Ben Barek, Silva, Gento, Di Stéfano, Ademir, Andrade, Schiaffino, Obdulio Varela, los hermanos Walter, Puskas, Boscik, Nikon Santos, Zizinho, Stanley Mathews, o de los boxeadores Luis Romero, Luis de Santiago, Joe Louis, Archie Moore, Kid Chocolate, Rocky Marciano, Ray *Sugar* Robinson, *Jersey* Joe Walcott, Carmen Basilio, todos atrapados en imágenes del No-Do en blanco y negro, ahora ya definitivamente coloreadas por mis recuerdos. Y no he olvidado tampoco aquella buena gente que escribía en un palillo el primer capítulo del *Quijote* o que levantaba con miga de pan la catedral de Santiago de Compostela, jubilados de Renfe, labriegos de Toledo, artistas de la paciencia, supervivientes. Los supervivientes tenían mucho tiempo en aquella España.

Como he dicho antes, los agitadores de mi colegio odiaban el No-Do. Ahora no lo reconocen, pero se perdieron la guerra de Corea, el Paralelo 38, el tifón *Anita* asolando las costas de California —una palmera de archivo se inclinaba, siempre la misma, ante el vendaval—, el descenso del Sella, todo un clásico, como las inundaciones del Valle de Tennessee —el tipo sobre el tejado de su cabaña, que estaba totalmente rodeada por el agua, con el gato entre los brazos—, o el partido de voleibol —antes, balonvolea— de los perritos amaestrados por un belga... Quien no haya escuchado de niño a Matías Prats o a Hernández Franch me parece que no va a saber nunca lo que es la *voz en off*.

Voy a terminar porque no sé explicarme. Y tengo miedo de que esta defensa del No-Do se entienda mal. Pero os doy mi palabra de cinéfilo contagioso —de esos que no tenemos cura posible— que, a pesar de las tinieblas de entonces, yo vislumbré el mundo futuro en el No-Do, y que en el No-Do, además, encontré una rendija de libertad, vale, pero de libertad con sifón, que me permitió descubrir mi país —y entender su viudedad—, mi gente, mis ciudades y mis paisajes, a la luz de los pobres, que es una luz de cansancio y *Ladrón de bicicletas*, de color hormigón, la luz cautiva de las ideologías machaconas, la luz de mi infancia.

(1995)

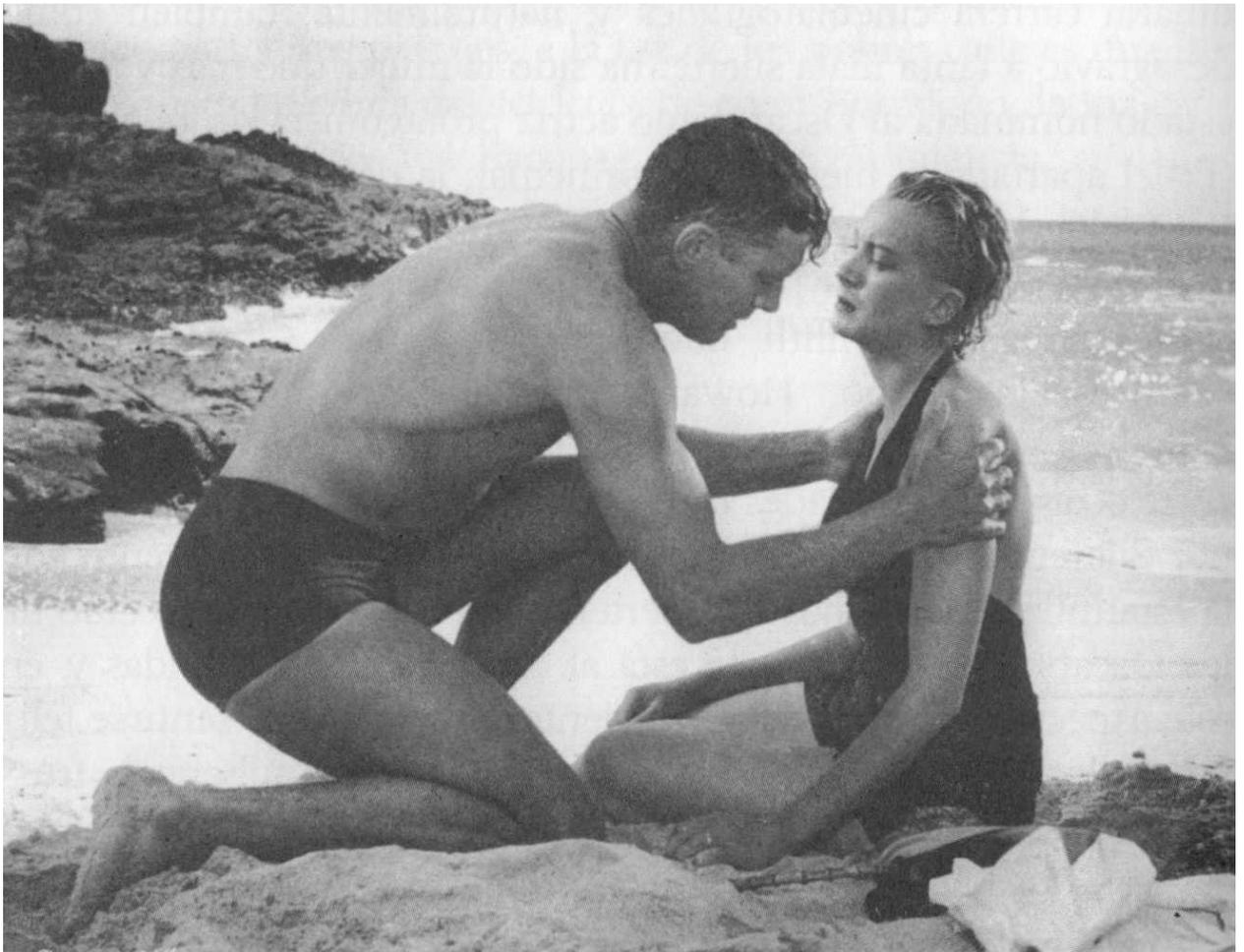
FATALIDAD

Sobre la chimenea que hay en el salón de la casa que Deborah Kerr y Peter Viertel tienen desde hace treinta años en Marbella, una casa acogedora, tranquila y luminosa, muy West Hollywood, cuidado jardín y patio trasero con barbacoa, una mansión pequeñita, privilegiadamente situada en mitad de un campo de golf; sobre la chimenea estilo francés del salón, digo, se alza un Oscar resplandeciente, tan nuevo que todavía parece recién desembalado.

Es el Oscar Honorífico que la dirección de la Academia decidió otorgar a Deborah hace un par de años —la estoy viendo esa noche, vestida de azul, más tímida que nunca, en el escenario del Dorothy Chandler Pavilion—, como reconocimiento a su extraordinaria carrera cinematográfica y, naturalmente, también como desagravio a tanta mala suerte: ha sido la mujer que más veces ha estado nominada al Oscar como actriz protagonista sin obtenerlo. (En el apartado al mejor actor principal, la desgracia se la reparten Richard Burton y Peter O'Toole, cada uno con siete nominaciones y ningún Oscar.) Digamos que atesoran Oscars Honoríficos nada menos que Griffith, Lubitsch, Stan Laurel, Chaplin, Lillian Gish, Greta Garbo, Howard Hawks, Cary Grant, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson y Jean Renoir, que yo recuerde, entre otras personalidades memorables de la historia del cine que, por diferentes motivos, no pudieron hacerse en su momento con la estatuilla. Admitamos que pertenecer a este selectísimo club de los Oscars Honoríficos sólo está al alcance de las leyendas y, en este aspecto, Deborah tiene suficientes motivos para sentirse feliz y orgullosa. Pero, de cualquier manera, es difícil superar la frustración que supone estar seis veces sentada en el borde de la butaca —en Academy Award Theater y en el RKO Pantages Theater—, y no poder levantarte ni una vez a recoger el trofeo más prestigioso que concede tu profesión porque siempre algo te lo ha impedido. Ese *algo* se llamó Olivia de Havilland, Audrey Hepburn, Ingrid Bergman, Joanne Woodward, Susan Hayward y Elizabeth Taylor, además de unas circunstancias caprichosamente adversas.

Veamos.

1949. Primera nominación de Deborah, mujer de Spencer Tracy en *Edward, My Son*, un magnífico drama de George Cukor. Deborah y Tracy descubren demasiado tarde que han llevado a su hijo al suicidio. A pesar de su juventud, Deborah resiste, y aun supera, la energía de Tracy, algo insólito en la Metro de aquellos años. El Oscar lo gana Olivia de Havilland (es su segundo Premio de la Academia), incorporando a una chica asustadiza y fea de mediados del siglo pasado, Catherine Sloper, dominada por su rico padre y enamorada de un atractivo cazador de dotes de quien, finalmente, se vengará, aunque con ello arruine definitivamente su vida. *La heredera* es una obra maestra de William Wyler, y Olivia se merecía el galardón. Nada que oponer.



“...Esposa infiel de un capitán del ejército norteamericano destinado en Hawái...”.

1953. Es el año de *De aquí a la eternidad* (ocho Oscars) y la segunda nominación de Deborah en uno de los grandes personajes de esta admirable película de Zinnemann, el de la esposa infiel de un capitán del ejército norteamericano destinado en Hawái, pocos días antes del bombardeo de Pearl Harbor. Basada en una casi autobiográfica novela de James Jones de 800 páginas (adaptada maravillosamente por mi amigo Daniel Taradash), *De aquí a la eternidad* narra con rigor y precisión la vida difícil de unas cuantas personas en los cuarteles de Scofield. Además de Deborah, fueron nominados Montgomery Clift, Burt Lancaster (que estaba soberbio), Donna Reed (obtuvo el Oscar a la mejor actriz secundaria) y Frank Sinatra, en el papel de su vida, el del soldado Maggio, y por el que también ganó Frankie el Oscar al mejor actor de reparto. Nunca ha tenido una temperatura erótica más alta Deborah que en esta película, muy bien guiada por Zinnemann —el efecto se produciría años más tarde con *Tres vidas errantes*—, ni ha mirado con mayor pasión, ni su boca ha sido tan sensual, ni sus besos —a Lancaster, en la playa, entre las olas— más intensos. En algunos planos cortos, la famosa mirada azul de Deborah, que en esta ocasión es de un gris ligeramente plateado (a causa del excelente blanco y negro de Burnett Guffey), sugiere un mundo de provocación sexual para el que no estaba preparado aquel Hollywood hipócrita de los primeros cincuenta, tanto, que la terrible Breen Office, la censura que ejercía la Asociación de Productores, prohibió los fotocromos (las carteleras, como decíamos nosotros) en los que Deborah enlazaba deseo y lujuria de forma tan perturbadora y húmeda como Marilyn en *Niágara*.

Naturalmente, el Oscar a la mejor actriz fue para la recién llegada Audrey Hepburn por su enamorada princesita de *Vacaciones en Roma*, la estupenda comedia romántica que escribió (sin poder firmar) Dalton Trumbo y dirigió Wyler. Lo cierto es que Audrey era un milagro de espontaneidad y tenía toneladas de clase y talento. Nada que decir. Aunque si yo hubiera votado ese año, en mi papeleta habría señalado el nombre de Ava Gardner, nominada por su

(genial, para mí) interpretación en *Mogambo*.

1956. La tercera oportunidad para Deborah llega de la mano de *El rey y yo*, un lujoso y cansino musical Fox, filmado por Walter Lang sin la ligereza necesaria, y basado en la película *Ana y el rey de Siam* (John Cromwell, 1946), con Irene Dunne y un Rex Harrison que debutaba en el cine americano. El argumento recoge las experiencias auténticas de una institutriz británica que viajó a Siam (la actual Tailandia) a mediados del siglo XIX. Deborah es una atractiva e inteligente viuda que acude con su hijo a la antigua Bangkok, contratada como preceptora del joven heredero de un rey testarudo, anticuado y autoritario, a veces cruel, pero siempre tierno y algo desamparado (Yul Brynner, que obtuvo el Oscar). Al final, el rey muere y el joven príncipe modernizará su país y arrinconará para siempre unas leyes inhumanas y absurdas, lo que significa el triunfo de las progresistas enseñanzas de la maestra inglesa. Deborah aporta a su personaje agudeza, oficio, humor, control, sensibilidad y sensatez, situándose, cuando menos, a la misma altura de Irene Dunne, una de las pocas damas verdaderamente grandes que ha dado el cine. [La mala suerte de Irene Dunne con los Oscars también es legendaria. A pesar de estar nominada cuatro veces como mejor actriz protagonista, nunca lo obtuvo. Con McCarey, tanto en *La picara puritana* como en el primer *Tú y yo*, estaba genial, por no hablar de su extraordinaria interpretación de *Nunca la olvidaré*. ¡Y qué bien cantaba Irene “El humo ciega tus ojos” en *Roberta!*]. Todas las escenas entre Brynner y Deborah en *El rey y yo* son brillantes y ponen de manifiesto una comunicación especial entre ambos intérpretes, una inhabitual generosidad recíproca. El espléndido número *Shall We Dance* es un modelo de esto que digo. Sin embargo, la película, en conjunto, carece de frescura y se resiente de un molesto tono solemne. El caso es que el Oscar fue para Ingrid Bergman (el segundo de sus premios de la Academia) por su trabajo en *Anastasia*, una de las mejores obras de Anatole Litvak (junto con *Mayerling*, *sueños de Príncipe*, *Nido de víboras*, *Voces de muerte* y, sobre todo, *Decision before Dawn*). Bueno, aquí si hay bastante que objetar. Este Oscar a la Bergman —que, desde luego, está muy bien, y en el gran momento de la película, su confrontación con Helen Hayes, transmite sinceridad y emoción de la buena; aparte de que es impensable que la Bergman no esté bien en nada—; el Oscar para Ingrid Bergman, decía, fue más un gesto de sellar la paz con la actriz por parte de la industria de Hollywood, además de un perdón a la hija pródiga que regresaba a casa tras su tormentosa aventura europea con Rossellini; fueron más importantes todas estas cosas, a la hora de otorgársele el galardón, insisto, que sus méritos encarnando a la amnésica refugiada que se cree la hija menor de los zares.

1957. El año de *El puente sobre el río Kwai* (ocho Oscars), Deborah es nominada —por cuarta vez— por su fascinante y admirable monja de *Sólo Dios lo sabe*, una sobria, serena, llena de tacto y poco valorada obra de John Huston. Es la historia de sor Ángela y el *marine* Allison (Mitchum, tan sensacional como siempre), escondidos en una pequeña isla del Pacífico infestada de japoneses durante la Segunda Guerra Mundial. Otro mano a mano houstoniano, más complicado aún que el de *La reina de África*, en el que también asistimos al nacimiento, primero, de la atracción física que sienten los personajes y, luego, a su amor. Buena novela, buen guión, buenos diálogos, buena fotografía, buena dirección y extraordinaria interpretación. Una película sencilla, relajada, muy *natural*, de esas que se asientan en los mejores cimientos: la discreción, la sutileza y el humor. Una película, en fin, atípica, además, en la filmografía de Huston: siempre que la veo, me trae el recuerdo de McCarey y *Las campanas de Santa María*. Ni un beso, ni un abrazo, ni un roce, pero no tenemos dudas de que aquellos tipos se quieren de verdad y no vacilarían un segundo en dar la vida uno por otro. [Algo de esto intentó hacer, con estupendos resultados, John Milius en *El viento y el león*, su mejor película.] Jungla, pantanos, reptiles, explosiones de bombas, lluvia, calor, peligro, etcétera, es el marco (reflejado sin énfasis) de un relato sencillamente humano, narrado en un tono que bebe de la comedia y el drama a partes iguales.

No habría sido injusto que Deborah se hubiera hecho con el Oscar, como tampoco lo fue que llegara a las manos de Joanne Woodward por su *tour de force* en *Las tres caras de Eva*, donde incorporaba a una esquizofrénica que compartía tres personalidades distintas. Aun así, lo que no puede olvidarse es que, precisamente ese año, Deborah hizo el mejor trabajo de su carrera. Me refiero, claro, a su Terry McKay del segundo *Tú y yo*, la obra maestra de Leo McCarey. Hoy produce asombro comprobar que los miembros de la Academia (sobre todo, los femeninos) pasaran por alto no ya esta maravillosa película, o la actuación de Cary Grant, o el guión y la dirección de McCarey (sólo nominaron la música de Friedhofer y la canción del título), sino que no supieran descubrir en el retrato que Deborah hacía de aquella mujer independiente y honesta, íntegra y sincera, tan inteligente, los antecedentes de las chicas soberanas y desligadas de atavismos de los años setenta. Por si fuera poco, también en 1957 Deborah Kerr elaboró otra hermosa interpretación en *Té y simpatía*, una película de Vincente Minnelli que seguía fielmente el éxito teatral de Richard Anderson (el propio Anderson escribió el guión). Deborah había estrenado la obra en Broadway, en 1953, dirigida por Elia Kazan, interpretando a Laura Reynolds, la esposa de un profesor de educación física de un pequeño *college*, en Chilton, que tiene una relación con un joven alumno del que se murmura que es homosexual. La versatilidad y el talento de Deborah, una vez más, consiguen sacar adelante un personaje difícilísimo, siempre en el filo de lo inverosímil, totalmente en las antípodas del que hizo en *De aquí a la eternidad*. Ayudada por el buen gusto de Minnelli, que creó, gracias a su elegante puesta en escena y a la fotografía de John Alton, un mundo irreal, de cuento, con colores como de sueños, Deborah insufló ternura y lucidez a esa mujer ligeramente infeliz, pero, más que cualquier otra cosa, hizo que destilara solidaridad. En la última escena, en el anochecer espectral del bosque, cuando Deborah se entrega al chico que prefiere la lectura y la música de Mozart a los deportes, su cara y su cuerpo resplandecen como nunca.



“...En el brillo azul de los ojos de Deborah, apenas aparece una impresión de pérdida...”.

1958. Año de *Gigi* (nueve Oscars) y quinta nominación de Deborah (tercera consecutiva) por su acomplexada y débil solterona de *Mesas separadas*, una película de Delbert Mann basada en

dos piezas cortas de Terence Rattigan unidas por un guión meticuloso e inspirado que redactaron el propio Rattigan y John Gay, siguiendo la línea de historias cruzadas en un mismo escenario descubierta por *Gran Hotel*. Un pequeño grupo de personajes, marcados por el pasado, viven en un solitario albergue veraniego fuera de temporada. El reparto es espléndido, con interpretaciones sobresalientes de David Niven (obtuvo el Oscar), Burt Lancaster, Gladys Cooper (la dominante madre de Deborah), Wendy Hiller (la dueña del pequeño hotel; ganó el Oscar a la mejor actriz secundaria), Rita Hayworth y Cathleen Nesbitt. En cuanto a Deborah, realiza la labor más conmovedora, o emocionante, o como rayos se llame, de toda su carrera. Magistralmente opaca, sólo alguna vez —un pequeño gesto que puede pasar inadvertido, una mirada, un ligero parpadeo en los ojos, el titubeo de una palabra que se atasca, la manera de sentarse o levantarse del comedor—, apenas unos breves instantes, digo, deja Deborah que nos asomemos al desolador mundo íntimo de su solterona atemorizada para que, desde allí, atisbemos el terrible aislamiento de su espíritu, su inseguridad, su vacío, su indefensión. Suficiente para obtener el Oscar cualquier año, pero... Susan Hayward se interpuso en el camino, en su camino, con ese personaje con el que sueña todo intérprete, ese papel para el que has nacido, ese que encaja en ti tan perfectamente como el café y la leche. Me refiero a la excepcional interpretación que Susan extrajo de Barbara Graham, en *¡Quiero vivir!*, la prostituta convicta de asesinato y condenada a morir, según las leyes de California, en la cámara de gas de San Quintín. Ni antes (*Mañana lloraré*, 1955, una especie de primer borrador de *¡Quiero vivir!*, biografía de la estrella Lillian Roth, varios matrimonios, fracaso profesional, alcoholismo, etcétera) ni después (*Mujeres en Venecia*, 1967, de la mano de Mankiewicz), nunca, digo, Susan Hayward, una actriz fundamentalmente sincera, algo rígida, enérgica a lo Joan Crawford, melena de fuego en varios *westerns*, pudo moverse en un terreno tan idóneo a sus cualidades. (Hay que hacer constar que ésta era también la quinta nominación al Oscar de Susan.) *¡Quiero vivir!*, es, además, una honrada obra de Robert Wise (*The Set Up*, *Ultimátum a la Tierra*, *Marcado por el odio*, *Sonrisas y lágrimas*, *Star*), una narración seca, directa, dura, intensa, concisa y con un dominio de los personajes y del *tempo* a la vieja usanza. La última media hora se sigue sin pestañear y las secuencias —debidas a los aplazamientos del Tribunal Supremo— previas a la ejecución (Susan desencajada en su traje de chaqueta, la palpitación de su pecho esperando que suene el teléfono, el tubo de goma junto a su escote, el brillo de sus falsos pendientes, el manoseo nervioso con la cadenita y la medalla, su acicalamiento ante el espejito que sostiene la enfermera: “¿Tengo derechas las medias?”, su negativa a quitarse los zapatos de tacón, la petición de un antifaz para no ver a los testigos...), estas escenas, digo, aparte de ser un documento terrorífico, representan un magnífico alegato —estamos en los años cincuenta, no lo olvidemos— contra la pena de muerte, a la altura de *A sangre fría*, de Richard Brooks, o de la reciente *Pena de muerte*, de Tim Robbins. Así, pues, nada que objetar al veredicto de la Academia. No obstante, conviene recordar que otra de las actrices nominadas ese año era Shirley MacLaine por su inolvidable Ginny —tan inolvidable como su corte de pelo— de *Como un torrente*, por cierto, un poderoso título sacado del Evangelio de San Marcos.

1960. Es el año de Billy Wilder (recibe tres Oscars por *El apartamento*, uno como guionista, otro como director y un tercero como productor) y la sexta nominación de Deborah. Su película es *Tres vidas errantes*, una pieza maestra que fue sub-valorada y poco entendida en su tiempo; incluso hoy, sigue siendo negada por la mayoría de los críticos. Otra vez Deborah al lado de Zinnemann y Mitchum. La actuación de Deborah en esta historia de peregrinaje familiar tan poco habitual, situada en Australia durante los años veinte, es un prodigio y, quizá, junto con la citada *Tú y yo*, el punto culminante de su talento interpretativo. Deborah, Mitchum y el hijo de ambos, un adolescente, forman una familia muy unida aunque sin un hogar al que agarrarse. Son nómadas. Viajan en una carreta llevando ovejas de un lugar a otro. Mitchum es un pastor

que ama el cielo raso y odia la idea de establecerse en un lugar para siempre. Estamos ante una película, en realidad es un western, que profundiza como pocas en el auténtico significado de la familia: unas personas que se quieren y comparten juntas la aventura de una vida en movimiento.

Todos los intérpretes desarrollan sus personajes a la perfección. Ustinov, Glynis Johns (majestuosa, nominada como actriz secundaria), Dina Merrill, Michael Anderson Jr. (el hijo), etcétera. Pero, insisto, Deborah, de la mano de Zinnemann (un excelente director de actores: Cooper en *Solo ante el peligro*, Audrey Hepburn en *Historia de una monja*, Paul Scofield en *Un hombre para la eternidad*, Jason Robards en *Julia*, etcétera) es un manantial asombroso de vitalidad, ironía, comprensión, sensualidad, fortaleza, percepción, luz interior, espíritu indomable, vamos, una de esas mujeres con las que uno firmaría sin leer la letra pequeña.

Hay un plano de Deborah en esta bellísima obra, en la secuencia de la estación, que siempre me deja replegado en mí mismo, con el ritmo cambiado para varios días, con la certeza de haber atrapado un trocito de misterio, más todavía, con esa sensación que decía Godard de que en el cine no pensamos sino que somos pensados. Deborah observa a una elegante mujer de ciudad, y en su mirada, en la mirada de la esposa de un pastor de ovejas, leemos el balance de su vida. No hay melancolía en ese breve repaso, ni acritud. En el brillo azul de los ojos de Deborah, apenas aparece una impresión de pérdida, la ilusión por tener un pedazo de tierra propio, un techo, un bonito vestido de fiesta. Es uno de esos temblores que nacen en el alma y que milagrosamente afloran en un rostro. En una cara que, de pronto, nos parece extraña, lejana, pero muy reconocible. Porque es la nuestra. La cámara, en ocasiones, captura instantes así. Recuerdo en *Matar un ruiseñor* —otra obra familiar muy especial y con bastantes puntos en común con ésta de Zinnemann— la expresión de Peck en el porche, por la noche, tras acostar a sus hijos, sentado en el balancín, echando de menos a su mujer. O, por distintos motivos, la secuencia en la cocina de los Amberson. Deborah Kerr tiene el don de poder reflejar emociones así, tiene línea directa con el terremoto y el misterio. He sido testigo de ello en *Tú y yo*, *Narciso negro*, *Días sin vida*, *Té y simpatía*, *Página en blanco*, *Suspense*, *Mesas separadas*, *De aquí a la eternidad...* El propio Mitchum, que como siempre realiza un trabajo admirable, reconoció así la maestría de Deborah: “Yo no hice nada. Susurrarle algunas líneas. Sólo eso. Ella lo hizo todo. En realidad, firmé el contrato para irme a filmar a Australia porque estaba Deborah”. Un Mitchum relajado, llevando por el hombro a Deborah, es la mejor imagen de una pareja que conozco en la pantalla. Creo, en fin, que Deborah, con su instinto, amplía *Tres vidas errantes*, le aporta ética, temperatura humana, poesía cotidiana, picardía, y hace de este film el menos pretencioso de Zinnemann —que siempre ha tendido hacia la ampulosidad— y el más sincero.

El Oscar, por tanto, era para Deborah. Sin duda. A pesar de Shirley MacLaine, otra vez muy justamente nominada: ni más ni menos que por *El apartamento*, tal vez el mejor trabajo de su carrera. Hay años que habría que dar dos Oscars, y otros, ninguno. En fin, la Academia cometió una injusticia atroz. Premió a Liz Taylor en *Una mujer marcada*.

Elizabeth Taylor, que preparaba en Londres *Cleopatra* con Mankiewicz —ya había sido despedido Mamoulian—, enfermó gravemente. Primero, gripe asiática; luego, pulmonía doble; después, neumonía y anemia... Empeoró tanto que tuvieron que hacerle una traqueotomía. Le abrieron un agujero en el cuello de cuatro centímetros. La noticia de que Liz se moría se extendió por todo el mundo.

Algunos periódicos —lo cuenta Alexander Walker en su libro sobre la actriz— publicaron hasta la necrológica. Llegó a estar atendida por seis médicos, uno de ellos el de la reina Isabel de Inglaterra. Todo esto coincidió con los meses de febrero y marzo, las fechas en que la Academia suele hacer públicas sus nominaciones y, poco después, concede los premios. Liz fue nominada. La Academia ayudaba así a su niña descarriada. Nadie recordaba ahora que ya iba por su cuarto

matrimonio, ni los insultos con que la habían obsequiado un año antes los periódicos del gremio y la industria en general. Siempre interesada, siempre hipócrita, siempre con complejo de culpabilidad, la Academia quiso ayudar a que la chica de los ojos violeta se recuperara también moralmente. Al fin y al cabo, Liz había sido la niña que correteaba con *Lassie*, la del *National Velvet*, una de las *Mujercitas* de caramelo de LeRoy... Y la premiaron. Contra toda lógica. Su personaje en *Una mujer marcada*, la *cali girl* de lujo —no hay como una prostituta para que te den un Oscar, reza un viejo dicho de Hollywood; o un disminuido—, sacada de la atrevida novela *Butterfield 8*, de John O'Hara (magnífico periodista y escritor: *Cita en Samarra*, *Pal Joey*, *Desde la terraza*, etcétera), fue el vehículo que les permitió a quienes crucificaron y dieron la espalda a Elizabeth tras su boda con Eddie Fisher (además de declararla proscrita) cumplir su penitencia en forma de votos para el premio dorado. O'Hara, un incisivo cronista social, había centrado la acción de su novela durante los años de la Prohibición (fue escrita y publicada en 1935), pero la adaptación cinematográfica, debida a Charles Schnee y John Michael Hayes —estupendos escritores de marcada ideología progresista y famosos por teclear a prueba de censores—, se inclinó por la época actual: unos primeros años sesenta de *plástico*, plástico en los peinados, en los decorados, en el vestuario, puro *plástico* sin nada que ver con la realidad. Liz se mueve, más torpemente que en el libro, entre la jovencita (víctima de una infancia dolorosa y hostil) que siente inclinación por el sexo y los problemas de conciencia que le impiden disfrutarlo relajadamente. Resultó la típica película que, a fuerza de querer contentar a todo el mundo, con un ojo en la taquilla y el otro en la crítica, se quedó a mitad de camino entre, por ejemplo, *La gata sobre el tejado de zinc* y *Peyton Place*. Un producto artificioso y grandilocuente, con una interpretación enfática, sobreactuada —sobre todo, por parte de Laurence Harvey, rígido, afectado, astillado, en un personaje que venía a ser el polo opuesto del que hizo en la magnífica *Un lugar en la cumbre*— y, bueno, una realización (Delbert Mann) carente de inspiración y, peor aún, entusiasmo. De todas formas, la Taylor que aparece en combinación en las primeras escenas, lavándose los dientes con los restos de whisky que hay en un vaso, inclinándose para recoger su vestido, arrancado (se supone) la noche anterior por un Harvey ardoroso, etcétera, esa Liz, digo, que se envuelve medio desnuda en un abrigo de visón y sale a la calle en busca de un taxi, demostraba que estaba hecha del material con que se fabrican las estrellas. Ninguna mujer desnuda ha transmitido el erotismo caníbal que atesora Liz en camisón, su prenda favorita. Por último, quisiera añadir que Elizabeth Taylor es una magnética actriz, muy profesional y, en ocasiones, excelente (De *repente, el último verano*), y que considero muy justo el Oscar que obtuvo unos años después, en 1966, por su espléndido trabajo en *¿Quién teme a Virginia Wolf?*, aunque yo la preferiré siempre en *Cleopatra*, mirando enamorada los ojos de bronce y mármol celeste de César y Marco Antonio. En cualquier caso, su Oscar de 1960 fue un regalo. Y un robo. Ese Oscar le pertenecía a Deborah Kerr.

1995. Levanto mi copa por una de las más grandes actrices y damas que ha dado el cinematógrafo en sus primeros cien años de existencia. Brindo por Deborah, una mujer escocesa, pelirroja y pecosa que, con zapato bajo o de tacón alto, con rebequita o traje de noche, como monja o como esposa adúltera, como enfermera o como institutriz, en interiores luminosos o en exteriores sombríos, en trenes o en aviones, en barcos o en automóviles, en la comedia o en el drama, en la antigüedad o en su tiempo, siempre ha sido una mujer con clase, misterio, humor y pasado. Una última cosa. El azul de los ojos de Deborah es el mismo que el de la Gran Vía madrileña de los 50 cuando anochecía y se encendían las fachadas de los cines.

(1995)

ME AND MY GIRL

¿Quién dijo aquello de «No me preguntéis por ninguna película, por ninguna actriz, por ninguna banda sonora, etcétera, porque no me gusta hablar de mi vida privada»? Suena a alguien de la *nouvelle vague*, o de *Cahiers du Cinema*, o a un cinéfilo americano tipo Bogdanovich. En cualquier caso, él que fuera tenía razón.

Me enamoré por primera vez a los nueve años, en el Cine Ibiza de Madrid, un sábado de diciembre de 1953. La chica se llamaba Coleen Gray y era la novia de John Wayne. Bueno, en realidad las cosas no ocurrieron así. Yo tenía nueve años, de acuerdo, pero era verano, exactamente el mes de agosto de 1851, viajábamos en unas carretas con destino a California y estábamos a la altura de la frontera norte de Tejas, en pleno territorio comanche. La chica se llamaba Fen y mantenía relaciones con Tom Dunson, uno de los guías de nuestra caravana, un hombre muy rápido con el revólver y de gran puntería con el rifle. Dunson había dejado San Luis para unirse a nosotros, aunque su intención no era ir a California y por eso no firmó ningún documento con el coronel —nuestro jefe de expedición— que le comprometiera a finalizar el viaje. La idea de Tom era tener su propia ganadería junto al río Rojo, donde abundaban los buenos pastos y el agua. Tom y Fen —una chica preciosa, rubia, alegre y decidida— habían intimado en las últimas semanas. Por las noches, después de la cena, se alejaban de la fogata que se encendía en el centro de la gran circunferencia que formaban los carros (donde casi siempre alguien tocaba el banjo o la armónica y se cantaba y se bailaba); todas las noches, decía, Tom y Fen se apartaban de nosotros y buscaban un lugar bonito bajo las estrellas y hablaban de proyectos: hijos, un rancho, esas cosas.

La tarde que Tom y su amigo Groot decidieron irse, Fen se había puesto un vestido de algodón con un estampado menudo —florecitas o lunares, no recuerdo bien—, de manga larga, falda fruncida y pequeñas solapas. Nunca la había visto tan guapa. Los miro desde el Cine Ibiza, a ella y a Tom despidiéndose, de pie, abrazados, las carretas detrás, avanzando lentamente, las montañas al fondo. Oigo cómo Fen le pide a Tom que la lleve con él. «Ahora, no. El principio será muy duro para una mujer. Enviaré por ti», respondía Tom. A pesar del blanco y negro, yo adivinaba el color del trigo en el pelo ondulado de Fen; de sus ojos claros, algo rasgados y muy brillantes, juro que salían como unas chispitas de malaquita. «Abrázame fuerte, Tom. ¿Me sientes en tus brazos? ¿Demasiado débil? ¿Verdad que no?», preguntaba la chica. Pero Dunson ya había tomado su decisión.

El Cine Ibiza tenía muy buen sonido y una proyección espléndida. Walter Brennan —el amigo de Tom—, subido al carro, observaba la despedida, y también a nosotros en el entresuelo, con gesto de preocupación, meneando ligeramente la cabeza. En los encuadres más cortos, nunca primeros planos, se apreciaba mejor la belleza de Fen. Su frente abierta, la mandíbula firme y suavemente cuadrada, los bonitos pómulos y su pecho alto y vivo. Con todo, lo que más destacaba de Fen —junto a su luminosa sonrisa— era su boca, casi tan grande como la de Sofía Loren, rosada, equilibradamente carnosa, con la humedad justa. En todos estos planos de su rostro, ay, siempre había una referencia de Dunson. Y es que los grandes cineastas sabían que las escenas de amor hay que filmarlas con los protagonistas dentro del mismo encuadre. Entonces, Fen dijo algo que jamás he olvidado: «Mira, Tom, el sol únicamente luce la mitad del tiempo. La otra mitad es noche». Se abrazaba a él y le besaba. Los labios de Tom se hundían en aquella boca compacta y tierna —qué envidia, qué celos— como en el corazón de una sandía. Después, Fen se quedaba sola, en un plano general que la tomaba de la cabeza a los pies, mientras Tom iba a la carreta, dispuesto a partir, pero se fijaba en el brazalete que llevaba en su muñeca izquierda, se lo quitaba, regresaba junto a la mujer y se lo daba. «Era de mi madre», decía, y se iba apretando los dientes. Fen quedaba sola definitivamente, los carros a su espalda traqueteando despacio, las montañas, el cielo.



"...La tengo clavada en un corcho que hay en mi cuarto de trabajo..."

Al anoecer de aquel mismo día, los indios asaltaron el convoy y nos mataron a todos. La verdad es que yo estaba muerto desde que vi a Fen en brazos de Tom. También una avanzadilla

comanche atacó de madrugada a Dunson y a Groot, pero no pudieron con ellos. Ya he dicho que Tom era un gran tirador. Uno de los indios llevaba en su antebrazo el brazalete. (Por cierto, el brazalete era muy parecido a esas pulseras magnéticas que se pusieron de moda hace años y que lo curaban todo: reuma, artrosis, jaquecas, etcétera).

Sólo llevábamos diez minutos de película, pero mi vida había cambiado. También la de Dunson. Nunca más volvió a reír. Su carácter se hizo agrio y su temperamento despótico. Tuvo el rancho y miles de cabezas de ganado, pero la suya fue una vida difícil, sobre todo cuando el sol dejaba de lucir. Tom Dunson y yo supimos al mismo tiempo que las personas descubrimos el verdadero amor cuando ya se nos ha escurrido de entre las manos. (Una década después, mientras veía *Centauros del desierto*, comprobé que Dunson, ahora se llamaba Ethan, había vuelto a cometer el mismo error. Eligió irse no sé dónde en lugar de vivir de sol a sol con una mujer llamada Martha).

Hasta mi descubrimiento de la Coleen Gray de *Río Rojo* —hay que matizar que a Coleen ya la conocía de *El beso de la muerte* y *El callejón de las almas perdidas*, pero, es curioso, en estas películas, y aunque me gustaba, yo no había sentido ningún flechazo—, hasta que me enamoré de la chica de la caravana, digo, yo había tonteado, como la mayor parte de mi generación, con Ann Blyth (*El mundo en sus manos*), Pier Angeli (*Mañana será tarde*), Jean Simmons (*La isla perdida*), Jean Peters (*La mujer pirata*), Debra Paget (*Ave del paraíso*), Gail Russell (*La venganza del bergantín*), Corinne Calvet (*Soga de arena*) y, en fin, Julia —luego Julie— Adams (*Horizontes lejanos* y, sobre todo, y por motivos puramente eróticos, *La mujer y el monstruo*, donde me encontré con los muslos más apetecibles de mi vida).

Después de ver *Río Rojo* —la vi siete veces, lo que entonces, que no existían ni la televisión ni el vídeo, era todo un récord—, le fui fiel a Coleen durante cuatro o cinco películas: *El jugador*, *Atraco perfecto*, *Flechas incendiarias*, *El cuarto hombre...*, hasta que descubrí a Kim Novak en *Eddie Duchin* y *Picnic*. Pero he de confesar que en marzo del año pasado, una tarde que vagabundeaba aburrido por el Hollywood Boulevard, haciendo tiempo para una cena en Musso and Frank con Saúl Bass, me metí en la librería de Larry Edmond (la favorita de Truffaut) y le pedí a uno de los dependientes que me sacara todas las fotos que tuviera de Coleen Gray. Sólo había una. En blanco y negro. De 1972. Es decir, Coleen Gray con cincuenta años. Diez dólares. Naturalmente, la compré. La tengo clavada en un corcho que hay en mi cuarto de trabajo. A veces, la miro e intento recomponer esos extraños ríos de memoria, generalmente sin retorno, que perduran dentro de uno. Porque lo cierto es que, a lo largo de mi vida, he buscado en otras mujeres de las llamadas *reales* algo que no sé muy bien cómo definirlo, porque no es el rostro de Coleen en *Río Rojo*, ni su boca o sus ojos tan brillantes, sino aquel escalofrío de misterio que, en media docena de planos, invadió mi alma.

Y una última confesión. Cuando Antonio Martínez Sarrión escribió sus magníficos versos de «luego la cena desabrida y fría y los ojos ardiendo como faros», siempre creí que, además de en él mismo, pensaba en mí la noche que regresé a casa aquel sábado de diciembre de 1953, todavía hoy no sé muy bien si del Cine Ibiza o de la frontera norte de Tejas, en pleno territorio indio.

(1996)

PAL BILLY

1983. La primera vez que vi, discursé, comí y disfruté con Billy Wilder era ya primavera alta en Beverly Hills, y eso que todavía estábamos a 9 de abril. Recuerdo aquel sábado azul De Luxe y fuego en el alma, como si fuera hoy A la una y media, pe eme, acompañado por mi amigo Cesare Danova, entré en el restaurante Le Dome, situado en la zona más sofisticada de Sunset Boulevard —¿dónde si no?— y que se hallaba absolutamente vacío..., si exceptuamos una docena de directores norteamericanos que, alrededor de la barra, tomaban tragos y chismorreaban del Sistema. Es tradicional que los jefazos de la Academia de Hollywood —¿cuál si no?— cierren al público Le Dome —les deben de hacer un buen precio— los sábados al mediodía previos a la ceremonia de entrega de los Oscar, que últimamente suele celebrarse los lunes por indicación de la cadena ABC. Le Dome es un restaurante distinguido, creo que ésa es la palabra, muy caro, bastante bueno, servicio impecable y lo justo de marchito como para atesorar ese toque de clase que rodea las comidas llenas de sobrentendidos y las cenas sin peligro, una especie del Cote Basque neoyorquino —tan admirablemente detallado por Truman Capote— trasladado a las anchuras del desierto californiano. Además de por el acento circunflejo, ambos templos de la comida y el cotilleo de altura están unidos por una penumbra plateada y una fragancia como de canela y poder. El perfume es la luz, que dijo Víctor Hugo.

Este día del que hablo, y tras la conferencia de prensa, a las once en punto, en el Samuel Goldwyn Theatre —el cine con mejor proyección que conozco—, los directores nominados a la película en lengua extranjera fuimos trasladados, cada uno con nuestro *host*, en limusinas negras con televisión y bar, a Le Dome. Allí, los grandes maestros del cine nos dieron la bienvenida, un apretón de manos y, a algunos, palmaditas en la espalda. Mamoulian, muy *chic*, con bastón, hablaba en voz baja de mujeres; George Sidney, del tráfico; Richard Brooks, en camisa blanca tipo mambo, desdentado y apoyándose en un *gin tonic*, se refería a la terrible persecución que padecían los fumadores; Franklin Schaffner, siempre queriendo transmitir la idea de que podía haber sido inglés, filosofaba sobre los cielos de Turner... Fue entonces cuando mi querido Robert Wise me presentó a Billy Wilder. Tras el «Nice to meet you», y con mi famoso inglés de Mangold Institute —*mix* con algunas palabras del francés de mi bachillerato, la perfecta doble identificación—, le descubrí al más grande escritor de películas de Hollywood que, además, él había filmado algunas de las mejores obras de los mejores directores.

«¿Cómo es eso?», me preguntó el genio, clavando sus ojillos de ratón en mi cara, exactamente como si mi rostro fuera un queso gruyere. «Verá, *mister Wilder*», respondí.

«Billy», dijo él.

«Billy y Bob», insistió Wise, dándome a entender que todos éramos compañeros, *país*, amigos sin fronteras, *fellows*, una gran familia, etcétera.

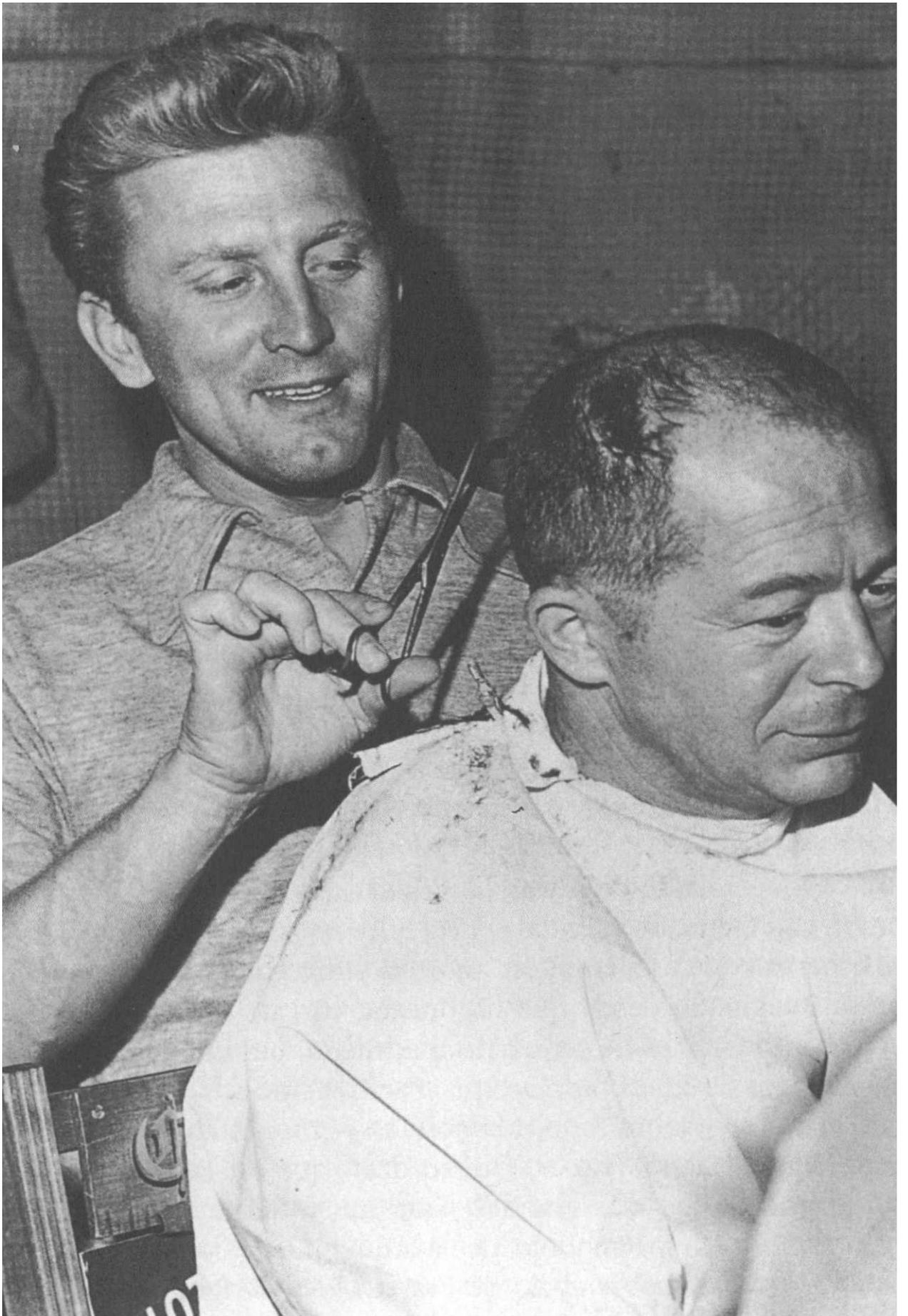
«Pues, mira, Billy», dije aprovechando la baza. «Yo creo que *Testigo de cargo* es una película del mejor Hitchcock; y *Ariane*, del mejor Lubitsch; y *Avanti!*^[9], del mejor Germi; y *La tentación vive arriba*, del mejor Tashlin; y *La vida privada de Sherlock Holmes*, del mejor Mankiewicz...»

«Ophüls», me rectificó Billy.

«¿Cómo?».

«*La vida privada de Sherlock Holmes*, y por seguir con tu juego, le corresponde a Max Ophüls. Continúa.»

«De acuerdo», dije yo. «¿Y qué me dices de *Perdición*? ¿No es de lo más bueno de Lang? ¿Y *El apartamento*? ¿No es puro Preston Sturges? ¿Y no habría firmado Stroheim *El crepúsculo de los dioses*?»



Kirk Douglas corta el pelo a Billy en un descanso del rodaje de *El gran carnaval*.
«¿Y cuál dejas para mí solo?», me preguntó Wilder, sonriéndome con una ironía digna de

Wilde, por seguir con genios salvajes.

«Una de mis superfavoritas. ¿Qué te parece *El gran carnaval?*», indagué.

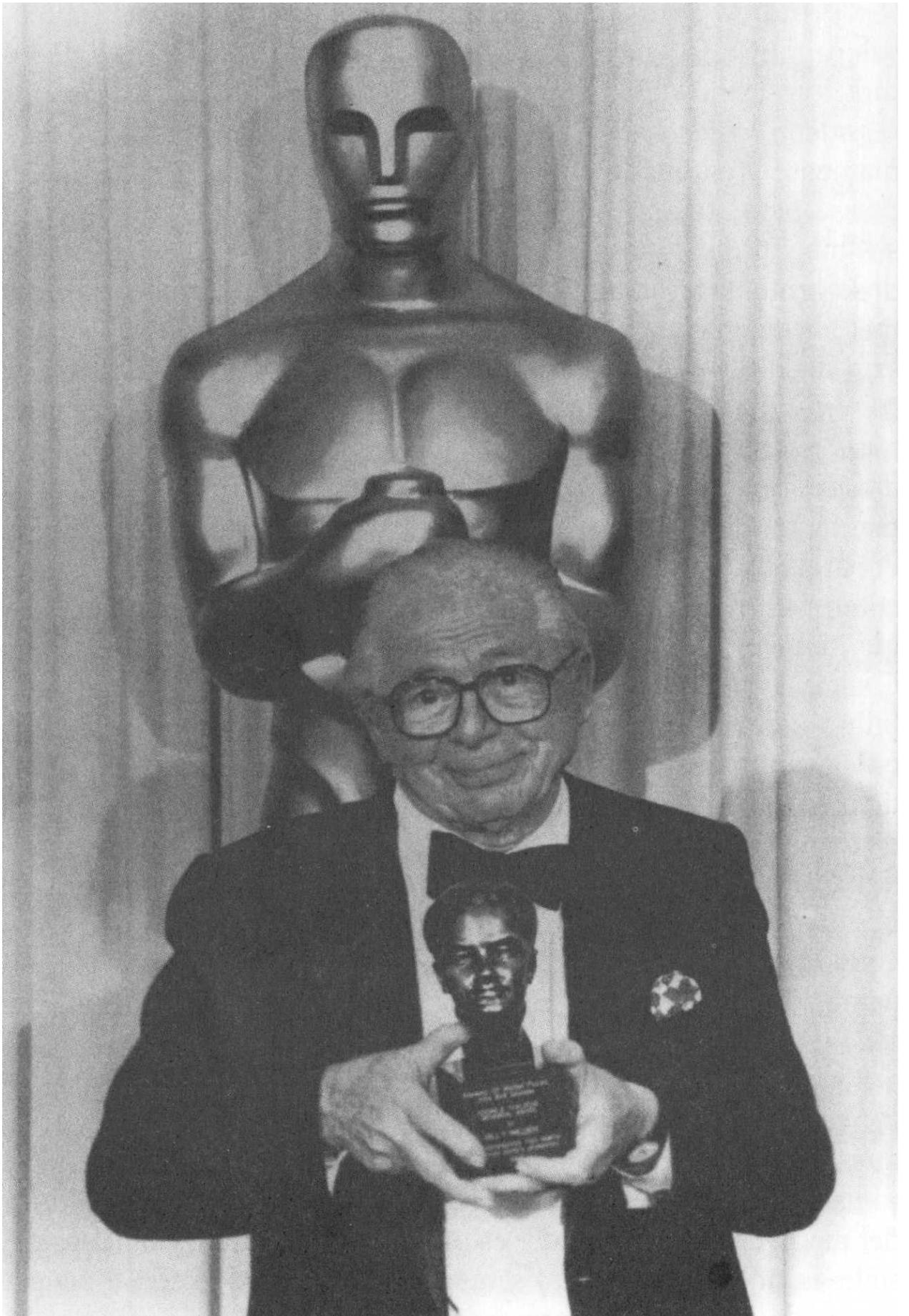
«*An ace in the hole*», me contestó, haciendo un juego de palabras con el título original, algo que podríamos traducir como un golazo por la escuadra.

Nos sentamos juntos a la mesa, presidida por Mamoulian. Tras un ligero silencio, Robert Wise, Bob para sus colegas, comenzó a hablar respetando meticulosamente las normas de la Academia, de la que él era entonces presidente: «My ñame is Robert Wise, I was born in the United States...». Y así, poco a poco, todos se nos fueron presentando brevemente a los directores extranjeros, contándonos cómo llegaron al cine y lo mucho que suponían para ellos las películas. Cuando llegó mi turno, apenas pude balbucear mi nombre y la sincera admiración que sentía por los presentes y su obra. Wilder, muy en su papel de Wilder, me susurró: «Eso se pasa con la edad». Y me preguntó: «¿Cuántos años tienes?». «Treinta y nueve», dije yo. «Uf, *my pal*, a los treinta y nueve recuerdo que yo apenas tenía veinticinco», me contestó.

Aquel sábado de caviar, langosta, carne a la brasa y *soufflé* de limón con crema de vainilla, *my pal* Billy estuvo tan brillante como se esperaba de su talento, tan mordaz y divertido como yo me lo había imaginado desde que figoneara, casi de niño, en sus películas en los cines de mi barrio madrileño, tan inteligente como los diálogos de sus obras maestras. Para ser sinceros, hay que decir que el resto —sobre todo, Mamoulian— casi estaba a su altura. Pero Wilder ya era Wilder. Quiero decir que estaba considerado como uno de los más grandes. Para mí, y desde hacía muchos guiones, era un patrimonio de la humanidad, como la voz de Sinatra, esa casa sobre el río de Frank Lloyd Wright o el tríptico de nenúfares de Monet. Aunque no siempre había sido así.

Andrew Sarris, en su seminal *The American Cinema* (1968), valoró muy a la baja a Billy, situándolo no ya en el Olimpo de los directores, sino en el penoso apartado de *Menos de lo que dejan ver* (*Less than Meets the Eye*); lo cierto es que Sarris ha rectificado últimamente y entonado el *mea culpa* varias veces. El gran Truffaut, por su parte, tampoco trató con generosidad el cine de Wilder en sus magníficas críticas, ni James Agee en las suyas, por no hablar de la gente de *Sight and Sound* o *Sequence*, que dudaron continua y metódicamente de su valía. Ahora —me refiero a aquel sábado azul de 1983— sí, ahora Billy era un creador que había sido *descubierto* y, por tanto, un hombre en posesión de todas las conocidas *res*: respetado, respaldado, recompensado, redimido, reivindicado, resaltado, rehabilitado, renovado, rejuvenecido y, naturalmente, retirado. En fin, que Wilder era un cineasta del tamaño de Ford o Hitch. O, para entendernos mejor, un auténtico *auteur*, como Fellini o Bergman, con los que, desde luego, tiene tan poco que ver. Pero sí, ya nadie ponía en duda —desde *Cahiers* a *Film Comment*, pasando por el *New York Times* y el *Village Voice*— que Billy Wilder, y a través de su cine plagado de hombres solitarios, había vapuleado como nadie el llamado Sueño Americano dejándolo en cabezadita con ronquidos en el tresillo del salón después de comer y la *tele* encendida ofreciendo *soap operas*. Durante cuarenta años, mi *pal* Billy ha ido mostrándonos la vulgaridad de nuestro mundo, o de nuestro tiempo —no sé, supongo que viene a ser lo mismo—, la incontrolable tendencia a exagerar que tenemos todos, la decepción que nos envuelve, la dependencia del sexo y del amor, o al revés, pero sin subrayados, nada de escribir o filmar diciendo ahí queda eso, sino con honestidad, sarcasmo del bueno, muchas horas de trabajo —que eso es algo, el esfuerzo, que olvidamos habitualmente al enfrentarnos al milagro— y romanticismo, sí, romanticismo a toneladas. No ver a estas alturas del metraje que Billy Wilder es uno de los grandes románticos del siglo es una inconsciencia semejante a no tener miedo a las películas de Peter Greenaway o de Angelopoulos. Wilder jamás ha estado sometido a las modas, a las vanguardias culturales, a las *intelligentias* ni, menos aún, al señor y la señora Público. Su cine es tan *comprometido* —pongo en cursiva la palabra porque sé que no le gusta a Billy— como el de Godard, pero

admitamos que más ameno; tan puro como el del primer Nicholas Ray; tan exacto como el de Dreyer; tan auténtico como el de Ford; tan personal como el de Ozu; tan subversivo como el de Buñuel, y tan secreto como el de Woody.



“...A Wilder le daban el Irving Thalberg Award en reconocimiento a su carrera...”.
Wilder tiene más acentuada su condición de escritor convertido en director que ningún otro,

más que Preston Sturges o Mankiewicz, mucho más que Huston o Schrader; pero esto no es algo vergonzoso y por lo que haya que pedir disculpas. Al contrario, con su estilo *funcional o de servicio* —en función o al servicio del guión, se entiende—, Wilder ha creado algunas de las imágenes más poderosas de la historia del cine. Y todo ello —más mérito aún— habitando dentro del Sistema, Paramount, United Artists, Fox, etcétera, como Hawks, Cukor, Ford, Capra, Walsh o Hitchcock. Claro que, visto con la perspectiva del tiempo, uno advierte que *el* Sistema eran ellos tanto como Thalberg, Zanuck, Goldwyn, Mayer o Harry Cohn. Cine de autor de mayorías, llamo yo a lo que ellos han hecho.

La comida en Le Dome terminó a eso de las cinco, tras varias copas y numerosas anécdotas; yo estaba en el Nirvana, levitación total, como se habría sentido cualquier cinéfilo de antigüedad media. Billy fue de los últimos en abandonar la mesa. Le vi meterse en su automóvil plateado —no podría decir qué marca era, no entiendo nada de ese negocio, jamás he tenido auto ni sé guiar, pero parecía un coche caro— y darle al *aparca* un billete de diez pavos y, tras tocarnos el claxon a Milos Forman, Brooks, me parece que a Norman Jewison, y a mí, se alejó por Sunset arriba, hacia la casa de Norma Desmond. Tenía casi ochenta años y no aparentaba más de sesenta. Ni alto ni bajo, más o menos como yo, metro setenta, ancho, fuerte, lleno de vida, rebosando desparpajo, una de las miradas más inteligentes que he visto nunca y, bueno, pues ese tipo del que te gustaría ser amigo, discípulo y, sobre todo, coguionista.

1985. Mi segundo encuentro con Billy fue en la cena homenaje que le dio el Directors Guild of America, el 9 de marzo, en el Beverly Hilton, hotel donde yo me hospedaba invitado por la Dirección General de Cinematografía. Esta vez, decidí no esperar a que me presentara Bob Wise. «*Hi, Billy*», le dije mientras alargaba mi mano. Él no se acordaba perfectamente de mí. Tuve que chapurrearle nuestro primer contacto en Le Dome. «¿Qué haces aquí?», me preguntó. Le comenté que habían vuelto a nominar mi última película. «That's terrific!», dijo, y me dio un abrazo de un par de segundos.

Esa noche me sentaron en la misma mesa que David Lean —que estaba nominado por la maravillosa *Pasaje a la India*; once nominaciones, creo, con un solo Oscar para Peggy Ashcroft—, Jack Lemmon y su mujer, Felicia Farr, Fred MacMurray y, bueno, dejémoslo, que se trata de presumir lo justo. Cuando un Wilder rejuvenecido, aparentaba cincuenta y tantos, dio las gracias muy pausadamente, contó aquella historia de los autógrafos. Una tarde, paseando con su amada Audrey, se le acercó un chico y le pidió, uno detrás de otro, tres autógrafos. «¿Por qué tres?», le preguntó Billy. «Porque por tres autógrafos suyos me dan uno de Steven Spielberg», respondió el chaval. Fue una manera muy elegante de decir adiós, que su tiempo había concluido y que aceptaba las cosas^[10].

Aquella velada no pude conversar más con el maestro, solicitado por todo el mundo. Pero cuando me despedí de él, me dijo: «Nos vemos en la comida de Le Dome». Y así fue.

23 de marzo. De nuevo, los directores nominados a la mejor película en lengua extranjera fuimos llevados al restaurante amigo de la Academia. De nuevo, era sábado; de nuevo, el cielo era azul De Luxe y también parecía como si lo rubio reinara.

En la barra, los habituales. Mamoulian vestía chaqueta rojo Coca-Cola; y Brooks, la camisa blanca —ya tenía la boca arreglada—. David Lean, traje; Schaffner, también. Bo Widerberg, un polo gris. A Widerberg le conté cuánto me había gustado —*Elvira Madigan*— su historia de los *hippies* que terminaban comiendo flores. Ronald Neame, encantador. David Lean me dio recuerdos para Gil Parrondo; y Schaffner, para Gil, Ricardo Navarrete y Julián Mateos. Aprecié un cambio en la barra: casi ninguno bebía alcohol, todo lo más zumo de tomate, y a_gua, sobre todo, agua. Hasta Brooks le daba al Perrier. En una esquina del bar, Wilder hablaba con Martin Ritt. Con temor, me acerqué. «Hola», le dije a Billy. «Soy el director español que nunca recuerdas.» Pero ahora sí pareció conocerme: «*Hi, pal*».

Me senté entre Lean y Wilder —debe haber una foto—, y me comporté como un veterano.

Cuando llegó mi turno en el protocolo de decir quién era cada uno, estuve francamente bien. Les conté que era un guionista reciclado a director que ya no sabía qué le gustaba más: si el cine, ir al cine o hacer cine. Y Wilder, mirando al resto, dijo: «Hablar de cine». Fue una comida agradable. El restaurante estaba vacío, la carne era estupenda, dejaban fumar; pero yo aprecié un ligero cambio. *Bonjour, tristesse*. Sí. Se podía acariciar la melancolía, la nostalgia o lo que sea eso que te invade suavemente y te quita las ganas de reír y hacer bromas.

David Lean, con amargura, nos contó los años perdidos intentando filmar la aventura de la *Bounty*, y las humillaciones que había padecido para poder realizar *Pasaje a la India*. Habló de los millones que ingresó la Columbia con *El puente sobre el río Kwai* y *Lawrence de Arabia*, y MGM con *Doctor Zhivago*. «Ahora», dijo textualmente, «no valgo nada. Mi nombre no sirve ni para encabezar un telefilm.» El silencio se cortaba. Wilder no abrió la boca. Quizá pensaba en cuando los BW eran los mejores vehículos de Hollywood, como antes lo habían sido los Ford-J. Esa noche, Lean nos invitó a cenar. Billy no pudo ir, tenía un compromiso anterior. En realidad, se estaba muriendo Izzy Diamond. Por ello, quizá, para ir al hospital, fue el primero en abandonar Le Dome. Le vi alejarse despacio, con firmeza, yo juraría que tarareando, pero envejecido. De espaldas, arrastrando un poco los pies, parecía un tipo gastado, como Sáenz de Heredia en sus últimas bobinas, cuando nos preparaba fabada con whisky Dyc a Luis María Delgado, Alfredo Landa y a mí en su casa del Pinar de Chamartín.

(La cena con David Lean fue magnífica. Hablamos de Almería, de Madrid —del Hotel Richmond, donde escribió tantas páginas con Robert Bolt—, de Jockey, su restaurante favorito, y de los amaneceres de Granada, mejores todavía, me dijo, que los del desierto).

1988. La cuarta y última vez que estuve con el maestro también tuvo lugar, cómo no, en Le Dome. El sábado 9 de abril. Mismo cielo, misma temperatura, misma barra y misma camisa de Richard Brooks, que volvía a estar desdentado. Schaffner, Arthur Hiller, Louis Malle, Gabriel Axel —que ganó el Oscar con *El festín de Babette* a la mejor producción extranjera—, Delbert Mann, siempre George Sidney, Irvin Kershner, Neame... y Billy, que volvió a no saber perfectamente quién era yo, con una camisa de cuadritos azules y chaqueta de entretiempo color tierra, sin corbata. Como Mamoulian había muerto —desde entonces, ay, han muerto muchos más—, el encargado del protocolo («My name is...») fue Richard Brooks. «Soy un escritor que *hizo* películas», dijo. Aun con este patético principio, la comida fue alegre y luminosa, llena de carcajadas. Billy nos confesó que se volvía loco por el cine en blanco y negro con subtítulos, más aún si la acción se desarrollaba en la nieve, porque entonces, decía, logras no leer una sola palabra. Louis Malle, al que se veía muy seguro con su excelente *Au revoir les enfants* —mi favorita era *La familia*, de Ettore Scola—, nos confesó que rodar en Estados Unidos había sido una experiencia inolvidable, y que las posibilidades de hacer un buen film en Hollywood eran mayores que en ningún otro lugar. Desde luego, *Atlantic City* es extraordinaria. «Antes, eso antes», dijo lacónicamente George Sidney. Dos días después se celebraba la entrega de los Oscar. A Wilder le daban el Irving Thalberg Award en reconocimiento a su carrera. «Lo que quiero es que me den una película», comentó. Entonces yo les conté, con mi inglés lleno de faltas de ortografía, la historia del escritor Julio Camba, que, cuando le ofrecieron un sillón en la Real Academia Española, respondió: «¡Y para qué quiero yo un sillón, si lo que necesito es un piso!». (Camba vivía en el Hotel Palace, de Madrid, gracias a la generosidad de los March).



“Billy Wilder pasea por los alrededores del decorado de Les Halles (*Irma, la Dulce*)”.

Levantamos el campo a eso de las cuatro. Jewison me dijo que le habían invitado al festival de Gijón. «Vete», le animé, «te tratarán estupendamente.» Wilder se despidió de mí, sonriente como siempre, con un «Hasta el próximo año en Le Dome». Le fallé. Pero si llegara una cuarta nominación, ojalá, me gustaría que Billy estuviera en la barra de ese restaurante donde he sido feliz, y que volviera a desconocerme, y que me diera un abrazo de dos segundos, y que siguiera llamándome *pal* y, más que ninguna otra cosa, que intentara convencerme de que el béisbol es muchísimo más divertido que el fútbol.

Me cuentan algunos amigos que Billy —ya tiene los noventa— no está bien, que la cabeza se le marcha a lugares desconocidos y que, a veces, olvida incluso cuál fue su oficio. Gracias a Dios, millones de personas eso no lo olvidarán nunca. Hasta que a mí se me vaya la mía, y espero que aún se quede a mi lado algunos años, siempre recordaré esa puerta que se abre al revés y tras la que estará eternamente Barbara Stanwyck; y a Shirley repartiendo cartas en el apartamento («Shut up and deal!»); y a Holden bailando la Nochevieja con Gloria; y a Lemmon tumbado desnudo en una roca de Ischia con Juliet Mills; y a Kirk explicando lo que es el periodismo en una redacción de Albuquerque («Bad news sells best because good news is no news»); y a Audrey en el andén, corriendo tras Coop; y a Sherlock enfermo de soledad y amor...

(1998)

MADRID DE CINE

(A Francisco Umbral, que ha hecho de Madrid, además de su autobiografía, un género literario tan atractivo como el *Dublín* de Joyce o *La Habana* de Cabrera Infante.)

Yo nací en una casa grande y de corredores, Narvéez 72, cuando Madrid era pequeño, apenas un millón de cadáveres, durante el reinado del hambre, y los cines de programa doble costaban dos pesetas y había fotógrafos ambulantes por las calles céntricas y uno fijo en la Puerta de Alcalá (que nos aseguraba a los niños que, si nos quedábamos muy quietos, veríamos salir un pajarito de su armatoste). Junto a mi colegio, chavalería directamente salida del *Cero en conducta* de Jean Vigo, tabla de multiplicar, lista de los reyes godos, el terror de los quebrados y de Abraham a punto de matar a su hijo, ¡menudo era Dios!, higos y cigarrillos de anís en el recreo, gimnasia sueca en el Campo Campana, los brazos en cruz sin quitarnos los jerseys de tres colores, desde mi colegio, digo, que estaba al final de Ibiza, escuchábamos pitidos de trenes que partían por la mitad el paseo de Ronda y colocaban un brillo de esperanza ligera en aquella gente de *Esa pareja feliz* y *Surcos* que se arrastraba sin rumbo bajo un sol antiguo y pálido. Algunos domingos de buen tiempo también sentía otros suspiros de trenes que buscaban los verdes del Norte y alertaban a San Antonio y los frescos de Goya, olores de sidra en Casa Mingo y los merenderos de la Bombilla; un truco de mi padre, que nos llevaba hasta aquel Madrid húmedo para recuperar sus recuerdos de infancia en Gijón y su luz de manzana y plata sucia.

Cuando la cigüeña me trajo a los arrabales del barrio de Salamanca, mediados los cuarenta, los cuarenta son nuestros, mis calles y mis bulevares recordaban las películas francesas de Carné, *L'Air de Paris*, y los novios del Retiro que navegaban su deseo bajo los olmos (digamos, castaños de Indias) en las barquitas del estanque, amores de domingo y sesión continua, aún conservaban algo de la pasión tuberculosa de Alfonso y Merceditas, la dalia que cuidaba Sevilla en el parque de los Montpensier, la dalia azul, y, bueno, los leones de la Casa de Fieras, que olían a tigre, rugían en las noches de verano y abanico con el mismo desánimo que el de la Metro, entre barrotes de hierro oxidado y cacahuetes. Durante la baja posguerra, apogeo del estraperlo, el otoño era la estación más bonita de Madrid (cuando en Madrid había estaciones y hasta sensación de estaciones), y las mañanas templaditas de octubre subían desde los pisos bajos hasta mi ventana del sexto, envueltos en radios capillas, perfumes de achicoria y de ropas recién lavadas con azulete. Todo era neorrealismo. Rizzi, Gabin y la Asquerino paraban en los mismos bares portuarios, allá por Legazpi, donde la ciudad se estiraba hacia un muelle de brumas sólo presentido por Emilio Carrere y en el que Michèle Morgan, que olía a lavanda como todas las chicas guapas, aguardaba a su amante en un cuartucho, mordisqueando pan blanco, imaginando abrigos de piel y sexo, algo por lo que podrían haberla detenido los censores, mucho más allá del 3R y el 4.

Metido más de lleno en aquella vida linfática, tebeos de Roberto Alcázar y Pedrín, el Guerrero del Antifaz, terror de los tunecinos, cromos de Zarra y Berrendero, *amarcord* el asombro que me producían los horchateros, resplandecientes de Sorolla y Mediterráneo, blusones oscuros, alpargatas de esparto, que apagaban nuestra sed con agua de cebada y nieve de chufas. Los horchateros eran la puerta del verano, la antesala de los vendedores de corbatas y de los osos polares y los termómetros congelados en las fachadas de los cines. Cerrado hasta septiembre por el bochorno. No sólo el colegio. Toda la ciudad. Se encendía la hoguera de julio y brotaban las verbenas y los zapatos blancos —de rejilla— y los escotes. Tenías la impresión de que nadie trabajaba, pero no era verdad. Nuestros padres seguían acudiendo cada mañana a las nueve a los talleres, a las fábricas, a las peluquerías, a las tiendas, a los andamios..., poco antes que los traperos y los vagabundos cruzaran eternamente la madrugada, no a la luz de las farolas sino a la del primer resplandor, ya a punto de abrirse las tascas de azulejos y Machaquito, mostradores de zinc y veladores de mármol, casi al mismo tiempo que se retiraban

silenciosamente los serenos y el último enamorado acababa de lanzarse desde el cielo negro del Viaducto.



“Cerca de un cine no podía pasarte nada malo”.

Mi calle estaba situada entre dos descampados. Uno era el de Felipe II, donde se instalaban —en mayo— el Circo Americano y —en agosto— los puestos de los meloneros, que también eran como circos pequeñitos que brillaban al carburo. Allí, en Felipe II, también se montaba, por San Juan, una enorme verbena, con el güitoma, los coches de choque, la noria, las rifas, las barcas (que se levantaban hasta casi ponerse verticales), los puestos de tiro al blanco, otros en los que se lanzaban pelotas de trapo a unas latas, los caballitos, el laberinto de espejos, el tren del terror o de la bruja, el Pruebe su fuerza, y más puestos donde se despachaban buñuelos, churros (envueltos en humo), algodón de azúcar (una novedad), manzanas acarameladas, pastillas de leche de burra, caramelos de café con leche y otros de muchos colores con forma de garrota..., polvareda, risotadas, griterío, un bullicio en el que aún pervivía el mundo de Solana. Y en lo que hoy es Retiro II, la calle de Pío Baroja, estaba el segundo terrazgo, un enorme solar rebotante de chatarra y cuevas habitadas por mendigos, siempre con un bote de colillas en la mano; un territorio sin ley donde los muchachos más fuertes *escalabraban* —todavía no conocíamos el término *descalabro*, tan presente luego en nuestras vidas— a los más débiles en las dreas, y los partidos de fútbol se disputaban entre equipos de veinte contra veinte, como mínimo, distribuidos en dos líneas: el portero y el resto —y peleando con la misma violencia que los pioneros del *calcio* en la Florencia de Leonardo—, con pelotas de

trapos o de papeles apretados y envueltos en cordeles o, todo un lujo, con pelotas de goma pinchadas. Mientras, los buscavidas se subían en marcha al tren de Arganda —«que pita más que anda»— justo antes de que rebasara la curva de Doctor Esquerdo y se adentrara en un Este difuso de terraplenes y barrancos. En realidad, aquel caballo de hierro que se arrastraba achacoso por pedregales cenicientos —de su pecho enfermizo expulsaba humo negro y carbonilla sin parar—, aquella locomotora y sus dos o tres viejos vagones de madera, digo, en busca de horizontes lejanos, era como un tren de película del Oeste, el mismo que asaltaban en la pantalla Jesse James y su banda. No llevaba oro, aunque sí, porque iba repleto de judías del Barco, o de chorizo de Cantimpalo, o de malta La Braña. Y aceite, y queso, y jamones, y huevos. Oro en barras, el oro de Mackenna, el oro de Nápoles, oro, amor y sangre.

Los chavales de mi barrio éramos unos privilegiados. Teníamos el Retiro a un metro, como Méliès la luna, y todos los cines del mundo. Narváez, Ibiza, Sainz de Baranda, Salamanca, Tívoli, Alcalá —el más señorial *Palacio de las Pipas*—, Argel, Becerra, Universal, Ayala, Alcántara... (luego edificaron el Jorge Juan, el Benlliure, el Felipe II...). Era tanto como tener el mercurio de la vida en la palma de la mano. Al Retiro entrábamos por la puerta de Ibiza, donde vivía Foxá —*Madrid, de Corte a checa* es el libro mejor escrito que conozco sobre la guerra, parcial, claro, pero con un lenguaje deslumbrante; hubo que esperar muchos años* hasta *La leyenda del César Visionario*, para que surgiera una prosa más bella y un estilo (el estilo lo es todo, ¿verdad, Umbral?) con mayor hondura y desgarró—; el Retiro, ay, el Retiro de Ramón, el Retiro de Ruano, ese jardín mágico y melancólico que guarda en cada árbol nuestros nombres acuchillados. Incluso hoy, si uno tuviese ganas, podría descubrir el mapa —qué digo el mapa, el atlas— de los amores silenciados en los troncos que rodean Florida Park o Pavillón, que eran como Tropicanas en blanco y negro y “a mitad de precio”. En Pavillón, un guardaespaldas de Sinatra me lanzó unas monedas de cobre una noche que Frankie —«The night is bitter, the stars have lost their glitter, the winds get colder, and suddenly you’re older...», casi nada—, una anochecida que Frank y Ava, digo, fueron allí a bailar y a tomarse copas y a, supongo, reconciliarse una vez más. También en Pavillón, a través de la tapia, escuché a Marlene cantar *Lili Marlen*. El Retiro y sus noches de película, de aventuras en Technicolor, junto al Palacio de Cristal o entre los caminitos de la Cuesta del Barco, con la luna llena de Basora alumbrando juegos prohibidos y besos primitivos, abrazos que no tuvieron antes ni después, cuando la vida marchaba siempre hacia delante, como el cine, y no la comprendíamos nunca hacia atrás, como ahora, y todos los atardeceres un aire lento, caliente, perezoso, como de fogata, se enroscaba en nuestros muslos de pantalón corto y sonreíamos a la primera chica del adiós, a la originaria chica con la maleta, igual que Errol en la cubierta de aquellos galeones que tenían por estandarte una calavera y dos huesos cruzados. Dice Umbral, siempre hay que volver a Umbral, memorias de un niño de derechas, digo de izquierdas, que el cine nos dio la medida de nuestra miseria, de nuestra vida, de todo lo que no éramos. Sé que el cine de los sábados de Sarrión, de Terenci, el mío, ya no es sino ceniza. «Será ceniza, mas tendrá sentido».

El cine. Gracias, Dios mío, por el cine. Nunca supe qué me gustaba más: ir al cine, el cine o los cines. Tampoco hoy tengo muy claro si prefiero acudir a una sala, encender el vídeo o filmar películas; si tengo más vocación o afición. Lo que sí puedo certificar es que cuando yo era un niño desnutrido, Madrid era la capital mundial del cine. Ninguna otra ciudad ofrecía más primeros planos de Ronald Colman, Clark Gable o Liz Taylor *per cápita*. En Madrid había más imperiales butacas de gallinero por metro cuadrado que en Londres, Roma, Nueva York o el mismísimo Hollywood. En 1952, cuando yo tenía ocho años y abría el *ABC* y miraba la cartelera, la relación de cines era interminable. El cine era una fiesta móvil —y no París, como dijo Hemingway— que te seguía allá donde fueras. En 1952 vi, entre otras películas, *Séptima página* (Vajda), *Eva al desnudo* (Mankiewicz) y *Tú y yo* (McCarey), en el Ibiza, y recuerdo que nos visitaron Claudette Colbert y Maurice Chevalier y que los llevaron a Chicote y los trataron

de maravilla. En Madrid se lleva conmemorando y honrando el cine desde mucho antes de que nos sermonearan con su importancia cultural. Quiero decir que Madrid y el cine eran inseparables y que combinaban tan bien como John Ford y las mecedoras, Max Ophüls y la voz en *off* o, en fin, Los Ángeles y Raymond Chandler. El cine era el mar de Salgari, de Melville, de Stevenson, de Sabatini y de Jack London, sí, ese mar que Madrid no tenía. Creo que fue el cine, los cines, quienes convirtieron Madrid en la ciudad abierta que admitía la doble nacionalidad, como dice Manolo Alcántara, en una «ciudad sin forasteros», que dijo Ramón, en la ciudad más española de España, que digo yo.

Cuando cumplí diez años, en enero de 54, por la radio se oía a todas horas los mambos de Pérez Prado, mambo, que rico mambo, y las chicas estaban locas con las medias de cristal. Estudié Ingreso y Primero, leía el *Marca* y el *Fotogramas*, y cuando sacaba buenas notas, lo que no era muy frecuente, mis padres, como premio, me llevaban a ver la Gran Vía desde los autobuses de dos pisos. Viajes de ida y vuelta, sin bajarnos, pagando dos veces, en aquellos cacharros londinenses Leylan Titán que anunciaban las plumas y la tinta Schwan (Anís de la Asturiana o Cafiaspirina, en versión hispana).

Me gustaba más —y sigue gustándome— entrar a la Gran Vía por el majestuoso Palacio de la Música que por el excesivamente sobrio Coliseum. *El Palacio* —había otro, pero a ése le llamábamos *La Prensa*— tenía siempre las fachadas más atractivas. Recuerdo sus cartelones de *Escuela de sirenas* o *La túnica sagrada* como verdaderas obras maestras. Contemplar los cines desde los ventanales del segundo piso del autobús 2, a la mágica luz de un anochecer primaveral, resultaba emocionante, alegre, asombroso. Incluso un niño de ocho años sentía que su corazón se cargaba de futuro, de confianza en una vida con oportunidades de aventura. ¡Dios, qué espectáculo! Aquello era una explosión de color, de ritmo, de alboroto, de felicidad. La Gran Vía me parecía, a través de los cristales en movimiento —a veces mojados por la lluvia—, como la calle de una de esas revistas de Broadway que yo fisgaba en las películas. Marquesinas de bombillas con el arco iris brillando intermitentemente, formando figuras en movimiento —como el anuncio de Camel sobre el Capitol, el camello agachaba la cabeza, los cigarrillos saltaban de la cajetilla—, iluminando abrazos, pistolas, trajes de noche, miradas burlonas de Bogart o Katharine, peleas en la jungla, sultanes, automóviles negros del FBI... Yo acercaba la mano al cristal, reproducía con los dedos el formato de la cámara y, bueno, os juro que aquello era el Museo del Prado del Pop. Nunca, en ninguna ciudad, se ha visto tratar con mayor respeto y talento unos fotocromos, las frases de los tipos de la publicidad o el logotipo de la Paramount. Trapecistas, criaturas extraterrestres, Quasimodo colgado de Notre-Dame, guerreros apaches, los mares de China, torneos medievales..., a escala gigante, a la escala de los sueños, rodeaban una calle amplia, acogedora y confiada.

También en Madrid había otros cines, de reestreno —incluso los había de primer reestreno preferente—, de barrio —con programas dobles y aun triples—, cines con terraza de verano, cines mañaneros que hasta las dos de la tarde tenían un precio, y a las dos y un minuto otro más caro... Fui a todos. Guardé las entradas de todos. Olían a ozonopino, a *humanidad*, sus butacas tenían muelles sueltos, la proyección era borrosa y oscura; los había con vestíbulos que parecían verdaderas galerías de arte; luces individuales para las fotos enmarcadas de los artistas de Hollywood, siempre mirándote con simpatía; con retretes de cañerías que goteaban y baldosines partidos..., pero todas aquellas salas, por tres pesetas, por dos pesetas, te ponían el mundo en las manos y barrían la soledad de tu alma.

Madrid siempre ha sido una ciudad con cines. Lo sigue siendo. Aunque muchos, muchísimos, han ido desmantelándose para levantar gimnasios, oficinas, bingos, despachos de abogados, *holdings*, empresas inmobiliarias, etcétera. Los cines de ahora son más pequeños. De uno de los de antes, han salido tres o cuatro. Las butacas son muy confortables, las pantallas han encogido, pero tienen más nitidez, y ya casi nadie te da la tabarra masticando pipas, patatas

fritas o caramelos; ahora se sorbe Coca-Cola y se tragan palomitas mientras la gente habla sin parar.

Las ciudades con cines apenas necesitan ir al psiquiatra. Las ciudades con cines viajan siempre a través del tiempo y se mueren menos. Y una última cosa. Hace un millón de años, cuando yo era pequeño, aunque los cines hubieran echado el cierre y apagado sus luces tras la última sesión, toma nota: pasar de madrugada junto a la más humilde sala de barriada te daba seguridad, sentías cobijo y amor. Cerca de un cine no podía pasarte nada malo.

(1997)

THE MEN FROM ALL SEASONS

(To David Giler)



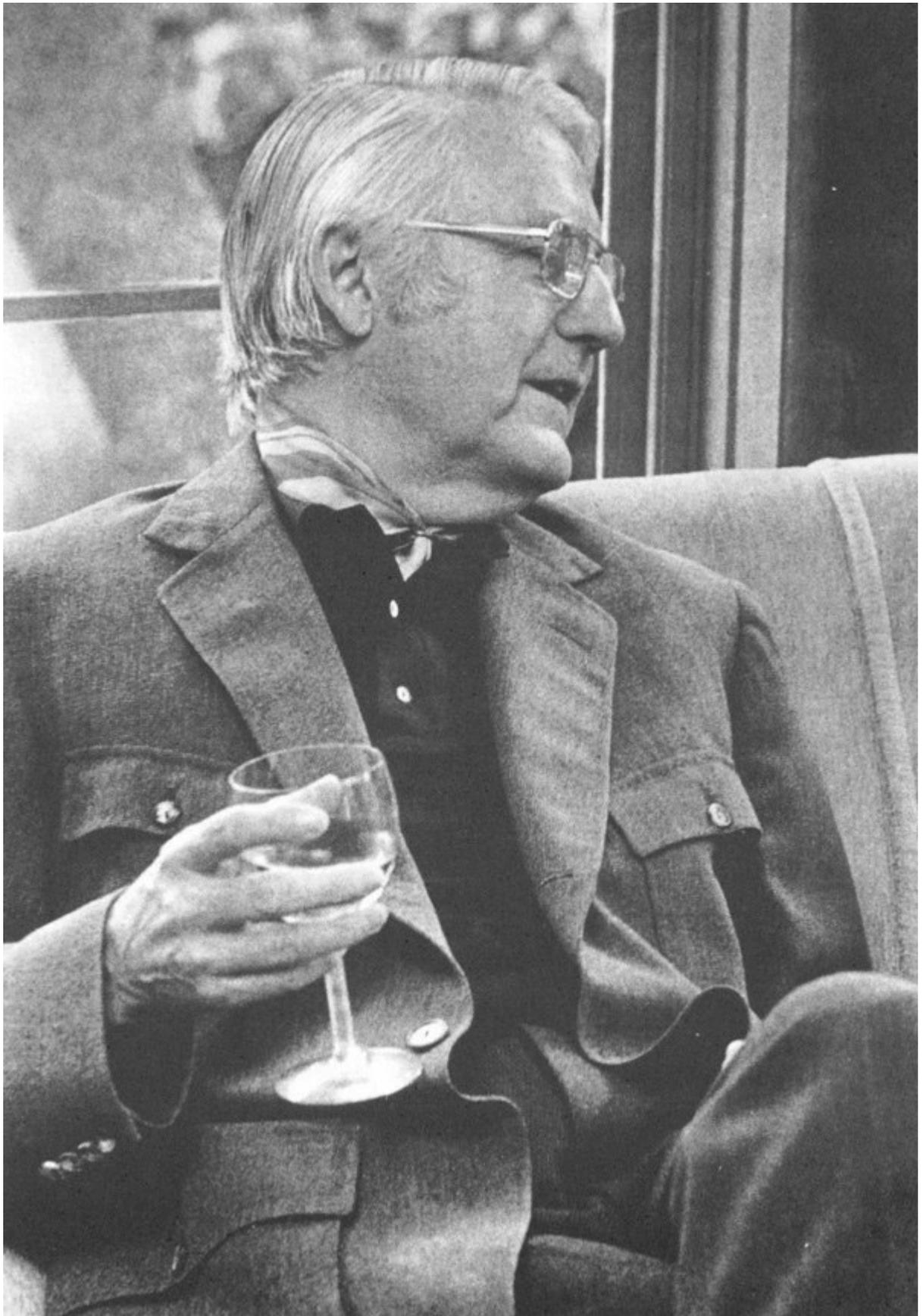
“La foto es de Mary Newton, saldrá en Los Angeles Times, una idea de Charles Champlin...”.

¡Hollywood Hills!, amigo, y en la primavera de 1972, *wow*, la mejor zona de la ciudad, la más bonita, tranquila, cara, elegante y limpia, es decir, prohibitiva, colgada sobre el mismísimo *Strip*, el tramo más *chic* de Sunset Boulevard, el de más marcha, un par de millas repletas de magníficos restaurantes, clubs nocturnos, librerías, discotecas, tiendas de ropa, zapatos de cien dólares en los escaparates, galerías de arte, incluso cines, diversión garantizada, *wow*, ¡Hollywood Hills!, y además Cordell Drive, una calle despejada que serpentea entre palmeras y un césped más alto que el del estadio de Wembley, no, no podía estar en otro lugar la casa de George Cukor, nada de casa, mansión, reedificada por el arquitecto Michael Deline a comienzo de los treinta sobre una pequeña granja, decorada en el más puro estilo Cukor por Billy Haines, aquel oscuro actor de la Metro y amante ocasional de George (también de Gable cuando, recién llegado a Tinseltown, Clark se movía en el circuito gay buscando trabajo), la residencia Cukor, *wow*, altos muros de piedra, cristal y madera en mitad de un jardín babilónico, con la piscina más famosa de la colonia cinematográfica, rodeada de verdaderas estatuas griegas y romanas y otras no menos auténticas de Rodin y Henry Moore, un pequeño lago de azulejos turquesa (y agua climatizada) que se ilumina al anochecer, a su alrededor tomaron el sol todas las diosas de la pantalla, Greta, Ingrid, Vivien, Liz, Ava, Sophia, Rita, Rosalind, Tallulah, Claudette, Myrna, Marilyn, Paulette, Audrey, Joan Fontaine y Olivia, las Bennett, las Judy (Garland y Holliday), los Barrymore, los Kanin, Funny Brice, Anita Loos, Swanson, Joan Crawford, y se embadurnaron de nivea y los más sofisticados “after sun”, Noël, Cary, Cole, Somerset, Isherwood, Aldous, Thalberg y Norma, Selznick y Jennie, Schary, Jack L..., y sobre todo, los Tracy, *Pat* y *Mike*, que ocuparon durante décadas uno de los pabellones de invitados, lejos de los chismes de Hedda y Louella [muerto Spence, en 1967, Kate se trasladó a vivir de manera

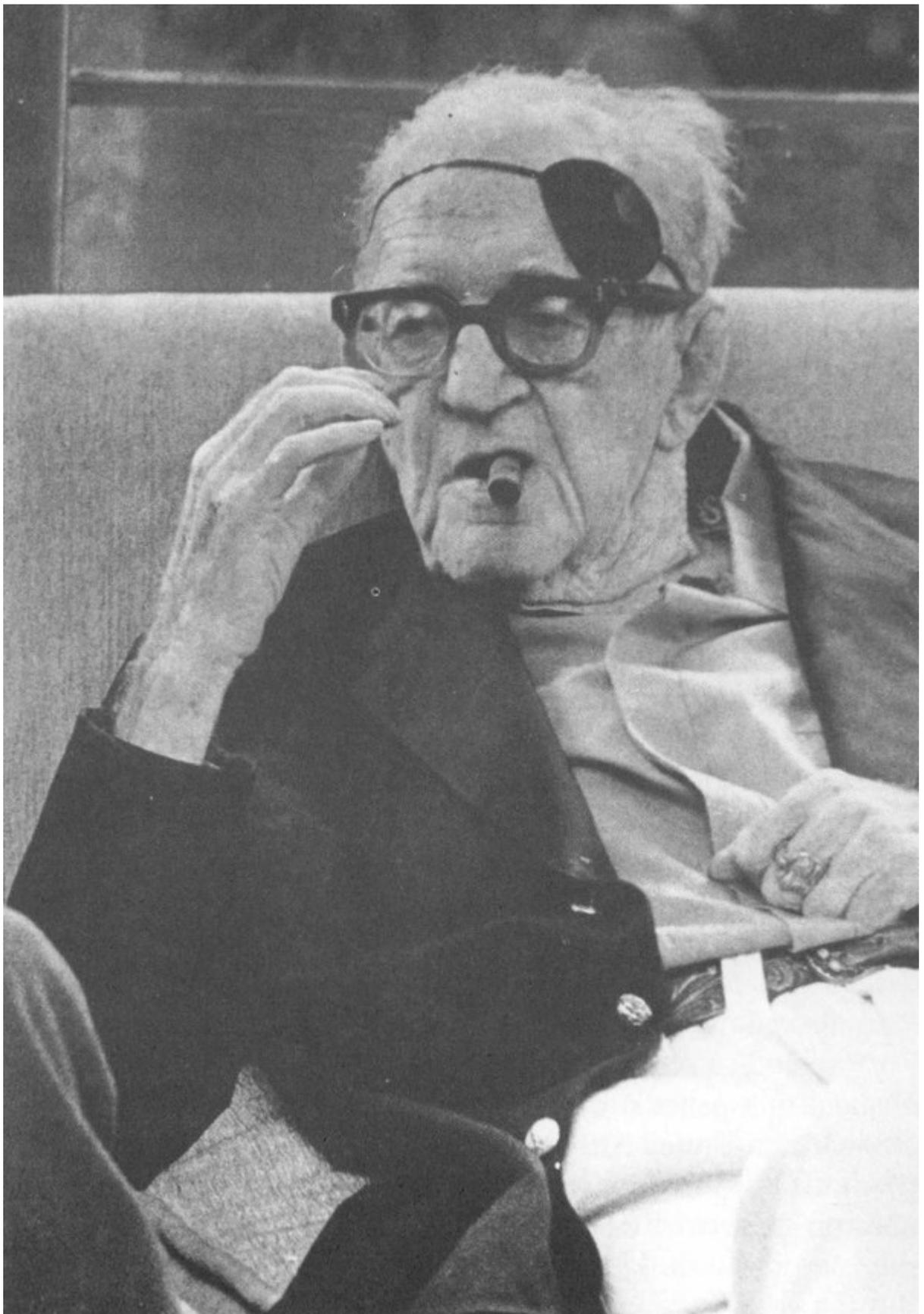
oficial a casa de George, la invitación incluía también a su fámula-secretaria, la famosa Phyllis Willbourn, eso es un amigo, y allí estuvo la Hepburn, sin dejar de nadar dos horitas todas las mañanas al levantarse, un año tras otro, hasta que Cukor vendió la fortaleza en 1980], así que ahí tenéis la vivienda más distinguida de *Dreamland*, un único dormitorio, arriba, ni pequeño ni grande, incluso tirando a pequeño, pero seis *living-rooms*, seis, abajo, además de un amplio comedor, cocina y *office*, tres cobertizos de lujo para invitados, terrazas inacabables y, un fallo, eso sí, no hay salita de proyección, en fin, qué más da, con todo, la joya del palacio es el cuarto de baño, enorme, una *extravaganza*, arriba, junto a la alcoba, digno de William Randolph Kane, cuatro lavabos, ducha con un plato de dos metros cuadrados, bañera en forma de riñón con capacidad para seis personas, y todo ello con vistas en CinemaScope a casi tres cuartas partes de Cicatrices City, los privilegiados que se han sumergido, refrescado, chapuzado y secado en las nuevas termas de Caracalla, aseguran que, a la hora bruja, *Glamour City* brilla a través del ventanal como mil transatlánticos encendidos, y que resulta increíble ver el baño iluminarse cuando las docenas de chorros violetas de los proyectores cruzan los cielos de seda y zafiro las noches de estreno al ritmo de *Hooray for Hollywood, that screwy, ballyhoey Hollywood*, y ése, cotorrean algunos, es el motivo de que las visitas de los invitados a la toilette duren siglos, en las paredes de los salones, color crema, cuelgan tres Picassos y cuatro Toulouse Lautrecs, un Goya, un Braque, un Rouault, un Dalí y un Renoir, toda la pared izquierda de la escalera, del primer peldaño al último, está llena —llena— de fotografías elegantemente enmarcadas en plata de George con sus amigos (celebridades de los cinco continentes que hicieron, hacen, harán, stop y fonda en el más fascinante parador del camino, músicos, dramaturgos, pintores, deportistas, poetas, científicos...), podemos asegurar que el 9166 de Cordell Drive fue, es, el relevo de Mabery Road, 165, aquel chalecito pegado a la playa de Santa Mónica donde los Viertel, Salka y el pequeño Peter a la cabeza, recibían a los intelectuales de medio mundo que huían de los nazis y a los artistas que naufragaban en las costas de California, allí reponían fuerzas a base de té con leche y solidaridad, conversación de altura, una copita y algo de optimismo ante ese futuro feliz que, año tras año, retrocede ante nosotros (como creía Gatsby)... Cukor recibe los domingos, inunda la casa de flores y hace instalar el *brunch* en los jardines, junto al estanque dorado, para veinte personas, nunca más de veinte, a eso de las once ("*a eso de las once*", para George, significa las once en punto, suele llamar a los invitados a las once menos cuarto, y si todavía están en casa, uf, se enfada de veras), ah, Cukor estudia minuciosamente a lo largo de la semana el *casting* de los elegidos (todo lo contrario que en la Metro, donde jamás contaron con él para los repartos), y hay que precisar que nadie jamás rechazó asistir a una cena, *party* o *luncheon*, la comida es muy buena, llega directamente de Chasen, pero los vinos son un desastre, George selecciona los más baratos, no quiere que la gente beba mucho porque opina que con el alcohol la charla se devalúa y sus brillantes amigos son convocados allí, no se olvide, para teorizar, discutir, intrigar o calumniar con ruindad de la buena, y eso únicamente se consigue con la mente bien despierta, aunque ahora, primavera alta de 1972, apenas hay convocatorias domingueras, muchos amigos se han trasladado de la mano de Mr. Jordán a la Main Street del Cielo, y los que resisten, ay, son mayores, han perdido la curiosidad, les prohíben comer, beber, fumar, gritar, conducir, un horror... La foto es de Mary Newton, saldrá en *Los Angeles Times*, una idea de Charles Champlin, editor de Arte del periódico, y, bueno, esta vez se imprime la leyenda porque durante la comida homenaje a Luis Buñuel (organizada por Cukor y pagada por la Academia, concretamente por el *Foreign Language Picture Committee*, del que George es director adjunto), Buñuel, sí, Buñuel, el cineasta español que estuvo vagabundeando por la ciudad hace años, el del surrealismo, no, no, nada de francés, español, antes de que los comensales se sienten a comer, Champlin se acerca al teléfono y habla con la redacción del *L. A. Times*, solicita urgentemente un reportero gráfico, en menos de diez minutos, ding dong, aparece Mary soltando lo de Capa ("Si tus fotos

no son buenas es que no estás lo suficientemente cerca”), husmea un poco, ¿interior?, ¿exterior?, no se decide, fuera imposible, diluvia, hace un día de perros, aunque la luz es buena, lo mejor es el *living room* acristalado, el que está detrás del *living-room* biblioteca, Mary coloca sin prisas, muy concentrada, tomándose su tiempo, a los maestros, sabe que va a hacer una foto legendaria, finalmente, tras casi media hora de ensayos, zás, zás, zás, la Newton dispara siete, ocho veces, “Si miráis bien el objetivo, veréis salir un Oscar”, dice Wilder, y Mulligan, Cukor y Silberman (en pie), escrutan más que contemplan el agujerito, y lo mismo Stevens, don Luis y Hitchcock (sentados), la pena es Ford, Jack no ha podido aparecer con el grupo porque de repente se ha sentido mal y se ha ido, John, 77, está enfermo, muy mordido por el cáncer (le quedan unos meses), ha hecho un esfuerzo tremendo desplazándose bajo el aguacero desde Bel Air, donde vive (en diciembre venderá su casa de media vida y se trasladará a Palm Desert, a doscientos kilómetros de Los Angeles), aun así, el espectro del Gran Jack ha sido tan sarcástico como siempre, tiene varios proyectos, un *western*, una película sobre la guerra de Vietnam (no tiene ninguno), a Ford le ha traído un sirviente negro gigantesco, según cuenta Buñuel en sus magníficas memorias escritas por Carrière, que es quien se hace cargo de meter otra vez a *Pappy* en el asiento trasero de la limo, este Woody Strode no es el esclavo que dice Buñuel, se trata de un chófer contratado, pero antes de que Ford se sintiera indispuerto, Mary ha tenido una de esas geniales intuiciones tan frecuentes en los fotógrafos de raza y, sin previo aviso, zás, ha retratado al hombre que mató a Liberty Valance susurrándole a Robert Wise, que le escucha lleno de cariño y admiración, con una copa de vino blanco en su mano derecha, Ford viste chaqueta azul marino con botones dorados, camisa azul celeste y pantalón blanco sujeto por un cinturón grueso, como de cowboy, de esos que llevan los especialistas, y en el dedo corazón de su mano izquierda, un anillo con la forma de la quijada de una res, o algo así, mordisquea (apático y desmadejado) la colilla de un puro apagado, el parche negro levantado sobre la sien izquierda, los escasos y revueltos cabellos blancos coronando su cabeza de primer ministro, “Ah, The Long Voyage Home”, murmura Wilder con un hondo y sincero suspiro, siempre Wilder, 65, el más hablador, el más alegre, un Wilder a punto de cerrar su edad de oro, ese prodigio llamado *La vida secreta de Sherlock Holmes* ha naufragado en taquilla, y *Avanti!*, su última obra maestra, pasará inadvertida, Wilder, fumador de dos paquetes diarios, entre click y click, dice, “Creo que deberíamos dejar muy claro al señor Buñuel que nosotros comemos siempre así, que esto no es nada extraordinario, que cada día nos reunimos en casa de Alfred o de Rouben o en la mía, servidos por Chasen o Spago’s, para cambiar ideas y discutir acerca del hecho cinematográfico”, “Ya veo, ya”, murmura Buñuel chupeteando su Montecristo, “Y, claro, nunca con menos de cuatro camareros”, añade Billy, mientras los cuatro camareros, al fondo, esperan discretamente, la mesa preparada, listas las bebidas y los dulces, Jean-Claude Carrière, un Gitane en la izquierda, y Serge Silberman, que también fuma (su mano derecha está tapada por el elegante Mamouliau), sonrían abiertamente, parecen flotar, no terminan de creerse que están en el Olimpo, Bob Wise también ríe, chaqueta gris con cuatro bolsillos, polo azul marengo, pantalón de franela con espiguilla y pañuelo a rayas blancas y rojas al cuello, gran tipo Wise, acaba de fracasar con *Encuentro en Marrakech*, pero *Sonrisas y lágrimas* (por no retroceder hasta *The Set-Up*, *Marcado por el odio* o *West Side Story*) le mantiene a todo prestigio en la industria, a Wyler, 69, le están dando el día con tanto humazo, ya no hará más cine (*La liberación de L. B. Jones* se ha estrellado brutalmente en el *box office*) y acaba de entrar en la lata esa de los homenajes, las retrospectivas y las conferencias en las universidades, click click click click, ya está, muchas gracias, se sirve el *Dom Perignon*, y Stevens, que ha conducido él mismo desde Marina del Rey, asomada a sus ojos ya/or *ever La catástrofe más grande jamás contada*, una película que nació desatendida en Fox y fue luego asesinada en United Artists, George Stevens, 67, propone brindar, “Por Luis Buñuel y por lo mucho que nos une a todos, a pesar de nuestras diferencias

de origen y creencias”, don Luis, que jamás ha sido partidario de la solidaridad cultural y cosas así, responde, “Brindo y bebo, pero me quedan mis dudas”, más emotivo resulta el brindis de Hitchcock, 72, que anda a vueltas con *Frenesí* y se ha pasado toda la velada discursando sobre las calidades (y el altísimo precio) de los vinos franceses, Hitch levanta su copa y dice, “Por la pierna cortada de Tristana”, Mamoulian aplaude, Mamoulian, 75, lleva casi veinte años sin hacer películas, desde que deslizó su cámara sobre *Ninotchka* con música de Colé Porter (La *bella de Moscú*), otro que no volverá a cotillear por el visor, eh, eh, eh, nada de tristeza, ahí tenemos a Mulligan, 47, autor de la magistral *Matar un ruiseñor*, chaqueta de *cashemire* canela, jersey con cuello de cisne azul oscuro (cuello rompevientos, le llaman en Argentina), saboreando todavía el éxito de *Verano del 42* y en preproducción de *El otro*, y el más juvenil de todos, Cukor, 73, recién llegado de un viaje con su tía (y con Gil Parrondo y López Vázquez), con mucho cine todavía por delante (sustituirá precisamente a Mulligan en *Ricas y famosas* en 1981)... un par de horas más tarde, tras el café, los bombones y los licores, será George, el perfecto anfitrión, el hombre que ama por igual a las mujeres y a los hombres, quien contará la última anécdota, “¿Sabéis?”, y hace una pausa infinitamente mejor que las del *Actor’s Studio*, una de aquellas pausas de Lubitsch o McCarey que, como la eternidad, duran lo justo, “Cuando Buñuel y yo estábamos en Em-Lli-Em (MGM), a Luis nunca le daban trabajo. En Culver City se rumoreaba que Luis estaba en la lista negra”, “Pero no por razones políticas”, aclara Buñuel, “sino porque yo entonces era muy rebelde, muy independiente y muy indisciplinado”, “El caso es que un día fui a ver a Thalberg a su despacho”, continúa Cukor, “y le digo, ‘Mira, Irving, me parece muy mal que a un talento como Buñuel le tengáis en la lista negra’, y Thalberg me contestó: ‘Aquí no tenemos listas de ningún tipo, pero te prometo sacar a Buñuel de ellas’”, “Gracias a tu ayuda”, dice Buñuel, “a la semana siguiente me pusieron en la calle”, está oscureciendo, Buñuel, 72, al día siguiente tiene que visitar a Fritz Lang, 81, demasiado agotado para ir a casa de Cukor, huele a madreselva (que es a lo que huelen los asesinatos, como decía MacMurray en *Perdición*), apenas llueve, los chaparrones se arrastran ahora, Mulholland abajo, hacia Malibú, y las *limos* de Wise, Mulligan y el resto de la banda, brillan como diamantes mientras descienden hacia Ventura y Sunset, tras el abrazo, Cukor le promete a Buñuel: “El próximo año te daremos el Oscar”, “Cuento con él”, responde con seriedad don Luis, y así será...



“...Robert Wise, que le escuchaba lleno de cariño y admiración, con una copa de vino blanco en su mano derecha...”.



“El parche negro levantado sobre la sien izquierda, los escasos y revueltos cabellos blancos coronando su cabeza de primer ministro...”.

Nunca he sabido si las fotografías son presente de indicativo, que nunca indica gran cosa, o pasado simple, que no es lo mismo que simple pasado, pero ésta [y la otra que anda por ahí, las dos muy parecidas, casi iguales], esta imagen, repito, es futuro, esos tipos de ahí están hechos

de porvenir, de mañana, de posteridad, de tiempo, de luz, *thank you for your existence.*

(1999)

BOULEVARD DU CRIME

“¿Por qué a un hombre nunca le entra en la cabeza que una mujer puede vivir sin él?”

(Se lo dice Ida Lupino a Cornell Wilde en *El parador del camino* [*Road House*, 1948], una película escrita por Edward Chodorov y dirigida por Jean Negulesco)

Anoche, en una Ext. cena, mis amigos intelectuales (sic) me comentaron que el cine negro se había vuelto a poner de moda en Hollywood. “Qué bien”, dije yo. Y ahí quedó la cosa, porque inmediatamente se recogió el tema central de la charla, la crítica dura a un par de chicas ausentes que se habían operado (y cambiado) la nariz. Pero luego, en el Peugeot que me devolvió a casa —por una ciudad que parecía arder, vacía, por un Madrid en coma, con los semáforos intermitentes, debido a “una avería producida por el calor”, según el taxista—, de regreso, decía, pensé que eso de que el cine negro se había puesto de actualidad en Tinseltown, era una tontería; y es que las películas donde las mujeres olvidan y los hombres recuerdan, ay, siempre han estado de moda. Entre otras razones, porque es el género preferido de los directores. No encontrarás ningún tipo tras la cámara que se niegue a filmar una historia de solitarios románticos con gabardina, rubias destructivas y voz en *off* —*voice-over*, que dicen en Musso and Frank—. Yo mismo, sin ir más lejos, caí en la tentación hace veinte años. Y desde entonces hasta hoy —por no retroceder a la Edad Moderna del género, los sesenta, con la rehabilitación llevada a cabo por títulos como *Harper*, *A quemarropa*, *Mensajeros del miedo*, etcétera—, en los últimos años, comentaba, he disfrutado, me han sorprendido, me han apasionado películas que van desde *Fuego en el cuerpo* o *Blade Runner* hasta *Poodle Springs* o *Al caer el sol*, sin olvidar (y voy de memoria y sin orden cronológico) *Instinto básico*, *Terciopelo azul*, *Lluvia negra*, *El caso de la viuda negra*, *La sombra del testigo*, *Algo salvaje*, *La última seducción*, *Melodía de seducción*, *Atracción fatal*, *Reservoir dogs*, *Sangre fácil*, *Fargo*, *Casa de juegos*, *Muerte entre las flores*, *Seven*, *Al filo de la sospecha*, *48 Horas*, *El silencio de los corderos*, *Sospechosos habituales*, *Confesiones verdaderas*, *Tesis*, *Los timadores*, *Terminator*, *Durmiendo con su enemigo*, *Atrapado por su pasado* [*Carlito's way*], *L. A. Confidential*, qué se yo. Y si tratamos de ser lo justo de justos, admitamos que algunos films de este nuevo Boulevard del Crimen, tres o cuatro, son auténticas obras maestras, aunque, para algunos eruditos, el cine negro actual es demasiado explícito, casi pornográfico. Yo no diría tanto, pero sí es verdad que las obras clásicas del género dejaban casi todo a la imaginación, que tampoco está nada mal.

(“Boulevard du Crime” es el nombre que daban los parisinos del XIX al Boulevard du Temple, desaparecido hace casi ciento cincuenta años. En la actualidad habría que buscarlo, más o menos, bajo la Plaza de la República y alrededores. A lo largo de un kilómetro, se agrupaban decenas de teatros —el Ambigú-Cómico, el Folies Dramatiques, el Funámbulos...—, que, en su mayoría, ofrecían representaciones de los más sangrientos melodramas, a perra gorda la entrada, y en los que moría hasta el apuntador. De ahí, el irónico sobrenombre. En *Les enfants du Paradis*, la obra maestra de Marcel Carné, se nos muestra el Boulevard en todo su esplendor. El genial Alexander Trauner levantó, en los Estudios de la Victorine, en Niza, los más grandes de Francia [allí filmó Truffaut su maravillosa *La noche americana*], uno de los mejores decorados de la historia del cine. En ocasiones, más de un millar de figurantes, músicos, payasos, saltimbanquis, militares, carteristas, grandes burgueses y respetables damas, bohemios, bailarinas, sirvientes, etc., se confunden entre cafés, restaurantes, teatros, cabarets, carruajes, y nos ofrecen una impresión de vida pocas veces vista en la pantalla, anticipándonos ya el París de Xavier de Montepin. Algo así debían transmitir Broadway, Berlín y el Paralelo de Barcelona en sus buenos tiempos).

Pero volvamos al cine negro —tecleo de madrugada en mi Underwood, el Camel cuelga de mis labios, por supuesto que con copas, puro manual, ya ven, y, además, en medio de un calor de mil demonios; según la radio, hace un rato, a las tres y media, teníamos 31 grados; es una de esas noches madrileñas de agosto que parecen disecadas, de las que todavía almacenan en el

bochorno una buena dosis de resentimiento del pasado, como aquellas de los veranos de los últimos cuarenta, las primeras que recuerdo, cuando el silencio (de abanico, de bicarbonato, de cigarrillo de picadura, de mechero con la piedra acabada, chás, chás...) era el peor de los siete pecados capitales... *Sorry*, me he ido; estoy con copas, no mentía; trato de escribir con abandono, como canta Sinatra, pero no hay manera—; en cuanto al cine negro, empiezo de nuevo, tengo que confesar que siempre he intuido que esas benditas películas son mucho más de lo que parecen, pero no termino de pillarlas. Se me escurren como los sueños cuando te despiertas, como los cubitos de hielo entre los dedos, más aún, como el dinero en Las Vegas. Los Preminger, Wilder, Lang, Siodmak, Dieterle, Ulmer, directores emigrados de Alemania y Austria, más los Fuller, Nicholas Ray, Joseph Lewis (que acaba de morir, según leo en *The New York Times*, cerca de cien años), Raoul Walsh, Tourneur, que no se me olvide Tourneur, todos, nos sugieren bastante más de lo que creemos sentir, y desde luego, transmiten esa sensación sagrada de que han filmado lo que no sabían que sabían, que de eso se trata. Hacen del cine un lujo íntimo, secreto. Las películas negras —y me parece que no ocurre con ninguna de los otros géneros— comienzan en la experiencia y poco a poco llegan al significado. Nosotros, en cambio, los aficionados, los cinéfilos, empezamos siempre con el significado (o como rayos se llame) y llegamos a la experiencia, si es que llegamos. Decía que no se me olvidara Tourneur porque tengo una anécdota suya. Me la contó David Miller, director de *Amor en conserva*, *Vida de mi vida*, *Un grito en la niebla* y, sobre todo, esa rareza de *The Story of Esther Costeño* y *Los valientes andan solos*, un espléndido western contemporáneo con Kirk Douglas, en blanco y negro, escrito por Dalton Trumbo. Una noche de marzo de 1985, en el Formosa Café, el mítico restaurante de los años veinte que aún resiste en Santa Mónica Boulevard, mi amigo David me dijo que el primer día de rodaje de *Retorno al pasado*, la protagonista femenina, nada menos que Jane Greer, una morena guapísima y casi tan alta como Sigourney, le preguntó a Tourneur: “Oye, Jacques, ¿cómo debo interpretar a Kathie?” Y parece ser que Tourneur le contestó: “Es muy sencillo, Jane, cariño. La primera parte eres una buena chica, y la segunda una mala chica”. [“First half good girl, last half bad girl”] (David Miller murió hace más de diez años. Era una persona encantadora, ligeramente triste, se daba un aire con Art Smith y llevaba mucho tiempo sin hacer películas; iba a jugar al golf todas las mañanas —era fan de “Sivi” Ballesteros— y siempre que yo caía por la ciudad me invitaba a hablar de películas en esos lugares del pasado que tanto me gustaban, como el Pacific Dining Car, inaugurado en 1921, al final del “downtown” de Los Angeles, y donde servían unos filetes tan buenos que te echaban los brazos al cuello, que diría la Ann Sheridan de *Pasión ciega*).



“... logran hasta que desconfíes del amor que sientes por ellas mientras las besas y abrazas.” (Gloria Graham y Glenn Ford en *Deseos humanos*).

La expresión *film noir* (¿existe alguna película que se llame *Film Noir*?; sé de una titulada *Serie Noire*, de Alain Courneau, basada en una novela del gran Jim Thompson, que se deja ver); el

famoso término, decía, aseguran los expertos que lo inventó un crítico francés llamado Niño Frank, mediados los cuarenta, y hasta ahora, que yo sepa, nadie ha logrado definir, ni bien ni mal, esta clase de cine. Naturalmente, los más alborotadores de la tribu no hemos parado de discursar acerca de sus límites, o de la importancia que atesoran, en primer lugar, la ciudad y la noche. “The streets were dark with something more than night”, escribió Raymond Chandler. Y es verdad. No me digáis que las calles nocturnas de estas películas, desde *El halcón maltés* a *Sed de mal*, no tienen una oscuridad que rebasa la negrura de la noche. Incluso el soleado Hollywood de *Perdición*, cuando anochece, se transforma en un lugar amenazante, en un horror de calles oscuras y sin vida (también en *In a Lonely Place*), que apenas nos deja vislumbrar edificios de oficinas desoladas y casas de apartamentos inhumanos; ciudades insensibles, si no enfermas, al menos con décimas. (Hay un tramo en el Paseo de la Castellana de Madrid, el de los Nuevos Ministerios, que siempre que lo cruzaba de niño, los domingos de invierno al regresar del fútbol, de Chamartín, mientras anocheecía, y aunque mi padre me llevaba de la mano, me sobrecogía, me producía inseguridad. Luego supe que aquél era un tipo de construcción muy parecido a las que levantaron Hitler y Stalin. Aún hoy, si te acercas de noche, es un sitio amenazante, siempre vacío, donde los pasos suenan de una manera especial; es como estar dentro de un cuadro de De Chirico, puro Fritz Lang). Pero sigamos. Además de la ciudad y la noche, los cinéfilos hemos cotorreado por los codos de la vulnerabilidad del detective solitario, del imperio del claroscuro; de los polis dormitando en sus guardias, bebiendo café sin parar; de los periodistas honrados que aporrean sus Underwoods con el sombrero puesto, denunciando sobornos a jueces y tongos en el ring; de los boxeadores marchitos con orejas de coliflor; de los brillantes automóviles negros, del misterio de los muelles, de la tristeza del Metro; también de la paranoia que provocaron la Guerra Fría, la era McCarthy y el miedo atómico, caldo de cultivo de muchos films de los 50'. Y, atentos, de las morenitas de escotes blancos, niñas Chole que llevan mayo en la mirada y enero en el corazón y que, ay, mueven ligeramente los labios al leer y consiguen a la semana de vivir con ellas que las grites como si fueras su marido; y de esas rubias teñidas que beben directamente de la botella y que cuando alguien les pregunta por qué se casaron, responden: “Ah, no sé. Llovía y estaba en Pittsburg”; pelirrojas con uñas afiladas de verdad (nada que ver con las de Flo Griffith), y bocas del tamaño *Esto es Cinerama*, o sea, muñequitas que parecen inofensivas pero que te conducen directamente al peligro, al insomnio, a la muerte, o te dejan malherido de por vida, que significa que ya no vuelves a reírte de nadie. Uf, perversas del cine negro a las que no les interesa tu infancia, ni siquiera una de esas fotos medio rotas en que sonríes con tres años a tus malhumorados padres en la playa, uf, gatitas crueles que logran hasta que desconfíes del amor que sientes por ellas mientras las besas y abrazas. Siempre he creído que el borde de sus escotes es tibio y ligerísimamente húmedo, como los de las chicas que le gustaban a Gatsby. Pero todavía es mejor cuando llevan vestidos de algodón y adivinas sus muslos duros, como, por ejemplo, los de Virginia Mayo en *Al rojo vivo*. Me chiflan. Con su ojo bueno y su ojo malo, igual que las heroínas de los cuadros de Picasso, todas graduadas en Maldad University (lo que Dios y la maldad han unido, no lo separa nadie); todas dispuestas a enseñarte que el amor casi siempre es cosa de uno y pocas veces de dos o tres. Yo creo que los besos nada relajados y los abrazos tensos de Bette, la Stanwyck o la Crawford en las “Women Pictures”, cambiaron el mundo. Así de claro. Estas agitadoras de Hollywood —en realidad, casi todas las chicas del cine negro— hicieron más por la liberación de la mujer que las campañas de Sylvia Plath o de la Beauvoir. Me encantan. Nunca parecen interesadas en los niños, menos aún en tenerlos, y el hogar no les seduce nada. Suelen observarte con el mismo interés con que tú sigues un Madrid-Milán en diferido del que ya conoces el resultado. ¡Hay que ver!, a cada putada que hacen es como si tomaran pastillas para ponerse más guapas. Las adoro. Tan ambiciosas. A su lado, la pareja nunca baja del diez; tú pones el uno y ellas el cero.

Pero dejemos un rato a esas panteras con las que nunca podrías romper en un restaurante, piedra rosetta del género, sin duda su elemento más llamativo, y sigamos filosofando por otros senderos. Como el fundido en negro de cien fotogramas, el Crimen, la Corrupción, todo con mayúsculas, el Poder de las monedas (“El único problema con el dinero es que hay poco”, decía el tipo de *Detour*); la narrativa enrevesada [como ven, yo también intento ser confuso para estar a la moda]; los sombreros sin rumbo, la citada *voice-over*, los *flashbacks*, la gente perdedora que ha ido de menos a nada, que ya no sabe si es Navidad o Cleveland, desdichados que uno juraría que duermen vestidos, sus rostros tienen la tonalidad del membrillo, caras color nervios, como la de Elisha Cook Jr., a veces, incluso hablan desde la tumba, influencia de Poe y Hawthorne. ¿Más antecedentes? A montones. Ahí, en lo “cultural”, no está el problema. Pongamos Baudelaire, primer poeta urbano, el genio que descubrió ese sentimiento tan moderno que conocemos por desbarajuste, un cóctel a base de 95% de fracaso, 5% de nostalgia y una rodaja de miedo; se hace en vaso mezclador, con mucho hielo, una superación del Dry Martini que permite que negocies con tus recuerdos sin hacerte trampas. Pongamos también la revista *Black Mask*, Hammett a la cabeza, y McCoy, James Cain, el citado Chandler, hasta James Ellroy, el mejor escritor duro de los noventa, ese tipo al que, vete a saber por qué, le encanta describir penes a todas horas en sus novelas y libros de artículos. Por cierto, la madre de Ellroy, que murió asesinada, comía las palomitas con cuchara. Todos estos genios literarios se hicieron niños antes de tiempo y descubrieron que vivir consiste en saltar a todas horas de una a otra persona de entre esa media docena de tipos que llevas dentro de ti. También los barrios canallas antes del amanecer (Rimbaud, Verlaine), y un estilo visual heredado del expresionismo alemán, encuadres cortesía de Murnau y Stroheim; y, cómo no, las películas de calles de los años veinte, y Freud, ese argentino que todos llevamos dentro, ese pornógrafo exquisito que, entre otras cosas, descubrió que vivimos en Fatalstrasse o, los más privilegiados, en Problemasville; bueno, algunos hasta citan a Nietzsche. Añadamos la luz de Estudio, que siempre es una luz convaleciente, tuberculosa, como de enfermo del pecho (la que he buscado para mi última película); adoquines húmedos del mejor aglomerado, los viejos tejados de París en contrachapado, farolas de cartón piedra, lluvia artificial, máquina de niebla, luminosos de neón que deletrean nombres de hoteluchos, garitos y clubs, toc-toc,toc-toc, que se apagan y se encienden al ritmo de los corazones solitarios, el realismo poético de Clair, Duvivier, Chenal, Carné, Jacques Prévert, los héroes se mueren de perfil fumando Gitanes y vestidos de etiqueta en *bistrots* cercanos a Les Halles o bailes de suburbio que semejan recortables gracias al talento de Lazare Meerson, o en esa Marsella que parece bordada en un bastidor a ritmo de acordeón por León Barsacq.

Presupuestos B minúscula en California, rodajes rápidos en solares traseros o en garajes por San Fernando Valley, pura escuela Ed Wood, donde productores de talento trabajan con la mayor precisión; la fotografía suele ser mala, muy parecida a la de los pornos, a la de los experimentos del masoquista Hugo Haas o el morboso Kenneth Anger; pero alumbra de forma certera, con magia y elegancia, la radiografía de unas vidas rotas, quebradas, yo le llamaría fulgor febril. Acordaos de Stephen en la cuneta bajo el aguacero (*Detour*). Y no conviene olvidar los pintores, la enorme influencia de gente como Charles Sheeler, Hopper, Kline, la Lampicka, la O’Keeffe... Nick Ray abre una de sus obras maestras, *Chicago, años 30*, con la pintura de un rascacielos de la genial O’Keeffe que, como vemos, no sólo dibujaba flores gigantescas rebosantes de sexualidad; Abbe Polonsky, en *El poder del mal*, se inspira decididamente en Hopper, como luego lo harán Ulmer (el “Diner” de carretera de *Detour* es uno de los mejores hoppers que conozco), Wenders, Alan Rudolph o mi amigo Almodóvar. Ocurre que Ed Hopper es, además, uno de los nuestros. Como lo oís. Un cinéfilo a la altura de Miguel Marías, Guarner, Cabrera Infante, Bazin, Truffaut, Manolo Puig, el pendenciero Manny Farber o aquel malogrado Eugene Archer [llegó a ser el crítico suplente de los dos críticos suplentes del *New York Times*],

que tanto cine europeo les descubrió a Bogdanovich y a Sarris. El sombrío Hopper se ganó la vida en sus comienzos pintando pósters para los melodramas del mudo y los primitivos *Gangsters' Films* antes de retratar ciudades desoladas, habitaciones de hoteles baratos, gasolineras deshabitadas, granjeros sin fe, viajantes drogados de apatía y otros tipos resignados, herencia de Magritte. Hopper ha sido la gran referencia de los decoradores (hoy pomposamente llamados *Production-designers*) desde los 60' hasta ahora mismo. Ed Hopper, para mí, forma parte de esa pléyade que ha hecho legendario el cine negro: Bogart, Mitchum, Ladd, Ida Lupino, Audrey Totter, Gene Tierney, Richard Conte, Robert Ryan, Sterling Hayden, Widmark, Glenn Ford, Marie Windsor, John Garfield, Orson Welles, Shelley Winters (nadie más sensual que ella en la piscina de *He ran all the way*, la estupenda obra de John Berry), Jimmy Wong Howe, Nicky Musuraca, Bezzerides, Val Lewton...

Recuerdo que el verano de 1995 fue tan caluroso en Manhattan como el de Madrid de estos días. El incendio en Smart City era tal que, por primera vez, no monté la bronca con el aire acondicionado del Whitney Museum. (El aire acondicionado es el Anticristo, estoy seguro). La exposición del Whitney se llamaba "Edward Hopper and the American Imagination", y dentro de ella había un estupendo ciclo titulado "Hopper and the Cinema" en el que, a través de unos televisores instalados en las salitas de la segunda planta, podías revisar —o descubrir, si tenías la suerte de ser joven— *Laura, Masculin-Féminin, Noche en la ciudad, Blow-up...*

Lo que trato de decir, con una falta de amenidad que me abochorna [el ron Santa Teresa también tiene su parte de culpa], es que todos sabemos de qué estamos hablando cuando chismorreamos sobre el cine negro. Es decir, de ese bla, bla, bla acerca de que la ciudad es el mundo, la sociedad *perturbada*, la desilusión de las posguerras, de que la vida sin amor está detenida o de esa enfermedad incurable conocida por codicia; cotilleamos de películas, en fin, que parecen golpes bajos. Antístenes traducido a un blanco y negro de alto contraste: lo más importante es desaprobar el mal, etcétera... Pero nada, ¿verdad?, que no hay manera; es imposible acertar con una precisa definición. A mí no me importa. Definir es empequeñecer, ya lo decía Susan en los sesenta. El problema es que muchas veces, en cualquier entrevista, conferencia, mesa redonda, coloquio veraniego en la Menéndez Pelayo o El Escorial, zás, siempre aparece un extraviado de entresiglos que te asalta exigiendo respuestas concretas.



“... el borde de sus escotes es tibio y ligerísimamente húmedo, como los de las chicas que le gustaban a Gatsby.” (Dana Andrews y Gene Tierney en *Laura*).

Apuro el roncito —¿queda alguien ahí?—, termino ya este pelmazo monólogo a lo Johnny Carson y voy a secretaros ésto: cine negro es el que yo veo de madrugada en la tele, después de irse el camión de la basura, cuando la ciudad deja de latir y todas las películas hablan de mí y

yo me siento un zombi al revés (el mundo duerme y yo estoy despierto); entonces, aparecen en el Sony Trinitron de mi dormitorio esas mujeres (¿o son hembras?, nunca he pillado la diferencia) que hacen que la vida sea vacaciones —eso es el amor, ¿no?—, esas Glorias Grahames que saben tanto de ti [“Cariño, no pareces muy inteligente, me gusta eso en un hombre”, te dicen entornando sus ojos color bizcocho, sin ningún asomo de perfidia], que consiguen ablandarte a la primera, como cuando bailabas con tu primera chica sin otra música que sus tarareos, o tus silbidos, ya no me acuerdo. Ay, la melancolía del cine negro.

Amanece. Se detiene “Pal Joey” en mi tocadiscos, un LP que robé a no sé quien durante la Década del Tú, esa que navegó ácidamente entre el 65 y el 75. Me encanta Sinatra. Menos, cómo viste. Siempre parece que va o viene del funeral de un amigo en Beverly Hills: traje azul oscuro, camisa blanca, corbata granate y los zapatos negros brillando como espejos. Voy a ducharme y a tomarme un té. Así haré tiempo hasta la hora de ir a la sala de montaje —no hay manera de equilibrar *You’re the one*, ¿será por el blanco y negro?; y el caso es que yo la quiero así, lenta, sin prisas—, y mira, voy a meter en el video, para “optimizarme” (como dicen los semiólogos de cercanías), una comedia loca de los 30 [las más cuerdas que conozco], de esas que no perseguían el arte sino la alegría, la sofisticación, la elegancia y, todo lo más, unas gotas de abatimiento. Dejo, pues, de momento, las chicas envueltas en lencería barata que recuerdan la dinamita y me largo a Connecticut.

El cielo está encapotado. Una luz color *tweed* ilumina la última mañana de agosto. Y me duele la cabeza.

(2000)

MI SIGLO SE CONFIESA A MEDIAS



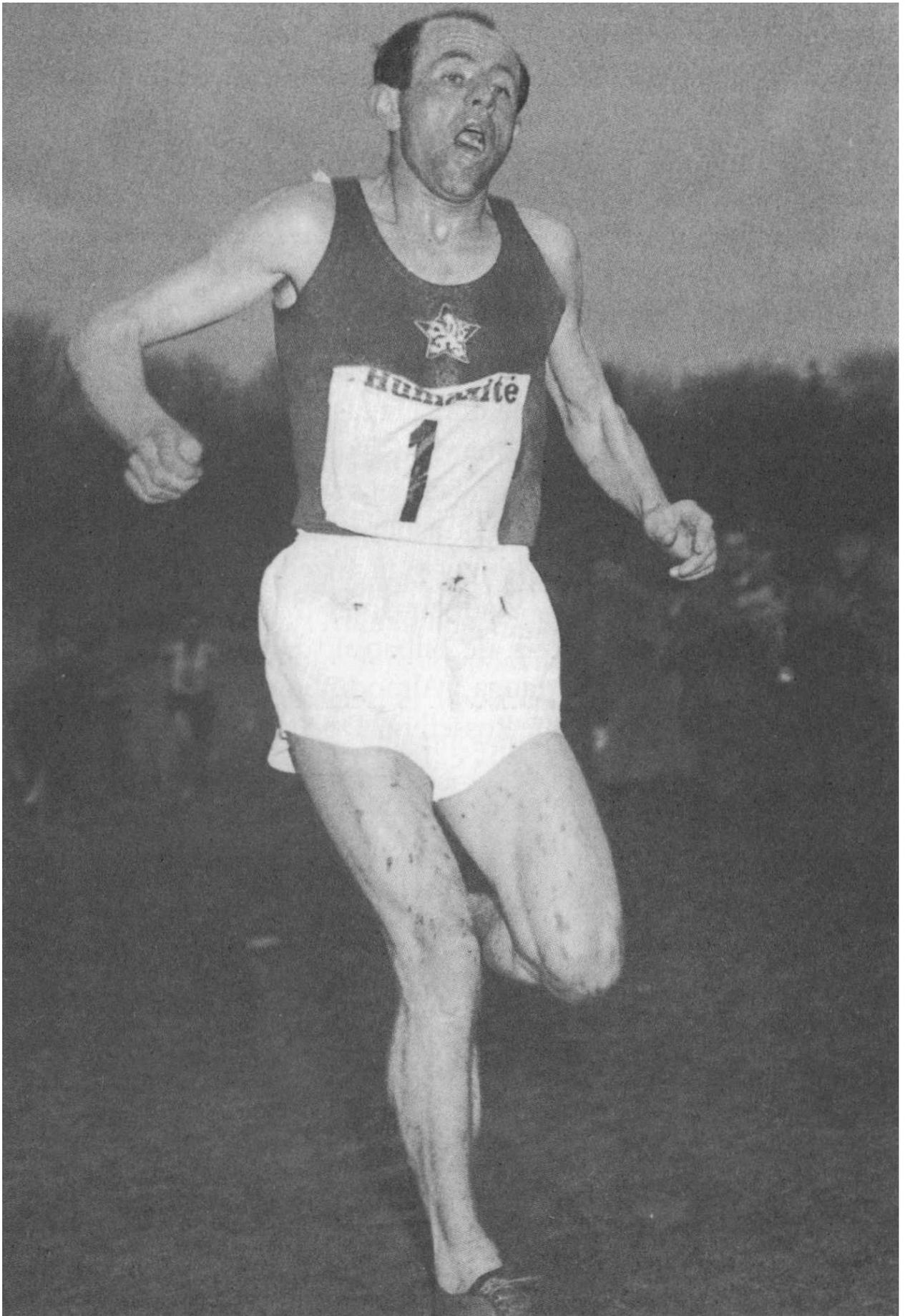
Sinatra, la voz.

El Ford-T, el Cadillac, el Rolls-Royce, los yellow cabs de Manhattan, el "600", *La Consagración de la Primavera*, *la Revolución de Octubre*, Isadora, Cole Porter, Sinatra, Barbra, el Art Nouveau, el Pop Art, el Bebop, el clarinete de Benny Goodman, Warhol, la Factory, Lichtenstein, *Las señoritas de Aviñón*, *la Teoría de la Relatividad*, las greguerías de Ramón, la Flarley, la Guzzi, la Vespa, *Easy Rider*, Elvis, los Beatles, (la cuenta atrás: diez, nueve, ocho...), los Rollings, el Dúo Dinámico, *My fair Lady*, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, el jazz, el charleston, el tango, el mambo, Pérez Prado, Gardel, Charlie Parker, la bossa nova, Ravi Shankar, Irving Berlin, Nat King Cole, Benny Moré, Al Capone, *La interpretación de los sueños*, El nuevo periodismo, J. B. Liebling, Tom Wolfe, Hunter Thompson, Joan Didion, Truman Capote, *Rhapsody in blue*, La Primera Guerra Mundial, la Segunda, la Fría, la de Corea, la de Vietnam, la del Golfo, la de los 6 días, el Manifiesto Futurista, el New Deal, el Happy Ending, Matisse, Chagall, *La Costa Azul* de Bonnard, el Hotel Plaza de Nueva York, Nueva York, el Waldorf-Astoria, el Algonquin, el Palace de Madrid, el Ritz, El Ritz de París, La Reconquista de Oviedo, el Asturias de Gijón, el Hotel Raffles de Singapur, Singapur, Buenos Aires, Montevideo, el Graf Spee, Las Vegas, la Brasilia sin semáforos de Niemeyer, Alvar Aalto, Jorn Utzon y su Opera de Sydney, la Scala, la casa *Falling Water* de Frank Lloyd Wright, la silla Vassily, la tumbona 8306 de Le Corbusier [y de Charlotte Perriand], el Radio City Music Hall, la Piràmide del Louvre, el Empire State Building, El Chrysler Building, el Sears Tower, el Dakota, el Kavanagh, el Harry's Bar de Venecia, la Telefónica, la Sagrada Familia de Gaudi, el Muro de Berlín, la caída del Muro de Berlin, el Glasnot, la Perestroika, el Día D, Disneylandia, el Canal de Panamá, el Fokker, el Super Constellation, el Jumbo, el Concorde, el autogiro, el helicóptero, el submarino, *El submarino amarillo*, los portaaviones, los Ballets Rusos, la Guerra Civil española, Hemingway, Robert Capa, Peter Viertel, Irving Shaw, John O'Hara, Cartier-Bresson, Annie Leibovitz, la Revolución sexual, Rosa Parks, Pearl Harbor, Auswitch, la Bomba atómica, Hiroshima, Nagasaki, la Bomba H, los gulags, Pío Baroja, Marcel Duchamp, Paul Morand, Celine, André Bretón, Louis Aragon, Paul Éluard, Papini, el bikini, el liguero, las medias de cristal, la vajilla de Duralex, el teléfono 300 (de mesa, con disco giratorio, de baquelita negra), la minifalda, los panties, el papel reciclado, lo reciclado, Franco, Hitler, Churchill, Jomeini, Lenin, Rasputin, Sadam, Kruschev, Fidel, Zapata, el Ché, el Sha, el Dalai Lama, cualquier Kennedy, De Gaulle, Dubcek, Arafat, Lumumba, Perón, Evita, Mao, Ho Chi Ming, Stalin, Ethel y Julius Rosemberg, el Arzobispo Makarios, el Cardenal Wyszynski, Eisenhower, E D. Roosevelt, Gorbachev, el ratón Mickey, Bugs Bunny, el Rey León, Popeye y la Betty Boop, Laurel y Hardy, la gillette, la Barbie, el *Guillaume Apollinaire* de De Chirico, Apollinaire, Picabia, Max Ernst, Man Ray, Tanguy, Braque, Peret, Oscar Domínguez, Soupault, Magritte, Miró, Zuloaga, Matisse, Rothko, Klee, Mondrian, Kandinsky, Pollock, Sorolla, Evaristo Valle, Rusiñol, Piñole, Sargent, Anglada Camarasa, Ramón Casas, Gutiérrez Solana, Munch, *El retablo del mar*, Kirchner, Vázquez Díaz, López Mezquita, Utrillo, Nonell, Regoyos, Iturrino, Torres García, Barradas, Penagos, Eduardo Úrculo, Eduardo Arroyo, Eduardo Chillida, Antonio López, Marie Curie, Alexander Fleming, Alexandra David-Neel, Alexander Calder, Aleixandre, Virginia Woolf, el grupo Blomsbury, el Opus Dei, Pavese, Boris Vian, la Tabla Redonda del Algonquin, Somerset Maugham, Evelyn Waugh, Erich Maria Remarque, Stefan Zweig, Pearl S. Buck, Zane Grey, Corín Tellado, Marcial Lafuente Estefanía, Graham Greene, el comisario Maigret, *el Manifiesto Surrealista*, Buñuel, Dalí, *el Expresionismo*, *el Dadaísmo*, *el Existencialismo*, *Metrópolis*, Billy Wilder, Preston Sturges, William Wyler, Churchill, Gandhi, Ben Gurión, Sandino, Dayan, Gagarin, la perrita Layka, el cubo de Rubik, MacLuhan, la televisión, el video, el fax, el pulmón de acero, el ordenador, el DVD, Juan Cueto, Umberto Eco, Internet, los CDs, los LP, los singles, el Crack, el Prozac, la "María", el LSD, el bolígrafo Bic, la Montblanc, *El retorno de los brujos*, la crisis de los Misiles cubanos, el Watergate, Dreyfuss, los cell phones, los walkman, los hermanos Wright, los hermanos Huxley, los hermanos Marx, los hermanos Machado, los Panchos, Yupanqui, Chabuca Granda, Agustín Lara, Lecuona, Glenn Miller, Ray

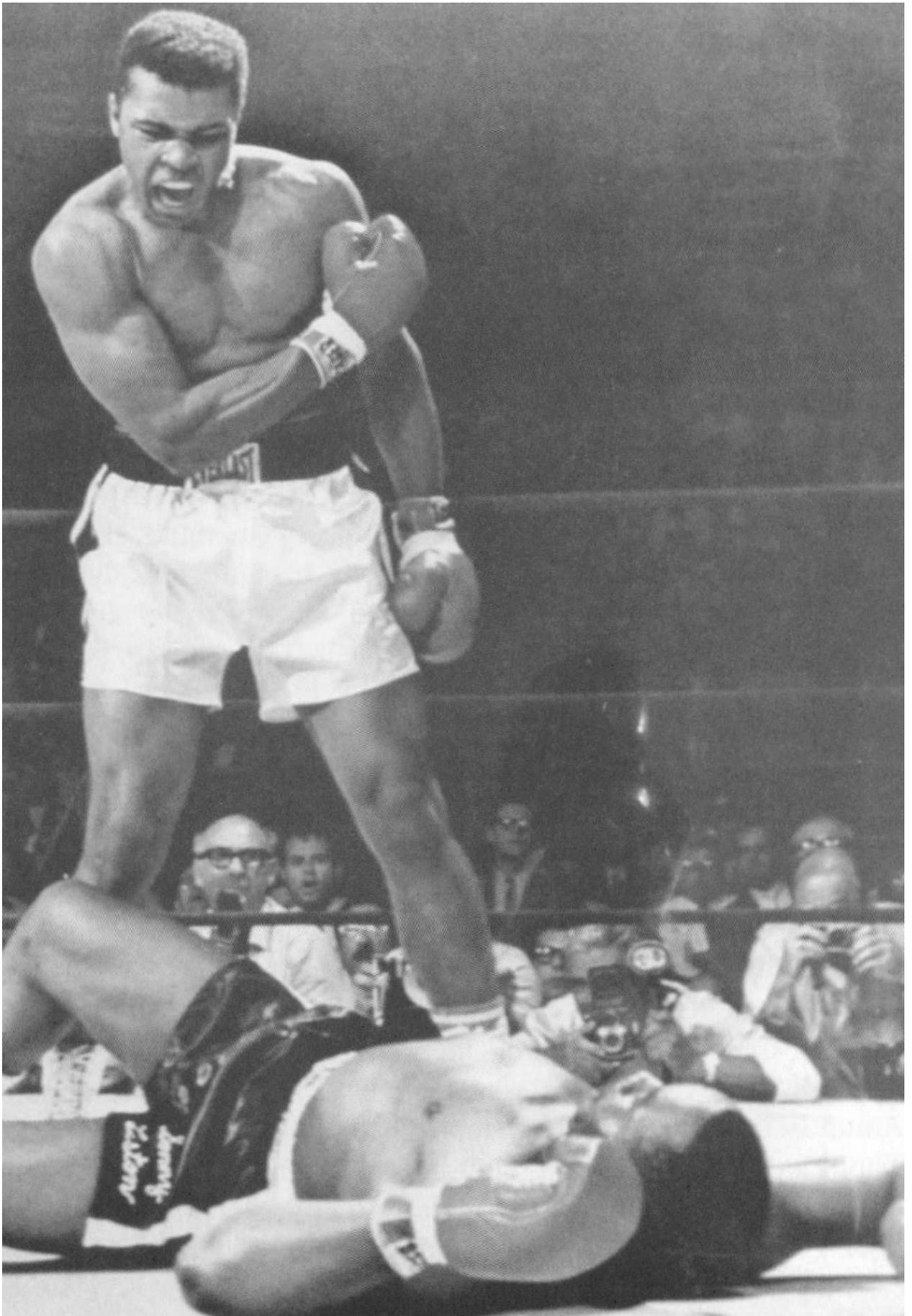
Conniff, Capablanca, Bobby Fischer, "Bola de nieve", Antonio Machín, Billie Holiday, Edith Piaf, Brassens, Camille Claudel, Lou-Andreas Salomé, Marlene, Ethel Merman, Simone de Bouvoir, *Ne me quitte pas*, la Callas, Kiri Tekanawa, la Tebaldi, la Duras, la Lempicka, Georgia O'Keeffe, Frida, Hannah Arendt, Oriana Fallaci, Coco Chanel, Dior, Helena Rubinstein, Arturo Rubinstein, los MacDonald's, las Top Models, los ecologistas, los collages, el Room-Service, los hot-dogs, las hamburguesas de queso, las Fotonovelas, la botella de Coca Cola, la Coca Cola, Pepsi please, el jamón de Jabugo, el Camel, el Chester, el Lucky, el Marlboro, los Gauloises, los Gitanes, los Player Navy-Cut, los "Ideales" españoles de papel color paja conocidos por "explotapechos", los Celtas, el Bisonte, el "caldo de gallina", The New York Times, The New Yorker, Life, Time, Playboy, Reader's Digest, Cahiers du Cinéma, Plànete, Film Ideal, el Marca de los años 50, ABC, Marconi, el Sida, la llegada a la Luna, la llegada de la Pathfinder a Marte, la vacuna de la polio, el velero, lo zen, Greenpeace, Fangio, Severiano Ballesteros, Toni Sailer, Paquito Fernández Ochoa, Alberto Tomba "la Bomba", Joe di Maggio, Ayrton Senna, el beso a tornillo, la felatio a Clinton, la conferencia de Postdam, Biên Diên Phu, la Matanza de Tiananmen, la Matanza de la Plaza de las Tres Culturas, la comida basura, las bolsas de basura, la telebasura, las tarjetas de crédito, las soap operas, *Dallas*, *los Simpson*, Mingote, Summers, Máximo, Chummy, El Roto, Forges, *I love Lucy*, las "flappers", los Teddy Boys, los hippies, los yuppies, los brokers, los hackers, los beatniks, los punkies, los happenings, el Minimal Art, el Conceptual Art, Azorín, *El viaje a la Alcarria*, El Juez Priest, el juez Harvey, El juez Roy Bean, el juez Garzón, el fiscal Torres-Dulce, Atticus Finch, Sir Wilfrid Robarts, *El cuaderno Gris*, *Mortal y rosa*, Hollywood, Griffith, Chaplin, *La violetera* de Padilla, Henry Ford, Ernest Rutheford, John Ford, Hawks, Walsh, *El padrino* de Coppola y Puzo, *Tú y yo* de Leo McCarey en CinemaScope y color De Luxe, Bogart, Coop, Gable, Cary Grant, Mitchum, Holden, Newman, Artaud, Marilyn, Grace, Bette, Kate, Audrey, Rita, Liz, Doris, Ava, Perry Mason, John Wayne, James Dean, Brando (¡Qué le voy a hacer si gran parte de mi memoria es norteamericana!), Gasmann, Marcelo, Sophia, Greta, B. B., Lee Strasberg, Kerouac, Rilke, Eliot, Josephine Baker, el *Ulises* de Joyce, *El Gran Gatsby*, *El amante de Lady Chatterley*, Charles Lindbergh, el MoMA, el Prado, el Guggenheim, el Guggenheim de Bilbao, El Hermitage, el libro de bolsillo, Hitchcock, Berlanga, Almodóvar, Erice, Mattarazzo, Douglas Sirk, Dreyer, Ozu, Rossellini, De Sica, el Neorrelismo, la Nouvelle Vague, Oteiza, Arturo Soria, de la Sota, la Bauhaus, Mies, Gropius, Koolhaas, Calder, Modigliani, el Art Deco, las lámparas que se hacían con botellas de Vat 69, el Madison Square Garden, el Luna Park, el Campo del Gas, las zapatillas de deporte, *Las zapatillas rojas*, las zapatillas compensadas de Stepanov, el Wonderbra, el tanga, las uñas postizas, la pasta de dientes, Ernest Lehman, Ben Hetch, George Axelrod, Carlos Blanco, Rafael Azcona, *La fiebre del sábado noche*, *La verbena de la Paloma*, el contestador automático, la radio transistor, la radio del coche, el sintetizador, la pizza, la Polaroid, la sopa de tomate Campbell, Manolo Caracol, Manolete, Lucho Gatica, Charles Trenet, Ella Fitzgerald, Amalia Rodrigues, Chavela Vargas, el horror del aire acondicionado, la ducha de ozonopino que nos daban los acomodadores de los cines de barrio, Rockefeller, W R. Hearst, *Ciudadano Kane*, la prensa amarillista, la prensa del corazón, la prensa comprometida, Truffaut, Bazin, Godard, Alfonso Sánchez, Guarnier, Cobos, Sarris, Pauline Kael, Gimferrer, Terenci, Julio Camba, González-Ruano, Eugenio D'Ors, la cirugía estética, la silicona, Louis Armstrong, Villa-Lobos, Duke Ellington, Dizzie, Miles, Woodstock, Woody Allen, los blue jeans, *Turandot*, *Cien años de soledad*, *Helena o el mar del verano*, *La chica de Ipanema*, *Good Vibrations*, *Lili Mañeen*, Leni Riefenstahl, Teresa de Calcuta, Isak Dinesen, el ultraísmo, el macarthysmo, el "landismo", el Apartheid, Borges, Bioy, Pessoa, Rodin, Hockney, Alberto Vargas, Alberto Giacometti, Tristan Tzara, la alienación, el stress, la "píldora", el frigorífico, la lavadora, la "fregona", el microondas, Harrod's, Macy's, Bloomingdale, El Corte Inglés, Galerías Preciados, Almacenes Arias, Almacenes San Mateo, Sederías Carretas, Sepu, aquellos que había en Moscú, Gunn, o algo así (en los que no había nada de nada), Jack

Dempsey, Firpo, Carpentier, Gentleman Jim, Cassius Clay, Joe Louis, “Marciano”, Foreman, Tyson, Ray “Sugar” Robinson, Marcel Cerdan, el gimnasio de Stillman, Bud Schulberg, Galiana, Uzcudun, Monzón, Nicolino, Pascualito, Bonavena, la pelea Hagler-Leonard, Ronald Reagan, Martin Lutero King, Malcom X, Marcelino Camacho, *Corazón* de Edmundo D’Amicis, *Esperando a Godot*, Brecht, Pirandello, Shaw, Benavente, *Doctor Zhivago* de Pasternak, *Doctor Zhivago* de David Lean, Sábato, Rulfo, Tennessee Williams, O’Neill, *La muerte de un viajante*, Mihura, los Seriales radiofónicos de la SER (la Sociedad Española de Radiodifusión, a través de su gran cadena de emisoras, propias y asociadas, presenta...), Carrousel Deportivo, Teatro del Aire, Cabalgata Fin de Semana, Bobby Deglané, Pedro Pablo Ayuso, Matilde Conesa, Matilde Vilariño, José Luis Pécquer, Eduardo Calderón, Manuel Martín Ferrand, Eduardo Vázquez, Iñaki Gabilondo, José María García, Sautier Casaseca, el Diario Hablado de Radio Nacional de España (antes, “el Parte”), Matías Prats, Enrique Mariñas, José Angel de la Casa, Neville, Noël Coward, Tono, Jardiel, Fernando Fernán-Gómez, J. B. Priestly, Jaime de Armiñán, Alfonso Sastre, Medardo Fraile, Paso, Ignacio Aldecoa, Sueiro, el Real Madrid, el Atlético de Madrid, el Barga de Helenio Herrera, la Selección brasileña del 58, la Selección brasileña del 70, los Yankees, los Harlem Globe Trotters, los All Black, el Dream Team (Jordan, Magic Jonson, Bird, Pippen, Edwin, Malone, Barkley...), la “máquina” de River, el Manchester United de Matt Busby, el Liverpool de Bill Shankly y Bob Paisley, el Milan de Sacchi, el Boca de Bianchi, el Estudiantes de Zubeldía, Maracaná, el Estadio Centenario, el Estadio de Chamartín, el Yankee Stadium, el Stadium Metropolitano, Wembley, el Molinón, la catástrofe de Superga del Torino, la tragedia de Munich del Manchester, el hundimiento del Titanic, *La Guerra de las Galaxias*, la Metro Goldwyn Mayer, la Fox, la Paramount, la RKO, la Warner, la Columbia, la Universal International, la Republic, la República, la UFA, Cifesa, E. T., Rodgers y Hammerstein, *La Bamba*, Bambi, Dumbo, Bob Dylan, Dylan Thomas, *Ser y tiempo*, Theilhard de Chardin, Krishnamurti, Bertrand Russell, Marcuse, Bocusse, Ortega y Gasset, Popper, Jaspers, Julián Marías, Miguel Marías, Sartre, Mayo del 68, *2001*, El 23 F, el 6 de junio del 44, Pierre de Coubertain, Jesse Owens, Zátopek, Carl Lewis, Coppi, Merckx, Hinault, Indurain, Anquetil, Bahamontes, Bobet, Abdul Jahbar, Emiliano, Epi, Jack Nicklaus, “Tiger” Wood, Di Stéfano, Gento, Kubala, Wilkes, Bobby Carlton, Kopa, Pelé, Beckenbauer, Zamora, los stukas sevillanos, los cinco magníficos del Zaragoza, Babe Ruth, Antón Geesink, Sonja Henie, Nadia Comaneci, Zola Budd, Garrincha, Gainza, Luisito Suárez, Ufarte-Luis-Gárate-Irureta y Alberto, Adelardo, Zidane, Maradona, Kempes, Eusebio, Cruyff, Platini, Obdulio Varela, Francescoli, Quini, José Manuel, Churruca, Joaquín, Ferrero, Valdés “la maquinona”, Raúl, Michel, Butragueño, Ronaldo, Rivaldo y Roberto Carlos, Bilardo y Menotti, Miguel Muñoz, Villalonga, Johnny Weissmuller, Mark Spitz, Bikila, Nurmi, Moses, Beamon, Fosbury, Viren, Juantorena, Bubka, Gebreselassie, Ron Clarke, Roger Bannister, Aouita, El Gerrouj, Coe, Henry Rono, Herbt Elliot, Tomás Barris, González, Abascal, Cacho, Wilma Rudolph, Florence Griffith, Elvis, Caruso, Bruce Springsteen, Discépolo, el polaco Goyeneche, Kurt Weill, Niño Rota, Morricone, Mancini, Sara Bernhard, la reina de Inglaterra, Marta Graham, *El diario de Ana Frank*, Ana Frank, el cine negro, las Women Pictures, los westerns, The March of Time, el NO-DO, *Mediterráneo* de Serrat, *La historia de San Michele* de Munthe, *Nueve cuentos* de Salinger, *Casablanca*, *Lo que el viento se llevó*, *En busca del tiempo perdido*, Henry Moore, Albert Schweitzer, Tagore, Gabriela Mistral, la Storni, Lorca, Luis Alberto de Cuenca, Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández, Felisberto Hernández, Idea Vilariño, Ezra Pound, Manuel Alcántara, Antonio Martínez-Sarrión, Claudio Rodríguez, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, *Imagine*, *Yesterday*, *Let it be*, *Moon River*, *Unchained Melody* de los Righters Brothers, Armani, Tiffany, el CinemaScope, el cinerama, el cine en relieve, el cine con olor (Smell-O-Vision), los autocines, *Lolita* de Nabokov, el hula hoop, la Underwood, la Olivetti, el Zippo, el Dupont, el Ronson, el bolso Kelly, la cafetera de émbolo, las gafas de sol, el Chupa Chups, *Barrio Sésamo*, *El Show de*

Ed Sullivan, Reina por un día, Historias para no dormir, Nijinsky, Fred Astaire, Ginger Rogers, el Microchip, Salvador Allende, El Ché, los campos de concentración, Simon Wiesenthal, el GULAG, el "Boul' Mich", la Quinta Avenida, la Gran Vía, el Trastévere, Corrientes, 348, el Monument Valley, Aaron Copland, Grieg, Schönberg, Sibelius, Gershwin, Béla Bartók, Falla, Leonard Bernstein, Ingmar Bergman, Bernard Herrmann, Minnelli, Nicholas Ray, Satyajit Ray, Jean Renoir, Lubitsch, Toscanini, Kemplerer, Mahler, Alma, Karajan, Celibidache, Giulini, Chernóbil, el Atomium de Bruselas, A Chorus Line, Cats, El fantasma de la Opera, George S. Kaufman, Amundsen, Mallory, Hillary, Tensing (también el coronel Hunt), Thor Heyerdhal, Cousteau, Houdini, el Sputnik, los Apolos, Juan Carlos I, Diana de Gales, el Dry Martini, el Wisky Sour, el "Cuba-libre", el "Gin-Tonic", Apple, Windows, Web, Microsoft Corp., el toro de Osborne, Benedetti, Primo Levi, Lobo Antunes, el Vega Sicilia, la perrita Laika, la oveja Dolly, Pedro Escartín, Jaime Campmany, Eduardo Galeano, Antonio Valencia, Jorge Valdano, Rayuela, Cabrera Infante, Manuel Puig, Fernando Sánchez Dragó, el plástico, el plexiglás, Cajal, Von Braum, Oppenheimer, Max Planck, Fermi, Röntgen, Heisenberg, la colección policíaca "El Séptimo Círculo", Carl Sagan, Stephen Hawking, Hubble, el hubble, Bradbury, Lovecraft, James G. Ballard, Philip K. Dick, Las enseñanzas de Don Juan, Cita en Rama, Nigromante, "Soy leyenda", "Cántico a San Leibowitz", Faulkner, Horacio Quiroga, Kavafis, la "Nueva Frontera", las ciudades dormitorio, el FBI, la CIA, el KGB, la ONU, la OTAN, el Mau Mau, el DNA, el DNI, la BBC, la ABC, el ABC, la CNN, la IBM, la NBA, la FIFA, la UEFA, la WM, el 4-2-4, el 4-4-2, la Ley Seca, "Charly Brown", "El Hombre Enmascarado", Flash Gordon, Mandrake, Supermán y Luisa Lane, Batman y Robin, Buck Rogers, el Capitán Marvel, Dick Tracy, Barbarella, Li'l Abner, el "Tebeo", el "DDT", Pulgarcito, El reporter Tribulete, que en todas partes se mete, Carpanta, Zipi y Zape, Doña Urraca, las hermanas Gilda, By Vázquez, Gordito Relleno, Peñarroya, El Cachorro, "El Guerrero del Antifaz", "Purk, el hombre de piedra", "El inspector Dan", Tintín, Mafalda, Corto Maltés, Moebius, Taniguchi, Liberace, Jung, los Nobels, los Oscars, los Emmys, los Tonys, los Goyas, Central Park, el Retiro, el Covent Garden, Bomarzo, el Festival de Cannes, Bayreuth, la Bienal de Venecia, Sinuhé, el Egipcio de Walkari, Sinuhé, el Egipcio de Curtiz, Bill Gates, Paul Allen, Bill Tilden, Rod Laver, Borg, Ashe, Santana, Chris Evert, Billie Jean King, Martina Navratilova, la Route 66, la Transamazónica, la cornisa cantábrica, Kafka, Naguib Mahfuz, Derek Wallcott, la aspirina, la penicilina, la sacarina, la Kriptonita, el Black Power, el sushi, el sida, las dietas, las becas, el sonotone, Agatha Christie, Sherlock Holmes, Arsenio Lupin, Sandokan, los cuentos de Calleja coloreados en ediciones hoy perdidas, los libros de autoayuda, William Irish, Sam Spade, Marlowe, James Bond, John Le Carré, Los hijos de la medianoche, Un mundo para Julius, Kunta-Kinte, Conrad, Walesa, Valle-Inclán, la cremallera (tarde o temprano, todas fallan), Sitting on the Doc of the Bay por Otis, Killing me softly with his song por Roberta, Rock around the clock, Juan XXIII, el Concierto de Año Nuevo desde la Musikverein de Viena con el palmeo a la Marcha Radetsky de Johann Strauss padre...



Emil Zátopek, la locomotora humana.



Clay Alí, el más grande.

Y los olvidos que descubriré mañana, ya en otro siglo, ¡qué bárbaro!, en otro milenio.

(2000)



JOSÉ LUIS GARCI (Madrid, 20 de enero de 1944). Crítico desde los 19 años (*Signo, Cinestudio, Revista SP, Reseña,...*) y guionista de cine y televisión a partir de los 25 —*No es bueno que el hombre esté solo, Vida conyugal sana, La casa de los Chivas, Los nuevos españoles, Tocata y fuga de Lolita, La cabina* (Premio Emmy), *La Gioconda está triste, Plinio...*—. Debuta como director en 1976 con *Asignatura pendiente*, éxito que se transforma en un fenómeno sociológico; le siguen *Solos en la madrugada* y *Las verdes praderas*, que conforman una lúcida trilogía de la Transición.

En 1980 funda la productora Nickel Odeon, cuya primera película es *El crack*, un *film noir* hoy objeto de culto. Con *Volver a empezar* llega el primer Oscar en lengua española. En 1985, 1988 y 1999, *Sesión continua, Asignatura aprobada* y *El abuelo*, respectivamente, vuelven a ser nominadas por la Academia de Hollywood como mejores películas en lengua extranjera. *Canción de cuna*, 1994, obtiene una veintena de premios, tres de ellos en el Festival de Montreal, además de ser la primera obra de nuestro cine invitada (fuera de competición) al Festival de Sundance. *You're the one*, 2000, filmada en blanco y negro, recibe igual cantidad de galardones, incluyendo cinco Goyas y un Oso de Plata en Berlín. *Tiovivo c. 1950*, para muchos la mejor película de Garci, que Cabrera Infante comparó con *La Ronde* de Max Ophüls, es la aproximación más objetiva hecha hasta el momento de la España gris y convaleciente de la posguerra. Tanto *Ninette*, homenaje a Miguel Mihura, *Luz de domingo* o *Sangre de mayo*, alumbran un trabajo de extraordinaria madurez.

J. L. Garci es "Premio Nacional de Cinematografía" y "Medalla de Oro de las Bellas Artes"; miembro asimismo de las Academias de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) y Granada. Como escritor está en posesión del "Premio Clarín", de la "Pluma de Plata", del "González-Ruano", del "Continente" de Periodismo y del "Puerta de Oro" de Relatos. Ha publicado una decena de libros, entre los que destacan *Ray Bradbury, humanista del futuro, Adam Blake, Beber de cine* y *Sólo para mis ojos*. Por último, en el haber cinéfilo de Garci hemos de añadir la revista Nickel Odeon, de la que fue su editor; el programa "¡Qué grande es el cine!", que durante 10 años dirigió y presentó en La 2 de TVE, y "Cine en Blanco y Negro", ahora en Telemadrid.

Notas

^[1] *L'Esprit du Temp. Essai sur la culture de masse*, Editions Bernard Grasset, 1962. <<

^[2] Premio Puerta de Oro de Relatos 1981. <<

^[3] Este artículo obtuvo el XV Premio González Ruano de Periodismo. <<

^[4] A título de curiosidad, aclaro que el nombre de mi productora, que también se llama Nickel Odeon, está registrado bastante antes que Bogdanovich filmara su película. <<

^[5] En otro aspecto, *El largo adiós*, de Robert Altman, y *En un lugar solitario*, de Nicholas Ray. <<

^[6] Caso de negarse, le diré que, por lo menos, sea el héroe favorito de Chandler quien se beneficie. Debe ser magnífico enviar cartas desde el Philip Marlowe Boulevard. <<

^[7] James Bond, a mitad de los cincuenta, ganaba 1.500 libras esterlinas al año. Y tenía, además, una renta de otras 1.000 libras exentas de impuestos. <<

^[8] Premio Continente de Periodismo 1996. <<

^[9] Me niego a llamarla *¿Qué ocurrió entre mi padre y no sé quién?*, o como sea. <<

^[10] La historia de Wilder está copiada. En realidad, le ocurrió al Presidente Herbert Hoover. Un chico le solicitó tres autógrafos. Hoover se los dio. «¿Para qué quieres tres autógrafos míos?», preguntó el Presidente. «Verá, señor», respondió el chaval, «el primero es para mí, y los otros dos los cambiaré por uno de Babe Ruth.» Aunque sea innecesario, aclaro que Babe Ruth, también conocido como *The Bambino*, ha sido la mayor estrella del béisbol y una de las leyendas norteamericanas del siglo. Este año se cumple el cincuenta aniversario de su muerte.

<<