

UNA MUJER MUNDANA

Conocí a Anita Loos en Hollywood en 1970 — en un *party*: claro está—. En Los Ángeles hay más *parties* que recepciones en Washington. Ésta es, como en la diplomacia, la única tierra de nadie en la paz. Ya había conocido a ese mito del sexo rubio, Mae West, pero con Anita Loos me encontraba con la leyenda literaria: la escritora de *Los caballeros las prefieren rubias*, novela ejemplar, casi la obra de una gigante literaria. Pero me encontré con una enana, tan baja era.

Me pregunté al inclinarme y darle la mano cómo prefieren los pigmeos las rubias, ¿asadas o en guiso? Anita Loos, además, no era rubia, sino una mujer de pelo teñido de oscuro y pelado corto en llovizna. «Encantado», le dije desencantado. «Miss Loos. Se dice luus, ¿no?», había pronunciado su nombre a la *loo-se*, que en inglés aplicado a una mujer la hace fácil. *Loose morals* es de una dudosa moralidad. «Yo digo Loos», dijo ella, francamente. «Mi familia toda dice *Lo-os*. *Loose* luce picante en una mujer, ¿no cree? Mi disgusto con mi nombre ocurrió en Londres al saber

que *loos* son los retretes. Feo, ¿no? Pero me consuela México cuando llego allá y me llaman *luz*.»

¿Qué hay en un nombre?, pregunta Shakespeare. A veces, todo. Esta mujer delgada, vieja y pequeña había escandalizado a una época que se creía libre con un título que ha pasado al vocabulario del siglo. Varias frases suyas están en los diccionarios de citas. «Los caballeros parecen recordar mejor a las rubias.» «Abandónalos mientras luzcas bien.» «Un beso en la mano te hará sentirte muy muy bien, pero un brazalete de diamantes te dura mejor, como en *Los diamantes duran siempre*.»

Es difícil admitir que antes del libro de Anita Loos nunca se habían oído. Su novelita, publicada en 1925, dio a Loos fama y fortuna y esa felicidad literaria que dura hasta el próximo libro de éxito, propio o ajeno.

Anita Loos, californiana, comenzó a escribir a los quince años para el cine, arte californiano, en Hollywood, ciudad californiana, y pasó prácticamente toda una vida (más de cincuenta años) en California, aunque murió en esa meca del hombre del desierto californiano, Nueva York.

Su primer escrito, una sinopsis, lo compró D. W. Griffith, el genio que él solo había inventado el cine americano y a Hollywood de paso. Una fuga, la primera a Nueva York le consiguió a Anita, huerfanita, la estima, el amor y el odio. Las dos últimas pasiones, venidas de la misma persona, John Emerson, actor fracasado y mediocre director, que, como otro a lo Loos sugiere, se casó con la morena, para explotarla como si él fuera rubio. Curioso destino de una mujer con talento mundano que terminó comparándose a menudo con la ingenua Colette, la escritora que más admiraba y de

la que adaptó obras al teatro. Como se sabe, Colette, en su juventud, hizo de *negro* (o *negrita*) para su primer marido, Willy, notorio chulo literario.

Como Colette, la Loos no tuvo suerte con los maridos mediocres, pero sí con los hombres de genio. Apadrinada por el gran Griffith, escribió en 1912 su primer triunfo para el cine, *El sombrero de Nueva York*, en que actuaron nada menos que Mary Pickford, Lionel Barrymore y las hermanas Gish. Fue Anita Loos también quien escribió la película que lanzó a Jean Harlow, la famosa rubia de platino, perversamente titulada *La Pelirroja*, en 1932. Veinte años después, *Los caballeros las prefieren rubias* consagraría al mito de la mujer rubia, Marilyn Monroe. Su carrera fue de escribir los títulos de *Intolerancia* al guión de *San Francisco*: un desastre legendario aquélla, un éxito económico ésta. Curiosamente, ella estaba más orgullosa del bodrio que de la obra maestra. En el medio conoció a todos los hombres interesantes del siglo, Douglas Fairbanks, Griffith y Chaplin, a Clark Gable, a H. L. Mencken (que le dijo: «¿Se da cuenta, jovencita, que es usted la primera escritora americana que se burla de esa institución *non sancta*, el sexo?») a William Randolph Hearst, a H. G. Wells, a Aldous Huxley (quien después de declararse «arrebataado con su libro», la nombró su *tête favorite*), y todos esos caballeros la encontraron deliciosa y querían casarse con ella. De veras.

Mirando esa noche de Hollywood, oyendo más que mirando (porque ella hablaba y hablaba todo el tiempo) a esa esfinge anecdótica, me preguntaba cuál sería su fascinación para todos, enigma para mí. Entonces recordé que esta mujer, Anita Loos, ya había escrito su epitafio: *Los caballeros las prefieren rubias*.

LA RUBIA Y LOS CABALLEROS

Nunca como en este siglo han sido tan populares las rubias. Es más, el siglo parece haberse poblado de rubias. Es cierto que este es el siglo que inventó el peróxido permanente que hizo posible a la rubia oxigenada. Mientras más falsa la rubia, más verás. Pero cuando Anita Loos (una morena menuda) acuñó la frase «los caballeros las prefieren rubias» no estaba más que comprobando una realidad moderna. Sin embargo la mitad del mundo las escoge pelinegras de ojos rasgados, como son las chinas, japonesas y coreanas. Mientras que una tercera parte del globo las quiere morenas, con un lunar escarlata en la frente y que huelan a curry. Todavía hay una humanidad negra, morena, con el pelo ensortijado o con rizados negros y trenzas de azabache. Por lo visto queda muy poco terreno para las rubias. Pero esas rubias, falsas o naturales, han dominado el cine que ha creado las imágenes del siglo. Un solo director, Alfred Hitchcock, no admitía más que heroínas rubias y a partir de la decadencia del cine mudo, cine latino, las rubias,

esta vez con voz y veto, se hicieron con las ansias femeninas y los deseos masculinos. No sólo los caballeros las preferían rubias: también, aparentemente, las señoras. Las peluquerías respiraban oxígeno puro.

Tomando la ocasión por los pelos claros, hay que hablar ahora de dos o tres rubias, dignas paradigmas. Tal vez la primera fue Mae West. Debajo de su abundante cabellera rubia, parecía un camionero con peluca, hablaba como una libertina liberada y se comportaba como una mantis religiosa que ha devorado demasiados machos de la especie. Su lema: «Sube a verme un día de éstos», parecía una invitación a la devoción. La rubia de al lado, Jean Harlow, era una pobre seguidora de la ciencia cristiana en la vida (y en la muerte) pero en la pantalla daba muestras de una agresiva vulgaridad que desde entonces se deletrea s-e-x-o. Siempre apareaba a Clark Gable por su machismo moderno, Harlow, que fue la primera rubia que perdió el pelo del otro lado de la pantalla. Para seguir siendo la rubia explosiva (sin pelo rubio no hay rubia) tendría que usar peluca hasta el fin de sus días, que no fueron muchos. Pero pudo hacer hasta el final pareja con Gable cuya famosa sonrisa estaba hecha de dientes postizos.

La otra rubia relámpago, Carole Lombard, tenía el atractivo blondo y lirondo que tuvo Jean Harlow con el sentido del humor de que hizo gala Mae West. Lombard era esa rara combinación: una rubia que no es tonta, que es sexy, que es cómica. Su mejor momento ocurrió en *Ser o no ser*, una comedia en que tenía tantos amantes como dudas Hamlet, encarnada por un hastiado, astado marido, que era Jack Benny. La película fue la obra maestra de Carole Lombard y

de Jack Benny en su hilarante papel de Hamlet que no duda: su ser o no ser significa contar las astas de la testa. Lamentablemente, cuando Carole Lombard era más bella (su cara una máscara cara), más apetitosa (tenía las formas femeninas más generosas de Hollywood) y su talento más apreciado (era una comedianta consumada), se apareció el destino en forma de un avión que volaba bajo y terminó su carrera con un gran ruido de estrella que se estrella. Todavía es lamentada. Ahora le toca el turno a otra rubia, como Harlow, tonta y vulgar. Esa era la Marilyn Monroe del cine. Tengo que confesar que, como rubia, nunca me gustó demasiado. Mi rubia favorita fue Kim Novak o Lana Turner, venerada vidente en mi afecto.

Pero, hay que rendirse a la evidencia, la Monroe es la rubia más famosa del siglo. Viva o muerta o colocada en ese pedestal del arte que se llama limbo. De la actriz se puede decir poco. Era una comediente cariñosa (sus ojos ingenuamente abiertos se convirtieron en su marca de fábrica) en manos hábiles, pero como actriz dramática fue de una incompetencia realmente lamentable. Debió, como Mae West, no hacer más que comedias. Sin embargo, tenía ambiciones dramáticas y hasta ser una heroína de Dostoievski. No lo logró. Lo más que consiguió fue ser una neurótica americana no a la manera de Tennessee Williams sino de Arthur Miller, su marido más en el espíritu de Jack Benny casado con Carole Lombard que en el de O'Neill. Al final de su carrera sin embargo en *Something Got to Give*, era posible detectar la presencia de un icono carnal y húmedo que se acercaba a los ojos masculinos de este lado de la pantalla como pidiendo una tregua amistosa. Si lo prefieren,

parecía decir, que los caballeros por favor no me consideren rubia, sino un ser humano. Lamentablemente, a su muerte ha vuelto a ser el amuleto oxigenado que fue al principio de su carrera.

Tal vez la razón por qué Marilyn Monroe nos es tan preciosa como imagen (que es todo lo que queda de ella) la tenga Carl Denham, el director de cine que descubrió a King-Kong en la selva feral de *King-Kong*. Al notar Denham el entusiasmo que despertaba su rubia importada entre los nativos de la isla remota, dijo: «Las rubias escasean por aquí». Las rubias de veras escasean por todas partes. Aún en *King-Kong* la rubita que literalmente se echó al mono era, quién se atreve a decírselo al súbito simio, una falsa rubia, como Marilyn y todas esas rubias del cine. La tarea de Marilyn fue que nos creyéramos que era una real rubia ingenua. Su hazaña es que lo hayamos creído tanto tiempo. Era esa condición de falsa de veras la que la ha hecho la rubia por antonomasia. Mientras Lana Turner era la preferida de un bribón o dos y Fay Wray de un desmesurado gorila, Marilyn Monroe fue la preferida de los caballeros. Todavía lo es.

BELDAD Y MENTIRA DE MARILYN MONROE

Nadie llora ya a Marilyn Monroe, excepto tal vez Joe Di Maggio, pero todos la evocamos, como la luna de ayer. La miramos, la admiramos hoy, la admiraremos siempre al verla, única y diversa, en el cine tantas veces como la primera vez. En el despliegue de su espléndida vulgaridad al caminar calle abajo en Niágara, toda caderas: carne tan móvil sobre la que se podía oír la piel crujir bajo la tensa tela. La aplaudimos una vez, la aplaudiremos varias veces, al subir ella, cimbrar y bajar luego la empinada escalinata de neón, una rubia hecha de piernas, en *Los caballeros las prefieren rubias*: cien amantes, cien diamantes y una muchacha que es una joya. Querremos protegerla, la protegeremos en su pervertida inocencia carnal de *Bus Stop*. Trataremos de acogerla con la paternidad incestuosa de Clark Gable en *The Misfits*. Pero sabemos que gozar sólo su visión de animal joven, implorante y devastadora («*Do I have to go, Uncle Lon?*») de la queridita que se queda sola, Caperucita entre lobos, con el cansado ojo senil del sexo: seremos como

el veterano Louis Calhern en *The Asphalt Jungle*. Suyos son los oscuros ojos del *voyeur* condenado a escrutar eternamente a su radiante objeto de deseo. Ésa es la mirada de impotente social de Alonzo Emmerich, todavía deseando a la muchacha rubia que va a desaparecer para siempre ante sus ojos, como el resto que se apaga: el mundo concebido como una linterna sórdida que fue una linterna mágica —ésa es la visión del espectador de cine. De ustedes y mía, de nosotros los *voyeurs* de antes que todavía somos los mismos mirones: esa mujer se hizo para tu ojo sólo.

No otra cosa que una sombra fue y será Marilyn Monroe para todos. Ahora se trata de explicar la fascinación, obsesiva y recurrente como la luna, de esa sombra, de esas sombras o de esa sola sombra pálida que dura más de un cuarto de siglo en las reticentes retinas y su perenne manifestación entre nosotros sus médiums. Esa presencia sobrehumana, más allá de la muerte y del olvido, es el mito manifiesto que ahora llamamos Marilyn Monroe.

La mujer —es decir, la tenue apariencia detrás de la presencia poderosa de la sombra— nació y murió como pocas estrellas del cine americano: en pleno Hollywood. El mito surgió, como todos los mitos, dondequiera, pero al mismo tiempo: todo el mundo prefirió esa rubia. Su exacta geometría tiene la forma del círculo mágico: su circunferencia está en todas partes y el centro en ninguna. Cuando sucedía este fenómeno único en la antigüedad la aparición era una diosa —o un dios. (Pero, realmente, Marilyn Monroe, para mortificar a Unamuno, era todo menos un hombre.) En la Edad Media esta manifestación sería la de la Virgen —aunque es ridículo pensar

en una Marilyn Monroe virgen. Ni siquiera, como Greta Garbo, en una suerte de vestal vegetariana. Marilyn Monroe, como Afrodita, es el apogeo del amor: nacida del amor, para el amor. Como era posible pagar por ese amor vicario (todavía lo es, aunque más caro ahora: los boletos cuestan un horror en todas partes) ella era nada más y nada menos que una *hetaira* prodigiosa — como una Cleopatra rubia, por ejemplo. Es decir, mera ramera. Marilyn Monroe, hay que decirlo claro, era una puta — la puta platónica, hembra cósmica. Ella era la representación virtual de la mujer para el vicio y la virtud del amor. Venus no era menos. Marilyn no fue la mujer que inventó el amor, pero pareció haber adquirido temprano la patente. ¿Quién no ha estado enamorado de Marilyn Monroe o de una de sus reproducciones húmedas de agua oxigenada?

No quiero detenerme, pues, en las últimas revelaciones sobre la vida luminosa o sórdida de Marilyn Monroe, la mujer, como ha hecho Norman Mailer en su torcido homenaje público y notorio. ¿Qué importa ahora si ella se suicidó o la mandó a matar Robert Kennedy por encargo de su hermano Jack para que no arruinara la futura carrera política de Ted, el tercer Kennedy? No hay que hablar tampoco de documentos genuinos sobre una niñez infeliz, su pubertad temprana y la juventud arruinada de Norma Jean Baker o Mortensen o como se llamara. ¿Qué nos importa si su madre murió loca o no? ¿O si de niña Normita fue violada por un huésped brutal o experto? ¿O si de mujer inmadura tuvo que afrontar una sola o diversas indignidades sexuales para sobrevivir o hacer carrera y ser famosa? Son los gajes del oficio de actricita con más tetas que talento. No me

interesa saber si es cierto que Norma Jean, ya Marilyn para siempre y por toda la eternidad (nadie recuerda por cierto a las otras Marilyns del cine: Marilyn Maxwell o la misma Marilyn Miller, a quien debe su nombre, y aún la gloriosa Kim Novak cuyo verdadero nombre era, inoportuno, Marilyn Novak), esa Marilyn por antonomasia, ingeniosa y cínica, fue la que al ver la recién colgada estrella en la puerta de su camerino, en señal de ser ya una *movie star*, dijo o dicen que dijo su promesa de amor: «Ahora se la voy a hacer nada más que a quien me guste». Ella, meretricia, había cometido felación por la causa del triunfo, pero ésa era otra mujer y el ultraje ocurrió en ese otro mundo, en tinieblas, detrás de la pantalla. Además la hembra está ahora muerta — como bien dijo Kit Marlowe hace casi cuatrocientos años, hablando de otra doña deferente. Sí, es verdad que Marilyn, la criatura carnal, está muerta. Pero parece mentira, con lo viva que se la ve: nadie diría que de ella ya no queda nada, excepto unas cuantas películas y muchas fotos: pocas mujeres de la historia han sido tan retratadas. Además, claro, queda el recuerdo. Todo el mundo tiene un recuerdo recurrente de Marilyn Monroe. Sólo sus iniciales son la doble entrada al Mnemocine de su memoria.

Sam Shaw —fotógrafo, productor de películas y animador de actores— tiene todavía recuerdos precisos de Marilyn Monroe que resultan vagos ante sus fotos precisas. Caminando por Manhattan, cerca del Parque Central, a comienzos del verano me dijo Sam señalando: «En uno de esos bancos le hice unas fotos a Marilyn. Era verano. Marilyn llevaba mucha ropa para lo que llevan las mujeres ahora, pero para

entonces estaba desnuda. Así vino. A veces Marilyn venía vestida con un abrigo de visón. Era, como siempre con ella, verano y el calor era sofocante. Cuando le reproché cómo podía llevar ese abrigo de pieles, ella lo abrió —y debajo no tenía nada. ¡Pero nada! Era su chiste favorito. Ese mismo día de las fotos en el parque llevaba un simple vestido sin nada debajo. Nunca usó *panties*. Esa tarde caminó por la orilla del parque, se sentó en un banco y leyó o hizo que leía el periódico. Estuvo sentada junto a dos novios de verano un rato y yo hice fotos, justo ahí al lado de la pareja, ¡y ninguno de los dos la reconoció! Creo que ni la miraron —y estaba en su apogeo como estrella y como mujer. Marilyn la de la vida diaria era tímida, apocada, casi poquita cosa. Era su imagen del cine, y de las fotografías, la que se hacía grande y poderosa, enorme. Como dice Howard Hawks, la cámara se enamoraba de ella y a través de la cámara, todos nosotros. Esa era su magia».

Marilyn, viva, no olía bien además. Era en la pantalla que ella se convertía en el perfume de una imagen, en el aire del cine, en un aura. Todos tomamos fotos de ella con nuestra *Zeitgeist*, de Seiss-Ikon.

El recuerdo de Tony Curtis, antiguo galán, es bien diferente y nada deferente: es irreverente. Los dos fingieron juntos varias escenas de amor tórrido en un Miami de cartón en *Some Like it Hot*: ella estaba casi desnuda de veras, él llevaba gafas que nublaban la pasión simulada. «¿Cómo fue el beso de Marilyn?», le preguntaron a Tony Curtis después. «Como un beso de Hitler pero sin el bigote», confesó Curtis que es judío. «Además, no usaba desodorante». Como Hitler.

Hacia el final de su carrera —es decir, de su vida— Marilyn se volvió una actriz chabacana y chapucera. O indiferente. En esa escena con Curtis, en que él la enamora mientras mordisquee un magro muslo de pollo, ella no tenía más que un bocadillo o dos. Pero siempre se equivocaba, casi adrede. La toma tuvo que repetirse 27 veces por culpa de Marilyn y Tony Curtis se vio obligado a comer otros tantos muslos fríos. Al final él quería darle a ella mordiscos no de amor sino de rabia. Curtis no fue cortés, pero Billy Wilder, el director, fue cortante: «Ella es costosa y poco profesional, es verdad. Pero mi abuela es muy profesional y cobraría poco. Todos pagan por ver a Marilyn vestida, ¿pero quién va a pagar por ver a mi abuela en *negligé*?»

Fue Wilder quien creó la imagen más memorable de Marilyn Monroe en movimiento. Es esa secuencia en que ella camina por una fingida calle de Manhattan y desde una parrilla en la acera un Eolo malicioso y solícito sopla una ráfaga vertical de aire tibio —o más bien fresco— que le levanta las faldas y muestra sus pulidas pantorrillas pálidas para revelar sus muslos arqueados hasta los púdicos pantaloncitos desusados —tan blancos como sus piernas perfectas. Esa visión es imperecedera: es idéntica a la reconstrucción ideal que hizo Botticelli del nacimiento de Venus en el mar Egeo: Marilyn es una Afrodita urbana surgiendo sobre el ajetreo del *subway* ahora.

Hace poco una joven película francesa (Wilder podría ser el abuelo de su director y de casi todos sus actores) llamada *Diva*, hacía caminar gratuitamente por un París real a una rubia irreal —y de pronto el aire del metro le levantaba las faldas hasta la cadera,

en un golpe de nostalgia que no abolirá la cita. Al otro lado del Atlántico el público de un cine de Manhattan, neófitos más que cinéfilos, rió de veras. Era que habían reconocido el homenaje francés a la Venus americana. El mismo Wilder, en esa su última comedia juntos, *Some Like it Hot*, daba una nalga-dada figurada a Marilyn y guiñaba después un ojo avisado al espectador cómplice. Es esa escena en que una muy mona Monroe, música que toca mal el ukelele pero a quien se le puede tocar bien todo, viene bella y boba por el andén simulado hacia la cámara. Su distracción es total: como si fuera la misma muchacha miope de *Cómo casarse con un millonario*, aquella rubita que sin lentes tropezaba con su sombra. Ahora la espléndida criatura blonda avanza hacia nosotros, el público, todavía inocente. Pasa cerca del tren y de entre los vagones sale un doble chorro de vapor, uno para cada nalga mórbida, con un silbido soez de frenos en desenfreno. Ella salta asustada y luego sigue su camino, pero su culo no escapó a mis ojos sorprendidos.

Pero ningún homenaje mejor que el del recuerdo: recordar a MM cuando M muerta era M viva. Ese recuerdo, ese tesoro, este privilegio pertenecen a G. Caín, aquel fanático furibundo que tenía en su estudio tres fotos, tres: Marilyn desnuda en el calendario notorio, toda tetas y muslos muelles. Marilyn vestida en *Some Like it Hot* (es decir, peor que desnuda: casi vestida y con mamas magnas), Marilyn forrada en pieles, como la quería Caín, discípulo de Sacher-Masoch, masoquista memorable: Venus en cueros. Ese Caín, que al revés de Sam Shaw no conoció a Marilyn nunca, que jamás sufrió al besarla como

Tony Curtis curtido, que, impar de Mailer, no llegó a enterarse de que la estrella había muerto pero siempre supo qué cosa era ella viva —un mito del siglo—, ese Caín, atroz *alter ego*, escribió en 1961 un elogio nada fúnebre (no tenía por qué ser de luto: Marilyn no había muerto todavía). Pero la loa se le convirtió en boa y el cronista se internó, perdido, en el laberinto de sus propias obsesiones: Marilyn devino una encarnación de la fatal diosa rubia pagana que nació con Helena para perder a Paris, burlar a Menelao su marido y destruir a Troya. Según Caín el mito, ya cristiano, se hace luego la Isolda celta de la Edad Media, toda filtros y música de Wagner. En la leyenda renacentista del Dr. Fausto, es el fantasma de la Helena rubia que hace al alquimista moribundo suplicar ser hecho inmortal con un beso —como el final feliz de una película cualquiera. Y con el cine regresa la diosa rubia (por cierto, de Jean Harlow a Kim Novak, todas ellas fueron falsas rubias: solo Ginger Rogers era rubia real, rubio su cabello, rubio su vellocino) o la mujer rubia como ideal erótico y signo fatídico que se convierte en un símbolo —Marlene Dietrich, por ejemplo. Esa encarnación culminó del todo en Marilyn Monroe. Después de ella fue el diluvio de rubitas mojadas por la lluvia del tiempo y la moda (un desfile de facsímiles: Beverly Michaels, Cleo Moore, Joy Lansing, Barbara Nichols, Jane Mansfield, Mamie Van Doren, y en un salto atlántico, Diana Dors y Anita Ekberg, y muchas, muchas más que la memoria ahita de pelo pajizo rechaza), todas muñecas de paja hasta llegar disminuida, desmejorada a Bernadette Peters, muñequita de New York: pelito pintado, ojos redondos, boca rotunda,

prognata — y esa Mae West de monte adentro que es Dolly Parton, enana neumática que amenaza desinflar con su canto, no su encanto, sus senos como un busto de goma que hace piss.

Ahora a casi medio siglo de su muerte se sabe que la culminación celebrada por Caín fue como un *hybris*: después de esa cima todo sería decadencia. Marilyn Monroe hay que admitirlo sin lamentarlo, es la cumbre, el tope del iceberg nórdico, el Everest mítico que hay que escalar (con los ojos porque está ahí: sus fotos en blanco y negro y en colores, en todas sus películas y en la televisión). MM no es el más breve epitafio sino una clave: Marilyn es la última rubia radiante —pero también la rubia eterna, la inmortal, el mito de la mujer rubia, la diosa blanca, la luna que nace, que renace y en ella misma cada visión la cambia.

VIVAS, BIEN VIVAS

MELANIE GRIFFITH ES UNA DESHOJANTE MARGARITA

Quien conoce a Melanie Griffith no podrá ya jamás olvidarla. Como una margarita de celuloide ella se deshoja en la pantalla mientras nosotros el público nos desojamos. Melanie Griffith, esa rubia a veces gorda, a veces esbelta y a veces con el pelo negro de negra noche, pertenece a esa generación de rubias de los 80, inolvidables castigadoras, liosas letales, legión de la que también forman parte las formas de Kathleen Turner, Kim Basinger y Michelle Pfeiffer, sin olvidar a la acrobática, aerobática Daryl Hannah. Grupo bautizado como Daryl Hannah y sus hermanas, son todas tan obviamente peligrosas como una domadora de látigo, silla y revólver: mujeres que Sacher-Masoch encontraría ideales.

Melanie Griffith es primero de pelo de ala de cuervo en su mejor película, *Something Wild*. Al revés de las otras rubias de rabia, Melanie es hija de actriz y tuvo su primera lección dramática de nadie menos que Alfred Hitchcock cuando tenía solo cinco años. Ella, no Hitchcock. Su madre es Tippi Hedren,

la obsesión blonda y lironda de Hitchcock y de todos nosotros los que teníamos entonces treinta años y creíamos que las rubias preferían a los caballeros. Error tan craso como Hitchcock. La creencia en la genuinidad de las rubias duró hasta que leímos la primera biografía de Hitchcock de cuerpo presente. Tippi Hedren había sido descubierta por el Alma de Hitchcock (su mujer Alma Reville) en un *spot* publicitario: pasaba ella y un niño la piropeaba. Hitchcock, Cupido crecido, la vio y quedó flechado por sí mismo. Pero para Tippi, Hitch era un hombre entrado en carnes que podía convertirla en una diosa blanca. Hitchcock sin embargo quería más: no quería su talento, sino su cuerpo espléndido. Hitchcock, que llevaba a Tippi casi cincuenta años, creó para ella dos películas: *Los pájaros*, en que Tippi era asaltada aún sexualmente por todo un aviario (hay que recordar que en inglés pájaro es sinónimo del sexo masculino, además de la argucia de fotógrafo ambulante que quiere que el objeto fotografiado «¡Mire al pajarito!»). En *Marnie la ladrona* Tippi Hedren ya le había robado el gordo corazón a Hitchcock y de paso su alma. Tippi, como su hija años más tarde, era aquí alternativamente rubia natural y alevosamente peli-negra, toda teñida. Como su madre, Melanie tuvo un mal encuentro con Hitchcock. El violador metafórico de su madre tenía setenta años, Melanie Griffith recuerda. Ella sólo cinco.

Antes de que empezara a rodar *Marnie* (sí, sí: la ladrona), un Hitchcock todavía traumatizado por el rodaje de *Los pájaros*, en que había convertido a Tippi Hedren en ave cautiva, envió a Melanita, que era una niña, un regalo inquietante aún para un adulto.

Era una minuciosa muñeca minúscula con los rasgos típicos de Tippi, vestida como aparecía entre pájaros, con su traje en miniatura verde (el verde significa en Hitchcock, viejo verde, el recuerdo erótico), con un elegante peinado *bouffant* y una bufanda al cuello blanco. La muñeca venía, toque de Hitch, en una cajita de pino que era la reproducción de un ataúd. El verde del recuerdo para Hitchcock se convirtió en el color del odio para Melanie, que recuerda todavía esa muñeca morbosa. ¿Tuvo que ver esta broma macabra («Alfred Hitchcock *presents*») con los traumas que convirtieron a Melanie, apenas diez años más tarde, en una niña problema y en una actriz de talento? Sólo Freud lo sabe y los labios de Freud están sellados. Lo único cierto es que esta mujer que nos alivia la vista tiene todavía un problema insoluble. O soluble sólo al siete por ciento. Todo tal vez comenzó con un regalo de Santa Claus. Eso o ver a su madre en *Marnie* muchas veces. Nadie sabe por qué late el corazón de una actriz. Sólo se sabe que late a 24 cuadros por segundo.

Melanie Griffith no tiene ahora las gloriosas piernas de su madre (ver *Los pájaros* como un combate entre piernas y patas: nailon *versus* plumas), pero contiene en medias y mallas unos muslitos pálidos, pulidos que recuerdan las muy comestibles ancas de rana que solía servir succulentas La Grenouille, restaurant restaurado. Arriba, cuando la pierna se quiere hacer cadera, lleva ella un tatuaje cannalla. Declara el *tattoo* en *Body Double*, acebo en sus ramas verdes y en su frutilla roja (acebo es *holly* en inglés y también malvaloca), que ella es Holly Body, su alias audaz. Pero parece decir Lulu cuando imita a Louise Brooks cuando fue Lulu, la última, ultimada

amante de Jack el destripador. Ese peinado paje es la tapa negra de la caja de Pandora en *Something Wild*. Ella, *femme* fútil, quiere ser la Brooks por otros medios, aunque Melanie es alta, rubia de veras y lleva en los brazos los pesados atributos de un nuevo culto cubano, la santería. Mas Melanie, como Lulu, es sexual, impulsiva y, *beware*: cuidado, morena moral. Créanme, esas mujeres amorales enamoradas son peligrosas. Pauline Kael, la crítica cítrica de la revista *The New Yorker*, siempre entusiasta de la belleza de las mujeres del cine, aplasta con su crónica a *Body Double* (que comete un sólo crimen: ser Hitchcock después de Hitchcock) para exaltar a Melanie mucho: «La película no tiene centro y es tibia», opina Kael, «hasta que aparece Holly Body cerca de la medianoche. Esperábamos algo», confía, «y ese algo es ella... Es como una quinceañera seductora y lo que dice tiene un elemento de sorpresa aún para ella misma». Y concluye: «Su conversación es tan sexy que le da ideas que le levantan las cejas» —y a los espectadores les paran los pelos de punta.

Esa vampiresa menor de edad es la hija de Tippi que es mejor que Hedren. Donde la madre altiva interponía entre el espectador y su visión violeta (o violenta) una distancia fría que era de *rigor mortis* para las heroínas de Hitchcock y sobre todo para esa Marnie cleptómana que era además frígida como un cadáver esquizoide. Melanie no es nunca una de esas rubias heladas pero ardientes como un Alaska horneado. (Ver la biografía de Grace Kelly que sacudió a Mónaco como una revelación en palacio.) Así de sorprendentes habían sido todas esas mujeres glaciales, de Madeleine Carroll a Kim Novak, muñeca mustia, y

Eva Marie Saint, rubia sin rabia, hasta llegar a Ingrid Bergman, cuya cara era la cumbre de un iceberg ardiente, mientras abajo su cuerpo se consumía como una pavesa pávida por Cary Grant o en su real pasión por Rossellini: hombres todos, como quería el poeta Ángel Lázaro, de barba negra y ojos como carbones que arden en la oscuridad. Melanie (cosa curiosa, su nombre significó originalmente mujer morena) rubia-rubia, de piel lechosa y ojos azules no se encuentra entre las rubias glaucas de Hitchcock. Tanta franqueza física (en *Something Wild* ella, como la Celia de Swift, caga ante la cámara) no convenía al mago del suspense, que en el sexo era la larga espera del día a la noche. El personaje de Tippi Hedren en *Los pájaros* se llama —¿por casualidad?— Melanie Daniels.

«¡Hitchcock era un *jerk!*», declaró Melanie Griffith en Londres. *Jerk* puede querer decir estúpido pero también masturbón. «Lo que sufrió mi madre a manos de ese memo fue terrible. Habla muy bien de ella que se callara entonces y no dijera nada a la prensa». Lo que Tippi Hedren no dijo fue la ordalía (algunos pronuncian la palabra ordalia, sin acento agudo, como una flor del mal) de ser una aparente Galatea asexual a la que el Pígmalión de la Metro convirtió en una estatua de carne y hueso y sexo para Paramount. Tippi Hedren, una de las mujeres más obviamente decentes del cine, aún en esas cintas verdes en que es una ladrona frígida, mentirosa y potencialmente criminal, puede decirle a su madre, prostituta postrada en la película: «Sí, madre. Soy decente. Seré todo lo demás pero decente sí soy», y todavía estar diciendo la verdad como personaje. Como persona resistió los ataques de un Hitchcock rijoso y

casi demente que quería fornicarla cuando hacía mutis por el foro. Todo el mundo la admiró. En silencio. ¿Quién sabía si Hitchcock tendría un papel para otra Eva futura? Hablando en su inglés americano de moda, con consonantes líquidas y vocales apenas, declaró Melanie; «Francis», hablaba con Coppola, «*I don't give a damn!*», queriendo decir que le importaba un ardiente ardite la reputación póstuma de Hitchcock: «Era un zoquete». ¿Qué es eso? Según la Real Academia de la Lengua zoquete es «un hombre de mala traza, pequeño y gordo». Esa definición, señores de la Academia, es un retrato.

Hitchcock estaba reviviendo *Vértigo* (que hizo con la tierna vaca neurótica de Kim Novak) con Tippi Hedren en *Marnie la ladrona* (título español que no permite la sombra de una duda) en 1963. Ahora, es decir en 1984, Brian de Palma (autor de *Caracortada* y *Carrie* y *El fantasma del Paraíso*, rehízo *Vértigo* por otros miedos en *Body Double* (literalmente cuerpo doble como en pasodoble) y la estrella era esa hija de Tippi que no recuerda para nada a su madre: es inclusive una buena actriz y mejor comedianta. *Vértigo* fue la agorafobia como auxilio al dolo y la Novak, dolosa, era el cebo celestial. Mientras más alto subía tras ella James Stewart, mayor sería su caída, como un ángel que asciende al infierno. *Body Double* es la claustrofobia que ayuda al crimen y al asesinato mismo. Como picante erótico De Palma añadía su versión de *La ventana indiscreta*: el mirón neutro que se hace culpable por mirar a la carne y al crimen a través no de espejo oscuro sino de un muy claro, casi clarividente antejo que muestra lo que queda ante los ojos. ¿Y qué ve el escotofilico, *voyeur* vicioso?

Una fantasma, un objeto de carne culpable que danza lenta, fraudulenta ante sus ojos en apariencia pero muy lejos en la realidad, ese tenue velo de la vida. Lo que ve el *voyeur* (lo que vemos a través del doble lente del telescopio y de la cámara) es una de las versiones posibles de Melanie Griffith, de nuevo de negro, que se convierte en esta película en el remoto objeto del deseo —y de esa última proyección erótica que es la violencia. Es decir, la violación, que los surrealistas llamaron el amor por la velocidad. El héroe, como el espectador, no ha cometido un solo crimen pero los ha presenciado todos: eso es el cine. La cámara (y la pantalla de televisión también) es una *rape machine*: la máquina de violar imágenes. Pero Melanie Griffith, por supuesto, nunca fue virgen.

En *Body Double*, en una transformación propia (y también impropia) de Hitchcock, la asesinada Melania, cuerpo doble, reaparece como una heroína, droga dura, de películas porno y a la vez como una de las comediantes naturales más fascinantes del último cine americano. Ella es la Venus rubia de los años ochenta, que surge impoluta de la espuma del mal. No es Malanie sino Melanie. Ella es un pubis público pero a la vez su monte de Venus es una zona erógena privada: podemos intuirlo pero como los escaladores perpetuos del Venusberg no veremos nunca la cima, sólo la nieve que nos ciega. En su lugar no hay un *ersatz* sino una personalidad nada inhibida, exhibida, protagonista del puro porno: una profesional de su arte y oficio, Salomé sin velos. Melanie en esta película, en este papel ha desbancado a la oposición. Kathleen Turner, enorme mole, Michelle Pfeiffer, la diminuta querida de *Caracortada*, y Daryl

Hannah, la letal muñeca de *Blade Runner*, sirena varada en *Splash*, son todas rubias perfectas, imperfectas y sin ningún sentido del humor. Sólo Melanie en *Body Double* y la reciente *Something Wild* (que se estrenó en el Festival de Barcelona) muestra y demuestra que es una rubia natural con un tatuaje en la nalga, indecente, inocente, docente. Esta marca de fábrica o impronta de ternera («Los actores son ganado», declaró Hitchcock una vez), es su firma: cada vez que se desnuda impoluta aparece culpable la firma de su sexualidad. Pero también, ay, del artista del tatuaje que la vio primero, que la marcó con su arte público en una propiedad privada. Es posible, creo, ver a Melanie antes de que la viera el tatuador de su anca que es un ancla: ese adorno nos salva, esclava, de andar al paio por su anatomía. Áncora, pécora, peca.

Melanie, *melody*, debutó en *Night Moves*, la película que es un juego de ajedrez (de ahí su título, *Knight Moves*: el caballo avanza) que se convierte en un melodrama horrible. El alivio viene dado por la misma Melanie que a los quince años es una Lolita de los cayos: la trama se espesa en el sur de la Florida como un mar de mangle. Todo verdor no es una esperanza: ella perecerá. La película, compleja, perpleja, llena de mujeres fáciles, difíciles, imposibles sufre un brusco corte que no abolirá al recuerdo al matar a Melanie. Idos con la trama traumática estén los momentos en que la pura púber cinéfila aparece casi desnuda entre sábanas verticales, semidesnuda junto al mar, desnuda del todo entre las aguas del Golfo. ¿Habló alguien de una Venus inversa, inmersa? La primera gran declaración de Melanie es casi la misma que usó con Hitchcock: «La gente es sosa». En su debut

muestra una vocecita entre grandes tetas blancas, francas, identidad que mantendrá hasta su última aparición en *Two Much*. Dice de ella en sus quince en su primera aparición astuta, Gene Hackman en *Night Moves*, catador que es: «Liberada niña, ¿no es cierto?». Para agregar la otra mujer no menos difícil una declaración que yo compartiría: «Si fuéramos todos tan liberados como ella, habría motines en las calles».

Motines no hay en las calles sino en los cines cuando aparece esta versión de la rubia al estado puro. En *Something Wild*, violenta encarnación (viene de carne) de la imagen de Melanie Griffith, es la mujer blanca con pelo negro, cuervo que se posa sobre un pecho de leche. Luego, según se hace más evidente y más peligrosa para el héroe (que es, ya lo habrán adivinado, un *jerk*) descubre su verdadero yo: una rubia de cabellos cortos y de ideas largas. La película es ella: según va su cuerpo corito y su cara de inocencia así irá nuestro interés. En *Body Double* Melanie aparece anunciada con un lema: «*Holly does Hollywood*», en el sentido más metafórico y a la vez más directo: hacer la ciudad como se hace la calle. Ahora esta ingenua que no ignora nada, realmente *nada*, *hace* Hollywood al tiempo que Hollywood la hace a ella. Es el viejo dilema de la perla y la ostra. ¿Hace la ostra a la perla? Algunos sabemos que la perla permite que la ostra, más grotesca, se lleve todo el crédito. Después de todo la perla es la belleza.

Hay que decir de una vez por todas que Melanie Griffith no es una perla de cultivo aunque parezca barroca. Venus violenta, ella es una verdadera perla. A veces, sin embargo, parece una margarita para los cerdos verdes.

SHARON STONE ¿BOMBA O “BIMBO”?

Todos ustedes saben lo que es una bomba, me parece. Pero ¿un *bimbo*? *Bimbo* que rima con limbo que queda entre el infierno y la gloria. Es una palabra que viene del argot del espectáculo: farra y farándula. Dice el *Dictionary of Contemporary Slang*: «una mujer tonta, vacía y frívola». Por lo general se las describe rubias y de ojos azules y despampanantes. ¿Es Sharon Stone un *bimbo* o una bomba como era, por ejemplo, Marilyn Monroe? Habrá que hacer una historia de la rubia que estalla en la pantalla (perdón por la rima) y esparce su imagen como una granada de fragmentación del sexo.

La primera, la que inventó si no el personaje por lo menos su aspecto, fue Jean Harlow. En 1929 Harlow suplantó a la muchacha del *It*, Clara Bow, el ideal sexual de todos los hombres y de algunas mujeres (como la novelista Elinor Glyn que inventó el *It*: para Clara claro), que era pequeña, morena y nada espectacular. Harlow llegó, tenía que ser, de la mano de ese conocedor que se llamó Howard Hughes, en *Ángeles*

infernales. Jean Harlow era ampulosa de formas, rubia platino y con tetas que desplazaban, sin sostén, a la competencia más cercana. Que fue Fay Wray, falsa rubia, que engañó a King Kong y a millones de espectadores, pero que hizo decir al fingido director Carl Denham, al ver a los nativos enardecidos al elegir a la rubia Wray como un rayo de sol en la playa. «Parece que las rubias escasean por estos pagos».

No sólo por los predios del mono mayor sino que también escaseaban en Hollywood, tierra de promoción de ilusiones. Cuando Jean Harlow murió en 1937 a los 26 años se reveló que aún en la vaga realidad del cine era un espejismo. Su cabellera rubia fue casi siempre una peluca, sus senos se veían turgentes, urgentes gracias a la técnica (o treta) de frotar con hielo sus pezones y sus conquistas amorosas incluían a un viejo *cameraman*, a un actor maduro y a un ejecutivo del estudio que, impotente ante tanta sexualidad potente, se suicidó.

Pero su presencia en la pantalla siempre fue como una perspectiva (plana) de otra ilusión. Así abundaron las rubias, algunas sexy sólo en movimiento, como Ginger Rogers. Otras sexuales cuando más lánguidas, como Kim Novak. O que deben agitarse antes de tomarlas, como Marilyn Monroe: espléndida comedianta, ridícula actriz dramática. No hay más que comparar *Con faldas y a lo loco* con *The Misfits*, su última película: cuando la tragedia se hace farsa falsa.

Después de que la vida de Monroe se hizo tan trágica al final como la de Jean Harlow, abundan las rubias por los pagos del cine ahora. Algunas prefieren quemarse bajo los arcos voltaicos y frente a la cámara, pero pocas serán las elegidas. Jessica Lange, Michelle Pfeiffer, Cibo y Sheppard, la estupenda pero estúpida Kim

Basinger, Melanie Griffith que fue una niña desnuda en su debut y ahora es una señora mal vestida. ¡No más banderas! Pero, un momento, que ahí llega Sharon Stone.

Nacida en un pueblo pequeño su debut tenía que ser en un papel pequeño. Casi mínimo de hecho. Era la boca, menos que una cara, que estampaba un beso pintado en la ventanilla de un tren para Woody Allen. Al final de *Stardust Memories* los créditos decían solamente: «muchacha linda en el tren». Ni siquiera tenía nombre. Pero ahora y 16 películas más tarde en que salía casi antes de entrar, Sharon Stone, llamada a veces bomba y otras bimbo, es no sólo la intérprete de varias películas peligrosas (como *Instinto Básico* en que cruzaba y des-cruzaba las piernas para mostrar no sólo su sexo rubio sin bragas a la policía, sino que era una bisexual asesina con un cuchillo de hielo entre las manos y entre las piernas todas las posibilidades del sexo) se ha convertido en la gran estrella del cine actual. Impedida al principio por su helada belleza perfecta (ninguna actriz tan linda puede ser del todo buena) Stone está ahora en todas partes. Candidata casi segura a ganar el Oscar a la mejor actriz, caballero (la ambigüedad no es mía, es francesa) de la Legión de Honor en Francia, visitante de las portadas de todas las revistas (alguna del corazón, otras de otras vísceras menos mencionables), la única razón para ver *Casino*, una película que glorifica al criminal nato y al tahúr profesional, increíblemente bella con las facciones más perfectas del cine, capaz de hablar de todo lo divino y mucho de lo humano en innúmeras entrevistas en las que habla, habla, habla con un eco repetido: blablablá. Hace mucho que una actriz americana no hablaba tanto. Sharon Stone debía atender lo que dijo Baudelaire de Marilyn Monroe: «Sé bella y cállate».

LA CINEMATECA DE TODOS

«IMAGO MUNDI»*

Todo comenzó con un juguete y un belga. El belga, como los verdaderos videntes, era ciego y sin embargo fue el primero en investigar los principios de la persistencia de la visión. Como se sabe, éste es un fenómeno al que se debe principalmente la posibilidad del cinematógrafo, invención que proyecta figuras fotografiadas en constante movimiento. A este defecto del ojo humano, que es la retención momentánea de una imagen en la retina, donde permanece en la visión segundos después de haber desaparecido (o es suplantada por otra imagen) para permitir la ilusión de movimiento.

No creo que se le escape al lector que la palabra clave aquí es *ilusión*. Sin tener que penetrar en la cueva de Platón, esa suerte de Altamira de las almas. O mirar por el hueco negro donde se podía ver claro el

* La frase «imagen del mundo», de cuño medieval, está, cosa curiosa, en el origen del descubrimiento de América. Con ella quiero invocar el mundo de la imagen.

oscuro futuro en Delfos. O convocar a Tiresias (que fue por cierto el primer transexual: al atacar con su bastón a dos serpientes que fornicaban al sol fue convertido en mujer, pero esa condición de hombre-mujer o de mujer-hombre le permitía predecir la suerte de hombres y mujeres —tipo de pregunta de griego: «¿Quién ganará el maratón?», tipo de pregunta de griega: «¿Quién me robó mis almohadas?»— ya que Tiresias-todo-tetas podía ver más lejos por no tener ojos), convocar ahora a Tiresias-el-del-báculo para agradecer a ese pionero belga, al que podíamos llamar el Ciego de las Maravillas, por haber inventado lo que él mismo bautizó con tino el Fantascopio —literalmente «para ver fantasías». Este juguete o esta máquina maravillosa, producía aparentes imágenes en movimiento para convertirse en el antecedente directo del dibujo animado que nos permite encender hoy la lámpara que alumbra a *Aladino* según Disney. El Fantascopio está considerado el más antiguo antecedente del cinematógrafo. Ese iluminado, que a su vez ha dado a luz a Hollywood, se llamó, como conviene a un hombre destinado a la fundación del cine, Joseph Plateau.

De esa bellota belga ha crecido el frondoso árbol del séptimo arte. Una de sus ramas es la televisión, que, curiosamente, tiene entre sus elementos electrónicos una válvula en forma de bellota. El cine, ¿quién lo niega?, es el arte del siglo xx —y lo será también del siglo xxi. Esta enorme maquinaria de producir imágenes ha generado una nueva forma de cultura y muchos términos de la jerga del cine son esenciales hoy día a la comunicación. Las palabras *close-up*, *star*, *thriller* son de uso común, desde Los Ángeles,

donde se originaron, hasta donde los ángeles no se aventuran: en el dominio del lenguaje. El teatro, que en un principio creyó poder dominar al cine a través de los actores, ha terminado dominado por el glamour que emana de la pantalla como un exudado de plata: hoy la gente va al teatro a ver, en carne y hueso, a los adorados fantasmas del cine. Cuando en 1948 se estrenó el *Hamlet* de Laurence Olivier, hombre de teatro, se calculó que más personas verían la película que las que habían visto la pieza desde su estreno en 1602. No sólo su *Enrique V* sino *Macbeth* y *Otelo* (ambas de Orson Welles) no eran versiones de Shakespeare sino el último destino del teatro isabelino. Así toda una tradición teatral dependía de un invento, la cámara de cine y la proyección de imágenes fotografiadas pero en movimiento sobre una sábana —que fue la *mise-en-scène* fatal que acabará con la escena, llevada a cabo por dos hermanos franceses, los hermanos Lumière, los dos pilluelos a quienes hay que perdonar porque no sabían lo que hacían. Un golpe de dados, como bien saben los tahúres, no abolirá la cultura, pero un golpe de manivela cambiará, ha cambiado, no sólo la cultura sino la percepción de las cosas. El cine ha sido además una poderosa arma de propaganda no para cambiar la vida, como pedía Rimbaud, sino para dominar el mundo, como dijo Adolf Hitler por boca de Goebbels, su ministro de propaganda y luces (atención a este título), y lo probó la bella y peligrosa Leni Riefenstahl con sólo dos documentales. Los comunistas por supuesto no se quedaban atrás. Fue Lenin quien dijo la frase torcida para que la entendieran derecha, es decir izquierda, sus secuaces: «El cine, de todas las artes, la que más nos interesa». Fidel Castro,

más militar que militante, ha dicho: «El cine es nuestra mejor arma». Mao Tse-Tung tenía el cine en tan alta estima que se casó con una actriz. Por su parte, esa versión moderna de la Dama del Dragón, veía constantemente cine (de Hollywood, es claro) para su solaz y esparcimiento. Mussolini, por su parte en el arte, creó Cinecittá, que fabricó a algunos de los mejores directores del cine italiano. De Sica, Rossellini y hasta el aristócrata comunista (un oximorón perfecto) Luchino Visconti colaboraron con el Duce en su labor de amor y de odio. Franco, lo sabemos, llegó aún más lejos y no sólo amaba al cine como espectador, sino que, como Faulkner y Fitzgerald, escribió guiones de cine. Mientras tanto en Argentina una mediocre actriz, Eva Duarte de Perón, tuvo lo que siempre anhelaron las estrellas, un público cautivo y, por un tiempo, cautivado.

El cine no sólo había cambiado la cultura, sino que todas esas subculturas mencionadas arriba (nazismo, comunismo, maoísmo, fascismo, franquismo, peronismo), dirigidas al predominio primero y luego al dominio total, hubieran sido diferentes, si se hubieran diferido, literalmente, *cine die*. ¿Es que se puede pensar en una obra de teatro llamada *El acorazado Potemkin*? ¿Qué hubiera sido de *El triunfo de la voluntad* como ensayo político? ¿Habría Franco, ese bajo continuo, escrito un poema épico para llamarlo *Raza*? Piensen en ello.

En otra dirección de la cultura, francos fascistas como T. S. Eliot, su maestro Ezra Pound y el mentor de los dos, William Butler Yeats, tres poetas puros, lamentaban la existencia de lo que ellos creían baja cultura, sin darse cuenta de que la alta cultura, en este

siglo de chacota, sonaba a veces como alta costura. Eliot se quejaba en todos sus ensayos (y al que lo venga el ensayo que se lo ponga), se dolía, como le dolía España a Unamuno mientras que a Hamlet le olía Dinamarca, que eran todos un largo lamento por la cultura, que de elevada pasaba a ser enana. Eliot al mismo tiempo cambiaba cartas amorosas con Groucho Marx y atesoraba una foto del cómico, *solicitada*, en que tenía un bigote pintado, cejas de betún y en la mano un puro como una pira. Los tres, Eliot, Pound y Yeats, eran antisemitas, pero este Eliot elitista se comunicaba con un comediante judío educado en un gueto de Nueva York: no se podía surgir de más abajo para hacer, *ser* cultura y ser adorado por un mandarín meticuloso.

No hay altas ni bajas culturas, lo sabemos. La cultura es una sola, sino ¿cómo poder apreciar a Homero, a Petronio o a Dante sin ser graduado de humanidades o conocer el dialecto florentino en que está escrita la *Divina Comedia*? Quiero hacer un poco de autobiografía, que es siempre una historia íntima. Me crié en un *solar* habanero, en condiciones de pobreza que he relatado en otra parte sin arte. Estudiando bachillerato, cuando sólo me conmovía la práctica del *base-ball* y una o dos muchachas que pasaban tan lentas como para que las aprehendiera mi ojo ubicuo, oí a un profesor que era un pedante elitista, pero que amaba la literatura cuya historia repetía con su palabra prolija. Este maestro hablaba de un héroe que regresaba a su casa después de diez años de exilio (¿cómo iba a saber entonces lo que significaba esa palabra ahora íntima como un cuchillo clavado en la conciencia?) y era sólo reconocido por su perro.

Lo que me conmovió de la narración era que el perro moría momentos después de haber reconocido a su amo. Para mí, tan amante de los perros que siempre he odiado que los llamen perros, esta historia de Ulises, ése era el nombre del héroe, y su perro Argos, esa historia se convirtió en mi biografía. Es decir en mi vida, la que cambió para siempre cuando frecuenté los libros, ese libro. Olvidé la vida de los héroes del *base-ball* y cambié el diamante en que se juega ese deporte por la biblioteca en que los libros fueron más que un diamante, un tesoro. Lo dije antes y lo digo ahora, ya que siempre me repito, así, con los ojos de un perro que se muere, cambió mi vida. Si no creyera que la cultura es de todos y para todos, ustedes tendrían que preguntarme: ¿y qué hace el muchacho que era yo en un libro como éste?

No quiero terminar sin hablar de la televisión, esa radio en imágenes. Antes era costumbre de ciertos intelectuales que debían escribir ese nombre con hache, denostar al cine. Recuerdo a un poeta catalán, una columna dorsal de esta cultura en ese tiempo, diciéndome al convidarlo yo al cine: «Nunca voy al cine» con desprecio. Este era un poeta, pero la frase, palabra por palabra, la repetía siempre un escritor madrileño. El poeta que odiaba al cine decía también, como si la frase fuera su lema: «El inglés es un idioma de bárbaros». Ya ven, ya veo.

Sin embargo, ahora es posible oír a otro prohombre de la cultura, decir, repetir como un eructo: «Yo no veo televisión». Pues bien, ¡él se lo pierde! Como se perdían otros antes el cine. Pero esa no es la cuestión. La cuestión es que haya un clima cultural que no permita tales exabruptos sin responder: «¡So bruto!»

Quiero decir que si la televisión, como hacen algunos canales, no hiciera más que reponer películas viejas (ése es el término usual, aunque nadie habla de libros viejos sino de libros de viejo) estaría justificada. El vídeo, que es una raíz adventicia de la televisión, nos ha permitido, nos permite cada día y cada noche, ver esas películas viejas que son eternas. Nos permite, todos lo sabemos, aunque las autoridades pretendan lo contrario, grabar, pasar, reponer, hacer revivir, vivir de nuevo, la gloria que fue Ginger Rogers en movimiento, el arte de Fred Astaire, la dramaturgia de Orson Welles, las tragedias de John Ford, las comedias de Howard Hawks y entre ellos la presencia leal de John Wayne — y más, mucho más.

Aquí entre nosotros y sin que salga de este libro (que no se entere ese Big Brother que no mira la televisión sino que nos vigila a ver quién mira esa Altamira actual), aquí quiero decir que soy el orgulloso poseedor de una videoteca de más de mil películas — todas en versión original. Ahora la televisión y la aún más maravillosa máquina de vídeo nos permiten, a ustedes y a mí, tener una cinemateca propia — que fue el sueño de Henri Langlois y la pesadilla de las productoras de todo el mundo unidas, que tienen todo que perder, hasta su derecho de copia. Si sólo esa cinemateca de uno solo, o de una familia sola, fuera la única contribución de la televisión al placer de todos, su invención de una bellota que se convierte en un frondoso árbol de imágenes, estaría justificada, porque el placer debe convertirse en haber en la cultura.

Dice Víctor Erice, eminente cineasta español, que ha rendido uno de los más señalados homenajes que el cine pueda hacer a la pintura, en su retrato

de Antonio López que pinta el retrato de un membrillo, dice Erice: «El día no se acaba cuando se apaga el sol. El día se acaba cuando se apaga la televisión». Esta frase, que es una imagen, vale por todas mis palabras.

LA INVASIÓN DE LOS COLORES VIVOS

Los estados totalitarios reescriben la historia y a veces retocan las fotografías, como en la trágica vida pública de Trotsky.

El capitalismo no retoca las fotos, solamente las colorea. Recuerdo que en ese lejano pueblo de Cuba donde nací, flor y espinas del tercer mundo, venía cada cierto tiempo una figura foránea cargada de prestigio y con una maleta negra que, al abrirse, lucía colores como un arcoiris dentro de un ataúd. Este visitante periódico era una presencia mitológica porque revelaba una visión del pasado que todos habían olvidado: cómo eran realmente los muertos. El viajero, que era un artista o se presentaba como tal, se brindaba a colorear o mejor, a iluminar las fotos viejas. Entonces todas las fotos eran viejas o lo que es peor, lo parecían. El retocador, que no era otra cosa, se ofrecía mediante módica suma a restaurar lo que nunca tuvieron las fotos. Es decir, el color. El visitante coloreante se anunciaba como animador de lo inanimado. «Puedo», aseguraba, «dar vida a sus fotografías». Las

fotos siempre fueron consideradas muertas en mi pueblo o tal vez sólo faltas de vida. De calor, de color. Las fotos viejas estaban como muertas antes de la aparición del mago con los colores. El artista viajero era en realidad un iluminista del otro mundo en el tercer mundo.

Mi madre hizo colorear una foto de su padre, que estaba vivo pero al divorciarse (o sólo separarse) de mi abuela, ella lo desterró al olvido, que era como un limbo: «Para mí está muerto y enterrado», decía siempre que veía su foto en blanco y negro. Para mi abuela no cobró vida coloreado con colores que nunca tuvo: sus ojos se hicieron amarillos, sus labios rosa. Mi madre, que adoraba a su padre, desplegó el cuadro en el lugar más prominente de su sala. Cuando mi abuelo murió por fin, mi madre solía decir de su imagen a color: «¡Parece que está hablando!». Desde entonces para mí una foto coloreada era como un renacer o un regreso de entre los muertos. Hasta ahora.

Acabo de ver en la televisión inglesa un programa del movimiento *gay* que se anunciaba, de Oscar Wilde a Allen Ginsberg, propio de pederastas y poetas. Ya en el anuncio mismo había una foto de Walt Whitman, poeta y pederasta. Whitman merece la defensa que le hizo Lorca en *Poeta en Nueva York* («viejo y glorioso Walt Whitman»), pero en la foto, que fue transmitida en un íntimo gran plano, se muestra a Whitman en 1865 reducido a un familiar Walt: los ojos azules, los labios pintados y un leve colorete en las mejillas. Whitman se soñaría en colores pero nunca apareció así, como Dirk Bogarde en *Muerte en Venecia*. No en público al menos. Se trata de un milagro de la técnica colorante que hace lo gris rosa, lo negro

rojo y lo blanco un color a escoger. Sin duda por una nueva versión del viejo visitador con una maleta negra que era como el estuche de un violín que puede contener un Stradivarius o extraños virus.

Pero pronto un dominio que parecía reservado a las imágenes en blanco y negro se coloreará si no con todos los colores del arcoiris por lo menos con los colores que van del amarillo al magenta. Ahora no todas las películas profesionales son en colores, pero se colorean aún las que eran en blanco y negro. Los sueños son siempre, o casi, en blanco y negro y sólo los sueños excepcionales disfrutan del color, sobre todo del rojo, del escarlata que es el color del pecado. Las películas antes eran todas, o casi, en blanco y negro y eran como los sueños. *Eran* nuestros sueños. Rara vez, *rara avis*, rara visión esos sueños fueron en colores. Freud cree que sólo las mujeres sueñan en color, pero Freud suena a fraude a veces: yo sueño en colores a menudo y eso no me hace más mujer que mi barba. Vinieron luego al cine tiempos de confusión en que los sueños se hicieron si no rojos al menos color de rosa. Como en la más torpe literatura la magia del cine fue sustituida por el realismo o peor, por el naturalismo. Visitaba al cine el ánima Zola.

Como avance del alud de colores que se nos viene encima, ya convirtieron al macabro maestro Alfred Hitchcock, en blanco y negro en el original, en una suerte de momia móvil con vendas apenas sucias. El retocador viajero conseguía mejores efectos. Era vil, era bilis pero al menos era sólo una presentación de su programa de televisión. Allí *in anima viles*, Hitchcock se convertía en Hitch, un introductor de ultratumba a quien la tumba lo encontraba impávido.

Pero ¿qué pasa cuando se escoge una obra maestra en blanco y negro, como *Un mundo maravilloso* de Frank Capra, y se la convierte en una torpe versión de sí misma: el *remake* que nunca existió. Es como darles color a los dibujos de Leonardo o a los grabados de Doré. Es, como diría William Blake, una odiosa simetría. ¿Qué piensan los espectadores, juez y jurado, de esta lluvia de colores? Los espectadores de televisión rara vez piensan, pero sometidos a un *survey* cuando una compañía de cable privado de Nueva York exhumó *Yankee Doodle Dandy* con el duro James Cagney de punta en blanco (y negro) convertido en un monigote de color indefinido, los espectadores inundaron la emisora con peticiones, «que llegaron al 61%, de querer ver más “películas viejas”», esa es la frase, «rejuvenecidas», esa es la palabra. En la emisora, ni cortos de cable ni perezosos para el dinero, ordenaron 100 películas más de las filmotecas de MGM y Warner, precisamente allí donde el blanco y negro se hizo de plata, para colorearlas «a gusto del consumidor». Un ejecutivo ejecutó: «No tratamos de convertir las malas películas en buenas. Tratamos simplemente de hacer a los grandes filmes más grandes todavía, si cabe». Si cabe se cava y las tumbas se hacen bóvedas.

La operación de colorear obras maestras del cine (y aún obras menores) recuerda la práctica de pintar por números (Picasso 70, Gauguin en Tahití 380, Van Gogh sin oreja 700) o mejor aún, al entretenimiento infantil de animar furtivos los manuales escolares con lápices de colores que harán de los libros de historia, tan grises, una historieta coloreada. Aunque hay en estos prodigiosos promotores el mismo

respeto por la historia del cine que tienen los escolares por la otra historia: no hay nada gratuito en la operación. Se trata en todo caso de lograr viajar del gris al verde que tanto anima los billetes de a dólar. Dice uno de estos colosales colorantes, con algo que es algo más y algo menos que una excusa: «¿Qué prefieren? ¿Una película pura olvidada y cubierta de polvo en los anaqueles del estudio o que la vea una enorme cantidad de televidentes porque está coloreada?». El argumento es digno de Hitchcock cuando decía: «Pero si no es más que una película».

Pero el guilde de directores americanos llama a este proceso «un acto de vandalismo cultural y una distorsión de la historia». Algún Herodoto heterodoxo dirá: «La historia siempre se ilustra». Mientras tanto, Woody Allen, que ha filmado cuatro de sus siete últimos filmes en blanco y negro, no tuvo un chiste en los labios sino una queja en la boca: «Es una mutilación de una obra de arte y a la vez un acto de desprecio por el público». Billy Wilder, siempre en carácter cínico, declaró el procedimiento «un caso de lógica en blanco y negro». Martin Scorsesse, que tiene una memorable película novedosa en blanco y negro, *Toro salvaje*, dijo furioso al ver el color rojo: «Las películas en blanco y negro quedarán destruidas por este proceso. Es una locura hacerlo para conseguir público». Pero ¿no es este fin el medio en que se hace toda película? Un director de menor estatura, Jeremy Paul Kagan, logró mayor altura: «Es como pintarle los ojos de azul al *David* y decir que seguro que le va a encantar a Miguel Ángel».

El procedimiento dista mucho de ser perfecto pero no así las intenciones técnicas. Cada película

elegida se transfiere electrónicamente a un vídeo que degrada, esa es la palabra, sus componentes en blanco y negro hasta convertirlos en reducciones a una gama de grises. Un «director de arte» (que no ha tomado parte nunca en la creación de una sola película) se sienta a su consola y se consuela escogiendo los colores (es un eufemismo técnico: todo tono sepia vencerá) para cada cara, cada vestido, cada utilería y cada decorado. Cada color se «pinta» cuadro a cuadro en una especie de animación por *computer*. Cada fotograma queda así reanimado. Los colores hasta ahora parecen gastados y abundan las tierras (como en todo arte pedestre más que telúrico), muy parecido todo a un viejo procedimiento de colorido llamado Trucolor (es decir, el color de la verdad o color verdadero) que daba risa entonces al Technicolor —que una vez fue una forma de Trucolor. Pero los viejos espectadores, vivos que somos, sabemos con qué rapidez las tecnologías avanzan y se refinan en el cine. No hay más que oír el sonido de *El cantor de jazz* de 1927 y compararlo con las bandas sonoras de sólo tres años más tarde. Las técnicas también suelen ser avasallantes, como demostró el Cinemascope, formato que en un principio era execrable y todavía está en uso. El ejemplo más a mano del aluvión tecnológico sonoro se puede observar en el arte de Charles Chaplin. Negado de plano a admitir el sonido («Si seguimos así», declaró, «pronto habrá películas odorantes»), Chaplin resultó en poco tiempo el más sonoro de los directores y el más gárrulo de los actores.

¿Es éste el fin del blanco y negro? De ninguna manera. Mientras haya ojos habrá colores. Pero otra tecnología, la cinta de vídeo y su máquina productora y

reproductora, tan similar, permite ver, grabar, conservar y volver a ver cuanto uno quiera las obras maestras del cine en blanco y negro, mudas o habladas, antiguas o modernas, con una facilidad que es una felicidad. La televisión, tecnología bien diferente del proyector de películas, se ha convertido casi a pesar suyo en un magno museo del cine. Por otra parte queda el feo aspecto físico de los colorines. Lo ha escrito certero el director George A. Romero (la rima es prima), escapado de Hollywood, que hizo un film de horror llamado *La noche de los muertos vivientes*. Romero es el autor de este epitafio para fantasmas en blanco y negro resucitados a todo color: «Los actores de estas películas parecen, me parece, muertos vivientes». ¿Será este exorcismo suficiente para impedir la invasión de los adornacadáveres? Quiero advertirles que la foto de mi abuelo recobró con el tiempo su color original. Trotsky por su parte espera todavía a su restaurador.

CHAPLIN RESUCITADO (POR LA TELEVISIÓN)

En mayo de 1968 fui a París por culpa de un guión hecho y una película que nunca se hizo. Allí, en la ciudad de los Lumière, mientras conversaba calmado en la Place du Beret Rouge, al fondo se oían ruidos sordos y se veían emblemas ciegos: lecturas de *La educación sentimental* en Braille sin duda. Me despedía así en el *bistrot* vecino de un escritor sudamericano (cortar al azar) al que dije como adiós: «Tengo que irme. Quiero ver *El cameraman*». Le vi cara al alto autor de preguntar y eso qué es. «Una comedia de Buster Keaton», le dije y añadí, error, horror, una explicación no pedida: «Es sin duda el más grande de los cómicos silentes». (Ah, *accusatio manifesta!*) El escritor, expositor, rizó el rizo de su labio lampiño para decir displicente: «Sí, Keaton parece estar de moda ahora». Ignoraba mi opositor oportuno que Demócrito debió decir, materialista absoluto, que no hay más que moda y vacío. Todo lo que no es o deja de ser o ha sido, fue moda y la misma moda es moda y se pone de moda o es *démodé*. De moda estaban,

ese año, en París, además del genio visible de Keaton, la minifalda que ya bajaba, *le glamour a l'anglaise* de Mary Quant (pr. *Marie Kwán*), el esperado español Paco Rabanne sustituía, con un golpe de dones que no aboliría la moda, a Balenciaga ya aciago y a Courrèges de plástico y melenitas. Estaban de moda atrasada el último álbum de los Beatles, que había sido «un tiro» (expresión de moda en La Habana teatral de antes) el año *anterior* en Londres (la moda cruza el canal), Jane Birkin se había ido a París (el canal inglés busca la moda) para mugir de amor temprano en un disco — ¡imagínense! — escandaloso, una balada de Lennon y McCartney, precisamente hacía rugir de rabia a Joe Cocker, *Baisers volés* robaba aplausos, *Je t'aime, Je t'aime* avergonzaba al Club de Amigos de Resnais, Godard iba ya cuesta abajo en su rodaje, y esos ruidos parásitos en el *background*, ahora tan históricos como histéricos, tan de moda, pasarían al desvío, luego al desviacionismo y finalmente al desván del olvido — como esa misma primavera, fuera de Fraga o de Praga o de bragas al aire. Todo pasa y se hace pasado — hasta la prosa de Proust. El escritor explícito, alabado como un dios argentino entonces, sería dejado de un lado luego y dejaría de ser mi amigo tan pronto como (gracias a la biología de la hormona) cambiara de seso y se dejara crecer una barba revolucionaria — muy a la moda además. Se convertiría así en el Che Guevara del cuento corto, *tout court*. Che Gerezada, ¿tal vez?

Pero el tercer argentino tenía su razón: ese año y otros atrás Buster Keaton estaba de moda póstuma y había dejado de estarlo Charles Chaplin en vida. El cómico más famoso de la historia del cine (o de la

historia, punto) pudo haber dicho una vez, con John Lennon, antes de ser asesinado por la fama: «¡Soy más famoso que Cristo!». Chaplin había sido en efecto más famoso que Cristo y que Marx y que Freud, judíos todos. Había sido, inclusive, más famoso que John Lennon y todos los Beatles juntos. ¿Cuándo Wiston Churchill se dejó llamar Winnie por Ringo Starr? Stalin, en el Kremlin, reía con *Canillitas* y cargaba a Svetlana en sus rojas rodillas y exclamaba con codazos «*Joroschó*». (¿Presentiría tal vez a Kruschev?) Hasta Hitler mismo, *mimo*, ario, *sectario*, le había copiado el bigotito y su melancólica comicidad impensada. (¿Alguien, en su más desatada pesadilla, habría imaginado a Atila queriendo parecerse a Charlot? ¡Ah, ahíta historia!) Chaplin, Charlie para ellas, fue además amado y amante de incontables mujeres, buenas, bellas, muchas muchachas, algunas niñas (*thanks Hollywood for little girls*) y casado contadas veces: una con Oona, mujer muy, *muy* joven, hija de un genio, atractiva, atrayente, con la que tuvo hijas de talento, equilibradas (una era equilibrista) y hasta hijos a la moda (*happy hippies*), y retirado en Suiza sería armado caballero por un país que desertó. Todavía viviría casi diez años más entre proyectos por realizar, la falsa fama del sobreviviente de todos los buques a pique (un capitán debe siempre saber nadar entre naufragios) y el último limbo de la senilidad. ¡Oh, cruel Svevo, Zenon anciano!

El daltónico Karl Kalton Lahue, en *El mundo de la risa*, dice y se contradice: «Ningún comediante en toda la historia de la comedia en el cine ha recibido una exposición semejante en los últimos cincuenta

años». (¿Cincuenta años de qué? ¿De su vida? ¿Del cine? Los historiadores del cine tienen, a veces, la imprecisión de gacetilleros en día de semana.) Buster Keaton, el Trotsky de la comedia (¿era Chaplin entonces el Stalin?), favorecido ahora por lo que Brownlow llama el «revisionismo histriónico», en la vida y en el cine de la cumbre cayó (y calló) al foso de una película más mediocre aún que la anterior: arruinado, borracho, divorciado, borracho, solitario, borracho —y, ya el colmo, escritor de chistes visuales para mediocres cómicos de la lengua, sujeto al ridículo, objeto de nostalgia y, como actor, «figura de cera» con quien jugar al bridge (¿con su cara de póker! que el crítico James Agee llamó de la misma «belleza americana» de la de Lincoln) con Gloria Swanson y H. B. Warner («el hombre que fue Cristo», según Cecil B. De Mille) y finalmente un patético (cuando Keaton fue siempre peripatético) conductor de trenes en *La vuelta al mundo en 80 días*, en la que (reducido al epigrama de Warhol, invertido, que dijo que todos debíamos ser famosos por 15 minutos) ¡fue infame durante 15 segundos! Ni el homenaje de Samuel Beckett, el más trágico de los escritores cómicos modernos, lo salvó ya a las puertas de la muerte del desastre de lo que puede pasarle a un genio cómico que va camino del foro, en mutis mudo. Sin embargo, Chaplin, como Stravinski dijo de Schoenberg, habría podido decir: «Mía es la fama y la riqueza, suya fue la oscuridad y la ruina física y fiscal —y sin embargo, ¿de quién es realmente el arte?». Este temor debió sentirlo Chaplin cuando, después de ver a Keaton en *Sunset Boulevard* (tan justamente titulada en España *El ocaso de los dioses*), hizo

un dúo para dos veteranos del vodevil de la vida, arcaicos ambos. La secuencia la dominó Keaton con tal destreza y limpia precisión que Chaplin decidió dejar la mayor parte de este ejercicio estético, como se dice, en el subsuelo del cuarto de corte y edición. Ahora (un golpe de hados que no abolirá el azar del arte) tres películas hechas para la televisión comercial inglesa muestran que si Chaplin podía ser cruel con Keaton, era capaz también de ser implacable consigo mismo en el cine —es decir, en el arte.

Charles Chaplin (en el cine «Charley» o «Charlot» o «the little man») estaba muerto años antes de morir: para el arte y, precisamente, para la vida —y aún para la viuda. Lo vino a salvar para la inmortalidad ahora este museo móvil del cine que es la televisión (y, sobre todo, los aparatos de grabación instantánea: los *video-tape recorders*, más valiosos para el cine que el vitafón que creó el cine sonoro y revolucionó este arte del siglo xx), con doble y triple ironía. El hombrecito que había detestado y rechazado y negado de plano el cine hablado durante dos décadas aseguró antes de morir la venta más lucrativa de todas sus comedias cortas a la televisión gárrula y grosera, en una movida comercial astuta, oportuna: así era Charles Chaplin como hombre de negocios. Néstor Almendros, fotógrafo de fama, fue poco después, junto con el director Peter Bogdanovich, a hacerle un retrato documental en su casa suiza y el más ilustre vecino de Vevey, bien vivo, recibió a los visitantes en la puerta. Pero cuando le dijeron que venían a hacerle una película al gran Charles Chaplin, el hombre bajito, rubicundo y cano se frotó las manos y dijo entusiasmado: «¡Ah qué bueno!», y dejó paralizados a

los cineastas con esta declaración: «¡Así podré conocer yo también a Chaplin!» No era una inútil ironía ni una *boutade* barata: era, simplemente, que Chaplin no recordaba haber sido *nunca* ¡Charles Chaplin!

Cuando este móvil mimo, ágil acróbata y divo danzante (de él había dicho W. C. Fields, otro maníaco de la coordinación muscular, al verlo por primera vez, al hacerle homenaje, al exclamar: «¡Es un cabrón bailarín de ballet!») fue a recibir el título que le faltaba y que le importaba más que nada (ser *sir*) y tuvo que ir al palacio de Buckingham a recoger el Oscar real en una silla de ruedas, produjo un comentario filosófico: *¡vita brevis!* Pero esta serie de televisión, hecha de tomas de desecho, de *rushes* y secuencias rechazadas, *Unknown Chaplin*, muestra que la vida de Chaplin sería, como la de todos, breve, pero el cine de Charles Chaplin, como el de pocos, es *ars longa* —y lo será todavía por mucho tiempo. Esta recopilación, excavada de la tumba de celuloide del cómico del bigotito, el bombín barato, el chaqué chiquito y en ruinas y el bastón de fina caña y los zapatones burdos, absurdos, zurdos fue —no, es— uno de los grandes artistas del cine, del siglo y (¿por qué no afirmarlo?, después de todo no arriesgo más que la risa) de aquí a la eternidad —que puede estar en estos tiempos atómicos, al doblar de la página: hecho añicos. O como quería Demócrito, átomos y vacío.

Kevin Brownlow (a quien debemos, como historiador del cine, el libro *The Parade's Gone By*, «Pasó de largo el desfile», y la serie *Hollywood* en la televisión) y su asociado David Gill han logrado producir ahora para la televisión comercial inglesa con *Chaplin Desconocido* lo que hiciera, en música, Mendelssohn

con Bach: rescatar a un genio de entre los muertos. Chaplin, hay que admitirlo, por la moda o el uso y el abuso, había caído en desuso. En la comedia, hasta Stan Laurel y Oliver Hardy parecían más frescos, inventivos y eficaces: en una palabra, cómicos. Chaplin sonaba sucio, abusador y ventajista como personaje y atiborrado, sentimental y manipulador como creador y hasta visualmente, junto a la simpleza heroica de Keaton o el barroco dikensiano y doméstico de W. C. Fields, se veía victoriano bajo y torpe en la solución de su espacio cómico. Ahora, en esta serie de tres episodios, con copias nuevas de cada fragmento, Chaplin surge, resurge, refulgente y de paso su fotógrafo de siempre, el modesto Rollie Totheroh, se muestra como uno de los grandes directores de fotografía de todos los tiempos. Como comenta pausado y ponderado James Mason (que narra el comentario de Brownlow —¿o es de Gill?), Totheroh era más que un fotógrafo: era el segundo de a bordo y en ocasiones de naufragio, el primer oficial con la cabeza siempre a nivel del agua.

La serie hace una disección (y las metáforas quirúrgicas son inevitables: ésta es una anatomía del genio) de una de las mejores comedias medias de Chaplin, *El peregrino*. Aquí la vemos convertirse de un *sketch* indeciso sobre un restaurante donde los clientes que no pagan pierden los dientes por abrir la boca y no el bolsillo, transformar la historia de amor de un inmigrante y dar muestra (y rienda suelta) a su patetismo preferido y de paso hacer de la películita una de sus obras maestras menores.

Chaplin trabaja, al principio y al revés de sus años finales, sin guión y a veces sin idea de qué va a

hacer exactamente. Como en la famosa «Docena del Millón», en que la productora Mutual le pagó un millón de dólares, entonces una cifra alarmante, por doce películas. Aquí se muestra cómo Chaplin que había visto un *escalador* en un almacén de Nueva York, se hace construir uno en el estudio y jugando ante la cámara convierte el mero invento mecánico en una invención cómica inagotable. Ésta fue la primera vez que la escalera eléctrica, luego usada en tantas películas de perseguidos y perseguidores, se usó en el cine. Como tantos trucos cinemáticos su primer uso fue para hacer reír.

En Hollywood (en los tiempos del cine silente y sobre todo al principio de convertirse la Ciudad de Todos los Ángeles en suburbio de todos los demonios) se usaba el incinerador para quemar toda película indeseable, positiva o negativa. Este incinerador funcionaba como en los campos de concentración a toda hora y con un propósito criminal: se destruía todo lo que se quería hacer desaparecer. Las escenas que vemos ahora (y ojalá que vean ustedes pronto) muestran a un creador en su trabajo y no siempre para su beneficio. En *La cura*, que pasa en un balneario para curar ebrios ricos, Chaplin prueba toda clase de situaciones para quedarse con la película que conocemos. Pero el final actual es banal y romántico, con Chaplin alejándose (de la situación) del brazo de la bella Edna Purviance. Un posible final ahora deja ver a Chaplin que cae por accidente en la fuente vigorizante, mientras Edna ríe como una loca.

Pero en esta colección de fragmentos, bocetos y estudios al por mayor se ve al artista cuando joven: en su trabajo. Con método doloroso (todo prueba y

error), Chaplin hace sus películas ante nosotros mismos: reconstruye escenas, sustituye actores, revisa el material (todo con tomas sucesivas, innúmeras, casi vertiginosas pero en su cambio progresivo y metódico) y a veces en saltos bruscos que son los golpes de la inspiración. A veces Chaplin, como todo artista, hace de los defectos efectos y de los accidentes propósito creador. Pero no todo es facilidad (o felicidad) creadora. Otras veces se ve a Chaplin suspendiendo toda una filmación por una toma. Entonces se pasea por el *set* como un prisionero del arte. En estos fragmentos que son casi escenas Chaplin no está lejos de Fellini o de Antonioni en su método de prueba y error: horror. Un momento único en la historia del cine (visto por el cine) muestra a Chaplin meditando y contando sus pasos por el *set*. Todo movimiento se ha suspendido en el estudio, menos este paseo pensante y todo el mundo está pendiente del creador, en suspenso mientras el mismo Proteo aparece perdido esperando la llegada de una musa tardía. O, a veces, perdida en el tránsito.

Hay que agradecer que esta serie muestre a las mujeres de Chaplin (menos Paulette Goddard, Claire Bloom y Dawn Addams o la fugaz y perecedera Marilyn Nash, protagonista de *Monsieur Verdoux*), todas jóvenes y bellas —y algunas adolescentes adelantadas, como Lita Grey, a quien conoció Chaplin (y a la que hizo aparecer tantalizante en *El chicuelo*) cuando tenía sólo 12 años. Estuprador con suerte, Chaplin también conoció a Mildred Harris a los 14 años, a Joan Barry a los 17 (esas dos asociaciones terminaron en escándalo) y hasta su aparente esposa, Paulette Goddard, no tenía veinte años cuando se

juntó a Chaplin. (Polanski, me parece, debía tomar nota). Pero la aparición más mágica de toda la serie es la de Edna Purviance. Se la ve aún más bella que en las películas (recuérdese que se trata aquí de *out-takes*, tomas de desecho) pero de una figura casi trágica para los espectadores que la conocieron en su esplendor y supieron su fin (murió en un sanatorio años más tarde, olvidando y olvidada y envejecida por la droga), aquí la verán como una muchacha deliciosa, camarada en el trabajo y en el dormitorio de Chaplin: una mujer casi feliz. Ella era, se ve, como Carole Lombard después, una bella comedianta con sentido del humor —doble milagro.

En una vista de la visita de los accionistas de la compañía durante la filmación de *El chicuelo* se ve a Jackie Coogan, el niño prodigio más niño del cine, bailando como una niñita una danza de contorsiones lúbricas a los cuatro o cinco años, mientras Chaplin ríe y los negociantes aplauden. Es en *El chicuelo* que se ve por primera vez a la adolescente Lita Grey, pero más cerca de Chaplin, que en estas escenas pasa de ser CH. CH. a ser H. H., abreviatura de Humbert Humbert, estuprador de Lolita.

La quimera del oro (o *La avalancha del oro* o *Fiebre del oro*) es la obra maestra del Chaplin mudo y una de sus películas más complejas (sólo la aventaja *Tiempos modernos*) y la serie muestra su construcción y filmación con demorado detalle. La cinta comenzó de una manera realista o si se quiere neorrealista —antes de que esta palabra significara Rossellini, De Sica *et al.* Chaplin se fue con su *troupe* y sus técnicos (y hasta huéspedes) al Yukón, a filmar la nieve en la nieve, que no siempre es la mejor manera

de mostrar la nieve en el cine. Naturalmente (o al natural) no pudo utilizar más que el comienzo con los cateadores (buscaoros) en la nieve y en el paso nevado entre montañas. Pero esta escena tiene más que ver con Jack London que con Londres, la ciudad en que se crió Chaplin y donde nació su humor: entre *cockneys* y *fish and chips*. Chaplin, notorio en su sentido del humor tanto como por el del ahorro (al que nunca quiso llamar sexto sentido para no malgastar los otros cinco) gastó una fortuna (propia, no como Orson Welles y Coppola, ajenas) en la reconstrucción de escenarios en el estudio y la sustitución de actores (Lita Grey, ya su mujer, estaba en estado) para poder terminar su comedia. La secuencia más memorable en que los dos buscaoros, atrapados en su cova-cha por la nieve y acuciados por el hambre, se comen un zapato negro (que Chaplin prepara como un bonito asado) se revela tan ardua al estómago de los actores como de los protagonistas. El zapato estaba hecho de regaliz (el cuero), de pasta (los cordones) y de caramelo (los clavos), pero el perfeccionismo de Chaplin hizo que las escenas tuvieran que ser repetidas tantas veces que el cómico se fue esa noche a casa ¡con una indigestión de «zapato asado a la parrilla!»

La serie que deja ver los romances que permite Lady Chaplin y sus sucesivos matrimonios, también revela las dificultades de sus actrices —especialmente Virginia Cherrill, la que años después sería la primera esposa de Cary Grant. Virginia Cherrill tuvo que repetir una *sola* toma una y otra vez, durante horas, días y ¡meses! No era más que un gesto: cuando la ciega florera tiende al vagabundo una flor pero no canta «Cómprame usted este ramito» porque la escena es

muda, pero el ramito vale más que un real. No sólo por las repeticiones (que son debidas a las interrupciones y no a las perforaciones), sino por lo que Chaplin tuvo que pagar a los compositores españoles Padilla y Montesinos. Todo por una flor en el ojal que una violetera no acierta, ¿ciego el ojal o ciega la actriz?

Esta película, que tomó años en hacerse (un balance de trabajo muestra a Chaplin yendo al estudio 166 días, y ausente, no siempre por enfermedad, 368: un año y tres días de no hacer nada), parecía que iba a ser su fracaso final —y fue de sus triunfos totales: de taquilla, de publicidad y de arte. Una película casera, rescatada por Brownlow o por Gill, nos enseña por una sola vez a Chaplin trabajando. Se ve al cómico, en suéter y pantalones blancos (su color preferido detrás de la cámara: Chaplin también era supersticioso de colores) usando un método caro (en ambos sentidos) a los directores que son también actores: ensayando en cámara —es decir, fotografiando su ensayo. Chaplin quiso además, disgustado con Virginia Cherrill y consigo mismo traer a Georgia Hale (que había sustituido con tanto éxito a Lita Grey en *The Gold Rush*) y rehacer *toda* la película. Ésta no es una invención de la actriz: los dos arqueólogos del cine han rescatado las tomas en que Georgia Hale sustituye a Virginia Cherrill en la escena cumbre y final. Pero Chaplin no era Keaton y enseguida entró en razón: en el cine George Washington es el primer americano. (Washington es el patriota retratado para siempre en el dólar.) Entre lo suprimido está, asombrosa, la secuencia con que iba a comenzar *Luces de la ciudad*. La pérdida para la película es ganancia de la televisión y para nosotros ahora:

esa secuencia es una obra maestra del cine cómico y del cine *punto*.

Abre con la ciudad en bullicio de gente que va y viene para inaugurar siete minutos exactos (en el cine un tiempo bien largo) de «comicidad sostenida», de inventiva y del humor menos visible en Chaplin: el de la sonrisa. Entre la muchedumbre aparece el vagabundo: *tramp, tramp, tramp*. Huye del mundanal rugido para refugiarse en una calle lateral, junto a un escaparate de ropa de mujer, a pararse sobre una parrilla ventiladora. El ridículo personaje mira a todos lados y descubre, sobre la rejilla y acostadas sobre el *gridiron*, como si se tostara, una tablita: un simple pedazo de madera amarilla, que brilla sobre el hierro negro como oro de pino —y pronto será oro del cine. El vagabundo tira una puya a la tablita con su bastón de caña para hacerla desaparecer por entre la rejilla —y con esos solos, simples elementos Chaplin consigue los más novedosos, hilarantes, hermosos minutos de todo su cine.

Esta lección de humor, de verdadero arte angélico, nunca fue el comienzo de *Luces de la ciudad*, pero es el gran fin de fiesta, el broche de oro, el toque final de *Unknown Chaplin*. Habría que dejar a Kevin Brownlow, su descubridor, nuestro guía, Colón del cine silente, dar su veredicto: «*A great artist*». Es sin duda una nueva admiración: no la vieja servilidad de declararlo un genio siempre: es la admiración actual ante el artista. Esta labor de amor contra el viejo odio que había matado a Charles Chaplin para mí (y para otros), sea o no sea moda, fuera oportuna o inoportuna, es, qué duda cabe, una resurrección. Es sabio que Chaplin resucitado termine aquí, en esta secuencia

sin consecuencia aparente. De ese palitroque que desaparece en la parrilla pública, de la explicación graciosa al policía presente por fin, un «Ya lo ve» de gestos, hay un salto sentimental por toda *Luces de la ciudad* hasta la ecolalia demente de *Tiempos Modernos*. Antes de desaparecer para siempre el vago vagabundo en la demencia totalitaria de Adenoid Hinkel: cuando la comicidad alcanza a la sátira, inevitablemente lo cómico desaparece —y es que ha sido devorado por la política en *El gran dictador*. Ese momento es cuando *Charlot*, *Charlie*, *Canillitas* canta por primera y última vez con la voz del inglés que tuvo siempre dentro y que parece su ventrílocuo, amante también del sí de las niñas —ese Charles Dodgson, alias Lewis Carroll:

Ponka walla ponka waa!
Señora ce le tima
Le jonta tu la zita
Jeletú le tu la twaa!

¿QUÉ LE PASÓ A HARRY D'ARRAST, EL GENIO VASCO DE LA COMEDIA AMERICANA?

La historia del cine está llena de minúsculas notas al pie, asteriscos hechos de polvo de estrellas y capítulos decapitados. Una nota falsa notable la dio el prometedor Monta Bell, que dirigió la primera película de Greta Garbo en Hollywood, *El torrente*, con argumento de Blasco Ibáñez, para desaparecer en la oscuridad detrás de la pantalla. Un asterisco que fue una estrella fue Henri d'Abbadie d'Arrast, aunque para muchos en el cine se llamaba solo Harry D'Arrast. Vasco francés de origen, noble de nacimiento pero nacido en la Argentina, el árbol genealógico de D'Arrast tenía sus raíces en las provincias vascongadas, sus ramas sobre la Pampa y dio sus frutos en Hollywood: el lugar más improbable del mundo para injertar a este aristócrata elegante y desdenoso. Terminó sus días seco y torcido en el castillo propiedad de su familia junto a su esposa, la bella actriz Eleanor Boardman, quien lo dejó en un final. No sin antes hacer un film en España que fue su último fracaso.

Fue en el cine mudo donde D'Arrast prometió un talento inusitado contenido en una personalidad rara en el cine. Sin embargo su arte delicado y a la vez demente mostró su mejor logro en la que es su obra maestra, *Laughter* (1930). Esta *Risa* sonora fue la primera comedia loca americana (el género se extendió hasta más allá de los años sesenta y la mejor película de Robert Altman, *Más allá de la terapia*, ingresa en este manicomio gárrulo) y se ha revelado ahora en la televisión como una película que se puede ver más de tres veces sin sentir la fatiga del tedio ni el repudio del odio en un arte amatoria, alegre y actual.

Otras dos cintas sonoras de D'Arrast, *Raffles* (1930) y *Topaze* (1933), son todavía memorables en un programa doble de mi videoteca. Una tiene a Ronald Colman con manos (y voz) de seda robando cámara y la otra contiene a un John Barrymore entre estúpido y estupendo. Aún más memorable es lo que D'Arrast pudo hacer en un Hollywood adverso cuando no perverso y poblado de los más improbables villanos no necesariamente reflejados en la pantalla. Uno de ellos y no el menor fue, ¡sorpresa!, Charles Chaplin. D'Arrast no podía ganar y sin embargo su *Laughter* mantiene su visible penúltima risa hasta hoy. (La última risa es la del espectador que se ríe en la oscuridad). *Risa* surge ahora de la nada y uno vuelve a creer en el milagro del cine: cada noche una aurora boreal con luz de arcoiris.

La *Enciclopedia dello Spettacolo*, publicada en Roma en 1954 por Silvio D' Amico, amigo del cine, tiene nada más que en la letra A nada menos que ¡1.198 páginas! Sin embargo ese compendio monumental dedica a Henri d'Abbadie d'Arrast una nota

no mas larga que su nombre. La carrera de D'Arrast fue así de breve: de 1927 a 1934, tiempo en el que completó ocho películas. Eric von Stroheim hizo cinco películas en toda su carrera, Eisenstein sólo seis. Uno tuvo que enfrentarse a los mogules, el otro a los comisarios y al mismo Stalin. D'Arrast compitió con su excelencia contra los estudios y además contra su propio carácter. Nadie ganó realmente pero el público perdió. D'Arrast fue enterrado antes de morir y no hubo más películas de D'Arrast con D'Arrast vivo. Uno de los errores más usuales es creer que la moda hace historia. Es al revés. Sólo que la moda no siempre se repite. Dijo Herman Weinberg, historiador y amante del cine, del octeto de D'Arrast: «Fueron ocho de las más deliciosas películas jamás hechas» y casi todas han desaparecido. Para ser más honestos, han sido destruidas.

Se decía que D'Arrast no podía fotografiar un simple teléfono sin convertirlo en un objeto de arte, siempre que fuera un teléfono blanco para que hable una mujer hermosa en su alcoba de seda sola. Hablar por teléfono en sus comedias o en sus dramas era algo más que sostener una conversación. Oscar Wilde dijo que un teléfono no tenía otra importancia que lo que se hablara por él. D'Arrast, otro esteta, creía que el teléfono no, la conversación era lo importante. Sobre todo en el cine mudo donde la conversación jamás se oía. Pero hasta en el cine sonoro D'Arrast insistía: los teléfonos primero, después la conversación. *Risa*, comienza, precisamente, con una llamada por teléfono. Contrario a lo que se cree, D'Arrast no padeció la influencia de Chaplin, siempre vulgar, pero sí la de Lubitsch, maestro de los maestros de la

comedia hablada: Frank Borzage, Mitchell Leisen y Billy Wilder le deben todo su arte. En *Risa* es D'Arrast quien crea su influencia, con un estilo tan personal y urbano que su película mejor se podría llamar *Sonrisa*: contagiosa, sabia pero no arcaica. Pionero de la comedia excéntrica, astuto manipulador de actores y creador del final desplazado, donde el clímax depende del clima, todas esas características están presentes en el D'Arrast de *Risa*: sardónica, sana. La lección de sabiduría sofisticada, en la que hay un drama doméstico, un melodrama invertido y el convencimiento de que el dinero no crea felicidad, solamente crea más dinero: filosofías financieras y argucia y fiducia. D'Arrast era en realidad un rebelde en busca de una causa en la que no creer. No era un cínico sino un escéptico. Es decir un elegante sin ilusiones.

Al principio de *Lío en el paraíso*, la obra maestra de Lubitsch, en una góndola un gondolero gandul canta y encanta y la música es una melopea melismática. Desembarca el barquero lejos del Puente de los Suspiros, ¡ay!, para estibar su carga nocturna que es la otra cara de Venecia. Así recoge cada noche la hedionda basura de cada día. Si ahora se colma la barca con otra carga preciosa (una mantenida bella y perfumada por ejemplo) y se hace del gondolero cantor un músico que fue su amante, el lector tendrá la idea aproximada de *Risa*. Venecia, claro, será Nueva York bajo la lluvia y el gran canal será la Quinta Avenida o la más rica Park Avenue y los autos serán góndolas con cuatro ruedas: pronto tendremos otro lío en el paraíso. Nuestro músico no canta canzonetas sino que compone sinfonías inauditas, inéditas. El músico

ama a la dama dejada detrás, que escogió el dinero: ella ilesa, él iluso. Una cuenta de banco es la mejor venganza. Pero el desencanto no es nunca desengaño y el engaño continúa hasta hacerse de nuevo encanto. ¡Vivan los novios! Y fueron felices hasta El Fin.

Pocas veces ha habido en el cine otro maestro de la felicidad a toda costa, costo, como D'Arrast. Según los griegos la felicidad consiste en saber unir el fin con el principio y tiene forma de círculo. Pero a veces la vida es un círculo vicioso. Sólo la comedia puede ser un círculo perfecto. D'Arrast creía en la comedia porque sabía que la verdad está en la risa. *In riso veritas*. Ríe y el público reirá contigo.

Las pocas películas de D'Arrast fueron *Servicio de damas*, *Un caballero de París*, *Serenata*, *Amorío magnífico*, *Dry Martini*, *Risa* y *Topaze*. *Raffles* está en disputa, aunque todas las historias del cine la conceden a D'Arrast. Su última película se llamó, significativamente, *Sucedió en España* y estaba basada en *El sombrero de tres picos*, que son los alardes de Alarcón. Antes de D'Arrast el alucinado Hugo Wolff creó una ópera con el cuento y Manuel de Falla compuso un ballet. Aparentemente D'Arrast debió haber sido tan exitoso como Falla pero falló como Wolff. Ese fue el fin de su carrera. Hay que ver cómo fue el principio.

Henri d'Abbadie d'Arrast tuvo entre sus antepasados al infame Aguirre y al famoso Daguerre, inventor comercial de la fotografía, algo así como el tatarabuelo del cine: daguerrotipos en movimiento. D'Arrast no nació en la Francia de sus abuelos ni en la España de sus anhelos sino en Buenos Aires, donde había ido en busca de aventuras en el vientre de su

madre. D'Arrast nació, como el cine, en el exilio. Regresó a Francia cuando ya era un muchacho a estudiar en París y luego fue a Inglaterra a completar su educación. Hablaba español, francés y por supuesto inglés con corrección extrema. Combatió, fue herido y luego condecorado en la Primera Guerra Mundial. En la paz buscó la guerra y se fue a Hollywood, donde el cine bélico se preparaba para hacer ruido con la llegada del sonido más inminente. D'Arrast conoció enseguida a quien había que conocer en los *parties* más sonados, donde Hollywood no era nada silente. D'Arrast conoció también a un hombre empecinado en no hablar, al menos en el cine: Charles Chaplin. Chaplin que no había visto a un genuino aristócrata francés en su vida, se entusiasmó con D'Arrast. Preparaba entonces *Una mujer de París* y contrató a D'Arrast como asesor técnico que quería decir alguien que supiera cuál es la diferencia entre un tenedor y un cuchillo de pescado. D'Arrast, claro, sabía y su nombre era el eco del estudio a cada problema: «*Ask Harry*».

Chaplin el *cockney* vio en D'Arrast todo lo que él no era: un héroe de la guerra, un aristócrata y un hombre alto, apuesto y elegante. Era de esperar que lo hiciera una estrella, pero sólo lo hizo su ayuda de cámaras. Otro auxiliar de Chaplin, Monta Bell, como D'Arrast se sintió «oprimido por el enorme ego de Chaplin». Mientras completaba su misión de asesor en *Una mujer de París* y luego en *La avalancha del oro*, D'Arrast ejecutó mínimas misiones dramáticas, maniobras melancólicas y trajo y llevó pequeños papelitos. Chaplin a su vez lo inició en el «círculo mágico» que presidía el potentado William Randolph

Hearst, hoy conocido como el original del retrato del *Ciudadano Kane* y a la vez como una invención de Orson Welles.

Hearst era entonces un poderoso periodista. D'Arrast conoció, como todos, a la amante del magnate, la actriz Marion Davis. También le tocó ser testigo de uno de los escándalos mejor guardados del cine. D'Arrast, cosa casual, estaba a bordo del yate de Hearst cuando mataron a Thomas Ince, eminente director, poderoso productor y una de las figuras más fascinantes de la historia del cine. Su mismo nombre era un anagrama del cine, Ince. Nunca se supo quién mató a Ince. Ni siquiera se sabe de qué forma murió. El forense favorito de Hearst opinó que se trataba de un ataque al corazón producido por indigestión aguda. Pero Ince sangraba profusamente por la cabeza la última vez que se le vio vivo. Ningún indigesto mana sangre por la nuca, a menos que se muerda el cuello. Una hipótesis propuso a un Hearst presa de celos incoercibles, que se empeña en darle una lección a su mujer matando a Chaplin, su amante ahora. Otros dicen que Hearst odiaba la comedia. Desgraciadamente para el pionero del cine, Ince se parecía demasiado a Chaplin en genio y figura. Un estampido, una estampida y el doble se convirtió en señuelo.

Para D'Arrast «la influencia de Chaplin fue total». Era de esperar. Pero más adelante precisó: «Era imposible pensar con Chaplin», y descubrió demasiado tarde que con Chaplin, mimo mudo, «la mejor política era el silencio». D'Arrast fue asistente de Chaplin dos veces pero pronto la enemistad fue la única forma de comunicación entre los dos amigos.

D'Arrast tuvo un breve crédito en *La avalancha*, pero cuando Chaplin estrenó su versión sonorizada en los años cuarenta, D'Arrast le dijo a Eleanor Boardman, camino del cine, escéptico como siempre: «A que Charley quitó mi nombre de los créditos». Así fue. D'Arrast no apareció por parte alguna en la versión sonora. De ser por Chaplin, D'Arrast habría desaparecido también del mapa del cine. Pero era muy tarde.

Adolphe Menjou, estrella de *Una mujer de París* (había convencido a Chaplin de que era ideal para su *salonnier* porque era uno de los pocos actores del cine que sabía cómo hacer el lazo a su corbatín de noche y dónde colocar el pañuelo en un smoking), que fue siempre un aristócrata del cine, reconoció a D'Arrast como un noble de la vida real. Este actor, anacrónico y astuto, que actuaba siempre con el bigote encerado, llevó a D'Arrast consigo a la Paramount. Fue allí donde D'Arrast dio las mejores pruebas de su talento. D'Arrast y Menjou, franceses favoritos, aparecieron juntos en más de una muestra del arte mudo mutuo.

D'Arrast hizo tres películas sonoras que perduran más que duran. El resto, antes y después, fueron intentos malogrados donde quiera, de preferencia en Hollywood. D'Arrast, por ejemplo, iba a dirigir *Hallelujah, I'm a Bum* (*El alcalde y el mendigo*), a la que no hay que confundir con *Aleluya*, la obra maestra de King Vidor, primer marido de la mujer de D'Arrast: en Hollywood el que hace incesto hace un ciento. Pero Al Jolson, que era entonces una estrella fulgurante, vetó a D'Arrast declarando que un aristócrata francés no podía saber de mendigos americanos. Le trajeron

a Lewis Milestone, judío rudo como Jolson, que fue echado a patadas por el cantante blanco que tenía el alma negra. Era el gallo con más galillo del corral entonces: pero, como se sabe, su canto no duró más allá del amanecer sonoro.

Después de su fiasco español, D'Arrast se retiró a su castillo francés. La vida en el *chateau* ancestral de los D'Arrast terminó como su matrimonio: en ruinas. Eleanor Boardman, que había dejado su carrera por D'Arrast, regresó a Hollywood, donde terminó viviendo, cosa curiosa, en un bungalow propiedad de Marion Davies. D'Arrast dejó el castillo tratando de reconstruirlo como intentaba recobrar a su mujer: por el método, raro en el país de Descartes, de irse a vivir a Montecarlo para poder desbancar al casino con un solo golpe de suerte. Uno creía ver a D'Arrast, antes perdedor en Hollywood como ahora en Montecarlo, esgrimir una pistola de salón como su héroe Adolphe Menjou en *Un caballero de París* (1927) y casi presenciar cómo se levantaba la tapa de los sesos. Pero Menjou sólo levantó la tapa de su pitillera para extraer esa arma prohibida, un cigarrillo.

Herman Weinberg, amante activo del cine, del café y de los cigarros (pidió ser incinerado), escribió el mejor obituario que se pudiera haber escrito sobre Henri d'Abbadie d'Arrast, alias D'Arrast. A Weinberg debo muchos de mis datos. Dije datos y debí decir dados. La vida de D'Arrast estuvo regida por los juegos de azar y por el azar mismo. ¿Qué otra vida más azarosa que la de este vasco que nació en Buenos Aires y fue convertido en artista en Hollywood? Ahora D'Arrast se ganaba la vida y se ganó la muerte en las mesas de juego de Europa. Al final dejó

de jugar al ver que no ganaba nunca: la diosa lo había abandonado. Era un perdedor que oía como si oyera llover al crupié (seguramente Marcel Dalio), susurrando junto a la ruleta rusa: «No va más», oyó en su otro idioma y lo aceptó como una indicación de su destino. Regresó a su castillo, solo, a esperar a ese crupié que nunca pierde, que siempre gana. Va vestido de noche, solapado y sonríe. D'Arrast abrió su pitillera y encendió su penúltimo cigarrillo. Un *Lucky Strike*: ese golpe de suerte que anhelaba, que inhalaba. *Rien ne va plus*.

SIGLO Y SIGILO DE GROUCHO (1895-1995)

¿Cómo es que un cómico de vodevil, y educado por sí mismo entre actos, llegó a ser amigo literario de un poeta que era premio Nobel de literatura y mandarín de la cultura y una frase suya que no es suya sirva de epígrafe a un diccionario filosófico? La única explicación imposible no posible es que el genio, como el espíritu, sopla donde quiere. Esa es una posible metafísica. Ahora viene la moraleja, tú caerás. Es una risible ironía de la historia, esa ama de todas las llaves, que a la larga Groucho Marx sea mejor venido que Karl. Todos han oído hablar (incluso han hablado) del auge y caída del comunismo representado más *ad hoc* por el muro que por la Plaza Roja. Marx habrá muerto pero Groucho vive. La filosofía comunista puede estar representada por Humpty Dumpty, que se subió al muro para caer pero el muro cayó antes. Un escritor español convierte a Karl en un actor de televisión, pero deja saber que Groucho estuvo ya allí. La confusión, como quería Shakespeare en *Macbeth*, tirano tropical, ha hecho su

obra maestra. Que se llama la familia Marx o Marx por cuatro: Groucho, Harpo, Chico y Zeppo. Un momento, detén el arca, Noé: falta Gummo. Pero Groucho será el timonel y a veces el capitán, el capitán Spaulding, explorador africano, cazador blanco aunque judío de nombre anglo.

Groucho no era el mayor pero sí el más amado de los miembros de la bien llamada familia. El padre, no hay que olvidarlo, hacía ternos tercicos pero como sastre era un desastre. Cosía trajes a destajo y los clientes siempre se quejaban: «Este saco es un asco». Por suerte estaba Minnie Marx, madre de los Marx con una disposición tan heroica como la de Cornelia, madre de los Graco. Pero Minnie no hablaba latín sino yiddish, aunque Groucho, siempre *snob*, solía decir que en casa se hablaba alemán — hasta que llegó Hitler. Esto explica, según algunos, la mudez de Harpo y el italiano de Brooklyn de Chico, a veces Chicolini, es por culpa de Mussolini. Pero ¿y los juegos de palabras de Groucho? Son intraducibles a otro idioma, como los juegos malabares mudos de Harpo no son traducibles para nada. Que el arte de los Marx, tan local, tan loco, se haya hecho universal (Groucho diría que Universal no, sino Paramount) no se debe al cine. Creo que se debe a nuestra reverencia por la irreverencia.

La necesidad será la madre de la invención, pero las necesidades eran la madre de la madre de los Marx y sus invenciones fueron el motor de arranque (que viene de arrancado) de toda la familia, excepto el viejo Marx que seguía en su misión imposible de hacer un traje a la medida. Cualquier medida. Minnie Marx ideó un día que el camino de la Prosperidad, o como

se llame vivir bien, pasaba por las tablas del vodevil. Que no es vil sino el nombre que en Nueva York se le daba al *music hall*. La idea no le vino como un bombillo que se alumbra (ellos tenían que usar velas), sino porque un tío, más o menos, llamado Al Shean (anglicanización que los Marx no tuvieron que hacer como hicieron los Marx ingleses, que se cambiaron de Marx para Marks y así ponerle a su tienda Marks & Spencer cuando eran Marx & Spengler, filósofos) era un cómico de la *lingua franca* del vodevil en pareja con un cómico irlandés llamado Gallagher. Ambos hacían un dúo de diálogos dudosos. Ejemplo de duda: Mr. Gallagher se quejaba de que era una pena que la Venus de Milo no tuviera brazos. Respondía Mr. Shean, con ese doble sentido que era un sexto sentido en Groucho, «¿No tiene brazos, Mr. Gallagher? Palabra que no lo he notado.» Groucho convertiría estos genes en genio.

Los Marx triunfaron todos, pero no eran una *troupe*, eran una tropa. Minnie Marx, tan pequeña como Minnie Mouse, dejó las tablas (o las tablas la dejaron a ella) y la Familia Marx se convirtió en los Hermanos Marx que se anunciaban como «Cinco Esta Noche Cinco». En el cine los cinco se redujeron a cuatro primero, luego a tres y finalmente en su decadencia (qué de cadencias) Groucho se hizo único. Pero ya en la pantalla, encubiertos, en *Cocos*, Harpo le hizo caso sólo al arpa y Chico con su piano afinaba su dedo pistola. Aunque siempre el trío era Groucho y sus secuaces en secuela tras secuela que hizo escuela.

Más interesante que su estrepitosa relación con sus hermanos en sus tenues disfraces invariables era

la interacción de Groucho con Margaret Dumont, amable y cortés pero a veces su contrincante femenino, a la que corteja con una rudeza despectiva capaz de hacer fracasar de antemano cualquier perspectiva matrimonial. Groucho para hablar con ella siempre se sube a un pedestal. Típico cortejo de Groucho: «¿Me amas? ¿Tienes dinero? Contesta la segunda pregunta primero». La dama Dumont, no hay otra manera de llamarla, con su porte real y sus maneras de extrema, divertida cortesía, hizo siete películas con Groucho. (Los otros hermanos apenas contaban para ella). Desde la primera de todas, *Cocos*, hasta la última, *Grandes almacenes*, Dumont era el bastión de la dignidad, las buenas maneras y la respetabilidad como otros tantos trapos rojos para las embestidas de Groucho, toro de «Lydia», su canción preferida, «la dama tatuada». Groucho sabía como tratar a estas señoras: cuando joven compartió la escena con Sarah Bernhardt y tuvo que dormir no en sus laureles sino en sus tablas.

La Dumont cambiaba de nombre tantas veces como su pareja dispareja (ella le sacaba la cabeza al diminuto Groucho), pero el afecto es, se ve, invariable y mutuo. Groucho estaría perdido en su laberinto de trampas (o en las trampas de su laberinto) para cobrar la misma pieza, sino fuera por la presencia constante como una ninfa entrada en carnes que lo llamará a contar. Doña Dumont es una dama eduardina con adornos victorianos. Es también hermosa, alta y un tanto imponente. Pero Groucho no es impotente y la coge a ella como blanda pared de rebote de sus dardos cargados con palabras engañosas, gananciosas, ociosas.

En una frase final al principio: a Groucho no le interesan las relaciones humanas, fuente de la comedia desde Aristófanes, saeta de Sócrates. Le fascinan las posibles conexiones (como en los autos el embrague) entre los personajes por medio de la palabra. Así no sólo reduce la pompa en todas las circunstancias, disminuyendo desde su estatura baja a gente que se cree (pero no se sabe) importante. En su obra maestra, *Duck Soup* (*Sopa de ganso*, *Héroes de ocasión* en América) Margaret Dumont, dama acaudalada, lo nombra presidente de Freedonia, pero Groucho abofetea más de una vez al embajador Trentino, enviado por la envidia, venido a Freedonia a meter cizaña y engaña. También corto y perezoso mientras corteja a la dama Dumont, enamora a la rotunda Raquel Torres, vuelve a abofetear al embajador Trentino, declara la guerra al tiempo que se declara a Dumont: ella altiva, él desde su altura. Su oportunismo erótico se vuelve heroico. Modelo de declaración amorosa a Raquel: «Bailaría contigo hasta que la rana crie pelos». O en su defecto: «Bailaría con una rana hasta que críes pelos». Después de una corte corta Dumont dice: «Su Excelencia no sé qué decir». Groucho: «Yo en tu lugar tampoco sabría, sobrina».

El cortejo de Groucho a Margaret Dumont se desplaza como un acorazado por todas las películas del trío. Pero en la última que vale la pena, *Una noche en Casablanca*, Margaret Dumont o está retirada o ha muerto. O las dos cosas. Pero todavía Groucho tiene ojos y cejas (sobre todo cejas) para decir un requiebro a través del bigote pintado. «Soy Beatrice», le dice la seductora Lisette Vereas, «y paro en el hotel». Groucho: «Soy Dante y no tengo reparos». El

último amor de Groucho en *Love Happy* (su última película de 1949) no puedo describirlo. Por favor, trate. Sólo le diré sus iniciales, MM. ¿Y el resto? Lo dejo a su imaginación, que la mía ya no funciona. ¿MM? ¿Quién sería? ¿Un dato? Ella está verde entre viejos verdes. Por vencido.

El arte de Groucho no se redujo al teatro, al cine, a la radio y a la televisión. También su humor irrespetuoso se expresa por carta y las misivas marxistas son otro correo del zar. A la notoria revista *Confidential*, que hacía revelaciones sobre la vida privada de gente pública, le escribió Groucho: «Si continúan ustedes sin publicar artículos escandalosos sobre mi persona, me veré obligado a cancelar mi suscripción». Otra era a alguien más íntimo, su hermano Chico: «Mi productor favorito estuvo a cenar en casa y cada vez come más alto. Chupando los huesos del pollo y comiendo mazorcas de maíz se le podía oír a cien kilómetros a la redonda». La carta está escrita en plena guerra: y «la gente pensó que se trataba de un *raid* aéreo y empezó a correr las cortinas para apagones y apagaron las luces».

Su correspondencia con Eliot es casi como de poeta a poeta (o de cómico a cómico) y Groucho expresa su vanidad literaria cuando el poeta de *La tierra baldía* le solicita, como un *fan* feudal, ¡una foto autografiada!

Hay muchas, muchas más cartas de un humor que se podría llamar vítreo sino se llamara así al vitriolo. La más famosa, la más citable y tal vez la mejor fue la carta que dirigió Groucho a Warner Brothers. Los tres hermanos iban a hacer una película llamada *Una noche en Casablanca*, que es prácticamente su canto del cínico.

Pero el tema es Casablanca. Los Warner protestaron de que una película se atreviera a usar el nombre de la ciudad africana estando tan cerca su *Casablanca*. Hubo amenazas de acción legal y Groucho respondió con una carta nada blanca:

«Queridos hermanos Warner:

... cuando nosotros contemplamos hacer esta película *no tenía ni idea* de que la ciudad de Casablanca perteneciera en exclusiva a los hermanos Warner. Sin embargo, hace sólo unos días después de nuestro anuncio, recibimos su largo, ominoso documento legal advirtiéndonos no usar el nombre Casablanca.

Parece ser que en 1471, su bisabuelo Ferdinando de Balboa Warner, mientras buscaba un atajo a la ciudad de Burbank, fue a dar a las costas de África y levantando su picacho llamó a la playa Casablanca.»

La carta, demasiado larga para ofrecer el texto íntegro y desintegrador, tiene momentos tan descacharrantes como cuando Groucho advierte a los Warner que ellos eran hermanos profesionales mucho antes de que existiera Warner Brothers: «Antes de nosotros hubo otros hermanos. Entre ellos los hermanos Karamazov». En cuanto al nombre Warner, Groucho recuerda al magnate que el apellido existía «antes de que naciera». Enseguida Groucho pone la mirilla en el mayor de los Warner, Jack. «¿Qué me dices de Jack the Ripper, que cortaba y recortaba su figura» en Londres. Y firmaba: «Sinceramente, Groucho Marx». Su nombre grouchesco era original

del cómico que nació Julius. Pero ¿qué tendría que decir del apellido Marx?

Las dotes antinaturales de Groucho son la astucia ante enemigos, no sólo numerosos sino todos hechos por él mismo. Su sigilo en su siglo (que es el veinte, que se cumplen cien sin haber acabado) es una característica de su personalidad pero también de su raza. De haber limitado su capacidad de disimulo y disfraz, por ejemplo, en *Una noche en la ópera*, todos se hubieran convertido en polizones, como su vivo hermano tiene su camarote, (canta) «en medio del mar se mece su camarote».

La cima (no lejos de la sima, de la suma última) le llegó oral a Groucho, curiosamente, fuera del cine. Fue en sus apariciones en televisión de maestro de ceremonias de *You Bet Your Life*, en que siempre apuntaba con su pistola que hacía *pun* y donde al entrevistar a una señora que tenía veinte hijos, al preguntarle por qué y cómo y ella decir: «Amo a mi marido», Groucho disparó desde la cadera: «A mí me gusta mucho mi puro, pero de vez en cuando me lo saco de la boca».

Su creación, tal vez única en el cine y ciertamente sólo posible en el cine hablado, está llena de paronomasias. T. S. Eliot (a quien Groucho llamaba, a petición, Tom) vio bien que su arte con el juego de palabras era una forma de poesía. Pero el creador, Groucho mismo, tenía otra opinión, creo que más justa: «Mi forma de hablar», dijo en una entrevista, «es una forma de locura». No dijo, como Bergson y como Freud, judíos ambos, que todo humor es, de mente a mente, demente —el deseo de Desiderio Erasmo, autor del *Elogio de la locura*.

El arte (de amar y de odiar) de Groucho está hecho de palabras. Aún sus interludios musicales son canciones con palabras, como su himno del riesgo: «*Hello, I must be going*». (Hola, que ya me voy.) Dichas más que cantadas por el capitán Spaulding, «*American explorer*». Groucho tuvo escritores como Morrie Ryskind, ganador del premio Pulitzer en el teatro y el eminente humorista S. J. Perelman, ingenios y genios del humor judío americano. Pero, esencialmente, Groucho tuvo a Groucho. Usando inversiones, versiones, *quid proquos*, *non sequiturs*, *quolidbets* y *puns*, paranomasias y parodias, el lenguaje era su idioma. Pero la última frase dicha en voz baja (él que habló siempre en alta voz) fue en una confesión a un periodista, al que dijo:

—Soy un *schmuck*.

En Nueva York un *schmuck* es un estúpido, pero en yiddish, de donde viene, también quiere decir miembro viril. En la dicción de Groucho Marx todas las acepciones son posibles. Su epitafio dice: *Hello, I must be going*.

VARIACIONES SOBRE UN ENIGMA

En agosto de 1962 el director de cine francés François Truffaut grabó una entrevista con Hitchcock que era una conversación de 50 horas entre los dos cineastas. La famosa entrevista (que dio lugar a un tomo tan grueso como Hitch) fue precedida por un largo estudio crítico de los directores franceses Claude Chabrol y Eric Rohmer, publicado en París. El anterior encuentro entre Hitchcock, Truffaut y Chabrol ocurrió cuando ninguno de los dos fanáticos franceses eran todavía directores de cine sino meros entusiastas. Tanto que en el primer encuentro, ocurrido en Cannes, Chabrol y Truffaut terminaron zambulléndose en una fuente helada, ebrios de emoción. Fue entonces que los dos dedicados entrevistadores dieron a Hitchcock la idea de que el color verde no sólo era importante en su cine sino esencial: era el recuerdo. Hitchcock les admitió que le gustaba el verde porque era un color natural. También le gustaba el marrón por las mismas razones. Y el rojo y el azul y el amarillo. Los últimos además de naturales

eran fácilmente encontrables en banderas (la americana, la inglesa y la francesa) y en casi todos los semáforos instalados en cada esquina, invención francesa. Hitch no podía haber admitido esa paleta populosa años atrás, cuando todas sus películas eran en blanco y negro, para no mencionar todos y cada uno de los episodios de televisión que lo hicieron rico y famoso.

Su primera película en colores, *La sogá*, la filmó Hitch en 1948. En ella el verde, que significa nostalgia, no aparece más destacado que el resto de los colores del espectro. *La sogá* es la menos nostálgica de las películas. De hecho, su única nostalgia es atroz: sólo uno de los dos jóvenes asesinos desea volver al momento en que todavía no habían ahorcado a su incauta víctima. Pero —siempre un pero viene a entrometer su realidad en la más feliz metafísica— ya en su tercera película, *Downhill*, Hitch hizo teñir de verde pálido la secuencia del delirio del héroe. Hitchcock luego explicaría que lo había adoptado (y adaptado) de una memoria infantil. «Recuerdo», recordó, «una obra de teatro que vi en 1905, en la que el villano entraba en escena bañado por una luz verde. También se usaba entonces la luz verde para fantasmas y malvados». Hay que recordar que en Inglaterra y en los países anglosajones el verde no es el color de la esperanza. Más bien al contrario: Shakespeare llama a los celos «monstruo de ojos verdes».

Hitchcock podría reclamar su ascendiente católico, pero la tradición dramática en que se había insertado era poderosamente protestante, es decir victoriana. En el *slang* de los *cockneys*, la clase obrera a la que pertenecía Hitchcock, verde es el nombre del dinero.

Pero, lo que también fascinaba y asustaba al joven Hitch, significa comercio sexual. Hay, es cierto, un elemento de nostalgia en la frase «días de ensalada», aunque Shakespeare, que la anotó, dice enseguida: «cuando mi juicio estaba verde». Pero Truffaut *et al* declaraban, como Lorca, «verde que te quiero Hitch».

«La nuestra», solía decir Hitch, «era una familia católica. En Inglaterra ya de por sí esto era una excentricidad». (Esto es el evangelio) Sus padres eran polleros (Inglaterra es un país de tenderos) y su dirección quedaba ahí detrás de las cajas de cartón vacías y las plumas: Hitch tenía que atravesar la pollería para alcanzar su casa. ¿Es por eso que Hitch odiaba los huevos? Recuérdesse que en *Para atrapar al ladrón* Jessie Royce Landis, madre americana de la más bella rubia de su colección, Grace Kelly, apagaba un cigarrillo en la yema de un huevo frito en el comedor del más elegante hotel de la Riviera. ¿Obsesiones católicas? Tal vez. Pero Violet Trefusis, más famosa por lesbiana que por novelista, amante de Vita Sackville-West, la mujer que fue *Orlando* y creadora de la frase «¿Quién le teme a Virginia Woolf?», después de terminar su Virginidad aunque la dejara *virgo intacta*, la Trefusis solía apagar sus cigarrillos en todas partes: una barra de mantequilla, la sopa, un huevo. Hitchcock ya de mayor, ya el Maestro, ya uno de los hombres más ricos del cine, cenaba cada noche, cenara lo que cenara, no huevos pero patatas fritas: un componente eterno de la cena obrera inglesa.

A los dieciséis años Hitch descubre las obras de Edgar Allan Poe. «Es porque me fascinaban tanto los cuentos de Poe», declaraba, «que luego hice películas de suspense». Ahora se comparaba con Poe con típica

inmodestia: «Poe y yo somos prisioneros del suspense. Si yo hiciera *Cenicienta* película todo el mundo buscaría el cadáver. Si Poe hubiera escrito *La bella durmiente* todo el mundo buscaría al asesino». Pero la influencia ética más que estética mayor del Hitchcock joven fue G. K. Chesterton, el hombre que fue jueves pero también viernes santo. Chesterton afirmó: «La moral es la más oscura y atrevida de las conspiraciones». Hitch siempre se sintió tirado por una oreja por la moral y al otro oído le susurraban conspiraciones mil. Todo su cine es pura paranoia y la conspiración es la más paranoica de las actividades humanas.

Una declaración de amor: «Quería ser, primero, director de cine, luego, el marido de Alma». Alma Mahler, Alma Mahler Gropius Werfel, Alma Mater, Alma Reville, Alma Reville Hitchcock. Alma-Tadema es el más grande de los pintores eróticos victorianos: *il a voulu être pompier*.

Dijo un cineasta que conoció a Hitch de joven: «Aparte de sus películas, Alfred Hitchcock no existe». Su biógrafo autorizado, John Russell Taylor, escribe: «No existe en ninguna parte una sola foto de Hitchcock niño». El biógrafo también anota que no hay muchas fotos suyas anteriores a 1930. Las pocas que hay muestran que Hitch fue siempre Hitch: casi calvo, feo, gordo, pequeño y culón. Hitch solía contar un extraño cuento de su prisión infantil. Siendo niño cometió una falta menor que para su padre era una fechoría. Hitchcock padre habló con un policía amigo, que vino a buscar al niño para prenderlo y meterlo en la cárcel por una noche. Desde entonces Hitch tenía terror a la policía. El cuento parece apócrifo pero su fobia a la ley y a sus agentes era verdadera. Tan intenso

era este miedo que Hitchcock dejó de conducir en los Estados Unidos cuando yendo hacia San Francisco tiró su puro encendido a la carretera. El resto del viaje fue presa de la angustia más terrible: la conciencia de violar la ley. Pero, es curioso, dejó de conducir, no de fumar.

Desde un principio Hitch se sintió, como Von Sternberg, cómodo en compañía de mujeres. Es curioso que ambos directores son a menudo acusados de misóginos, mientras que George Cukor, un activo pederaста pasivo, sea considerado el director de mujeres por excelencia. Hitch, por su parte, no comenzó a rodearse de rubias hasta *Treinta y nueve escalones*, hecha casi al final de su carrera inglesa. Hitch las prefiere rubias pero se casó con una morena. Sin embargo las películas en que su heroína no ha sido rubia (como Ruth Roman en *Strangers on a Train*) la actriz, a pesar de su belleza estatuaría, ha dejado de tener ese aspecto de Galatea nórdica que tienen las rubias en sus películas. Como la principal relación amorosa en *La sogá* es homosexual, la pequeña, la poquita cosa de Joan Chandler no es precisamente la dama morena de los sonetos. La más sugerente de sus trigueñas en apuros fue Teresa Wright en *La sombra de una duda*, donde era pueblerina y popular y a la vez inmensamente atractiva, elegante. Como contrapartida Hitch tuvo en *Mr and Mrs Smith* a la rubia más *sexy* audaz y simpática, Carole Lombard, en una de sus peores películas. *Ad ars per aspera*.

Los galanes, Hitch parecía preferirlos, como Mae West, altos, morenos y apuestos. En todo caso los actores que estuvieron más con Hitch al otro lado de la cámara fueron Cary Grant (4 veces), James Stewart (4 veces) y Gregory Peck (2 veces), aunque el boca

torcida Robert Cummings estuvo tanto ante la cámara como Peck. Hitchcock parece haber querido ser Cary Grant alguna vez en su vida. Inglés de clase obrera y con acento modificado, Grant estaba sin duda más cerca de Hitch que Stewart o Peck, americanos promedio sin remedio. Por supuesto Hitch nunca pudo aspirar a la apostura ni a la gracia de Grant.

«A Hitch lo conocían como un buen tipo», escribe su biógrafo Taylor, «lleno de ideas y siempre dispuesto a reír». Más bien a hacer reír, como demostraría más tarde. Entonces Hitch no tenía más que veinte o veintitún años y estaba comenzando. Cuando se casó con Alma todavía no había hecho esa *Downhill* que contrariaba su título: todo para Hitch sería *uphill*. Hitch y Alma se mudaron para el último piso del 153 de Cromwell Road, que queda a apenas cinco cuadras de mi casa ahora. Hitch tenía que subir todos los días no treinta y nueve escalones sino noventa y a veces también Alma. Vivían en comfortable medianía inglesa. Luego, cuando fue famoso y rico, Hitch se negó a mudarse a un apartamento menos modesto, a Mayfair o a cualquier otro barrio elegante. «Nunca», dijo Hitch, «tuve el menor deseo de cambiarme a otra clase que no fuera la mía». Pero Hitch comía como no comía su clase. Iba a menudo a *Simpson's* en el Strand, inclusive antes de casarse. Ahí cenaba solo como sólo cenaban (y cenan) los ricos. Después Alma, tan delicada, aprendió su gusto por la buena mesa. De vez en cuando compartían la cama, aunque Hitch tenía su almohada propia. Acerca del buen tipo (nunca físico) su importador americano, David O. Selznick, le escribía a su esposa que Hitch no era mal muchacho. «Pero no es», precisaba, «exactamente un hombre para ir de romería».

Blackmail es la primera película hablada de Hitchcock y la primera película hablada inglesa —gracias a la doble voluntad de Hitch. Todos o casi todos saben cómo Hitchcock transformó esta película muda en una película hablada y cómo hizo que su estrella, la alemana Annie Ondra, hablara. El hecho de que Annie, una Venus surgida de Ondra, no pudiera hablar inglés impidió que fuera la primera rubia gélida de Hitchcock. Aunque Ondra era casi tan vivaz (y tan sexy) como Clara Bow. Lo muestra bien la prueba de sonido que le hizo Hitchcock que se conserva en el Archivo Nacional de Cine Inglés, así como en el Museo de Pesas y Medidas de Sèvres:

HITCH: Vamos a ver, Miss Ondra. Vamos a hacer una prueba de sonido. ¿No es lo que quería? Venga acá.

ONDRA: No sé qué decir. ¡Estoy nerviosa!

HITCH: ¿Ha sido buena chica?

ONDRA (*riendo*): ¡Oh no!

HITCH: ¿No? ¿No se ha acostado con nadie?

ONDRA: ¡No!

HITCH: ¿No?

ONDRA: ¡Ay, Hitch que me embarazas! (*Se ríe a más no poder*)

HITCH: Venga acá ahora y no se mueva de este lugar o si no, como le dijo la criadita al soldado, no va a salir bien.

(*Anny Ondra se muere de risa*)

HITCH: ¡Corten!

(*A pesar de su humor hace poco aquí que Hitch supo qué era la menstruación*)

Finalmente Anny Ostra fue doblada por una actriz inglesa mediante un proceso nuevo pero primitivo: Ondra movía los labios primero y salía la voz en *off*. De regreso a Alemania la muy polaca Ondra se casó con el muy ario Max Schmelling, el boxeador favorito de Hitler. Cuando Hitch lo supo le cablegrafió: «¿UN BOXER? ¿PERO ESO NO ES UN PERRO ALEMÁN?» Schmelling era en realidad un Goliat del ring. Anny fue su Ondra de David.

Fue en *Chantaje* la primera vez que Hitch apareció en la pantalla, convirtiendo su imagen de inglés feo en un camafeo. Hitchcock asegura (y él debía saberlo mejor que nadie) que ocurrió porque estaba corto de dinero y de extras: su debut fue en *El huésped*. Pero el mismo Hitch no estaba seguro de que esta aparición fuera de alguna consecuencia. En *Chantaje* está de pasajero en el metro de Londres en lucha incierta con una de sus bestias negras, un niño. (Nunca una niña, como Lewis Carroll.) Luego vienen los sucesivos camafeos en cada película. Excepto en *El hombre equivocado*, donde la seriedad dramática del tema lo empuja a aparecer en un prólogo innecesario. Ahora su intérprete es Henry Fonda, un actor que detestaba («Es exactamente igual en todas sus películas, y encima cobra por ello») y encuentra por primera vez a su mejor colaborador, el compositor Bernard Hermann. Hermann tiene aquí uno de sus golpes de música memorable, como el solo de trompeta que anuncia el *picnic* en *Ciudadano Kane*. En *El hombre equivocado* (que es la historia de un músico adocenado que, como José K. es acusado de un crimen del que es totalmente inocente) Hermann usa una de sus piezas cubanas que casi son caricaturas

desesperadas (en *El hombre equivocado* es una rumba lenta y violenta, en *Vértigo* es una habanera esquizoide) y sirve sólo para la presentación y los títulos. Mientras la orquesta toca mecánica al fondo, las parejas que bailan son cada vez menos, hasta que el salón de baile queda vacío y los músicos que empaacan comienzan a adquirir una individualidad fatigada. La rumba mecánica, como la histérica *suite* de cuerdas de *Psicosis* es de una maestría musical pocas veces igualadas en el cine. Hermann fue víctima y victimario de la moda, cuando el estudio decidió que no podía ser el compositor de *Cortina rasgada* porque estaba pasado, para reaparecer haciendo una poderosa partitura para uno de los directores de la más joven generación y complimentando con sordos acordes esa obra maestra, *Taxi Driver*. Es por la ausencia sonora de Bernard Hermann que *Cortina rasgada* es sólo un divertimento maestro.

Hitchcock, un hombre que debía tener horror de su figura (emprendía constantes, inconstantes dietas) y de su cara, las multiplicó hasta su muerte. Aparte de las breves brevas de su aparición en el cine, presentó incontables programas de televisión, acompañado siempre por los compases risueños de *La marcha fúnebre de una marioneta*, de Gounod. En sus camafeos del cine a menudo llevaba a cuestras un obvio instrumento musical: chelos con celo, contrabajos sin trabajo. En otras apariciones (que ahora tienen un sentido más espiritista que espiritual) paseaba a lo lejos su enorme vientre de ballena muerta a la orilla del mar. Pero su presencia por ausencia más notable ocurrió en *Náufragos*, donde, como no cabía en la balsa, aparecía en un periódico en alta mar: en

su última página se ofrecían unas píldoras de dieta llamadas «Reduco». Para ilustrar la eficacia de «Reduco» aparecían dos Hitchcocks: uno «Antes» y otro «Después». Por esa época Hitch estaba más gordo que nunca. (Recuerdo cómo en un Festival de San Sebastián una cierta Miss Perborato se ofreció a curar mi discreta dispepsia ofreciéndome albóndigas rellenas con perborato que, según ella, ¡curaban la indigestión que producían!) Hitchcock aseguraba que recibió muchas peticiones de «Reduco». (Por mi parte puedo asegurar que si nadie pidió las indigestas albóndigas sanativas, muchos se sintieron tentados por la oferta de Miss Perborato). La última aparición de Hitch ocurrió, como tenía que ser, en su última película, *Family Plot*, uno de sus mejores títulos, pues se puede leer como ardid familiar o como la tumba de la familia. Aquí Hitch aparece como una sombra detrás de una puerta cerrada: se le ve tras el cristal oscuro. Un letrero en la puerta dice: «Registro de Nacimientos y Defunciones». Vanidoso y veraz, al explicar por qué introducía ahora su instantánea casi al comienzo de cada film, dijo: «No vaya a ser que el público por esperar mi visita no preste atención a la vista».

Hitchcock solía citar a Kuleshov y a Pudovkin y sus teorías del montaje, pero nunca citaba a Eisenstein, que fue el mejor popularizador del montaje. La teoría del montaje, que algunos creen rusa y privativa del cine (están equivocados dos veces), es la que sostiene que dos imágenes cuando se yuxtaponen, dan lugar a una tercera imagen que es el resultado de la alteración que sufre cada imagen por contigüidad. Para el cine soviético esta teoría era idéntica a la ideología

hegeliana, adoptada por Marx, de la dialéctica del juego. Declara Hegel que una tesis, enfrentada en su antítesis, siempre produce la síntesis. La teoría del cine ruso estaba ilustrada por un experimento visual de Lev Kuleshov con el actor Mosyukin, tomado en *close-up* y con una mirada neutral, que es opuesta sucesivamente a un plato de sopa, a una bella rubia y a un entierro que pasa. Mosyukin, que permanecía impasible parecía reaccionar ante la sopa con hambre, ante la rubia con lujuria y ante el entierro con miedo. Esta sabida lección de Kuleshov fascinaba a Hitchcock que se declaraba partidario acérrimo de la teoría del montaje.

La teoría opuesta, expresada por el esteta francés Alexandre Astruc con su idea de la *camera-stylo* o de la cámara como una pluma, consideraba al cine como una escritura. Otro esteta francés, André Bazin, opuso la *mise-en-scène* (que es más bien la puesta en cámara) al montaje. Uno de sus ejemplos era Orson Welles en *Citizen Kane*, otro el Alfred Hitchcock de casi todas sus películas. Hitch creó el ejemplo total de la *mise-en scène* en *La sogá*, donde experimentó con la ausencia radical del montaje. Toda la película se vio convertida en un continuo movimiento de cámara, donde el lente y la escena y los actores se movían en planos paralelos que sólo se encontraban en el infinito del fin. Pero Hitch, para mostrar que es un espíritu de contradicción, basó toda la ejecución de *Psicosis* (tal vez su película más popular mientras que *La sogá* fue un fracaso) en el montaje. Así la muerte de Janet Leigh bajo la ducha y lo que Borges llama el «íntimo cuchillo» (aquí habría que echar una visión sangrienta a la relación casi eterna entre Hitch y el

cuchillo desde *Chantaje*, donde la heroína que es una asesina, después de acuchillar a un chantajista, regresa a casa, a la comodidad de la cocina y al cotidiano desayuno para oír cómo la cháchara de una vecina se convierte en un monólogo de una sola palabra: cuchillo, lo opuesto de Ionesco en *La lección*, donde la palabra cuchillo se convierte en un cuchillo letal, ambos, Ionesco y Hitch invirtiendo la hazaña de Adán), tal vez la muerte más súbita y sorprendente del cine, está construida por 70 emplazamientos de la cámara: el baño, la ducha, la duchada, la asesina y finalmente la cortina de la ducha y sus presillas y el obsceno hueco de la bañera que se convierte en el ojo perennemente abierto de la pobre Janet Leigh, que conoció temprano la vida y el amor y también el horror de su muerte.

Hitch hizo en *Psicosis* una obra maestra compuesta siguiendo la teoría del montaje, y así burló una de sus leyes básicas. Según Hitch el suspense, que si no inventó lo hizo central en nuestras vidas, es lo contrario de la sorpresa. Lo ilustró en conversaciones y en entrevistas muchas veces. Suspense era el niño que llevaba una bomba en el bus de Londres en *Sabotaje*. Su hermana lo ignora pero su marido, el malvado terrorista, lo sabe bien y con él —he aquí la clave del suspense— el público, el cómplice que espera en angustiosos minutos que la bomba estalle entre los brazos de un niño doblemente inocente y vuele junto con los pasajeros no menos inocentes. La sorpresa sería hacer estallar la bomba ya, sin preámbulo, sin el menor conocimiento de dónde está, quién la lleva, cuándo estallará. Pero en *Psycho* Hitch utiliza sólo la sorpresa (todas las muertes son violentas,

inesperadas y súbitas) y el estallido de la locura deja como estela un leve suspenso o más bien una intriga. ¿Quién es esta asesina anciana con un alevoso cuchillo que canta como un cuclillo demente? ¿Qué es ese cuchillo que brilla un momento antes de clavarse en su víctima propicia? El cuchillo es también un signo de admiración.*

Hitch declaró descarado que el mejor sentimiento que encarna un actor es el miedo. «Los actores

* Hitchcock y los cuchillos. En *El huésped*, su primera verdadera película, el protagonista visible, invisible es Jack el destripador cuya arma favorita era el escarpelo, una forma de cuchillo. *Chantaje* es la película cuchillo. En *El agente secreto* el *modus operandi* del mexicano calvo es la cuchilla al aire. En *El hombre que sabía demasiado* el agente secreto francés es apuñalado por la espalda, modo favorito de Hitchcock para asesinar al cuchillo. En *Los treinta y nueve escalones* la huésped de una noche es asesinada con un cuchillo en la espalda. En *Sabotaje* la heroína mata al villano de una puñalada, como en *Chantaje*, con un cuchillo de cocina. En *Recuerda* el héroe, con una navaja de afeitar en la mano, parece dispuesto a cortar la yugular y la vida de la heroína. En *Dial M for Murder* la heroína apuñala por la espalda al villano con una tijera usada como un cuchillo. En *La ventana indiscreta* el asesinato y el desmembramiento se han hecho con el arma más a mano: un cuchillo casero. En *El hombre equivocado* una gorda tendera italiana se defiende del ladrón agresor con un cuchillo de salami. En *Con la muerte en los talones* cuando el héroe se entrevista con el embajador ante las Naciones Unidas en su sede, volando viene un anónimo cuchillo y se clava en la espalda de Su Excelencia. *Psicosis* es, ya se ha dicho, una sinfonía de cuchillos dementes. En *Los pájaros* el pico de las aves es un cuchillo multiplicado. *Cortina rasgada* es la apoteosis del cuchillo. Hitchcock, cuando no emplea el cuchillo usa el arma más a mano: la mano. En sus películas hay tanta estrangulación como puñaladas. El arte de Hitch es una prueba de que el crimen bien hecho paga.

son capaces de expresar el miedo muy bien... El miedo es la emoción a que están más acostumbrados. Los actores siempre tienen miedo, a ser contratados, a no ser contratados. Lo actúan muy bien. El miedo y el erotismo». Aquí, claro, Hitch estaba dando las dos claves (como los instrumentos musicales las claves son siempre dos) de su arte: miedo y amor. O amor y miedo. O, como en *Psicosis*, miedo y medio.

En cuanto a su teoría del cine, Hitch estaba más cerca de los rusos de lo que François Truffaut, tan francés, hubiera deseado. Dijo Pudovkin: «El hombre fotografiado es el único material para la futura composición de su imagen en el film arreglado según el montaje». Un ideólogo temprano escribió que en el cine «todo se reduce al alimento de la cámara». Eisenstein mismo declaró: «No creo en el sistema de estrellas. En mi película (*Lo nuevo y lo viejo*) los principales personajes son una lechera, un toro y una separadora de crema». Hitchcock tal vez recordando las frases vacunas de Eisenstein dijo más de una vez: «Los actores son ganado».

Pero Hitch siempre buscaba a las estrellas. Aún para su película inconclusa, que se iba a titular *La noche corta*, quería a Robert Redford como protagonista, como antes buscó en vano a Yves Montand para *Topaz** (Montand rechazó la oferta con una frase que hoy repudiaría: «No trabajaré jamás en un film anticomunista»), como había encontrado a Sean Connery para *Marnie*, como había buscado y encontrado a su Némesis, Paul Newman para *Cortina rasgada*. Aquí ocurrió un mal encuentro que resume la Teoría de la Actuación

* Ésta es, por cierto, en un tercio la mejor película hecha sobre Cuba.

Según Alfred Hitchcock. La toma en conflicto es un *close-up* de Newman, sólo de su cara (*shot* al que Hitch dio el nombre tan al uso ahora en la televisión de «cabeza que habla») y Hitch necesitaba una cabeza que piensa. Como se recordará, en *Cortina* Newman era un brillante físico atómico usado como espía en Alemania Oriental. Los motores zumbaban, la cámara rodaba, el micrófono colgaba y Hitch dijo bajo: «Acción». Pero Newman mandó a parar la toma. Ya Hitch le había dado instrucciones de que mirara al frente, luego al lado. «Un momento, Hitch», dijo Newman, «se te olvidó decirme lo que estoy pensando. ¿Qué estoy pensando?». Pausa. «Paul», dijo Hitch bajo y lento, «no estás pensando nada. No quiero que pienses. Sólo que mires al frente y luego al lado, de derecha a izquierda. Eso es todo». «Pero Hitch...» «Ya sabes, Paul, los ojos al frente, luego al lado». Paul, con disgusto que es evidente en la pantalla aún hoy día, hizo lo que Hitch le mandaba y luego Hitch dijo: «Corten».

El mejor momento de *Cortina rasgada* es el asesinato de un policía político alemán por Paul Newman y una de esas mujeres secundarias que son tan eficaces desde el comienzo del cine de Hitchcock. Se llama Carolyn Conwell y ella ayuda a Newman a matar a Wolfgang Kieling, el extraordinario actor alemán que encarna (es descarnado) al policía Gromek. Todo el macabro negocio de la muerte se realiza en silencio porque Gromek tiene un camarada ahí mismo al lado. Nunca un cuchillo convertido en arma ha sido más ineficaz porque la víctima es renuente. Nunca desde *Chantaje* un cuchillo ha sido menos una palabra y más un objeto doméstico. Nunca un cuchillo en el cine ha sido menos íntimo. Es además, para Hitch el último cuchillo.

YO TAMBIÉN CONOCÍ A SAMUEL FULLER

A finales de los años cincuenta, cuando la cresta de la Nueva Ola era apenas perceptible, Jean Luc Godard pudo conocer a uno de sus ídolos de su cine ideal (con el tiempo Godard llegaría a abominar de esa idolatría, pero esa es otra historia), un director aparentemente sin importancia. Dijo Godard, que siempre fue parco, a sus amigos: «¡Conocí a Samuel Fuller!», como si hubiera conocido a D. W. Griffith. Yo conocía a Samuel Fuller como el arquetipo de director americano que era en esa época un anticomunista atroz. La primera película suya que había visto, *Casco de acero*, me pareció pura propaganda para un conflicto en que yo, ingenuamente, había creído la contrapropaganda comunista y podía jurar que Sud Corea invadida había en realidad invadido a Corea del Norte. La película me pareció mediocre y su director un realizador de Película B sin talento para la acción. Me había equivocado otras veces pero nunca estuve más equivocado.

Su siguiente película, *Pick Up on South Street*, fue protagonizada por un actor, como otros, al que

el estrellato había convertido de una gran amenaza secundaria, en una estrella adocenada —Richard Widmark. Estaba también una de mis caras favoritas, Jane Peters, y como en *Yo maté a Jesse James*, *Cascos de oro* y *Bayoneta calada*, había un conjunto de actores secundarios que eran notables en su ejercicio dramático. No sabía entonces que mucha de esa pericia era acreditable al director. *Pick Up on South Street* me hizo sin embargo prestar atención a su nombre. Pero Fuller, en su próxima película, *Hell and High Water*, un pésimo drama de la Guerra Fría, volvió a defraudarme. Lo iba a dejar por imposible cuando vi su *House of Bamboo*, una película de gángsters americanos en Tokio, cuyo argumento era aparentemente policial pero cuyo tema escondido era la traición, la doble traición, aún la triple traición —y esto la hacía para mí interesante: el tema del traidor entre los discípulos, Jesús y Judas, intrigante, imprecadero. Había además un uso de las texturas como elemento dramático —la cortina de bambú entre la prostituta japonesa y el policía americano que duermen juntos— que era inusitado para un director a menudo apresurado por la acción, por no decir chabacano para los detalles.

Run of the Arrow, la próxima película de Fuller lograba un tono épico por medio de conflictos psicológicos y raciales. Era como si *House of Bamboo* se hubiera extendido al terreno de la epopeya. Aquí además el tema de la traición era sustituido por los conflictos de la lealtad. Su héroe —un soldado sureño que se negaba a aceptar la capitulación del General Lee— intentaba hacerse indio, para encontrarse por su fidelidad al Sur en un doble renegado, de la

nación americana y de la raza blanca. Al final reconocía que no pertenecía ni al estado americano ni al mundo indio y se volvía, con su mujer india, hacia la pradera y el desierto, a la naturaleza.

Lo que hacía estas películas *sui generis* es que Samuel Fuller no sólo las dirigía sino que siempre las escribía y muchas veces era su propio productor: pertenecían por completo a Fuller y suyos eran sus aciertos y sus errores. Después dejé de ver películas de Fuller, por razones diversas y personales y así me encontré años más tarde con su *Underworld, USA*, en que el film de gánsters toma una dimensión nacional, pero no hay una intención de denuncia periodística a la manera por ejemplo de *The Phoenix City Story*, tan en boga en los años cincuenta —aunque, cosa curiosa, Samuel Fuller venía del periodismo y ese oficio fue su primer y último amor. Es al periodismo con pasión que Fuller dedicó una de sus películas mejores y tal vez su mayor fracaso, *Park Row*, historia del periodismo americano al doblar el siglo y descripción de la trabazón entre la noticia y la tecnología, tan imbricada en este film que uno de sus héroes es Ottmar Mergenthaler, retratado durante la acción de inventar el linotipo.

Las cuatro últimas películas de Fuller son, respectivamente, un fracaso menor, un éxito calificado, un gran éxito y un estruendoso fracaso. Esas películas se titulan *Merrill's Marauders*, *Shock Corridor*, *The Naked Kiss* y *Shark*.

Merrill's Marauders es Fuller de nuevo en el campo de batalla durante la Segunda Guerra Mundial y es la historia de una campaña menor, dirigida por el histórico Brigadier General Frank Merrill contra los japoneses, en Birmania. El general Merrill

debe hacer con el ejército regular una guerra de guerrillas para tomar posiciones japonesas al extremo oriental de Birmania. Cuenta solamente con mil quinientos hombres mientras la espesura birmana bulle de japoneses. Merrill debe librar también una campaña contra su propio cuerpo, ya que está gravemente enfermo del corazón. La película cuenta esta historia de triunfo y de fracaso con un realismo suficiente y habitual durante casi todo su largo —pero de pronto surge lo inesperado, para revelar el talento visual de Fuller, un director famoso por sus largas tomas, sus *travellings* interminables y sus planos complicados de realizar pero fáciles de ver. Ocurre casi al final de la película, cuando los merodeadores de Merrill toman una estación de trenes. Toda la breve batalla tiene lugar entre unos obstáculos obstinados: esa construcción absurda es un dédalo. Así esta secuencia se empata directamente con otra batalla en *The Steel Helmet*, que tiene lugar entre la niebla. Las dos muestran a Fuller como un mitificador de la guerra como una lucha en el centro del laberinto, cuya única salida parece ser la muerte.

Ese laberinto puede encontrarse también en la paz y en *Shock Corridor* un periodista ambicioso (Fuller es siempre parcial a los periodistas) se encierra voluntariamente en un manicomio, aparentemente para investigar un crimen y solucionar su misterio. En realidad el héroe va en busca de la locura y el manicomio pronto se le convierte en un laberinto cuya única salida parece inencontrable porque es la sanidad mental.

La última película de Fuller que merece la pena verse es tal vez su obra maestra. En ella Constance

Towers, una mujer de la calle sin salida, decide encontrarla en un pequeño pueblo, donde oculta no sólo su identidad sino su pasado. Pero allí tropieza con formas de corrupción desconocidas a su profesión. Casi se casa pero su novio, el prohombre del pueblo, se revela como un degenerado al que gustan no las mujeres corrompidas sino corromper niñas. Constance Towers (actriz favorita de Fuller) lo mata al descubrir su perversión —con un verdadero *coup de téléphone*. En *The Naked Kiss* (ése es el título de este melodrama que se vuelve una tragedia) Fuller muestra claramente su verdadero oficio: se trata de un maestro de la Película B y sabemos que siempre lo fue, con pequeños presupuestos, como en *The Naked Kiss*, con poca plata como en *Pick up on South Street* y con demasiado dinero como en *Hell and High Water*. Su originalidad, su gusto por la acción, su afición por los actores secundarios y una comodidad en cierta minuciosa intimidad lo hacen un director de película B que llegó, vio, triunfó y fracasó —como en *The Shark* (1967). Pero hay algo más. Fuller es a pesar de la técnica de Hollywood, a pesar de los actores experimentados, a pesar de la fotografía siempre cuidada, un verdadero primitivo, tal vez el último de los primitivos del cine americano.

Conocí a Samuel Fuller cuando viajé a Hollywood en 1970. Teníamos el mismo agente y coincidimos en una fiesta que dio éste en su casa en un cañón. Conversamos brevemente, pero por azares de las distancias en Los Ángeles y el transporte siempre precario, él y su mujer alemana se ofrecieron a llevarme a mi hotel. Al conocerlo me sorprendió la escasa estatura de Fuller, la ausencia de esa truculencia

exhibida en sus fotos y aún en su breve aparición en *Pierrot le Fou*, donde Godard le hizo un homenaje visual después de haberle dedicado su *Made in USA* antes. Fuller, en la vida, era un viejito amable a quien cualquier director de reparto hubiera asignado ensguida el papel de sabio europeo en una película de espionaje atómico de los años cincuenta. Durante el largo trayecto en su auto, pudimos conversar. Quise llevar la conversación, casi un interrogatorio al terreno del cine, a pesar de que sabía su renuencia a discutir el tema.

—¿Cuál es el momento que mejor recuerda en el cine?

Después de un silencio que me hizo creer que no me había oído, con el ruido del motor y el aire vibrando en el cañón, me dijo:

—Cuando descubrí el cadáver de Jeanne Eagles, siendo un periodista novato.

Me pareció sorprendente y al mismo tiempo esperado. No sabía que Fuller había encontrado el cadáver de la belleza del cine silente que murió víctima de las drogas, pero era característico que Fuller escogiera no un recuerdo cinematográfico sino periodístico. Dejé esperar un rato para preguntarle por sus proyectos, que son siempre el único futuro posible en Hollywood.

—No tengo ninguno. Pero le voy a decir cuál es mi sueño. Sé que le va a parecer raro. Lo que quiero es ser dueño de un periódico y dirigirlo.

No me pareció raro habiendo visto sus películas y sabiendo que el proyecto en que había hundido todo su dinero años antes había sido una película sobre un hombre para quien su sueño —y su pesadilla—

fue fundar y dirigir un diario. Sin embargo las mejores películas de Fuller, aún las que tienen que ver con periódicos y periodistas, están bien lejos del periodismo, ya que parecen hechas no para hoy, como los periódicos, sino para mañana. En ese futuro se inscriben. Es así como he visto la mayor parte de ellas: no en el hoy de su estreno sino en el mañana de cines de clásicos, en retrospectivas y, unión de lo inmediato con lo perdurable, en la televisión. Samuel Fuller, finalmente, ha alcanzado la salida del laberinto de hacer películas en la posteridad del cine.

LANG Y LOS NIBELUNGOS

Vi (en el cine siempre la primera persona es singular) por primera vez *Los Nibelungos* en la Cinemateca de Cuba, que habíamos fundado, entre otros, Germán Puig, Néstor Almendros, Tomás Gutiérrez Alea, el fallecido Roberto Branly y yo y gracias a la generosidad de Henri Langlois, que prestaba sus obras maestras a los desconocidos insólitos, solitos. La noche de la exhibición (las películas venían de París como los recién nacidos) fue casi la noche de la no exhibición. Las muescas de la cinta saltaban o no cogían las cruces y la sala, el amplio pero nada dotado auditorio del Colegio Odontológico, quedaba a oscuras hasta que el operador ensartaba este film más elusivo que el dragón invisible para los espectadores. A la tercera vez que quedamos a oscuras, Germán Puig se hizo del micrófono y en la noche tropical resonó su voz potente para decir: «Las interrupciones son debidas a las perforaciones» y no decir más. Germán no se refería a las perforaciones más obvias, con Siegfried penetrando al dragón por sus partes

blandas, sino a una falla técnica. Pero su frase, una verdadera *catch phrase*, fue más memorable que la película y la noche. *Los Nibelungos* de Lang quedaron marcados más por la sombra que por las luces y el temido dragón parece, en la distancia, un pariente descolorido del dragón chiflado. Casi como el balle-nato que cantó en la ópera. Hay que decir que en la primera parte el dragón es esencial a la trama. Prepo-tente y altivo, es una especie de *Lang ex machina*.

Como en toda trama complicada (piénsese en *El beso mortal* o *Vértigo*) la historia es simple. Siegfried mata por fin al dragón y se casa con la princesa en apuros. Pero la reina, el verdadero dragón, mata a Siegfried y venga al dragón. La viuda, hecha ahora un dragón, se casa con Etzel (Atila) que procede a aniquilar a todos los burgundios, cualesquiera que sean. La leyenda fue escrita ahora por Thea von Harbou, esposa de Lang, que después de perder a su marido en el exilio por culpa de los nazis, se hizo nazi.

Tal vez la historia matrimonial habría sido más atractiva que este mito que nutrió a Wagner y a Lang. Más interesante (y más influyente) fue Lang, antes, en *El Dr. Mabuse, tabúr* y, por supuesto en *Metrópolis* después. *Mabuse* fue celebrada por Goebbels pero Lang prefiere *El testamento del Dr. Mabuse* (1933), que contenía elementos subversivos con sus diálogos hechos de frases dizque de discursos de Goebbels. El buen doctor no se enteró o se sintió halagado y convocó a Lang a su oficina, que era entonces no mayor que el teatro de la ópera, ambos en Berlín. (Más más tarde.)

Los Nibelungos es un mito nórdico escrito por los austríacos y saqueado por los alemanes. Richard Wagner, en el colmo de su megalomanía, lo hizo suyo.

Todo folklore aspira a la condición de poesía y Lang aceptó el reto en imágenes. Un momento memorable de la leyenda (la valquiria durmiendo su sueño mágico en medio de un amenazante círculo de fuego) tiene varias versiones visibles y el poema se hace fuego fatuo. Siegfried, llamado Sifrit y luego Sigfried, salta a caballo las llamas para romper el círculo y salvar a Brunilda. Pero luego Brunilda, demostrando que el agradecimiento es sólo para agradecidos, instiga con Hagen para que mate a Siegfried. Muerto Siegfried, Krimilda (sin parentesco con Brunilda) mata a Hagen. (Hay una versión de Robert Benchley, autor y actor, que es ligeramente diversa.)

Lang viene después de Wagner pero esos poetas nórdicos o germanos estuvieron aquí antes. *Los Nibelungos*, la película, no usó inicialmente la música de Wagner (la compuso Gottfried Huppertz) aunque luego la UFA distribuyó otra versión acompañada por Wagner. Luego Lang, acompañado por Thea von Harbou, visitó Nueva York y de esa visita surgió la idea de *Metrópolis*, film fascista que Lang achacaba a «la señora Von Harbou». Según unos fue esta concepción que lo llevó al grandioso despacho de Goebbels. Otra versión presenta al mismo Hitler extasiado ante *Los Nibelungos* en general y en particular con la figura de Siegfried. La película se subtítulo «Canción por un héroe alemán» lo que condujo a dos movimientos paralelos. Hitler le dijo a Goebbels: «Hay que impedir por todos los medios que Bruno Walter dirija la música de Wagner», que se hizo, y *Get Lang*, que se hizo parcialmente. Lang cuenta y falsifica. Todos los directores de cine son mentirosos: está en el oficio.

Siegfried aprendió el lenguaje de las aves y podía silbar como un pájaro. A pesar de su encuentro fatal con el dragón (una especie en peligro) Siegfried era un ecologista temprano. Los metales que suenan y resuenan en *Los Nibelungos* no son el ruido de la batalla sino el eco del sablista: Wagner pedía dinero a diestra, a siniestra y al medio. Lang sólo quiso lo que Hollywood no le podía dar: independencia en vez de pendencia. De Louis B. Mayer pasando por Spencer Tracy hasta Dana Andrews su carrera americana fue una contienda perenne. Su monóculo, su larga boquilla humeante y sus maneras teutonas lo alienaban, pero como en Alemania buscó refugio en las mujeres. Una de ellas fue Barbara Stanwyck, tan sugestiva como Brigitte Helm (héroe y heroína de *Metrópolis*) pero mejor actriz. Que Lang se haya apoyado dos veces en la atractiva fealdad de Gloria Grahame (a la que incluso desfigura aún más en *The Big Heat*) es una muestra de su cálido amor por las mujeres, disfrazado detrás de un monóculo justamente. Un director que usa no utiliza a Barbara Nichols (la memorable Carmen rubia de *Sweet Smell of Success*, vendiendo cigarrillos y amor con marca) tiene que ser un amante de las mujeres. A pesar de Thea von Harbou y la Helm el Fritz Lang de Hollywood es el mejor Lang, como lo son Robert Siodmak, John Brahm y Douglas Sirk. Ophüls, un artista mayor, vino, miró y vio y volvió a Europa en un retorno que era más bien un doble exilio adorado.

La carrera de Fritz Lang en Alemania culmina y queda trunca por la visita al gabinete del Dr. Goebbels: interminable oficina, enorme mesa y el orden del Nuevo Orden por todas partes. Lang se encargó

de que esta cita quedara en una ambigüedad nada alemana. Hay quienes llaman a *M* por el título de *Un asesino entre nosotros* y quieren que sea una alusión al Führer antes de ser Führer: la película se hizo en 1930, Hitler llegó al poder por las urnas en 1933. Otros (y entre ellos a veces el mismo Lang) dicen que Goebbels convocó a Lang a su despacho aduciendo que Hitler era un admirador de *Metrópolis*. Según Lang, el único que quedó para contarle, Goebbels, después de elogiarlo, le ofreció el cargo de director de la industria de cine nazi. Lang recuerda que le dijo a Goebbels que su madre era judía. Goebbels, evidentemente, ya lo sabía. «Eso no tiene la menor importancia», dijo el ministro de propaganda: «Usted es un alemán». Lang repitió una y otra vez que pidió tiempo para pensarlo y esa misma noche, sin equipaje, dejando atrás su casa, sus enseres y a Thea ardiendo de rabia, tomó el expreso nocturno para París.

Prefiero creer que el film preferido de Hitler es *Die Nibelungen* porque Hitler creía no sólo en los horóscopos sino que se creía un mito teutón encarnado. ¿Qué mejor representación mítica que la saga de los Nibelungos, llena de ruido y frenesí que significan el poder total y el amanecer de los dioses nórdicos? La película de Lang es una excesiva reproducción de la imaginería de Arnold Böcklin, cuya influencia en el arte alemán de este siglo es abrumadora. Goering se apropió cuadros de Böcklin, Hitler, menos audaz, sólo de su mitología, Lang, más visual, ordenó su fresco móvil siguiendo el orden visual de Böcklin. Los tres son, a su manera, creadores pangermánicos. Curiosamente, de ellos el único que no era alemán era Hitler.

Me pregunta Miriam Gómez de sopetón: «¿Y cuándo fue la última vez que viste *Los Nibelungos*?» Respondo de zoquetón: «En 1950». Hace ya cuarenta años pero padezco de memoria súbita. Recuerdo un falso arcoiris y la profusión de lanzas y su duración excesiva que me hizo llamarla *Los Nibelungos*. Recuerdo también que, como en *Tristán e Isolda*, en varias versiones, los amantes están condenados por la virtud del amor. Es prodigioso lo que uno puede recordar de una película memorable. Sobre todo cuando toma notas. Debía hablarle de los símbolos, pero vi la película en La Habana y, como dice Fritz Lang, en América no se necesitan símbolos.

EL PRIMER VUELO DE LA GENERACIÓN PERDIDA

Un día de 1925 una señora gorda y su pequeña acompañante, las dos americanas, las dos judías, atravesaron París en un coche sin caballos. La señora gorda era en realidad enorme y llevaba el pelo corto bien corto. La señora pequeña llevaba su pelo largo, aunque no era más largo que su bigote. Era un bigote hermoso para los que gustan de los bigotes grandes y se parecía mucho al bigote de los generales de la revolución mexicana. Fue gracias a Marlon Brando, tiempo después, que este bigote se conoció como bigote a lo Zapata. La señora pequeña estaba muy orgullosa de su bigote zapatista, que mantenía erguido con cera de bigote. La señora gorda parecía un monumento a una señora gorda y Picasso le hizo un retrato clásico en que se veía como la clásica señora gorda. Ahora la señora pequeña indicaba el camino y la señora gorda guiaba.

Momento para un comercial. El auto que conducía la señora gorda era un Ford de ocho cilindros.

La señora gorda se llamaba Gertrude Stein y era escritora y era rica y nunca tuvo que escribir en un

periódico. Conocía a todo el mundo en París y todo el mundo en París la conocía a ella. Todo el mundo entonces eran Picasso, Juan Gris, Sherwood Anderson, Scott Fitzgerald y por supuesto Ernest Hemingway que escribía en un periódico. Fue Hemingway quien contó la historia de la travesía de París pero no en un periódico. También dijo que le habría gustado acostarse con Gertrude Stein. Tal vez porque era lesbiana. Nadie sabe qué habría dicho Gertrude Stein pero todos sabemos lo que dijo Alice B. Toklas, que era la señora pequeña, conocida en los años sesenta porque dio la receta de una torta al hashish sin kitsch. Peter Sellers la probó. Aprobó.

Gertrude Stein estaba orgullosa de su Ford y de Alice B. Toklas, en ese orden. Alice B. Toklas no tenía ojos más que para Gertrude Stein siempre y para la carretera ahora. Gertrude Stein sabía que no había una mujer a la vista que se atreviera a conducir un coche esa noche o cualquier otra noche. Ahora, todavía de día, iba a pedir una segunda opinión a un mecánico del *banlieu* que le habían recomendado como experto en autos americanos, aunque no sabía inglés. Los otros mecánicos franceses no sabían inglés ni nada de autos americanos.

Este mecánico tenía varios ayudantes que se comportaban como golfos guturales. Ninguno le hizo el menor caso ni al francés de Gertrude Stein ni a su auto americano. Intervino el dueño. Era un mecánico experto y arregló el auto en menos de lo que se dice un Ford de ocho cilindros. Gertrude Stein le preguntó qué le pasaba a la muchachada inútil y el mecánico francés le dijo en francés: «*C'est une génération perdue, Madame*».

Gertrude Stein pensó que esta frase era lapidaria y la tradujo al joven Hemingway, que no sabía francés: «Es una generación perdida». Hemingway supo apreciar la ironía de la frase francesa y quiso apropiársela para el título de su primera novela. Pero finalmente decidió lo contrario y llamó a su libro *Siempre sale el sol*, mala elección sin duda. *La generación perdida* habría podido ser tan pertinente como la Era del Jazz de Fitzgerald. El título inglés, *The Sun Also Rises* se hizo famoso al tiempo en que el productor David O. Selznick se casaba con la hija de Louis B. Mayer, jefarca de la Metro Goldwyn Mayer. Al casarse el suegro ascendió al hijo y al hacerlo creó una parodia, *the son-in-law also rises*. O siempre sube el yerno. Desde entonces ese título parece un subtítulo.

Hemingway, querámoslo o no, es el más influyente escritor americano nacido en este siglo. Su influencia en el cine americano es enorme. Sus cuentos se publicaron antes de la llegada del sonido, pero su primera novela salió en 1927, justo cuando el cine mudo se hizo hablado. La mayor parte de los guiones de entonces eran comedias de Broadway, pero un poco más tarde cada personaje de cada película de Hollywood no sólo hablaba como los personajes de Hemingway sino que bebían y eran alegres pero infelices, igual que los personajes de Hemingway. Pronto no se podía saber si los personajes de Hemingway hablaban como actores de cine o si los actores de cine hablaban como personajes de Hemingway. Un poderoso paradigma es *El halcón maltés*, en que todos los personajes de Dashiell Hammett hablan como personajes de Hemingway y un actor en

particular, Humphrey Bogart, hablará para siempre así. Hasta el director John Huston se mostraría un epígono como persona y como personaje. Todo por culpa de unos cuantos americanismos y una repetición encantatoria.

En *Siempre sale el sol* los personajes están heridos metafísicamente, no por la guerra sino por la paz. En *The Last Flight* los personajes fueron heridos en la gran guerra. Incluso se ve cómo quedaron inválidos y hasta hay un médico militar que dice cuando los mira salir del hospital: «Ahí van, a enfrentar la vida mientras su entrenamiento fue todo una preparación para la muerte». Luego dice fulminante: «Balas gastadas, es lo que son». Si ese diálogo no tiene un antecedente en Hemingway, los personajes descritos se comportarán en segundos en personajes salidos de *Siempre sale el sol*.

Los personajes de *Siempre sale el sol* salen de París para ir al sol de Pamplona y ver los toreros desde la barrera. De ahí van a Madrid, no a morir sino a vivir y a beber. En *The Last Flight* van a Lisboa, a ver los toros. Pero en Lisboa los toros se llaman cómicamente *touros* y nadie los mata en la *praza*. Es aquí, sin embargo, que la tragedia ausente de *Siempre sale el sol* está bien presente, en la plaza. Es una tragedia de contrastes: la corrida es una broma pero los toros son serios. Luego en la noche de Lisboa la tragedia se repite y la película termina en una nota triste como un fado. Pero fado quiere decir hado. No tienen ustedes que deprimirse sin embargo. Helen Chandler tiene la última palabra y su frase final es un memorándum: hay que recordarla por ella. Helen Chandler, por si no lo recuerdan, es la bella heroína perseguida por

Bela Lugosi en *Drácula* y, como lo muestra esta película, una de las mujeres más graciosas de todo el cine americano. No hay que sorprenderse de que todo el reparto se enamore de ella.

The Last Flight es sin duda una obra maestra. De no ser así yo estaría ahora vendiendo billetes para *Dirty Dancing*. Esta es la mejor película sobre la generación perdida que se ha hecho y esto incluye el original que, con el título de *Siempre sale el sol* se convirtió, años más tarde, en una broma impensada. Tyrone Power entra en una barra o *boîte* española y cuando sale el mozo en la Plaza del Sol pide Power: «Dos *fundadors* por favor». El camarero, lingüista que es, le trae jerez.

Richard Barthelmess es, como en *Sólo los ángeles tienen alas*, un anti-héroe. Es su mejor actuación en una vida en el cine. Barthelmess parece un herido perenne: lo cruzan cicatrices mentales y morales. En esta película es como la improbable cruza de un Cary Grant encogido y un Peter Lorre hermoso. Es una hazaña histriónica, ya que no vivió como Peter Lorre (morfinómano y mujeriego) ni como Cary Grant —rico pero tacaño. Mientras que Helen Chandler dejó el cine para casarse con un escritor pobre y vivieron infelices hasta el fin de sus días. Murió en 1965, sin haber cumplido los sesenta y todavía bella. Tuvo una feliz frase final: «Los escritores me dieron los mejores diálogos y la peor vida».

The Last Flight, que quiere decir el último vuelo, es una película más ligera que el aire. La dirigió William Dieterle, famoso por sus biografías filmadas: Pasteur, Juárez y Zola que debió llamarse «lo que Zola quiere». El resto era «lo consigue Paul Muni»,

monstruo sagrado de la Warner. Después hizo *El joyero robado de Nuestra Señora*, una jiba que le dio suerte, *Un pacto con el diablo* (que es el que hizo con Warner Brothers), película que se llamó originalmente *Todo lo que compra el dinero*. Su obra maestra, casi al final de su carrera americana, fue *El retrato de Jenny*, que era, asombrosamente, la película favorita de Luis Buñuel —o eso decía él.

Dieterle fue, como todos los directores alemanes, autoritario y espectacular y tan íntimo como una fornicación debajo del Eros de Piccadilly. Iba al estudio a filmar llevando pantalones de montar, botas de caña y media y en el ojo un monóculo. También usaba guantes blancos, tal vez para manejar a los actores. Que pudiera hacer cine con este atuendo es ya una hazaña. Que haya hecho una o dos grandes películas es casi un milagro. Como Fritz Lang, Robert Siodmak y Douglas Sirk, Dieterle regresó a Alemania a morir. Pertenecía a la Escuela del Elefante Herido, que hace cine por sus colmillos y después busca su cementerio.

Entre todos los pilotos muertos está David Manners, que tenía fama de ser uno de los actores más bellos del cine de su tiempo. Manners es el héroe de *Drácula*, *La momia* y *El gato negro* y el hombre que competía en belleza con Katharine Hepburn en *Acta de divorcio*. Es el único miembro del reparto que vive todavía. Se retiró a tiempo para poner con su amigo una tienda de antigüedades en Nueva York. También escribió varias novelas mientras esperaba clientes. No dejen de ver, si ven *The Last Flight*, a Eliot Nugent, que luego se hizo director y siempre se hizo el loco, hasta que terminó loco. Nugent tiene aquí uno de los

mutis por el foro de la noche más misteriosos, conmovedores y trágicos del cine. Pero no olviden mirar a Richard Barthelmess, uno de mis actores favoritos de siempre. Hay pocos más trágicos en Hollywood. De Griffith a Howard Hawks siempre dio una nota curiosamente personal. Fue un maestro de la economía de medios y moralmente era un parco nato. Si el maestro del zen (o Zenón) me mandara a buscar a un estoico, no tendría que ir muy lejos. Sólo subir a la pantalla y decir: «Dick, voy contigo». Su mirada clara, claro, me sumiría en un *fade out*.

EL METRO DE BUDAPEST

De haber visto *Medianoche* de niño me habría dado cuenta enseguida de que es otra vez Cenicienta, convertida ahora en un cuento de hadas, de hados y desenfados. En un momento de la película explica Claudette Colbert, su heroína: «Cada Cenicienta tiene su medianoche», y hasta le dice a Don Ameche, su héroe renuente, que es un chófer de taxi húngaro en el París de anteguerra, refiriéndose a su taxi: «Ésta es una calabaza y tú eres el hada padrino» o inversión por el estilo. Pero vi *Medianoche* en televisión (comparto ese placer minoritario con unos cuantos españoles noctámbulos), ese museo del cine vivo. Me costó así trabajo entender que el título aludía a la medianoche fatal en que Cenicienta corre como en una pesadilla (esto es lo que son los cuentos de hadas: sueños que atormentan recurrentes) para evitar que las mostacillas vuelvan a ser mostaza, que las zapatillas de cristal devengan de nuevo chanclos (o peor, chancletas) o el suntuoso vehículo soñado sea una vez más cosas de carrozas.

La Cenicienta actual duerme en su vagón de tercera (o al menos así parece) venida de Montecarlo arruinada y llega a París de noche y lloviendo: la Ciudad Luz fundida. Encuentra bajo la lluvia un chófer que es un viejo lobo del mal aunque no tiene treinta años. Se llama Tibor Czerny (sin parentesco con el compositor de ejercicios para dos dedos) y para huir de sus fauces veloces, se escapa y entra en una cueva social donde debe asumir otra identidad: la baronesa Czerny. En el salón de moda conoce a John Barrymore, que se convierte en su verdadera hada. Al huir con su identidad hacia el hotel Ritz, un nombre al azar, Cenicienta descubre que en el hotel la esperan con una *suite* si no real por lo menos regia. Al día siguiente despierta no a la dura realidad de una ciudad inhóspita (todas las ciudades lo son) sino al regalo de un vestuario espléndido y una invitación al *château* de campaña de Barrymore, cuyo nombre es Georges Flammarion y está tan majareta como el celebrado astrónomo francés, que veía innúmeros espíritus amables a través de su telescopio para mirar las estrellas. Lo que sigue es una comedia de enredos a la manera de los años treinta, cuando el humor hablado mejor compitió con la comedia silente.

Medianoche es en realidad la culminación del género de la comedia loca y no es casualidad que Claudette Colbert esté en las mejores de ellas, desde *Sucedió una noche*, en que hacía sufrir al tosco Clark Gable, como a Gary Cooper en *La octava esposa de Barbazul* y al joven Joel McCrea en *Palm Beach*. Esta Eve Peabody es más sáfica que zafia y dentro de ella Claudette Colbert muestra un manojo de ardidés que son arte: una lección de cómo evitar a los

hombres y encontrar un buen marido. Cuando Ameche se disfraza del barón que es o pudo haber sido y llega a rescatarla de la compañía de lobos o de ricos con manía lupina, ella lo acosa, le tiende trampas y lo reduce a la domesticidad demostrando que la mujer es un lobo para el hombre. Ameche se ha aparecido al castillo vestido de frac y cuando ella trata de amansarlo en su cuarto, él le dice a ella: «¡Cuidado! Llevo un traje alquilado». Lo que conviene a un chófer de alquiler pero no al pretendido noble húngaro barón Czerny, ahora sin parentesco con Karl Czerny, que enseñó a Franz Liszt, autor de raudas rapsodias. La deliciosa Claudette, con parentesco con Colette, sorteja sus pies calzados por entre las trampas y las trabas, ayudada por Barrymore, tercero en concordia. Al verla por primera vez y para conocerla Barrymore le pregunta a Claudette: «¿Ya terminaron el metro de Budapest?» y ella muerde cebo y anzuelo. Eve Peabody no puede ser la baronesa que pretende: el metro lo acabaron en 1893. La película, por supuesto tiene un final feliz: es una comedia y este género es siempre menos realista que el drama, que insiste en cortejar las lágrimas y casarse con la tragedia.

Medianoche está escrita (y esta es una película que no oculta la literatura de sus diálogos ni la parodia de su origen) por Billy Wilder, quien ya en los finales de los años cincuenta, bien lejos de los felices treinta, hizo una obra maestra llamada en España, con gran acierto, *Con faldas y a lo loco*. Wilder tenía sus antecedentes en otras películas escritas por una mente demente, como *Bola de fuego* (parodia de «Blancanieves y los siete enanitos») y *El mayor y la menor* (Caperucita pelirroja: así era Ginger Rogers

en su esplendor dorado), cuentos de hadas para adúlteros o canción de cama para niños pródigos. Wilder peleó todo el tiempo que duró el rodaje con Mitchell Leisen, uno de los directores más excéntricos de Hollywood. John Huston lo redujo a mero decorador de su casa de casado, Wilder dice que Leisen era capaz de detener la filmación para arreglarle el dobladillo de ojo a una actriz secundaria. Pero lo cierto es que Leisen tuvo que luchar con Wilder y con Barrymore para conseguir lo que es su obra maestra. Uno de los homosexuales más escandalosos del cine, era también un hombre de un exacto gusto visual y aunque desdeñaba por igual diálogos y construcción dramática, tuvo en *Medianoche* una comedia que a Wilder le costó años igualar sin superarla. Ésta es la obra maestra del género y una de las películas más vivaces que ha hecho Hollywood. A pesar de una indiferente Mary Astor en rol rico (tal vez como resaca del escándalo al hacerse pública su vida privada: si no hay niños presentes, la contaré algún día) y de la espléndida aparición de John Barrymore en la pantalla pero también, ay, en el *set*, según Leisen. En uno de sus días más claros (Barrymore vivía en la bruma del alcohol, que es peor que el humo de un puro) entró, equivocado o no, en el baño de las damas. Estaba ya orinando cuando entró la inspectora y le gritó: «¡Esto es para las mujeres!» John Barrymore, el dulce príncipe, como le llamaban, se volvió a la intrusa y todavía con el pene en la mano, le explicó: «Y esto también». Mitchell Leisen no se rió con el cuento pero su película hace reír a damas y caballeros. Lo que *Medianoche*, para que opere su magia, no se debe *nunca* exhibir después de medianoche.

TRES ERAN (SON) TRES

Muchos me han preguntado por qué aparece ausente John Ford de mi libro *Arcadia todas las noches*. Los ensayos recogidos en este volumen, muchos años después de haber dejado de estar en estado crítico, eran conferencias ilustradas. Como no pude incluir *The Searchers* por estar destruida (en Cuba se quemaban los *westerns* como el cura en el *Quijote* quemaba libros), me negué a hablar solamente de *La diligencia*, tan vista, tan oída, y los films menores de Ford, todos inocuos ante esta gran tragedia de la pradera que niega a Aristóteles. (El griego creía que la tragedia sólo podía tener lugar en espacios cerrados). *The Searchers* es la única de estas tres películas que pude criticar en el poco tiempo que fui crítico de cine (poco más de cinco años), pero por razones que no es el caso mencionar, la dejé ir. Como *Midnight* y como *In a Lonely Place* la vine a ver en Inglaterra, en su idioma original y, atención, en la televisión. Esta es la única película en colores que he escogido. Entre otras cosas porque para mí el cine en blanco y negro

es el verdadero cine, o el que me gusta de veras. No estoy solo: otros cinéfilos como Néstor Almendros y Woody Allen comparten mi afición. Lamentablemente, hoy una película en blanco y negro es una rareza, pavorreal blanco, tigre de las nieves. Es casi un monstruo: un albino. *The Searchers* es, no puedo olvidarlo, una de las obras maestras de John Ford. Acusada de racista, de reaccionaria y hasta de solemne, esta cinta hermosa y fatal se mueve con el paso lento, deliberado de las grandes ocasiones y es, efectivamente, una película que se toma su tiempo a pesar de durar menos de dos horas. Al lado de *Heaven's gate*, por ejemplo, es una llama viva que se apaga antes de que podamos verla. Pero podemos recordarla (y celebrarla) como, posiblemente, el mejor *western* jamás hecho. O en todo caso como una que nunca se volverá a repetir. John Wayne es, como el Cid de Charlton Heston, una figura noble a pesar de sus debilidades (o bajezas) y su odisea al revés, como la de Ulises, es también la historia de una obsesión. No puede haber señor, o actor, más magnífico.

Como *Midnight* y al revés de *The Searchers*, *In a Lonely Place* es una película que nunca pude criticar. Entre otras cosas porque se estrenó en Cuba en 1950. La he visto en Inglaterra en televisión, en versión original, y está como *Midnight* y *The Searchers* en mi colección de vídeo. Pero esta copia no la presto jamás: tal es su rareza. *In a Lonely Place* está dirigida por uno de mis favoritos, Nicholas Ray (mientras que *Midnight* la dirigió Mitchell Leisen, a quien John Huston, ridículo, ¡redujo a decorador de su entonces esposa, Evelyn Keyes!) y fue producida por Santana. Como se sabe Santana era la productora de

Humphrey Bogart. Es la historia, sucinta, de un escritor de Hollywood (otra cosa es un escritor en Hollywood) y parecería raro que el personaje interesara tanto a Bogart. Es que en cada actor hay escondido un escritor pugnando por salir. (Véase el caso de Tom Tryon o, más cerca, de Fernán Gómez. O las múltiples autobiografías de los actores que en cine han sido).

Aparte Humphrey Bogart. Gloria Grahame es una de mis vanas vampiras (ella siempre pierde al final, vencida por la vida, como todos los demás) y en *In a Lonely Place*, dirigida por su entonces marido Nicholas Ray, nunca ha estado mejor. Ese espléndido labio largo paralizado por una novocaína natural, esa boca hecha para la displicencia más audaz y esos ojos pelados porque lo han visto todo son de una fealdad tan atractiva que verla es encontrarse con la Duquesa Fea revivida (o rediviva) tres siglos más tarde. Sólo su cuerpo (que no es gran cosa: lo que la hace parecerse a otra gran fea del cine, Ida Lupino) nos puede revelar su alma. Como lo hacen en *The Big Heat*, donde con menos elementos que Rita Hayworth nos descubre su magnificencia siempre menor y al dejar caer su estola de armiño al desgaire se revela como un torero que no teme a ningún toro —aunque se llame Lee Marvin—. Esa Heroína (en efecto, ella es la droga) conoce el amor, el desdén, el odio, el miedo y el hastío en unas cuantas incursiones a ese lugar solitario a que el título alude y ella elude.

Apenas he hablado de Bogart como escritor, que retrata tan bien la violencia de una suerte de Norman Mailer menor (¿o es tal vez Mailer a secas?), para quien escribir es atacar la máquina como si se tratara de otro

contrincante o de una esposa. Después de todo, ¿no fue Mailer quién apuñaló a su mujer una madrugada? En todo caso, Bogart es creíble cuando está violento, es increíble como el lento escritor que no le tiene miedo a la página en blanco sino a la pantalla vacía. Ambos, Bogart y Grahame, convergen en la historia de amor que es el centro de este magnífico melodrama.

EN UN LUGAR DEL INFIERNO

Las películas se hacen para ser contadas. Su visión, en el recuerdo, es el cuento que cuenta un cuento. Cuando un espectador encuentra a otro en una esquina, otro que no ha visto la película, siempre hace una pregunta que es apenas una pregunta: «¿De qué va?». La respuesta es contar la película o hacer una sinopsis oral. «Pues mira», dice el que ha mirado al que no ha visto. Un crítico es siempre una avanzada del progreso de la trama —o del tema. Ya en la primera página, en la primera frase de *Tristán e Isolda* el autor hace una pregunta que contiene todas las respuestas: «¿Quieren que les cuente un cuento de amor, de locura y de muerte?».

Esa puede ser la premisa mayor de *En un lugar solitario* —*In a Lonely Place*. Dixon Steele (Humphrey Bogart como nunca, mejor que nunca) es un escritor en el purgatorio de Hollywood. Lleva el acero en su nombre y en la punta de la lengua: es agudo y penetrante en sus respuestas y pertinente, impertinente en no pocas preguntas. Vive en precario porque

es el último de los justos: aquel que da al estudio su merecido. (Estudio significa aquí productores en la silla de montaje o la mediocridad al galope.) Steele sólo tiene dos amigos: su agente, el pequeño grande Art Smith y un antiguo trespiano, como él mismo dice: un viejo actor disuelto en alcohol, que es Robert Warwick, reducido en la película a actor secundario cuando fue par de John Barrymore. Luego se verá que Bogart fue amigo de un teniente de la policía (el siempre excelente y malogrado Frank Lovejoy) que ahora es su ángel guardián —o sólo su guardia.

Por su carácter —mordaz, agresivo, independiente— Bogart aparece en la lista de indeseables de cada estudio. Pero gracias a su agente consigue un posible trabajo con tal de que, al revés de todos los escritores, se lea un libro para adaptar. Como todos los escritores Bogart da el libro a leer a otro: en este caso, justa elección, a la encargada del guardarropa de un restaurante, que ya ha leído esta muestra maestra. (Leer esto con ironía.) Bogart se ha bebido ya cena y media y medio borracho se lleva a la sombrerera a casa a que le cuente el cuento. Bogart, como siempre, está más interesado en el seso que en el sexo de las mujeres y cuando la guardarropa le aburre por tonta sin cuento, la manda a paseo —o a casa en un taxi. Lo que quede más lejos. A la mañana siguiente la mujer aparece muerta en la carretera. Aquí y para que el primer acto termine mal interviene la policía para acusar a Bogart de sospechoso de asesinato en primer grado. (Grave, muy grave.) Pero por la estrecha puerta del recinto policial Bogart entra en su paraíso —que es otro nombre para el infierno.

Interviene ahora la rubia Isolda, Gloria Grahame, más fea pero más seductora que nunca: esa cara

ha lanzado mil roles y todos fueron buenos. Lo único que no le perdono al difunto John Kobal, que sin ser astrónomo coleccionaba estrellas, es que no me presentara a la Grahame cuando los dos eran una pareja en Londres. Los coleccionistas suelen ser celosos. Pero hay una razón de esta sinrazón. Gloria a menudo tenía que ver con escritores, como Dick Powell, que era su marido y querido cornudo en *The Bad and the Beautiful*. Allí era esposa de un escritor de *best-sellers*. En *In a Lonely* es la amante de un guionista, escritor frustrado. En la primera muere ella en un avión volando hacia el adulterio, en la segunda casi la mata de amor Bogart. Originadora de celos del circo en *The Greatest Show on Earth* el domador Lyle Talbot casi le aplasta la cabeza rubia con la pata de un elefante. En *The Big Heat*, haciendo honor al título, Lee Marvin (que no lee) le arroja una cafetera de café hirviente a la cara. Tullida pero no vencida Gloria hace de su tránsito una carrera estoica. En *un lugar solitario*, que es donde van a morir los elefantes literarios, ella salva de la cárcel y tal vez de la muerte a Bogart. ¿Cómo le paga él, celoso odioso? Torciéndole el cuello hasta casi asfixiarla. Parecería que, como Olga Guillot, ella cantara: «Siempre fui llevada por la mala». Pero Gloria parece decir que en el acoso está el gozo.

En *In a Lonely Place*, como un anillo de compromiso, Bogart le recita un versito que es un programa romántico: «Nací cuando me besaste». Bogart no es culpable de acoso sexual sino de abuso físico. Casi como en *The Two Mrs. Carroll* es un amante demente, capaz de estallidos de violencia mortal pero indiferente al sexo. La Grahame nunca ha estado

más apetecible: aparece llena de morados de enamorado. Esa mujer no es hija sino consorte del maltrato. Bogart, por su parte, despliega una capacidad de violencia casi patológica: él todo *mens insana*, ella de *corpore sano*: nunca insepulto. Son los dos una pareja romántica a la que el amor conduce casi a la muerte, a una muerte de amor. Pero a una segura muerte del amor.

In a Lonely Place es sin embargo la película de amor perfecta —aunque no la crónica de un amor perfecto. Parece una versión blanca de *Otelo* en que Desdémona es inocente y a la vez culpable de amar a Otelo, mientras que el celoso *in extremis* es ahora un guionista de cine y casi su propio Yago: se gana la vida urdiendo tramas que vende —o que no llega a vender en este film. En ambos casos, Otelo de celo y Yago villano de sí mismo, la dimensión del drama se hace melodrama, forma favorita del cine, y la tragedia trunca no impide ver la trama detrás de la trama, casi casera. Nicholas Ray se enamoró aparentemente de Gloria Grahame y fue contratado para hacer un proyecto concebido por y para Humphrey Bogart que se convirtió en una declaración especial y dolorosamente personal. (Más, más adelante.)

Además de film romántico *In a Lonely Place* es un *film noir* «que cumple con la especificaciones del género de una manera cabal», según Kobal. Estrenada sin pena ni gloria ha encontrado su nicho negro en blanco y negro en la televisión. Sobre todo en Inglaterra, donde se pone y repone con mayor frecuencia que todas las demás cintas de Ray —incluyendo *Rebelde sin causa* en color. Esta glorificación de Gloria Grahame fue, desde la primera visión en

los años sesenta, una de mis películas favoritas, que veo una y otra vez como cine romántico, como cine negro, como cine *tout court*. Gracias, estoy seguro, a Gloria Grahame: como antes, mejor que antes.

Pauline Kael, que sabe más, llama a Gloria Grahame, junto con Jean Harlow, Lana Turner y Kim Novak, «una presencia iconográfica». Nunca estuve tan de acuerdo con la Kael. Es más, nunca estuve de acuerdo como ahora: llamar icono a esa GG es un acto de justicia fílmica.

En *Melvin y Howard*, su penúltima película, Gloria peleaba contra el cáncer invisible y con la presencia bien visible de Mary Steenburgen, que es otra de esas bellas feas de Degas que son actrices fuera de molde. Kael, de nuevo, habla de «la maravillosa calidad barrioteria» de Gloria al compararla con la rubia a la moda Cybill Shepherd y añade ante su escasa técnica que «no tiene su control como actriz». Aunque, continúa, «ella despierta la misma ansia de venganza masculina». «Los hombres», concluye, «querrían coger (a Gloria) y borrarle de la cara esa sonrisita burlona».

Nicholas Ray, su marido y futuro suegro, habla de cómo Gloria Grahame vino a *Un lugar solitario* y a su vida: «De manera», dijo Harry Cohn, el *boss of bosses* (traducción a la lengua de Hollywood del italiano *capo di tutti capi*), «que tienes problemas con tu dama joven». «No tengo ningún problema», dijo Ray que dijo Ray. «Lo que no quiero es a Ginger Rogers.» «¿A quién quieres?» «A Gloria Grahame.» «Estás casado con ella, ¿no?» «¿Y qué carajo tiene eso que ver? Es perfecta para el papel.» «Bueno dile a tu jefe (Howard) Hughes que hable conmigo.» Hughes habló

con Cohn, pero en su territorio y a su hora: «Dile», le dijo, «que me encuentre en la esquina de Santa Mónica y Formosa a medianoche, en la gasolinera que hay por allí». Harry encontró a Howard en esa esquina peligrosa y lo hizo entrar en «su Chevrolet asqueroso y me tuvo dando vueltas por todo Santa Mónica ¡toda la santa noche!» ¿Resultado? Cohn, después de otra cita demente, accedió a que Gloria Grahame fuera Laurel Gray. De manera que no sólo debemos esa aparición gloriosa (de Gloria) a Nicholas Ray sino también a Howard Hughes. *Sic transit.*

Contrario a lo que se cree Ray no conoció a Gloria Grahame durante el rodaje de *En un lugar*. Ya se habían casado y separado antes de comenzar la película que ahora nos parece autobiográfica. Pero fue Ray quien la impuso a Howard Hughes, entonces no sólo productor de raros espectáculos sino dueño de RKO. Aunque *En un lugar* era una producción para la Columbia, su zar, Harry Cohn, temía, como todos, la autoridad del dinero que gastaba Hughes en el cine. Cohn quiso imponer a Ginger Rogers como la protagonista que amaba y odiaba Humphrey Bogart. Ginger Rogers, una de las grandes bellezas del cine, con pelo y pecas tan *sexy* como la piel de Louise Brooks, no era, no podía ser, hay que decirlo, tan conmovedora como Gloria Grahame —y yo no estaría escribiendo ahora sobre esta actriz tal vez única. Aunque avasallado por el *sex appeal* de Ginger Rogers (muy menguado) nada sería lo mismo porque Gloria es la Laurel y esta Laurel que vive más allá de la muerte de la actriz es Gloria *in excelsis*.

Nicholas Ray, un hombre cruel con todos y consigo mismo, nunca estuvo enamorado de Gloria

Grahame y se casó con ella de rebote y por su insistencia. Gloria nunca estuvo mejor que en ese papel de mujer enamorada, presa de la violencia y finalmente abandonada. Pero al revés de Ray entonces Bogart fue un perdedor total que claro perdía también a Gloria. En un nivel actual Bogart es abusador con todos: su agente, un autista que pasa, con su mujer que no será nunca su mujer. Gloria le ama, le amará tal vez para siempre: ella nació cuando él la besó. Ese amor, cruel sentimiento dramático de la vida, fue el que sintió Gloria Grahame por Nicholas Ray. Ella, que era la mujer infiel por antonomasia en casi todas sus películas (excepto, ironías del arte, en *En un lugar solitario*) fue fiel a Ray más allá de la muerte (él murió en 1979, ella en 1981) y se casó con su hijo. ¿Quieren un mejor cuento de amor y de muerte?

DE ENTRE LOS ZOMBIES

Cuando se estrenó *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*: su título ahora parece otra película más de George A. Romero) alguien escribió que era una alegoría anticomunista. Años después se dijo que era una referencia clara a la llamada Era de McCarthy. El péndulo de la ambigüedad había completado su vaivén. La realidad es que *Muertos vivientes*, dentro del género que inaugura y que cabalga a la vez, la ciencia ficción y el horror, es una película antitotalitaria: no hay otra manera de verla. Pero que las palabras alegoría y totalitario se refieran a lo que fue una pequeña película B, para exhibirse de relleno en programas dobles, muestra hasta qué punto la obra maestra de Don Siegel (cuando todavía no se firmaba Donald Siegel) al ser fiel a su época era una película visiblemente adelantada —y copiada a veces y hasta calcada después en un *remake* inútil por suntuoso, otro *remake* de Abel Ferrara. Hay sólo un axioma para el espectador: los que no recuerdan las viejas películas están

condenados a ver refritos. (Véanse *Psycho Dos*, *Witness for the Prosecution*, *The Bride of Frankenstein*: todas *remakes* o secuelas.)

La historia es simple. Un médico joven (Kevin McCarthy, hermano de Mary pero sin parentesco con el senador Joseph) regresa a Santa Mira, su pueblito, después de una breve ausencia y encuentra extraños síntomas entre los vecinos: una sobrina dice que su tío no es su tío, un niño llora porque su madre parece su madrastra: hasta tal grado son idénticos pero ajenos. La enfermedad no está en los libros de medicina (un *dejà-vu* convertido en *jamais-vu*) y el médico se limita a enviar a sus enfermos al psiquiatra local. (Como son los años cincuenta, ya tiene analista el pueblo.) Esa noche, sin embargo, un amigo escritor (se conoce enseguida que es escritor: habla con una pipa en la boca) convoca al médico a su casa y le muestra, pálido sobre verde (está sobre una mesa de billar: hay películas en blanco y negro que llegan en su intensidad a evocar el color), una extraña visita no invitada: un facsímil exacto, no informe pero todavía en formación de la vera efigie del escritor, casi como una invitación a una inmortalidad prematura. Luego aparecen otros duplicados de los próceres del pueblo y hasta de los más humildes. La epidemia no reconoce clases: todas las copias son iguales, aunque, por su conducta, algunas copias son menos iguales que otras. Así el psiquiatra tendrá otro psiquiatra por copia, pero el jardinero seguirá siendo jardinero. Sólo ha cambiado su carácter: todos son de una pasividad extrema y parecen, sí, zombies. Al final, para horror del médico, todavía *sui generis*, aparece la réplica de Dana Wynter, su novia,

más bella que nunca, casi caquética pero dorada al sol de California. (¿Por qué objetar dos Danas entonces: una para el verano. ¿Por qué objetarla? Porque una es una copia clónica en la que todo ardor perecerá.) Las copias (humanas más que humanas: camino de utopía) aparecen por doquier: Salen de unas vainas verdes gigantes que parecen el alimento de dioses dementes: todo verdor es cruel. Son en realidad la avanzada de unos *aliens* que vienen a sustituir a cada ser humano individual por una copia perfecta como un maniquí de cera animado: son los zombies blancos que vienen de entre los vivos. Es el amanecer de los magos malos.

La huida de McCarthy y Dana Wynter, todavía *virgo intacta*, de una suerte peor que la muerte —la vida futura perfecta y eterna: el paraíso terrenal— es lo que hace que al terror de perder la identidad se añada el horror de verse rodeado por un mundo perfectamente inocente, cotidiano y sin embargo hostil —hasta que la catequesis nocturna te hace converso. El momento en que McCarthy descubre que durante el sueño Dana Wynter también ha sido trocada (su cabeza, su mente, su espíritu) y su escape solo y el ulterior descubrimiento de que toda la pesadilla sufrida en la pequeña Santa Mira (no Santa María) ocurrirá en otros pueblos del condado condenado, en otras ciudades sitiadas y, finalmente, en el mundo entero convertido en un orbe obrero: todo eso es lo que hace de la breve *Invasión* (apenas 80 minutos aún contando el imbécil prólogo y el epílogo anodino que impuso el estudio o Allied Artists, quien fuera: dorar el lirio aquí significa quitarle las espinas a la rosa) una alegoría política, un aviso sutil y el encuentro

de la ciencia ficción con el cine de horror político, donde Orwell conoce al Dr. Pretorius: el comunismo es Marx más ersatz.

Treinta años más tarde la ciencia ficción se haría puro horror en *Alien*, que no pretende más que el entretenimiento por el *shock* nervioso, pero *Invasión*, una obra maestra de la Serie B, muestra que el verdadero *alius* no viene del espacio exterior: se lleva dentro, *alienus*. *Invasion of the Body Snatchers* es lo opuesto a una metamorfosis kafkiana: el ser ha sido sustituido por el perfecto símil sin ser. Gregorio Samsa no es ya un escarabajo que piensa sino un vegetal vivo. Mejor que *body snatchers* (los robacadáveres, con la ambigüedad de que *body* significa en inglés cuerpo y a la vez cuerpo muerto) debían ser *mind snatchers*, los ladrones de mentes. La caña pensante de Pascal ha quedado por fin hueca y vacía. ¡Vivan los muertos!

EN SERIE PERO «SUI GENERIS»

No hay más que dos películas en toda la historia de Hollywood de las que se sepa todo: cuándo se concibió cada una, cómo se hicieron, qué se fizieron. Una de esas películas es *Lo que el viento se llevó* (1939), la otra es *Casablanca* (1942). En otro tiempo *Casablanca* pareció la pariente pobre. Era gris en blanco y negro y ni siquiera encendían una hoguera en la *casbah*. Pero ha sido *Casablanca* la que se quedó entre nosotros para siempre. Todo el mundo puede cantar «Así que pasa el tiempo», que era la canción de Ingrid y Bogey, pero ¿quién tararea el tema de Tara? Todos recitan de memoria muchos de sus diálogos, en los que hay frases hechas («Hagan una redada de los sospechosos de siempre») y frases felices (Bogart a Bergman: «Recuerdo hasta el último detalle. Los nazis iban de gris, tú de azul») y aún el brindis en inglés intraducible (un motivo repetido: «*Here's looking at you kid!*»), saludo que suena siempre a una felicidad que queremos recordar, como la letra de un bolero de ayer. *Casablanca* es una

película feliz, finalmente, porque sabe unir su fin con su principio: caos y creación.

Casablanca comenzó como la respuesta de Warner Brothers a *Argel* de la Metro, y se pensó primero en la pareja Dennis Morgan y Hedy Lamarr. la hermosa némesis de Charles Boyer en *Argel*. Ahora se le añadieron nazis. Luego se descartó a la primera pareja por otra tan ideal: ella era bella y pelirroja pero a él le amputaron medio cuerpo la última vez que salieron juntos. Adivinaron: ¡eran Ann Sheridan y Ronald Reagan! Reagan no consiguió *Casablanca* para consolarse luego con la Casa Blanca. Por último se creyó que Humphrey Bogart con su éxito renovado y un nuevo tupé arriba y una actriz romántica al lado podría enfrentar de nuevo a sus rivales de *El halcón maltés*. Sobre todo si el halcón de plomo se convertía en unas cartas de contraseña y el enemigo fuera sólo toda la Gestapo, seis SS y un coronel nazi. La trinchera de Bogart, además de impermeable, sería a prueba de balas.

Pero por uno de esos quites en el juego de poder del cine entre el productor David Selznick y Paramount Pictures para ver por quién doblarían las campanas (doblaron por Hemingway), Ingrid Bergman fue a dar con sus bellos huesos suecos a la Warner y al set de *Casablanca*, en Marruecos, Hollywood. Cayó del costado de Bogart al que, como se sabe, aún en sandalias sacaba casi la cabeza. La película tenía un título —y poco más. El guión era otro espejismo del desierto, mientras que su situación romántica estaba sacada de una pieza de teatro olvidada y cubierta de arena. Alguien desempolvó una tonada sin éxito para competir con un *hit* de moda: *La marsellesa*. Personajes no

habría todavía pero ya se contaba con un reparto extraordinario para encarnarlos: todas las estrellas secundarias bajo contrato con la Warner, del pequeño Peter Lorre a Dan Seymour con su (metro noventa) seis pies de sevicia. El gran Dan no aparece en los créditos pero lo reconocerán ustedes enseguida: es una versión negra de Nerón que ahora cubre su faz con un fez. Hasta el eminente actor inglés Claude Rains tenía una segunda parte que la fragmentaria escritura del guión día por día, hora *pro novis*, hizo buena. Tan buena parte que la última frase romántica de *Casablanca* es dicha por Bogart no a la Bergman sino a Rains, a quien sugiere: «Louis, creo que éste es el comienzo de una bella amistad». Y platónicos pero peripatéticos se alejan ambos hacia el FIN.

En mis días de crítico (o mis días críticos, como los calificó un íntimo enemigo) escribí cuando Caín de *Casablanca*: «¿Es esta cinta obsoleta, distante, casi ridícula y seguramente falsa la que uno recordaba con amor?». Claro que era mi crítica la obsoleta, la absoluta. Hoy exalto a *Casablanca* por su presencia eterna entre nosotros mientras tantas cosas, incluyendo a los nazis, se han ido con el viento. ¿Qué ha cambiado? El medio. *Casablanca* ha sido declarada ahora la película de mayor popularidad en la televisión anglosajona y la televisión es sin duda la forma más popular de entretenimiento jamás conocida. Es aún más popular que el cine porque la televisión es el cine por otro medio.

Como declaró Alfred Hitchcock, Ingrid Bergman sería bella pero no era la más inteligente de las actrices. En Londres, meses antes de morir, fue entrevistada ella en el *National Film Theatre* y dijo dos

despropósitos y tres tonterías. Reveló cómo se había preparado para su papel (que apenas existía) leyendo la historia de Marruecos, mirando un atlas de África, escrutando mapas del desierto y planos de Casablanca. Luego llegó al estudio, vio los decorados y exclamó ahora como ayer: «Todo era tan falso». Pero, claro, de eso se trata. ¿Quién quiere la verdadera Casablanca en el cine? Ni un hijo del jeque. Hay que decir que Ingrid Bergman se repuso al ver *Casablanca* en la blanca pantalla. Exclamó entonces en voz alta un elogio que todos corearon: «¡Pero qué buena película que era!» Que es, que es.

HOMENAJE A «EL BESO MORTAL»,
QUE ES LA OBRA MAESTRA ABSOLUTA
DE LAS PELÍCULAS B

Estábamos sentados a una mesa del restaurante Le Bistro de South Kensington, Londres, además de Miriam Gómez y yo, un productor del clan Coppola, Tom Luddy, Louis Malle, cineasta francés y un director italiano que debe permanecer en el anónimo para proteger al inocente. De pronto y sin venir a cuento, casi como un exabrupto, el director italiano exclamó: «¡Qué gran director es Aldrich! Que *Kiss Me Deadly* sea su primera película». Aldrich es Robert Aldrich y *Kiss Me Deadly* es *El beso mortal* y no es su primera película. Se lo dije al director italiano, que replicó: «¡Cómo vas a decir que no es su primera película!» Los directores de cine no debían desmentirme: cuando se trata de historia del cine tengo mis cifras preparadas como un revólver cargado y a la menor provocación disparo. «Sí signore. Antes hizo *Apache* y *Veracruz*». Pero el parmesano no admitía que se había convertido en un gruyère: se le veían los hoyos. «Esas vinieron *después*», adujo. Por su testarudez que no nos llevaba a ninguna parte,

le informé: «Vea a *Katz*». Lo refería a *The Film Encyclopedia*, la máxima autoridad en cuestiones de créditos del cine. «¿*Cats*?», se asombró el italiano. «¿Qué tiene que ver una comedia musical con Aldrich?» Todos los presentes —y hasta un ausente— estallaron en risas como una granada de fragmentación. «*Katz*» le expliqué, «es la enciclopedia del cine».

El *regista* se quedó amoscado, pero también debía de estarlo yo. Cuando regresé a casa esa noche consulté mi *Katz* buscando a Aldrich, Robert, director nacido en Rhode Island en 1919 y muerto en Los Ángeles de fallos del riñón en 1983. Aldrich, hijo de familia rica, había venido a Hollywood a trabajar como empleado de oficina de la RKO y había sido, primero, asistente de dirección para varios directores antes de ser asistente de Chaplin en *Candilejas*. Ahora venía mi momento brillante —que *Katz* hizo trizas. Aldrich había hecho *dos* películas anteriores a *Apache* y ¡cuatro antes de hacer *Kiss Me Deadly!*

Cuando regresaba a Los Ángeles una noche el detective privado Mike Hammer (*El Martillo* encarnado, de veras, por Ralph Meeker, uno de los actores de Hollywood de más brutal, vulgar aspecto), detective privado, le hace señas de parar en la carretera una mujer que dice llamarse Cristina y que trata de evadir, pasajera, las preguntas que le hace Hammer. Ella va descalza y desnuda debajo de su impermeable. Pero Hammer deduce por su aspecto que se ha escapado de un manicomio cercano. Sin embargo la lleva más allá de una barrera que ha erigido la policía haciéndola pasar, literalmente, por su amante. Un poco más allá, cuando Hammer para en una estación

de gasolina, la desconocida le ruega, «Recuérdame», en caso de que le pase algo. Hammer, luego, se despista y queda medio inconsciente mientras torturan y matan a Cristina. Su auto es empujado por un acantilado y arde.

Hammer recobra el conocimiento en un hospital, donde su secretaria Velda y un detective amigo le informan que de la fiscalía federal quieren interrogarlo. Este interrogatorio y las crípticas frases finales de Cristina lo hacen desobedecer los avisos aviesos para iniciar su propia investigación. Sigue las pistas más disímiles que apuntan sin embargo a un científico asesinado hace poco, crimen cometido por un gángster local, Carl Evello que no es bello. Los conspiradores tratan de comprar a Hammer regalándole un auto deportivo nuevo, aparentemente en pago del viejo que perdió. Pero el auto es un caballo de Troya: tiene dos bombas ocultas. Un mecánico amigo, Nick, que siempre reacciona con exclamaciones explosivas («¡Va va voom!» es una de ellas), desmante-la las bombas, mientras Hammer decide visitar a Evello y es recibido por su hermana Bella. Hammer no sólo seduce a la hermana sino que reduce por la fuerza a los secuaces de Evello. Luego busca y encuentra a la compañera de Cristina, llamada por ahora Lily Carver, escondida en su apartamento. Todas las mujeres con que se encuentra Hammer son bellas y fugaces, pero Lily es tan neurótica y repulsiva que Hammer se interesa en ella. Pero Nick es asesinado en su garaje antes de poder decir «Va» y Hammer es secuestrado por Evello.

Todos los tahures se reúnen en la casa de la playa propiedad de un tal Dr. Soberin. Al hablar el doctor

Hammer reconoce la voz del torturador que mató a Cristina. Sobreponiéndose a una buena dosis de pentotal sódico (en este caso sádico) que es el suero de la verdad y la venganza, Hammer mata a Evello y a su mejor matón y se escapa. Cuando regresa a casa encuentra que Velda ha desaparecido pero, con Carver, descifra el mensaje mortal de Cristina: «Recuérdame» viene de un verso de Christina Rossetti. El poema, musical, da la clave. Rompiéndole una mano al guardián de guardia del necrocomio, Hammer obtiene gentilmente la llave de una casilla de un club atlético y encuentra lo que Velda llamó «*the great whasit*», la gran incógnita: Una caja negra. Deja la caja como la encontró, pero Lily (como Velda y las dos como Albertina) ha desaparecido. Luego lo espera la policía que le revela que la caja en cuestión contiene plutonio radiactivo, tesoro tras el que están «innúmeros espíritus armados». Cuando Hammer y su amigo policía encuentran la taquilla vacía (lo que ocurre a menudo con muchas películas), Hammer sigue una pista vieja como si fuera una carretera nueva —que conduce a la casa en la playa y al Dr. Soberin. Allí descubre que Lily Carver, alias Gabrielle, alias el ángel de las tinieblas, ha atacado al Dr. Soberin por haberle propuesto unos pocos rompecabezas en griego (la caja de Pandora, Cerbero que guarda el Averno, etc.), enigmas que son enemas para la Lily, quien no solo mató al mal doctor sino que le dispara a Hammer a quemarropa. Cuando ella finalmente abre la caja que contiene la bomba atómica, el artefacto nuclear le quema la ropa primero y luego todo el cuerpo y la casa de paso —mientras Hammer rescata a Velda de donde la tenían

escondida. Los dos se refugian en el océano Pacífico cercano. *The end.*

Pero para enriquecer esta película hecha de paranoia pura los productores han fabricado dos finales distintos. En uno Hammer y Velda se salvan en el mar en un bautizo contra el mal. En el otro, la casa, como todo el mundo, estalla en fuegos de artificio narrativo. El Dr. Soberin, Lily, Velda y Hammer perecen consumidos por la llama blanca de la bomba. Afortunado que soy tengo copias de la cinta con ambas soluciones.

Restreno de una obra maestra

Cuando se estrenó *El beso mortal* nadie le hizo caso. En su estreno sólo José Luis Guarner le dio su merecido y para titularlo en España sugirió el título cubano: este otro cronista siempre estaba al día y a la noche del cine.

Kiss Me Deadly es la joya de la corona de las películas B. Una película B es aquella que tiene un presupuesto escaso por no decir mínimo. Antes se exhibían en la primera parte del programa, aunque segundas partes fueran malas. Las mayores productoras de películas B eran la Republic y la Monogram, a quien Jean-Luc Godard dedicó su primera película, *À bout de souffle*, un calco y un homenaje al mismo tiempo. Pero, ay, Jean Paul Belmondo no era Bogart, a quien copiaba. Hoy las películas B han sido sustituidas por las películas para la televisión, *made for TV*, cuya mediocridad ha creado un género y un estilo y un lenguaje y como dicen, *TV gives you TB*: la televisión da tisis.

El beso mortal está ahora más al día que muchos estrenos. ¿No han oído hablar ustedes de los ladrones de material atómico que nadan en agua pesada con dólares y trafican con la posibilidad de hacer una bomba atómica en el patio de la casa de Saddam Hussein? Estos son los personajes de *Kiss Me Deadly*, esta es la materia de que están hechos sus sueños —es decir, muchas pesadillas.

El reparto

Ralph Meeker vino del teatro donde sustituyó en Broadway a Marlon Brando en *Un tranvía llamado Deseo*. Debutó en el cine con *Teresa*, siempre haciendo después de soldado o de vaquero villano. Volvió a ser elegido por Robert Aldrich para *The Dirty Dozen*, donde era un recluta díscolo. Murió de un ataque al corazón en 1988. Irónicamente sus dos últimas películas se titulan *El invierno mata* y *Sin aviso*.

Albert Dekker fue uno de esos villanos perfectos: alto, autoritario y bronco adornó con su aspecto viril y vil y su dicción correcta más de un personaje unívoco. Sus mejores momentos fueron el del vesánico gigante de la ciencia en *Dr. Cíclope* y este Dr. Soberin, más modesto y menos científico pero más peligroso de *El beso mortal*. Dekker se suicidó en 1968 al meter su cabeza en una bolsa de plástico. Estaba vestido con sostén, ligero y pantaleta negros y sandalias de tacón alto, también negras —el villano que muere como una víctima.

Hay un tercer hombre en el reparto, Fortunio Bonanova, uno de mis actores secundarios favoritos.

En *El beso mortal* está haciendo, ¿qué otra cosa?, de un fanático de la ópera, que oye cantar a Caruso en su vieja vitrola mientras él mismo canta un aria de *Martha*! Para sacarle información Hammer le rompe un disco de su colección —y claro, Bonanova, canta.

LA ESTRELLA QUE CAYÓ DEL CIELO

Cuando por fin se estrenó *Performance*, en 1970, tres años después de hecha (luego de haber estado prohibida por la propia Warner Brothers, que la produjo, cuando su productor declaró que «esa película atroz» sólo se estrenaría por encima de su cadáver, llegando inclusive a secuestrar el negativo), la pregunta sin respuesta en el mundo del cine era quién había sido el verdadero director de esta cinta singular, tal vez la mejor del lustro inglés. *Performance* aparecía —una cosa rara más en un filme raro— como correalizada por dos directores. La pregunta se hacía doble. ¿Había sido dirigida en realidad por Donald Cammell, que escribió el guión y era un buen conocedor del mundo *pop* de Londres y de las muchas complicaciones posibles en el sexo? ¿O había sido su realizador Nicholas Roeg, el brillante técnico que fotografió, entre otros filmes, *Fahrenheit 451*, *Lejos del mundanal ruido* y, sobre todo, *Petulia*? Cammell cayó en el silencio después de *Performance**, pero

* Donald Cammell finalmente se suicidó en Los Ángeles en 1996.

Roeg hizo otras películas, como *Walkabout*, filmada en Australia, un fracaso menor, y *Don't look now*, filmada en Venecia, un éxito menor. Sin embargo, su próximo filme despejó las dudas sobre quién era el verdadero talento detrás de *Performance*. Ese filme es *El hombre que cayó a la tierra*.

No revelo mucho si cuento que un día un hombre cayó del espacio exterior a la Tierra, ya que la revelación está en el título. Ocurrió en un lugar solitario (aparentemente porque esta criatura extraterrestre era vigilada constantemente) de Kentucky. En un pueblo vecino extrae un pasaporte de un bolsillo, dice (con acento de Londres) que es inglés y cambia un anillo de oro puro por dinero. Pronto revela al espectador una vasta colección de anillos de oro y reúne suficiente dinero para comprar los conocimientos de un abogado de patentes (Buck Henry, mejor actor que escritor) en Nueva York, a quien acto seguido muestra un espécimen aparentemente plástico que resulta electrónico y unas hojas llenas de símbolos matemáticos. El visitante dice que su nombre, predeciblemente, es Newton. El abogado declara con pasmo que sus descubrimientos pondrán fuera de mercado a la Ica, Eastman Kodak y Dupont, como se sabe los tres más poderosos consorcios químico-fotográficos del mundo.

Thomas Jerome Newton adquiere en seguida un Cadillac negro con teléfono, por el que se comunica exclusivamente con su abogado, y se va a vivir a un hotel de tercera en Nuevo México. Allí tiene una extraña crisis de agotamiento físico con hemorragia nasal y vómitos, y es ayudado por una sirvienta solícita, Mary-Loy (Candy Clark, la inolvidable rubita de *American Graffiti*), que lo cuida y le procura un televisor como

entretenimiento. Newton resulta un adicto, no a las drogas ni al alcohol, sino al agua y a la televisión — pronto tiene seis televisores en el cuarto, todos encendidos a la vez —. Mientras tanto, en Chicago, Nathan Bryce (Rip Torn, ese excelente actor), profesor de química que sostiene peligrosas relaciones promiscuas con sus alumnas, recibe de regalo un libro que trata significativamente de poesía y pintura, y lo abre (¿al azar?) por la página que tiene una reproducción de *La caída de Ícaro*. Una de sus alumnas que muestra idéntica pasión por la gimnasia sexual y por la fotografía, le muestra el testimonio de su reciente coito en un rollo de fotos reveladas e impresas a color instantáneamente, procedimiento tan novedoso que sería la envidia de la Polaroid. Bryce decide dejar su cátedra y sus alumnas y solicita trabajo de la compañía que produce tales maravillas químicas — no sin antes echar una ojeada de nuevo a *La caída de Ícaro* y a la página opuesta, donde viene un fragmento de poema que alguien dedicó al cuadro de Bruegel, la cámara acercándose luego sobre la reproducción hasta descubrir la pierna zambullente, que es la única evidencia de la caída del hijo de Dédalo, el inventor.

Por su parte, Mary-Lou y Newton se han hecho amantes, y el Icaro moderno, que padece *flashbacks* de extrañas criaturas depiladas o viscosas en un desierto extraterrestre, puede detectar visiones de los desaparecidos pobladores del Oeste. Al mismo tiempo, se ha hecho construir una casa junto a un lago (su pasión por el agua) en la que ha instalado doce televisores, que mira a la vez. Bryce logra establecer una extraña relación con Newton, quien aparentemente puede teleportarse y presentarse antes de que ambos

hombres se conozcan. El profesor sospecha que Newton es algo más que un excéntrico y prepara un artefacto oculto para obtener evidencia sobre su identidad real. Newton, que es capaz de ver los rayos X, se da cuenta de la trampa, pero está demasiado borracho para intervenir. Bryce descubre que Newton es un extraterrestre por medio de la radiografía, pero Newton mismo se revela a Mary-Lou, ahora una amante exigente, por un procedimiento que puede llamarse *strip-tease* total. Thomas Jerome Newton, o como se llame esta criatura, aparece totalmente desnudo y viscoso, dejando sobre la piel tibia de Mary-Lou, que insiste en hacer el amor con este monstruo, una baba repelente que es la huella de su mano.

Por fin, Newton confía a Bryce que es un extraterrestre (después que hemos visto innúmeras visiones de criaturas muriendo de sed en el desierto imposible, pero todavía viscosas: su familia dejada detrás por la que siente un conmovedor afecto) que ha venido a la tierra en busca de un refugio con agua, como el que ha visto por la televisión en su planeta, pero al momento siguiente le comunica que intenta regresar en un cohete de su creación. Pero agentes no identificados quieren acabar con el poderoso consorcio de Newton, y cuando éste va a partir en su nave espacial particular, en medio de turbas adúlantes, es secuestrado —y aquí la película se deshace, pero no termina—. Parecen haber pasado años, porque el abogado ha envejecido considerablemente, lo que no impide que él y su amigo íntimo sean lanzados desde el rascacielos en que viven por los misteriosos agentes, Ubicuo y Rencoroso. Pasan más años y Bryce y

Mary-Lou, que son amantes desde hace tiempo, aparecen viejos y casi decrepitos. Newton, por su parte, se mantiene tan joven como un Dorian Gray extraterrestre, pero está confinado en una especie de arresto domiciliario y sometido a absurdas investigaciones médicas. Mary-Lou, añorante, intenta ver a Newton, y lo consigue, para encontrarse al antiguo amante abstemio convertido en alcohólico, y tienen un curioso reencuentro amoroso, en el que Newton, que aborrecía la violencia, hace el amor con auxilio de un enorme revólver, cargado con salvas. Pasan más años todavía y Bryce, siempre tras la pista del visitante del espacio exterior, encuentra un disco que por razones privadas del argumentista le conduce a Newton. El de ellos es el encuentro entre un anciano y un joven vestido como afectado petimetre de los últimos años treinta, de sombrero de fieltro y traje cruzado. Pero es Bryce quien tiene la última palabra ante el borracho Newton: «Mister Newton ha bebido más de la cuenta», le dice al camarero y el filme termina con Newton bajando los ojos, la cabeza y el sombrero de fieltro, mientras se oye sonar *Stardust*, ese nostálgico *Polvo de estrellas*, en la versión de Artie Shaw.

Si he contado la película entera es para ayudar al lector que vaya a ser espectador, pues Roeg (auxiliado por Paul Mayersberg, el guionista) ha hecho su filme con complicación más que complejidad, lleno de saltos de choque, disoluciones de la continuidad y cargas de *flashbacks* y proyecciones al futuro. Es, sin duda, su película más ambiciosa (incluyendo *Performance*), pero, como dice Raymond Chandler, «el problema con la ficción fantástica como regla general es el mismo problema que afecta a los dramaturgos

húngaros: no hay tercer acto». No hay tercer acto en *The man who fell to earth*, que es una película que parecía prometedora y resultó malograda. Las escenas de sexo (la recurrencia más visible en el filme, aparte de las visiones extraterrestres), son menos gratuitas que el coito en *Don't look now* (del que se dijo que Donald Sutherland y Julie Christie «lo hicieron de veras», como si esta realización tuviera que ver con el arte), pero no tienen la necesidad de ocurrir que tenían en *Performance*, que trata de la identidad sexual. En el resto del filme impera la gratuidad. Hay, sin embargo, una revelación extraordinaria en *El hombre que cayó a la Tierra*. Se llama David Bowie.

David Bowie, que ya era famoso en el mundo *pop* (porque no se puede hablar de *rock* en su música y aparición escénica), otorga a la película una dimensión extraña. Desde el principio, con su pelo teñido de un rojo imposible, con su figura de extrema delgadez, casi caquética, su cara larga de labios finos o sus raros ojos, es de veras una aparición de otro mundo, del mundo de la belleza que Oscar Wilde celebraba como venida de una tierra de extrañas flores y sutiles perfumes, una tierra donde todas las cosas son perfectas y ponzoñosas. Pocas veces ha aparecido en el cine (tal vez desde Katharine Hepburn) una belleza andrógina tan cautivante. Dice el director Howard Hawks que la cámara se complace en retratar los ojos claros, y Nicholas Roeg, como buen fotógrafo, ha captado los ojos azules de Bowie hasta hacerlos zarcos, verdes, amarillos, jugando con una mirada que está hecha para el cine. También sabe apreciar su belleza asexual y en las muchas ocasiones en que lo fotografía desnudo, jamás muestra su

sexo. Así, en su *strip-tease* a la Allais, cuando se despoja de su piel falsamente humana, lo que se ve es una aparición más que andrógina, sin sexo, o para usar una palabra cara a la ciencia-ficción, el androide perfecto. David Bowie era una superestrella de la música *pop* —en esta película se ha convertido, para el cine, en la estrella que cayó del cielo.

LAS TRIBULACIONES DEL ALUMNO YENTL

A Nedda y Enrique Anhalt

El título también podría ser *Yentl va a la yeshiva*. Pero Yentl no es nombre de hombre en hebreo: es nombre de hembra, y las judías no podían ir a la yeshiva.

¿Y qué cosa, señor, es esa yeshiva tan exclusiva, tan elusiva? La yeshiva es la escuela tradicional judía, dedicada tradicionalmente al estudio de toda la literatura rabínica. Entonces no se permitía ingresar en la yeshiva a las mujeres, que tampoco podían estudiar en privado las Sagradas Escrituras. Ése es el dilema de *Yentl*, una muchacha que quiere ser muchacho sólo para estudiar el Talmud y la Tora. Entonces es cuando Isaac Bashevis Singer era joven en la siempre fluctuante frontera de Rusia con Polonia.

¿Quién es Isaac Bashevis Singer? Un escritor norteamericano de origen polaco que escribía en yiddish, ganador del premio Nobel y el más famoso de todos los escritores yiddish.

¿Qué es el yiddish? El idioma que hablan los judíos askenazi, derivado del hebreo y del alemán, y del ruso, y del polaco, pero escrito con caracteres levíticos.

Singer escribió en yiddish *Yentl, alumno de la yeshiva*. Es un cuento que traducido al inglés comienza así en español:

«Después de la muerte de su padre, Yentl no tenía razón para permanecer en Yanev.

Quedó totalmente sola en la casa. Por supuesto que había huéspedes dispuestos a mudarse con ella y pagar renta, y las casamenteras acudieron a su puerta de Lublín, Tomashev, Zamosoc.

Pero Yentl no quería casarse. Muy adentro una voz le repite una y otra vez «¡no!». ¿Qué le pasa a una mujer una vez que se acabó el casorio? En seguida comienza a tener hijos y a cuidarlos. Y su suegra es la que manda. Yentl sabía que no estaba hecha para la vida de mujer. No sabía coser, no sabía tejer. Dejaba quemar el guisado, se le desbordaba la leche. Yentl prefería las actividades masculinas a las femeninas.

Su padre, Reb Todros, descansa en paz, durante los años que estuvo baldado estudiaba la Tora con su hija como si fuera ella un hijo.

Le decía a Yentl que echara el pestillo a la puerta y corriera las cortinas de las ventanas, entonces ambos se encimaban sobre el Pentateuco, la Misna, la Gemara, y hasta los Comentarios. Había demostrado ser tan buena alumna que su padre solía decir: “Yentl, tienes alma de hombre”. “¿Y entonces por qué nací mujer?” “Hasta Dios comete errores”.»

El cuento sigue con Yentl cortándose el pelo, vendiendo las propiedades paternas y saliendo al

mundo en busca de... ¿aventuras?, ¿amores?, ¿fortuna? Nada de eso: sólo en busca del conocimiento.

Tiene aventuras, sí, pero son su manera de vencer sus obstáculos en el camino del saber. Tiene amores, pero a pesar suyo. Y su riqueza es la sabiduría adquirida, y conocer los caminos que van a Dios y estudiar la oculta Tora y el arcano Talmud. En su búsqueda del conocimiento prohibido, Yentl, ahora llamada Anshel, llega a casarse con una hermosa virgen judía, entabla amistad tierna y eterna con un joven estudiante que aspira al rabinato y al final huye hacia América, después que ha descartado el disfraz de Anshel y es de nuevo Yentl, todavía ansiosa de la sabiduría sagrada.

El tema menor (una mujer que se disfraza de hombre y pasa por tal hasta ser descubierta) es muy antiguo, tan antiguo como el del hombre que se disfraza de mujer para huir o evadir la captura: Aquiles, que no quiere ir a la guerra. Todavía es actual en el cine: *Con faldas y a lo loco* y *Tootsie*.

El más eminente ejemplo dramático de mujer que se disfraza de hombre es el de *Como gustéis*, en que Shakespeare aborda el tema del travestismo con humor y gracia ejemplar. En Shakespeare las sustituciones se complican hasta el vértigo, ya que al estar prohibida la presencia de mujeres en la escena isabelina, un efebo actor debía hacer de Rosalinda, la heroína que se convierte en héroe. Así, un muchacho disfrazado de muchacha en la escena debía a su vez disfrazarse de muchacho en la comedia. Es decir, asumir su propio sexo como disfraz.

Shakespeare sabía que la batalla de los sexos es un juego de identidades.

Pero en *Yentl*, la película, no es el sexo lo que motiva a la heroína, sino la búsqueda de la felicidad por el conocimiento. Además *Yentl* es una comedia musical, pero una comedia musical en que un sólo actor canta, la actriz, Barbra Streisand, la protagonista.

La Streisand no es sólo la heroína de la farsa feliz, es también la escritora, la productora y la directora del film. La cantante se ha convertido ahora en mujer orquesta. La película es un total triunfo y sólo le impide ser una obra maestra la fotografía, toda de tonos cálidos, ámbar, casi ocres, que parecen como si el sol se estuviera poniendo rojo sobre el más próximo horizonte a toda hora, en todas partes: en la campiña eslovaca y también dentro de cada casa checa. Todo está sumergido en un baño sepia subido, bronce bruñido, ámbar solar y esta tonalidad cálida, cómoda, casera, termina por ser empalagosa cuando la película es, de veras, una realización impecable y, además, original.

¿Original? Sí, no ha habido nunca una cinta que tenga como tema la persecución de la sabiduría, la búsqueda del conocimiento y el acecho de las sombras (negro sobre blanco, blanco y negro) de la palabra impresa, del libro que es sagrado porque es la fuente del saber. En *Yentl* la letra con canto entra. Es esto lo que al verla produce un encuentro inusitado, y para mí un reconocimiento. Yo conozco esos judíos. Ingresé con ellos en la modesta academia de inglés de La Habana vieja, aprendí con ellos la ciencia oculta por difícil y las letras liberadoras en el vetusto caserón en que se cursaba el bachillerato entonces, estudié con ellos en sus casas del barrio judío habanero, y siempre me maravilló, me conmovió y me movió a imitarlos en su método: la locura de estudiar era el medio y el fin.

Ahora, al ver *Yentl* siento que esa muchacha que se corta el cabello, encaja en su cabeza el *yarmulke* (un capelo que es el pecado cardinal), se viste de estudiante hasídico y echa a andar por el camino que conduce a la ciudad del saber, podía haber sido uno de mis condiscípulos askenazis o sefardíes, y la reconozco como uno de los personajes más nobles que ha dado el cine moderno. Entre tanta gente dura o dócil, entre tanto alcohol anónimo o epónimo, entre tanto sentimentalismo ramplón, Barbra Streisand, actriz que nunca soporté antes, ha producido una cinta que une a la mujer con la búsqueda del bien por la escritura, con un feminismo veraz porque forma parte de la trama que ella ha tejido alrededor del argumento de Singer, autor *ex machina*.

La Streisand protestó, con razón, de que su película no tuviera bastantes candidaturas al premio de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood, ese Oscar que no por gusto es la efigie de un hombre emasculado. No importa. Cuando nadie recuerde cómo se llamaba la ganadora, ese novelón de bobería y banalidad (ahora ni acierto con su título), *Yentl* será recordada como un intento de reunir en el cine el bien moral con la bondad artística, y dejarnos ver, entrever más bien, la unión posible de la estética y la ética. Tora y Talmud tienen en hebreo una misma raíz, que es instruir y aprender a la vez. Así la religión, creada por un pueblo a su imagen y semejanza, ha terminado por recrear ella misma a su creador de origen. Esta dicotomía es única, pero los que amamos la literatura donde quiera que la encontremos, los que creemos en la letra, podremos reconocer a *Yentl* y a Yentl: son la salvación por el éxito.

EL CINE NEGRO EN BLANCO Y NEGRO

Cuando se dice «cine negro» no se quiere decir que es cine hecho en África y la frase misma no es más que la etiqueta para el melodrama más violento. No todo el cine negro está hecho en blanco y negro, pero hasta hace poco las sombras negras sobre la pantalla blanca eran la forma ideal para un género aparentemente menor.

El verdadero creador no del género sino del título del género, Marcel Duhamel, escribió: «El neófito debe tener cuidado: los volúmenes de la serie negra no pueden entregarse sin peligro a cualquiera». Esta advertencia ingenua recuerda un lema que solían llevar las viejas novelas de horror: «No debe leerse de noche». Pero Duhamel convoca nuevos fantasmas literarios y dice: «El simpático detective no siempre resuelve el misterio. A veces no hay misterio. Otras ni siquiera hay detective». El padre de la novela negra, según los franceses, fue Dashiell Hammett y por supuesto ya aparece el título de una revista hoy puesta de moda por una película a la moda. Se trata

de *Black Mask* que originó la narración *pulp* — que le da el título a *Pulp Fiction*.

La primera novela de Dashiell Hammett, *Cosecha roja*, describe pero descubre la corrupción de toda una ciudad, Personville, apodada por el bajomundo *Poisonville*: la ciudad veneno. La estrategia del narrador y protagonista ha sido copiada varias veces por el cine, notablemente en *Yojimbo*, de Akira Kurosawa, y por Sergio Leone en *Por un puñado de dólares* — ninguna de las cuales tiene que ver nada, por cierto, con el cine negro. Es la siguiente novela de Hammett, *El halcón maltés*, que origina el cine negro. Fue al verla que un crítico hoy olvidado tuvo sus quince segundos de fama al catalogarla como *film noir*. Éste es el retrato que hace un personaje de ficción, Ellery Queen, de otro personaje de ficción, Sam Spade, el «héroe negativo», como le habría gustado llamarlo su autor, Hammett apodado por comunista «Hammer & Sickle», hoz y martillo. «He aquí al hombre que desprecia a su cliente pero descubre siempre al culpable. He aquí a este hombre de acción, un duro cuya sonrisa pensativa constituye su gesto más peligroso. Éste es el hombre que nunca perdona, a nadie: hombre o mujer, muerto o vivo». Todo lo que hizo Jonh Huston en esta primera muestra, muestra maestra del cine negro, fue seguir la novela, literalmente, desde el título, al pie de la letra. Por favor, si hasta el temblor de la mano mortal de Bogart ¡estaba en el libro!

Veinte años más tarde, en 1950, John Huston, cuya importancia para el género negro no hay que exagerar, produce otra obra mayor, *The Asphalt Jungle* (*La jungla de asfalto*), extraída de una novela de W. R. Burnett. El reparto de *El halcón* era ideal pero

era menor y Warner Brothers lo permitió como anzuelo sin carnada para probar a un director no sólo bisonño, pero aún por estrenar: ésta era la primera película de John Huston. «Por otra parte Humphrey Bogart, hasta entonces un segundón, vino a la película porque George Raft se negó a aceptar ser un detective privado. «Si no tengo una chapa, no acepto». Huston: «¿Chapa de qué?». «De policía», y ahí terminó la entrevista con Raft. Peter Lorre había visto mejores oportunidades y Mary Astor ya no era la dama joven que fue. Por otra parte, Sidney Greenstreet no había actuado nunca en el cine y era un actor de carácter en Londres y en Broadway. El elenco (como siempre hará en el futuro Huston se negó a dirigir), contaba con lo que hace al cine negro: una abundancia de personajes únicos pero equívocos. El reparto de *La jungla* estaba hecho todo de actores secundarios, pero tenía una perla barrueca en una ostra de cultivo: rubia, de piernas esculpidas y busto grande llegaría a ser ¡Marilyn Monroe! Huston, con su negativa a dar dirección a los actores, logró otro elenco de actores de carácter y entre ellos una actuación de esas que se ven cada diez años: Sam Jaffe era el veterano maestro del hampa a quien le gustaban demasiado las niñas —exactamente dieciséis años antes de *Lolita*.

El antihéroe de *La jungla de asfalto*, Sterling Hayden, es el héroe perdedor de otra obra maestra del cine negro, *The Killing* (*Casta de malditos*). Es, prácticamente, la primera película de Stanley Kubrick, que luego dirigiría una memorable sátira política (*Dr. Strangelove*) y una cumbre de la ciencia ficción (*2001*) y otra de cine de horror (*The Shining*). En *The Killing* se ve que Kubrick ha visto (y admirado) al Huston de

la *Jungla*. El tema es casi el mismo (el robo perfecto que termina en la derrota), iguales son los personajes expertos en el crimen que se comportan como novatos y los aflige la misma codicia: la avaricia echando a perder la virtud del plan casi perfecto. De hombres como de ratones ingeniosos.

Es esta característica del héroe como perdedor nato que informa al género. El cine negro, como la novela negra, está protagonizado no por héroes griegos, a los que pierden sus virtudes, sino por el héroe moderno, a quien sus virtudes y sus defectos determinan como aquel que nació para perder. Es una suerte de fatalismo psicológico o una falla en el carácter: una grieta donde se creería un monolito. Un experto en esa clase de historias derrotistas fue James Cain. Todas sus novelas de éxito han sido llevadas al cine con parejo éxito: *Double Indemnity* por Billy Wilder con una Barbara Stanwyck rubia, amoral y peligrosa, *Mildred Pierce*, con Joan Crawford sufriendo y peleando por su hija, una viciosa, y aquella que ha visto más versiones: *El cartero llama dos veces*. Una en Italia, titulada *Ossessione* y dirigida (o mejor, pirateada) por Luchino Visconti. Otra, la mejor, de Tay Garnett, con una Lana Turner capaz de hacer de cualquier hombre un asesino: por ella, para ella, contra ella, contrahecha moral. Más bella y más peligrosa aún que Barbara Stanwyck en *Double Indemnity*, Lana es la hembra fatal, la mantis religiosa hecha atea pero sexualmente más fatídica, fatal.

Hay muchas *movies* memorables en el género —y los títulos que siguen aparecen en inglés porque la traducción de títulos al español (como a cualquier idioma) no es nada fiable. *This Gun for Hire* (1942)

donde Alan Ladd, ese arquetipo, es el ángel rubio vengador y a la vez un alma fría destinada a perder siempre. Como pierde Burt Lancaster en *The Killers* y en *Criss Cross* (1948), otra obra maestra de Robert Siodmak, uno de los maestros del género.

The Big Sleep (1946), *The Blue Dahlia* (1956), *The Big Heat* (1953), *Angel Face* (1953), *Brute Force* (1947), *Crack Up* (1946), *Crossfire* (1947), *Cry of the City* (1948), *Dark City* (1950), *Detour* (1948) — y esta extraña cinta parece declarar, por boca de su protagonista, la filosofía estoica pero no heroica del cine negro. «La suerte», dice el viajero hacia el absurdo, «o tal vez otra fuerza misteriosa, puede apuntarte con su dedo sin ninguna razón».

La lista, somera, no incluye a todas las películas del vasto repertorio del cine negro *made in USA*. Pero las fechas muestran que su apogeo tuvo lugar en los años cuarenta y se extendió a los años cincuenta. Es fácil ver que el cine negro debía gran parte de su arte a la ausencia de color. Pero a partir de los años sesenta aparece, visible, una intrusión del color en un mundo gris. *Chinatown* y *The Grifters* son muestras maestras del cine negro en colores. Es entrados ya los años ochenta, que ese viejo conocido, el cartero, viene a llamar una vez más, en lo que puede ser una segunda (o cuarta) versión.

El protagonista vagabundo marcado por los hados de *El cartero llama dos veces* es el héroe de *Chinatown*, Jack Nicholson, con su mezcla de súbito sadismo y la completa comprensión de la realidad pero a quien el sexo no le deja ver que su futuro no es incierto sino cierto: subirá siempre al patíbulo. Jessica Lange es el cebo sexual con que el destino adorna su

anzuelo. La Lange se dio a conocer como la muñeca rubia que se dejó desnudar por el enorme mono negro en la versión (o perversión) moderna de *King Kong*. Ella será una atracción fatal para Nicholson como lo fue para el simio: seducidos ambos. Ahora es a Lana Turner lo que fue antes a Fay Wray. Ella clama, reclama, que su Cora es más fiel no al libro «sino a la realidad». Por supuesto, *El cartero* es tan real como *Macbeth*. De hecho Nicholson es *Macbeth* en California del Sur: un usurpador.

Contagiado con lo que es una obsesión realista, el director Bob Rafelson (que nunca podrá siquiera dar betún a las botas blancas y negras de Tay Garnett, el verdadero director de la verdadera versión) se queja de que Lana Turner (cuya aparición en *El cartero* es una presencia sexual sólo comparable al momento en que las piernas, con esclavas, de Barbara Stanwyck bajan la escalera tan fatal como la que lleva al patíbulo) estaba vestida, en 1946, toda de blanco para acentuar su pureza por exigencias de la censura. Jamás intervino la censura en el color o la textura de la ropa de las actrices, solamente en su grado de desnudez: vestida o desvestida. El vestuario de Lana Turner, una de las mujeres más excitantes, incitantes del cine, estaba determinado por la iconografía de la estrella y los elementos emblemáticos del personaje y, en último término, por la cantidad específica de *noir* de la película. ¿Y qué dice la Lange de Lana?

«Es curioso», declaró, «cómo en todas las escenas de amor se ve tan impecable. Ni un solo pelo de su peinado en desorden ni una mancha en la ropa». Hay que perder toda esperanza, como advierte el Dante, de que Lange entienda si le aseguro que Lana

Turner toda de blanco, con sus carnes esculpidas y la piel dorada por el sol y el pelo platinado por la moda, no encarna a la Inmaculada Concepción sino a una forma fatal del deseo.

Una nueva forma del cine negro en color es una película que Nino Frank (ese vidente que se ha hecho televidente al haber bautizado al género como *noir*) habría llamado *La nègrèsse*. Me refiero a *Tráiganme la cabeza de Alfredo García*, en que Sam Peckinpah mostró la evolución del cine negro hasta su culminación en una orgía de sangre: cuerpos que caen muertos como caen los cuerpos muertos: cadáveres que al morir bailan la danza de la muerte de rigor, antes de que se apodere de ellos otro rigor, el *rigor mortis*. Vemos espasmos en cámara lenta, estertores repetidos, cuerpos violentamente disparados hacia atrás por las balas, proyectiles que penetran la carne con extrema urgencia y estallan al completar su trayectoria como si todas las fuerzas fueran de dispersión. Es una violencia nada real sino hiperrealista porque en la realidad no hay una sola bala de la que se vea su penetración. Ésta es una violencia sugerida con brutalidad y de acuerdo con un diseño visual nuevo. Antes, aún en lo más tenebroso del cine negro, los muertos, un momento antes de morir, gozaban de una salud bien visible.

Si *El balcón maltés* es la obra de exordio del cine negro al reescribir fielmente la novela de Hammett, *Los asesinos*, de 1946, es una culminación temprana. De una rara fidelidad al texto de Hemingway, con su comienzo que se proyecta hacia un futuro curiosamente hecho de *flash-backs*. O sea de reminiscencias pertinentes al pasado del brutal asesinato con que se

inicia la película. En este acto de violencia, precedido por una calma amenazante, es que *Los asesinos* calca a Hemingway: a los personajes de los *hit-men*, a su atuendo, a sus maneras más propias de cómicos de vodevil que de asesinos a sueldo.

Es de este comienzo, de esta historia publicada antes de que Hammett escribiera su primera novela, que viene la última culminación del cine negro. Se trata de *Pulp Fiction*, a la que su director hábilmente relaciona con la revista *Black Mask* y la ficción barata. *Pulp Fiction* viene, al contrario, de una ficción maestra y de los diálogos aparentemente naturalistas de Hemingway, que son, curiosamente, altamente estilizados. (Es decir, creados por una imaginación estética). En *Los asesinos* toda la violencia se recibe a través de la conversación, aparentemente neutral, de los dos asesinos que llegan a una fonda del medio oeste una tarde apacible. Quentin Tarantino, en *Reservoir Dogs*, está más interesado en la conversación interminable de los pandilleros que en su acción letal. En *Pulp Fiction* la conversación está mechada, con ráfagas de muerte y la situación se resuelve, como en *Los asesinos*, en una suerte de comedia negra —que es principio y fin del cine negro. Ahora en glorioso technicolor.

«LA PLUS QUE NOIRE»

Los franceses, tan dados a las etiquetas como a la etiqueta, inventaron una apelación controlada para un género del cine americano, que los americanos descubrieron después de que acuñaron su nombre en Francia. El género era un híbrido de inglés y francés y lo llamaron *film noir*. Pero el remoquete, aunque viajó lejos, no declaraba su origen. Venía de la novela negra, un título genérico para la novela dura americana que no era racialmente negra. El creador, no del género sino del nombre, se llamaba Marcel Duhamel. Lo usó para bautizar una colección de la editorial Gallimard con tapas negras y coleccionaba autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler primero y luego James M. Cain, W. R. Burnett y Horace McCoy, escritor de un título notable entre novelas mediocres. El título ha pasado a ser como un programa existencial, *Matan a los caballos, ¿no verdad?* En esa novela el caballo es una yegua y es la única verdadera víctima de la novela. Siempre, en ese género, como la mantis religiosa, la hembra es la mala de la especie.

La mantis religiosa tiene ese nombre por su hábito de permanecer inmóvil o menearse suavemente de un lado al otro, la cabeza levantada y las patas frontales estiradas como brazos en lo que parece una actitud de súplica. En realidad la mantis no cree en nadie: es una feroz carnívora que llega en su ferocidad a matar a su consorte después del coito para devorarlo en una merienda sobre la yerba. El macho, más pequeño que la hembra, parece encontrar placer o por lo menos indiferencia ante estas devoraciones rituales que son su destino biológico. Una de las mantis más peligrosas para el macho tiene nombre de soprano de coro de iglesia, Iris Oratoria. La mantis religiosa parece una encarnación del feminismo y abunda, ¡cuidado!, en los trópicos.

El *film noir*, que a veces se traduce como *cine negro*, es como el Oeste, un género. Alguien ha dicho que no es un género sino un estilo. ¿Y cuál es la diferencia? Un género no es más que una forma a punto de hacerse fórmula y el estilo genera las formas. (Hay que dar crédito a Nino Frank, cineasta francés, que en 1946 inventó el nombre de la cosa.)

Ese año, el primero después de la Ocupación, vieron en Francia una plétora de películas que tenían en común una tiniebla fotográfica en blanco y negro y sus héroes eran casi siempre tenebrosos. Pero más negras eran sus heroínas. La primera película realmente *noir*, *El halcón maltés* (1941), era toda negra. Basada en la novela homónima de Dashiell Hammett, era la tercera tentativa para captar y ofrecer el mundo de miedo y mentira del original. Fue esta película la que hizo la carrera de Humphrey Bogart. Ustedes por supuesto conocen a Humphrey Bogart, pero seguro

que no conocen ni recuerdan a su némesis llamada Brígida. Era un actriz veterana, del todo inusitada, Mary Astor. La película mostró por primera vez el extraordinario talento de John Huston para componer un reparto, pero la presencia de Mary Astor, ya no una niña, fue un golpe maestro. Hammett describe a Miss Wonderly (que es tan engañosa como para cambiar de nombre tres veces) de una manera sucinta y sensual: «El cabello que rizaba alrededor de su sombrero azul era de un rojo oscuro». Aquí hay que prestar atención pues el pelo de esta mujer, en la película, es negro — tan negro como sus intenciones. Éste es el debut de la malvada de pelo negro en el cine negro. Ella es la más negra o, como quería François Truffaut, *la plus que noire*: negra de cabeza, negra de alma. Habrá que esperar a Linda Fiorentino para encontrar a la de veras más negra.

Ahora un hiato hosco.

Desde Helena de Troya ha habido rubias peligrosas y París bien vale una misa negra. Pero en el *film noir*, como decía Carl Denham en *King Kong*, las rubias se hacen escasas. Vamos a verlas pasar.

El cartero siempre llama dos veces es la perfecta novela negra. Será por eso que se ha filmado tantas veces. Hay una versión francesa de 1939, *Le dernier tournant*, Visconti se la apropió en 1942 y la tituló *Ossessione*. Y la Metro la hizo para Lana Turner en 1946. (Hay otra versión reciente con Jack Nicholson.) La novela es de 1934 y la escribió James M. Cain cuando era un oscuro periodista y un aún más oscuro guionista (nadie podía ser más oscuro en Hollywood) que ya había cumplido cuarenta y dos años. Es la novela negra por antonomasia: con sólo ciento veinte páginas de mucho sexo y poco seso y es

sucia. A su otra novela famosa, *Double Indemnity*, le bastó con una sola versión —que estaba hecha por Billy Wilder y escrita por Raymond Chandler. Es, hay que decirlo, mucho más perfecta que la novela original, llamada *Pacto siniestro*. Aquí no sólo es Fred McMurray el cabal héroe negro (es decir, un anti-héroe, como todos los protagonistas de Cain) sino que Barbara Stanwyck con una frondosa peluca rubia sentó, en 1944, las bases para la rubia rabiosamente peligrosa. Como Cora, otra heroína tan adjetiva como la droga que lleva su nombre, Lana Turner (rubia, toda de blanco) era como una clon de Stanwyck: taimada y mucho más implacable. Casi cincuenta años después el personaje, todavía rubia sucia, de Jessica Lange debía su carga sexual al libro, al decir, al pedir: «Muérdeme, muérdeme, rípiame». Pero su actuación no iba más allá de la rubia de rabia de Stanwyck. Por otra parte Lana Turner era más bella, más deseable y tan impoluta como una virgen-puta.

La hosca entre las hoscas que no ganó un Oscar fue Lizabeth (corrupción de Elizabeth) Scott (verdadero nombre Matzo), que era una rubia menuda con bello y bigote. Su atractivo ambiguo le hizo poner un pleito a la revista *Confidential* por hacer públicas sus «preferencias sexuales». Su voz viriloide y su aire fuerte hicieron de Lizabeth Scott la perfecta amada andrógina. Ella era capaz de lidiar con cada macho cada noche para ser una mantis amante. Digo lidiar porque ella podía coger a sus maridos por los cuernos y hacer de ellos cabestros cabizbajos. La menuda Scott era capaz de apabullar machos. Entre ellos estuvieron Bogart, Burt Lancaster y Robert Ryan. Eso la hizo peligrosa y fascinante a la vez.

Marilyn Monroe, que era la escondida de Louis Calhern en *La jungla de asfalto*, hizo una sola película negra, *Niágara*, y a pesar de sus dotes, dos, la estruendosa catarata (agua con ruido) le robaba la película. Debíó llevar una peluca de cuervo, como Uma Thurman, que es casi albina, llevó en *Pulp Fiction*. Para acentuar la negritud, Tarantino pintó las uñas de Uma color rojo negro gracias a Dior. Por cierto, desde las uñas verdes de Liza Minnelli en *Cabaret* un color de pintura de uñas no había hecho mayor impacto en las espectadoras para hacerlo *best-seller* en la sección de cosméticos.

La escasez de rubias como damas negras que dan siempre jaque mate es porque los delincuentes las prefieren negras, de pelo negro. Sharon Stone es la única rubia actual que puede protagonizar un *film noir*. De hecho lo hizo en *Instinto básico*, donde estaba más ocupada en demostrar que era rubia natural que en ser una encarnación del mal. Demi Moore, con su voz de niebla, de tiniebla, es más creíble como mujer peligrosa: un ángel con un mensaje mortal.

La mujer mala de melena negra aparece en *Los asesinos* de Robert Siodmak, que consigue en los primeros treinta minutos del film lo que es la adaptación perfecta del cuento de Hemingway *The Killers* y la recreación casi perfecta del ambiente americano, a la vez cotidiano y terrible, cuando dos asesinos profesionales vienen a un pequeño pueblo cerca de Chicago a matar a un hombre del que no conocen más que el nombre. La *femme fatale*, bella y peligrosa, es aquí una Ava Gardner novicia. ¿Hay que recordar que Ava se pronunciaba en inglés Eva?

Burt Lancaster fue la víctima en *Los asesinos* y lo vuelve a ser en *Criss Cross*, la obra maestra de Robert

Siodmak. Ahora la mujer mala es Ivonne de Carlo en el papel de su viuda, *de su vida*. Cuando se la ve por primera vez baila un ur-mambo nada menos que con ¡Tony Curtis! *Criss Cross*, como *Los asesinos*, es una tragedia que usa la forma del melodrama y el recurso narrativo del *flashback*, que es a la vez una nociva nostalgia y el perfume del recuerdo de una tierra donde todas las mujeres son perfectas —y venenosas. Ésa es la tierra donde el espectador sueña el sueño del cine negro, con terrores mágicos, ataques de enemigos imaginarios y fantasmas que pueblan la noche —y el día.

El sistema narrativo tomado por Robert Siodmak de la tradición expresionista alemana, lo usó el director Edward Dmytryk en una película derivada del cine negro. No, como quiere su director, capaz de haber inventado el género. Invención de la exarcebación del melodrama que podía reclamar mejor John Huston —y no lo hizo. Entre otras cosas porque Huston sabía que no había invención sino la ilustración, casi palabra por palabra, de la novela de Hammett, a la que pertenecían hasta los gestos de los personajes —como esa mano temblorosa que exhibe Bogart para mostrar su carácter. La película de Dmytryk es *Murder my Sweet*, adaptación de la novela de Raymond Chandler *Adiós preciosa*. Chandler tenía un axioma para novicios que era una regla de oro: «Cuando estás hecho un lío haz entrar a una mujer con dos tetas». Desde entonces el cine negro no ha hecho más que ilustrar esta regla de dos.

Después de esa emulsión de Scott (Lizabeth) la pantalla parece pertenecer toda a las morenas más negras. En una reciente resurrección del *film noir*, hay varias trigueñas que pueden ser las morenas de mi copia. Nicole Kidman, pelirroja que puede dar negra como

Mary Astor, aparece en *Malice* tan irracionalmente malvada como en *To Die For*. Pero en *Malice* ella no es mala, es peor: es una calculadora atroz y una asesina por codicia. Desde Barbara Stanwyck en *Double Indemnity* no hay una mala más mala. Una morena de veras, en *Delusion*, Jennifer Rubin, se convierte en la malvada mantis del desierto. Viaja de consorte de un asesino a sueldo, a quienes encuentra el protagonista en una carretera, casi una tautología, del valle de la Muerte. Rubin, tan negra de cabeza como de intenciones, es una de las presencias físicamente más poderosas del género y de una rara efectividad para insinuar el mal que acecha tras la belleza y el sexo.

After Dark, My Sweet está basada, como *The Grifters*, en una novela negra entre las negras de Jim Thompson, el Raymond Chandler del género. Ahora la viuda negra no se ha casado todavía pero ya ha enviudado varias veces. Es la adulta, adusta Rachel Ward, que enreda en su telaraña letal a Jason Patric, un actor que se ha especializado en ser el perdedor que nunca gana, como antes Lancaster.

En *The Grifters* Anjelica Huston, como Stanwyck, aunque la pinten de rubia, negra es, negra se queda. Aquí es tan mentirosa como su pelo y a la vez mala madre. Para completar su currículum malvado es incestuosa y parricida y mata por dinero. La frase final de Thompson: «Ella se rió y dio al cadáver en el suelo una última mirada burlona». Ese cadáver es su hijo al que acaba de seducir.

John Dahl es el Robert Siodmak de nuestro tiempo. Como Siodmak el joven Dahl prolifera, como una flor del mal menor, en las películas B. Sólo que ahora no hay películas B en los cines: todas están hechas para la

televisión. Pero Dahl, la fuerza del talento, ha conseguido tan buenas críticas para sus películas que ha forzado a los productores que saben lo que quieren (después que otros lo quieren) a darlas al cine. Dahl, por cierto, es un creyente en la maldad de los pelos negros. John Dahl (no confundir con el actor John Dall, favorito de Hitchcock en *La soga* y de Joseph Lewis en *Gun Crazy*) tiene tres películas que son otras tantas *noires*. Como Tarantino en sus dos películas y media (que escribió *True Romance* para Tony Scott pero descartó *Natural Born Killers* del siempre oportunista Oliver Stone) es de la generación del vídeo. Al revés de Tarantino y siguiendo a su maestro Hitchcock, Dahl prepara cada película, cada secuencia, cada *shot*, que es toma y daga, con el más meticuloso cuidado. Sus *story-boards* (el fotograma dibujado antes de ser película) tienen fama de casi ser el producto final. En su primer film, *noir* entre los *noirs*, *Kill Me Again*, su heroína es Joanne Whalley-Kilmer (entonces mujer de Val Kilmer, al que trata de matar varias veces), es tan negra de pelo como de intenciones y tiene el aspecto de una Frida Kahlo atractiva. En su segunda película, *Red Rock West*, Lara Flynn Boyle, la inocente protagonista de *Twin Peaks*, es negra, negra y mala, mala. *La última seducción* tiene al frente a Linda Fiorentino, que es la mantis negra sin otra religión que el dinero. Dahl es un poeta del humor negro. Una escena lo muestra maestro: su heroína, en un bar nada menos, antes de meter mano a su presunto *patsy* mete su mano por la bragueta, tantea y luego saca la mano y la huele como una catadora al tacto.

Ésta es, *la plus que noire*, Linda Fiorentino. Curiosamente Mary Astor en *El halcón* se llamaba de ve-

ras Brigid. En *La última seducción*, que es la mejor aparición de Fiorentino, ella se llama Bridget. Si la Brígida de Astor podía rimar con frígida, Fiorentino vive en la zona tórrida. Pero como hubiera querido su remoto antepasado, el Florentino, es una maquiavélica maquillada pero su sexo nunca es un simulacro.

Linda no quiere decir linda en inglés. En el alemán medieval quería decir siempre sierpe. Lo que le viene bien a Linda, ya que ella es a la vez Eva y la serpiente en todas su películas: la manzana queda entre sus piernas. No por gusto Fiorentino rima con Tarantino. Su verdadero nombre es Clorinda pero su nombre propio de alguna manera parece impropio. A veces unos cronistas la llaman Lilith, que es el nombre hebreo para la serpiente. Se dice que Lilith fue la primera mujer de Adán antes de que apareciera Eva. Lilith fue una mujer de la noche que se creía un espíritu del mal. En *La última seducción* Linda Fiorentino, una maestra del acto del sexo sucio, liquida a dos Adanes sin sentir la menor culpa. Su árbol del bien y del mal en vez de frutos produce dólares. Como versó José Jacinto Milanés hace cien años: «Ver hojas verdes sólo te incita». Ésta es la vera efigie de Linda Fiorentino en su última seducción del espectador. Para ella cada coito es una bifulca y a veces una trifulca. Su sexo deja de ser latente sólo para hacerse patente. Resulta irónico que esta reina de la noche negra hizo una prueba para *Instinto básico* que consistía en tenderse en una cama, negra sobre blanca, sin ropa. No consiguió el papel como se sabe. Pero no se sabe que fue porque desnuda en vez de tetas tenía téticas. Ganaron las ubres completas. Y casi perdimos nosotros a la mujer más fascinante del cine —que es otro nombre para el paraíso.

EL BRILLANTE BRIAN (DE PALMA)

Cuando se preguntan los nombres de los cinco directores jóvenes más importantes del Hollywood actual invariablemente se oye la respuesta como una lista: George Lucas, Steven Spielberg (hace dos años Spielberg habría venido primero), Martin Scorsese, Francis Ford Coppola y Brian de Palma. (Personalmente, yo eliminaría a Coppola, porque no sólo es mayorcito ahora sino que ya estaba haciendo películas, como *You're a Big Boy Now*, en 1967.) Steven Spielberg es sin duda el que más imaginación visual tiene del grupo, como prueban *Tiburón* y *Encuentros en la tercera fase*, la última la más imaginativa cinta de ciencia ficción desde *Odisea del espacio* y una que no debe nada a la excelente serie de televisión *Star Trek*. Martin Scorsese muestra siempre una capacidad para enmascarar su pretendido realismo con toques imaginarios, como el prólogo que contagia a *Alicia ya no vive aquí* o exaltando la realidad al estado de pesadilla, como en *Taxi Driver*, en que las calles de Nueva York son versiones visuales del infierno. Pero es

Brian de Palma el que ha hecho de la imaginación su *terra firma*: no ha saltado, como Lucas, del neorrealismo nostálgico de *American Graffiti* a la falsa fábula de *La guerra de las galaxias*, sino que desde su primera película importante, *El fantasma del Paraíso* (1974), ha mantenido una constante de tema y tratamiento de absoluta coherencia. De Palma, que fue el descubridor de dos estrellas aclamadas hoy, Robert De Niro y Jill Clayburgh, comenzó haciendo comedias y *thrillers*, como *Sisters*, que gira alrededor del doble cuerpo de unas hermanas siamesas y si ha descontinuado la veta cómica desde *El fantasma*, sus *thrillers* se hacen cada vez más misteriosos, más imaginativos, decididamente fantásticos.

El fantasma del Paraíso es del género grotesco, donde la parodia no del original maestro con Lon Chaney, mudo, con colores ocasionales y una de las películas más hermosas del cine silente, sino de las sucesivas copias, con Claude Rains (1943), con Herbert Lom, inglesa (1962), con Jason Robards y Herbert Lom otra vez (1971), empresa difícil pues parece imposible parodiar lo que es ya parodia. *El fantasma* se anuncia dondequiera como una película de horror *rock* y a pesar de su poco éxito inicial se ha convertido con justicia en un film de culto. Pocas películas han reunido tan bien el *rock*, el horror y un tema que era *pop* antes del *pop*, la novela en que Gaston Leroux acertó con un mito universal. Venido sin duda de un mito menor, *El jorobado de Nuestra Señora*, Leroux, mejor inventor que Víctor Hugo, encarnó ese espectro de una casa encantada, en una versión del mal —que a su vez tiene origen en la bondad, el bien destruido por otras formas de la maldad enmascaradas.

De Palma concibió a su malvado fantasma como un pobre compositor, Winslow Leach, robado de sus creaciones por el empresario Swan y enamorado sin esperanza de Phoenix, que como su nombre indica es una reencarnación eterna. La película sustituye la ópera por el *rock* y el Teatro de la Ópera por el Paraíso *pop* y la parodia, que alcanza extremos de comicidad, es a la vez un homenaje a ese personaje conmovedor, el pobre desfigurado fantasma —y que el compositor robado, escarnecido y convertido en monstruo sea a su vez interpretado por el autor de la música del film remite a un juego infinito de espejos entre la fantasía y la verdad del cine.

La próxima película de De Palma fue asombrosa porque no sólo declaró su admiración por un director de cine de veras admirable, Alfred Hitchcock, sino que el homenaje estaba hecho de la materia misma con que están hechos los films de Hitchcock, con que están hechos los sueños. *Obsesión* es no sólo la historia de una obsesión sino la crónica de un amor doble. Cliff Robertson (admirable aún para los que no aceptan a este actor) se casa con una mujer bella y frágil y destinada a un fin trágico: la bella, frágil Geneviève Bujold. Hay un secuestro inesperado en la mansión del millonario Robertson y por incapacidad de la policía su mujer y su hija secuestradas sufren una muerte violenta. Tiempo después, visitando en Florencia un lugar que era común a ambos, Robertson se encuentra con la exacta réplica italiana de su mujer muerta —de quien se enamora tan perdidamente como del amor nuevamente encontrado. Hasta aquí existe un parecido buscado con *Vértigo* pero, más atrás, hay una semejanza extraña con *Más allá*

del olvido (1958), la excelente película de Hugo del Carril. ¿Es que el original francés de Hitchcock, *De entre los muertos*, de Boileau-Narcejac, como la novela argentina deben todo a *El gran juego*, la cinta de Feyder hecha en 1934? Poco importa para De Palma quien, pese al homenaje a Hitchcock (hasta se apropió del músico maestro del mejor Hitchcock, Bernard Herrmann), prosigue la trama con dobles y triples torceduras, hasta revelar que, al revés de *Vértigo*, el verdadero tema de su film es esa forma de amor imposible: el amor carnal entre carnales. Pero como el que hace incesto hace un ciento, la película termina con el padre y la mujer perdida y la hija encontrada amándose eternamente —o mientras dure la música y la imagen, románticas, arrebatadas.

Carrie es el encuentro de De Palma con otra forma de energía mental, más poderosa que el amor y más letal que el odio: la telekinesis. Para los no iniciados en la física metafísica de las ciencias ocultas hay que informar que la telekinesis es la capacidad física que tiene la mente de mover objetos sin intervención del cuerpo, desafiando la lógica y burlando la gravedad y las leyes de la dinámica. Carrie, una inocente colegiala, es ignorante: no sólo ignora todo lo de su cuerpo (fenómenos naturales como la menstruación) sino todo lo de su mente (fenómenos sobrenaturales como la telekinesis) y padece por esa doble ignorancia, debida mayormente a su madre (la todavía bella y ahora actriz extraordinaria Piper Laurie) y a su fanatismo religioso. Carrie, la muchacha, sufre la crueldad fanática de su madre y la crueldad impensada de sus amigas, hasta que Carrie, su mente, se venga de manera inconsciente de unas y

consciente de la otra, en un paroxismo de cuchillos que vuelan solos para crucificar a su madre en una parodia sádica del martirio de una santa diabólica. El film termina, después de un breve respiro, en una de las pesadillas más efectivas del cine —con la bella amiga de Carrie casi arrastrada a la tumba. Esa amiga, esa actriz se llama Amy Irving.

Amy Irving es la protagonista de la mejor película de De Palma, *The Fury*. Entre nombres tan conocidos como Kirk Douglas y John Cassavettes, se destaca no sólo su sana belleza sino el vuelco dramático que da a sus suaves facciones americanas para convertirle en una verdadera furia, encarnación contemporánea de las antiguas crinnias. El tema es de nuevo el poder de la mente, como en *Carrie*, pero esta vez no sólo es la telekinesis sino la capacidad de destrucción del poder mental, ahora tan letal como un explosivo lento —o violento, según avanza el film. La película comienza plácida en el Mediterráneo, *mare nostrum* que se convierte enseguida en *terra incognita* por la violencia súbita. La siguiente parada es Chicago pero no es la Mafia, cara a Coppola, la que amenaza en las calles oscuras, sino una misteriosa agencia gubernamental, ante la que la CIA es una tía. Visualmente el Chicago de De Palma no es la Nueva York de Scorsese y aún las persecuciones que terminan en la muerte están vistas con una belleza bucólica, si se puede aplicar este adjetivo a la ciudad: es increíble que tanta urbanidad esconda tal maldad: calles neblinosas, elevados borrosos, autos fugaces son el camuflaje del mal. Otras escenas, en que se muestra el poder mortal de la mente, pasan en ricas mansiones soleadas —y el final, ante cuya violencia

el fin de *Carrie* es juego de adolescentes, ocurre no de noche como el clímax sino de día y es, literalmente, una explosión visceral. La factura de este film hermoso visualmente (el mejor que ha hecho De Palma hasta ahora) no sólo es impecable sino obra de un virtuoso artístico, de un técnico maestro, de una brillantez rara aún en un cine técnicamente tan perfecto como el cine americano actual. Sin duda, para repetir el título y unir el fin con el principio, felizmente, es brillante Brian de Palma.

LA OTRA CARA DE «CARACORTADA»

Ahora la película se llama *El precio del poder*, que es más título de ensayo político que de filme. Pero en inglés y en América se titula *Caracortada*, como la versión original de 1932. Esa *Scarface* es una de mis memorias míticas:

«... entre todos los recuerdos hay el de un camión que pasaba, paseaba una tumbadora, una trompeta, una gangarría de conga y una voz estentórea que gritaba: “¡Por fin! ¡Esta noche! ¡Por fin! ¡La película del año! ¡Sin escatimar gastos!”... Era, lo adivinaron ustedes, *Caracortada*, en la que “trabajaba” Paul Muni, con George Raft y una cierta Ana de nombre impronunciable, Ann Dvorak, durante mucho tiempo un ideal de belleza femenina. El programa, un volante que vino volando, elogiaba al filme como una “gran producción. La historia grandiosa del Rey del Hampa. Se abrió paso por el mundo a balazos y murió en las garras de la ley”. Terminaba así la

clamorosa confusión en una apoteosis: “¡No deje de verla! ¡Cautivará su corazón con el plomo homicida!”. Desde entonces no he podido olvidar *Caracortada*. La he visto otras veces: de nuevo en mi niñez, cuando joven en La Habana, en Nueva York hace poco, pero siempre recuerdo aquel día de Cuaresma ardiente, aquella noche sofocada en que Paul Muni hablaba por el costado de la boca, pronunciando insinuaciones nasales o jurando violencias o haciendo el amor con frases carnosas... Muni moría en la calle bajo el letrero luminoso que prometía un mundo colorado».

Ésa era la *Caracortada* primera, la obra maestra de los filmes de gángsters, la cinta que hizo famosos a Paul Muni y al director Howard Hawks. Creo que Hawks tiene algo que decir sobre su origen:

«Algunas veces, de pronto se descubren los parentescos, como aquel de donde surgió el guión de *Caracortada*. Le pedí a Ben Hecht que lo escribiera y él me dijo: «¿Usted quiere hacer realmente un film de gángsters?», y yo le dije: «Sí, porque yo tengo una idea... Es la de que Capone es César Borgia y su hermana Lucrecia Borgia». «Comenzamos mañana», me dijo Hecht.

Pero sucede que Hawks es uno de los maestros de la mentira en el folklore del cine, atribuyéndose frases felices de Orson Welles o dicharachos de John Ford. No fue a él a quien se le ocurrió la idea de hacer un film de gángsters con Capone como *capo*. Tampoco se le ocurrió el bordado incestuoso que era central a la trama criminal. Ni aún se le ocurrió el título implacable: *Caracortada*. *Scarface* fue antes una novela de un tal Armitage Trail, publicada con seudónimo en 1930:

nadie quería cortar la cara de Capone siquiera con una pluma. La idea de convertir el libro en película pertenece todavía menos a Hawks. Fue de su casi homónimo Howard Hughes, el excéntrico millonario que era entonces inventor moderno, apuesto piloto, audaz productor de cine, director él mismo y amante de cada estrella naciente o ya en declive, en una promiscuidad insospechada al ver al viejo misógino que murió en Las Vegas en 1976, incapaz siquiera de dar la mano por miedo al contacto que contamina.

Hughes contrató para escribir el guión a un escritor venido de Chicago a Hollywood que había escrito la sinopsis en que se basó la primera película del hampa, *Bajomundo*, dirigida por un mago del cine, Joseph von Sternberg. Esta *Underworld* hacía llorar al joven Borges en su estreno. (Todavía ahora declara haber aprendido el arte de narrar viendo ese filme precisamente.) Pero a *Bajomundo*, pese a su excelencia, le faltaba un elemento esencial para ser la perfecta película de gángsters: el sonido. En el cine es imposible poder apreciar el impacto de una bala sin su estampido: oír silbar el proyectil es tan efectivo como ver rasgar la carne o notar el humo del revólver. Para que *Caracortada* existiera como película hacía falta la invención del cine sonoro y, como siempre en Hollywood, tener por lo menos dos éxitos previos del mismo género. Las películas que conquistaron la taquilla a balazos eran *El pequeño César* (1930) y *El enemigo público* (1931). Hughes, con su habitual perspicacia comercial, después de contratar a Hawks como director había llamado a colaborar en su proyecto al único escritor que consideraba capaz de unir sus medios con el principio y hacer de *Caracortada*

un fin, un film, la nueva *Bajomundo*. Pero *Scarface* ahora sería esa novedad que conoce ya la existencia anterior de Edward G. Robinson en *Little Cesar* y James Cagney en *Public Enemy*. Ese escritor se llamaba Ben Hecht y es nuestro último testigo.

«El trabajo que hice para Hughes fue una película llamada *Caracortada*. La noticia de que era un estudio biográfico de Al Capone trajo a mi vera a dos testaferros que venían a asegurarse de que nada infamante para el gran pistolero llegara a la pantalla. Los dos sicarios visitaron mi hotel. Era después de medianoche. Entraron en la habitación tan ominosos como un par de gánsters del cine, sus caras duras y las pistolas abultando bajo el abrigo. Traían una copia del guión de *Caracortada* en la mano. El diálogo que siguió estaba sacado del guión:

—¿Usted es el tipo que escribió esto?

Dije que sí.

—Lo leímos.

Les pregunté si les había gustado.

—Queremos hacerle una pregunta.

Les dije que arriba, que cuando quisieran.

—¿Esta cosa es sobre Al?

—Dios mío, no —les dije—. Ni siquiera conozco a Al.

—Nunca lo vio, ¿eh?

Les referí que había salido de Chicago cuando Al empezaba a ser prominente...

—Si esto no tiene que ver con Capone, ¿por qué lo llama *Caracortada*? Todo el mundo va a pensar que es él, Al.

—Ésa es precisamente la razón —les dije—. Al es uno de los hombres más famosos y fascinantes de

nuestro tiempo. Si llamamos a la película *Caracortada*, todo el mundo pensará que se trata de Al y querrán verla. Eso se llama estar en la viva de la farándula.

Mis visitantes sopesaban mi respuesta y uno de ellos dijo finalmente:

—Se lo diré a Al —pausa—. ¿Quién carajo es este tipo Howard Hughes?

—No tiene nada que ver con nada —dije, diciendo la verdad por primera vez—. Es el culo del dinero.

—Okey. Que se vaya al carajo.

Mis visitantes se fueron.

(Ben Hecht en *Un hijo del siglo*)

Hecht, como Hawks, como Hughes, era un mentiroso de primera. (Aparentemente no hay manera de hacer cine sin mentir.) Una breve revista a la historia del cine y de la literatura de gángsters prueba que todos mentían. Aunque se trata de ver cine, no de decir la verdad. Todavía a más de medio siglo de estrenada la primera *Caracortada*, el productor Martin Bergman miente al decir que no considera su *Caracortada* un rehecho de *Scarface*. ¿Su razón comercial? «El bajomundo», declaró en Hollywood, «ha cambiado radicalmente desde los días de Al Capone». Pero no por cierto el argumento primero que viene de la novela de Trail y va hasta Brian de Palma, su director, para dejar una estela tan visible como la cicatriz que tiene en la cara Al Pacino: éste la acaricia, destaca y exhibe como una honrosa marca de fábrica. Casi casa con sus cosas Gucci y Cerrutti y su enorme bañera Jacuzzi. Si esta *Caracortada* no es un *remake* de la *Caracortada* original, que vengan Hughes, Hawks y Hecht y la vean. Cada uno de ellos, estoy seguro, reclamaría la paternidad del feto *ipso facto*.

La presente *Caracortada*, es cierto, omite la antigua metáfora del poder por el dinero expresado en el aprecio al lujo con la repetición sinuosa de la frase «*Expensive, eh?*» (que quiere decir «Carito, ¿eh?» y que puede aplicarse ahora también a la película, una producción de 32 millones de dólares que no asombrarían a un Tony Montana pero sí a usted y a mí) en la voz nasal y el falso falsete de Paul Muni, actor judío que hacía de italiano mafioso. Al Pacino, de origen italiano, es aquí un cubano *cui bono*.

Hay, sí, la transferencia del cetro usando más que un *petit* cetro una tagarnina barata, infumable, trocada por su jefe en un puro de marca. Esta vez no es como antes un habano real: la película respeta las interdicciones federales. No Havanas. Los hampones pueden traficar en cocaína y en vidas humanas pero nunca fumarán cigarros importados ilegalmente de Cuba. Asimismo la toma del poder por Al Pacino no se completa, como en la primera *Caracortada*, por la conquista pacífica de la mujer del jefe, que antecedió a su muerte violenta. Esta vez la muñeca sajona de «ojos septentrionales» del soneto detesta tanto a su primer amante como a su actual marido: los dos son sólo escoria para dar cuerpo a la coca. La actual camada cubana en el exilio es para ella aún más despreciable porque ha llegado a Miami, a su sociedad, en la cresta de la última ola de miseria humana expelida casi como materia fecal al mar, al mal. Pacino nunca conquistará a esta muñeca rubia de mirada azul, entre otras cosas porque no está interesado en la conquista amorosa sino sólo en la posesión física: su mujer es su casa y entra en ella como su amo. Ambos, sin embargo, están unidos por el impoluto pero infame cordón blanco de la coca.

(Viendo *Caracortada* se puede reflexionar sobre si la cocaína [como la morfina, como el LSD: vieja droga, droga nueva] figuraría en el Censo de la Maldad de Melville: el polvo blanco que puede cubrir el mal como un sudario: blanco polvo, muerte blanca. Se trata aquí, ahora, no del poder como droga sino de la droga como poder. La coca es vida y muerte. Como dice uno de los cocaineros del film: «En este negocio sucio uno puede hacerse muy rico muy pronto o terminar muy muerto». Al Pacino sufre ambas metamorfosis y termina en un sepulcro blanco.)

La palabra gángster se convirtió en nombre en Estados Unidos en el siglo XIX, pero fue el cine a finales de los años veinte, durante la prohibición, quien hizo el vocablo de uso forzoso. El gángster epónimo, según Hollywood, fue Alfonso Capone, apodado Scarface Al. *Caracortada*, la película, estrenada al final del auge del cine del hampa, llamaba a su héroe Tony Camonte y lo extrae sin declararlo del bajomundo italiano en cualquier Little Italy urbana: Chicago, Nueva York. *Caracortada 84* tiene por sede secreta a la Little Havana de Miami y por antihéroe a Tony Montana, un cubano expelido de Cuba por el Mariel. El marielito, al presentar credenciales al principio de la película, asegura que aprendió inglés viendo películas de gángsters. Este género del cine se había convertido así en una educación.

El género de gángsters comenzó, como se sabe, en el cine mudo donde la imagen silente imponía su mutismo al ladrido letal de las pistolas. Curiosamente, ahora una de las armas más eficaces en el arsenal del cine de violencia es un Magnum con *silenciador*. Inclusive el silenciador se emplea en un momento

crucial de esta *Scarface* y fue un instrumento de horror novedoso en *Asalto al precinto 13*, donde horridas del hampa, mortales pero invisibles, atacan una estación de policía con armas de fuego que no se oyen al disparar. Al finar de nuestra *Caracortada* hay un ataque silencioso a la guarida del gran gángster por una chusma sigilosa, pero el film termina entre el estruendo de la violencia armada.

Algunos críticos han protestado por esta larga lucha letal. Para mí no es más que el paroxismo del melodrama que quiere ser tragedia. Tony Montana muere acribillado a balazos, entre espasmos que recuerdan el orgasmo que nunca tuvo cuando fornicaba con su muñeca de matón, bibeló abolido. Es más este coito con coca no se ve nunca. Ni siquiera los vemos a los dos en la cama y Montana se solaza solo en el baño. *Caracortada* es, para este tiempo, una película sin sexo. En la hagiografía del hampa americana, ya desde William Faulkner en *Santuario* (donde Popeye el hampón desflora a la muñeca de sociedad que ha rapado... con una mazorca de maíz), el gángster es un prepotente social. También es un impotente sexual.

Para juzgar estéticamente a *Caracortada* es necesario saber lo que quiere decir *Trash*, pues *trash* es la marca y medida de esta cinta. *Trash* es una palabra inglesa que significa basura y también deleznable. *Trash* es lo barato y burdo, *trash* es pacotilla, poca cosa. Pero lo *trash* fue elevado a concepto artístico, a *Trash*, en los años sesenta como una consecuencia del movimiento *pop*. *Trash* eran las desechables reproducciones de Andy Warhol, maestras pero perecederas, y, por supuesto, sus películas, todas *Trash*. Aún su asesinato frustrado fue obra de una *trashy* demente. Del cine

underground en Nueva York la moda viajó a Hollywood y el *Trash* adquirió un oropel como vestuario. *Trash* son las primeras comedias de Woody Allen y las últimas comedias de Mel Brooks. *Trash* son también todas las películas de Burt Reynolds: *Trash* tras *Trash*. *Trash* es la exitosa *The Jerk*, con un Steve Martin que asume su condición de *white trash* entre negros. *Trash* es siempre cómico o paródico. Ahora *Scarface II* es *Trash* a la *grande manera*, casi ¡*TRASH!*

De Palma, italo americano, ha elevado este concepto (o manera) a la categoría de gran guiñol. Pero no es la violencia ni la sangre derramada ni siquiera el sucio sadismo lo que nos molesta de *Caracortada*, sino su exagerado sentido de la vida y de la muerte. Su protagonista, Tony Montana, no se contenta con coger cocaína como cualquier actor sin carácter, sino que aspira, literalmente, montañas del codiciado polvo colombiano: blanco que te quiero blanco. Aquí el héroe es una exagerada versión del machismo montonero («Mis güebos están hechos de acero», anuncia Montana, mucho macho), pero la única heroína es la coca. Con Tony Montana, el marielito, el cubano, el nuevo Al Capone lo *trash* es realmente *trash*cendente.

Algún crítico ha dicho que Tony Camonte, en la primera *Caracortada*, «tiene la inocencia de un niño o de un salvaje». En la segunda *Caracortada* la única inocencia posible para Tony Montana es la del salvaje — y no precisamente la de un «noble salvaje» sino la de una bestia. La diferencia tal vez esté en que Tony Camonte era un emigrante italiano y Tony Montana es un paria de una isla. En todo caso Camonte puede aparecer por primera vez en la vieja versión como una sola sombra lenta que silba un aria de *Lucia di*

Lammermoor —mientras viene a cometer su asesinato por contrato. El único contacto visible de Tony Montana con el arte es haber visto en Cuba castrista viejas películas de Cagney y de Bogart por televisión. Esta diferencia de referencias culturales —alta cultura, cultura popular— es importante. Si Tony Camonte puede ir a ver en *Caracortada* (1) una obra de teatro (*Lluvia*, de Somerset Maugham) a la que lamenta abandonar después del primer acto ya que debe ejecutar puntualmente a un pandillero rival (es de mala educación hacer esperar a la víctima), no hay en toda *Caracortada* (2) un solo momento en que Tony Montana sea espectador. Ni siquiera de la ubicua televisión, que usa sólo para vigilar los accesos a su mansión que es un bastión inexpugnable. No hay ocio para Montana: es un hombre todo acción. Su única diversión son los vicios: la cocaína o fumar un puro enorme sumergido en un baño de espuma blanca en su inmensa bañera barroca y dorada. Como Lee Marvin en *Los asesinos* (el primer malhechor total del cine moderno), Montana es un hombre que huye, un criminal con prisa: *A killer in a hurry*. «No tengo tiempo, señora», explica Marvin en susurro a la estruendosa Angie Dickinson, antes de perforar silenciosamente su cuerpo espléndido: el asesinato como violación final. Lee Marvin por cierto es el primer asesino del cine que mata, como los gánsters del *Bajomundo* mudo, sin ruido. Montana también usa una pistola silenciosa para liquidar a su antiguo *capo* cubano y a un policía americano que quiere que le aumenten su salario del vicio. Así, al silencio por el silenciador.

En *Caracortada* ahora, como antes, todo el mundo es un criminal en activo o vive del crimen o lo

aprueba. Sólo la madre de Montana escapa a esta contaminación. Su madre y su hermana, la incestuosa Gina. Aunque Gina se contaminará con la coca finalmente. Entre el dinero y el oropel y el vicio no hay lugar (ni tiempo) para la virtud. Ni siquiera para la ley y el orden. Al revés de la primera *Caracortada* aquí no interviene la policía al final para imponer una legalidad permanente o si se quiere precaria. Es otra forma feroz del hampa, las hordas de la coca, las que derrocan al Rey del Crimen —para instalar, por supuesto, a otro rey aún más implacable. Hay que recordar que Tony Montana es liquidado no por traicionar a su socio colombiano, sino por negarse a matar a un testigo peligroso al verlo acompañado de su mujer y sus hijos. Éste es el único instante de posible redención para el criminal cruel, pero el contexto de la película lo presenta como un comportamiento inexplicable, absurdo. Como diría Macbeth, Montana ha ido tan lejos en su lago de sangre que tratar de regresar es tan desatinado como continuar cruzándolo. (La referencia a *Macbeth* es oportuna porque en esta *Caracortada*, como en la otra, todo acceso al poder es una usurpación por el asesinato alevoso en la madrugada.)

Pero ¿por qué dedicar tanto espacio y atención (y tiempo) a un filme tan denostado por la crítica dondequiera, mal visto? Simplemente porque se trata de una muestra de arte popular que (como en las comedias musicales o en los oestes o en Walt Disney y su fauna animada) no quiere ser considerado como otra cosa que entretenimiento puro. En este sentido *Caracortada* tiene tanto que ver con la sociedad (o con la vida de Miami y el contrabando de coca o la moral al uso) como tenían

que ver con la realidad otras películas de Brian de Palma, como *Carrie* o aún ese asalto fantástico a la visión que fue *Furia*. En este sentido De Palma ha seguido la regla de oro del arte: nadie que se considera artista piensa que el arte tiene que ofrecer soluciones o siquiera plantear problemas. Esa prerrogativa queda para la ciencia o las ciencias aplicadas. O para la sociología, esa pseudociencia. El arte tiene que ver con el arte, aún si es arte popular, sobre todo si es arte *pop*. Si *Caracortada* califica como arte es porque es la reproducción (como el retrato de Marilyn Monroe por Warhol) de una obra de arte anterior, *Scarface*, que tenía que ver con el mundo gangsteril lo que tenía que ver la relación incestuosa de sus protagonistas con Lucrecia Borgia y su Cesare, hermanos históricos. Esta ecuación vale tanto para un falso Chicago hecho en el estudio de Howard Hughes como para un Miami reproducido por Universal. Tony Camonte (o Tony Montana) nunca existió. Sólo existe ahora cada vez que se proyecte la cinta: entre las luces y sombras de un cine o en una pantalla de televisión.

Al final la película lleva un aviso: «*Caracortada* es un recuento ficticio de las actividades de un pequeño grupo de criminales implacables». Ya en una lejana entrevista, hecha en Chicago, Al Capone se burló de las pretensiones de autenticidad de las películas de gánsters. Sobre todo de las que pretendían ilustrar su biografía ilustre con lustre. ¿Estará ahora en algún lugar de la Florida, en la miasma del oropel, el original de Tony Montana, Capone cubano, riéndose de las pretensiones de autenticidad de una película que para él se llamará *El precio del poder*, que habrá visto como arte y parte, crítico de excepción?

Y LA AVENTURA VA

INDIANA JONES Y COMPAÑÍA EN EL TEMPLO DEL MAL

La aventura comienza con un coro de orquídeas orientales danzando a la luz de la luna pálida y amarilla. (Es en realidad un reflector de un cabaret y las flores figurantas chinas.) La corista central —alta, rubia (¿*rubia*? Sí, rubia) y con piernas tan largas que bajan del techo— entona atonal pero pícara subsana el tono para hacerlo venturoso, aventurero. «*Anything goes!*», dice el estribillo que se sabe al dedillo, pero el resto de la canción está doblado, dobladillo, al estilo más mandarín: idioma chino, dialecto de Shanghai, acento de chop suey. «*Anything goes*» es la canción de Cole Porter pero también un programa para la película. Todo vale y todo va. ¿Tantos significados para un solo título? Cole Porter solía ser sutil y ahora en chino es sólo locuaz, parlanchino. Las chicas chinas bailan mientras la muchacha americana, todavía rubia, canta —y de pronto todas van a dar, dragón dulce, con sus piernas contra una banda de Tongs: ton ton ton, coge tu tono, son retozón.

Al frente de la comparsa hecha de piernas largas y de ideas cortas va, ¡sí señor!, Indiana Jones, a quien

vimos por última vez recobrando, cobrando el arca perdida. Es difícil reconocerlo ahora porque no lleva su sombrero *trilby*, ni su foete, ¡chas!, ni su chaqueta que parece de cuero de puro sucia. Soez, eso es. Va vestido de noche y como la noche es china lleva un *dinner jacket* que es la parte tropical de un smoking, y en Shanghai, posesión inglesa entonces, es un *dinner suit*. Jones, para no hacer el indiano, lo llama tuxedo junco. Ahora el grupo de coristas coritas colisiona con los corifeos del Tong. ¡Ron ton ton! Con la mafia milenaria hemos topado, Mr. Jones. Evidentemente entre el buen baile y las piernas perfectas nos hemos olvidado de que acaba de ocurrir un momento mítico ¡Busby Berkeley encontró a Fu manchú! Pero el encuentro es en Dolby Stereo histórico, donde una trompada suena a colisión entre un camión y una locomotora. ¡Tron Tong tons!

Comienza la aventura pura. Es decir, ya había comenzado hace diez minutos, pero ahora con el mudo choque de muchas piernas pálidas y ocho ojos oblicuos todo cambia, y hay una de esas peleas confusas que el cine, es decir Hollywood, hace tan bien, y que la vida, torpe empresaria, nunca puede igualar, ni siquiera imitar o paliar. Raro referí. La larga noche china prosigue, como en los buenos tiempos de Charlie Chan o de Von Sternberg: uno tenía un hijo llamado Número Dos y el otro una pupila azul llamada pájaro, llamada Shanghai Lily, llamada Marlene Dietrich. Ella también tenía piernas y muchos miembros. Pero ¿piernas? ¿Para qué tantas piernas? Usualmente hacen falta sólo dos para caminar y en un auto una sola pierna larga basta y hasta hace maravillas la mar de veces —se hacen maravillas con

ella. Lo que no hizo la duquesa de Eboli con un ojo o Van Gogh con su oreja o Cervantes con un brazo hábil lo hace Marlene con una sola pierna. Si se ven dos, es un espejo.

Pero ahora en vez de Marlene tenemos otra aventurera rubia, capaz de ir de Shanghai a donde diga la bitácora. Pécora, eso se llama bruja, brújula, aguja de marear o astrolabio. Aunque, de verdad, tú con esa boca, bicoca. Ella se llama Willie en la aventura. ¿Nombre de hombre? Dice Faulkner que Billie no es nombre de hombre ni de hembra sino de mujer mala. Pero ¿Willie? Así se llamaba Somerset Maugham, a quien le gustaban más las aventuras en el Oriente. Bajo la lluvia protectora se sentaba siempre en la parte alta de su trastienda a ver pasar el miembro muerto de su amigo. Pero ¿y esta Willie? Se llama Kate Capshaw y su nombre difícil es fácil a la aventura y la doma. Kate era el nombre de Catalina en *La fierecilla domada* y es bueno para una mujer indómita que siente una dependencia dómita. En todo caso ella cuando no corre, vuela con Indiana por todas partes de la escena y como lo que sube debe caer, caen de una azotea alta: de toldo en toldo y del toldo al lodo de la calle de noche. Pero antes de dar con la dura, ruda realidad caen, caben, dentro de un auto abierto y oportuno manejado por un enano asiático. No es un enano, es un niño, amigo. Es un niño amigo con esa precocidad mayor que tienen los menores en las aventuras dominicales, de «Anita la huerfanita» a «Tintín». El auto, marca U, los conduce por Macao, cálido laberinto portugués en China continental, allí donde Orson Welles situó su *Historia inmortal* y dejó desnuda a Moreau. Esta de ahora

es la aventura inmortal, la aventura que no muere: el rollo que no cesa.

Aquí, en el dédalo doloso de Macao, de vuelta en U a revuelta y media, sabemos que la película ha terminado, que puede terminar ahora mismo, desde ya, y volver a empezar: y esto es lo que pasa una y otra vez por la pantalla infinita. Unas aventuras son más graciosas que gráciles, otras son rápidas o lentas, otras más o menos increíbles. Las aventuras son incoercibles, compulsivas —y a veces repulsivas. Indiana Jones está acompañado ahora por una muchacha más bella y más rubia que ayer en África y lleva un socio sucio que es un niño vietnamita capaz de encantar al héroe y al Herodes. El público lo quisiera siamés para que hubiera otro como él. Eso se llama encanto. Su socia salaz, Willie, es esa amenazante criatura que un momento parece dispuesta a quedarse desnuda, rubia púbica, y al siguiente entregarse al primer tallador de diamantes de la India que pase con una piedra preciosa al cuello.

Dat St. Louis Woman wid her diamon' rings!

Y aquí, de pronto, en el Handy más a mano, encontramos la fuente y el origen de *Indiana Jones*. Lo otro, el *Temple of Doom*, no es más que un sonido de terror: *Doom, Boom, Tomb*. El arca perdida es ahora el Templo del Hado de lado. La película, estas aventuras de reacción en cadena, deben casi todo a ese otro gran Milton, Caniff, el creador de *Terry y los piratas*, apodado el «Rembrandt de los comics». Todo estaba ahí, el aventurero americano, alto y buen mozo y hasta hay un chico chino cómico: el dúo de la dinamita. Eso es lo que componen en *Indiana Jones* el niño apodado *Short Round* o Asaltico en la aventura

cómica. ¿Y quién era la muchacha blonda, oronda, esbelta pero llamada Willie? Pues quién iba a ser. El propio Terry rubio perseguido por la cruel, fiel Dama del Dragón: la imagen deliciosa de la muerte, sedosa sevicia. Ella es para los que crecimos con la cuota cotidiana de *strips* y la cuota adicional del *comic* dominical, la visión encarnada de la muerte: ahora se llama Dama y luego Lady. En el Imperio del Sol Naciente la encarnación de la muerte es encarnada y a veces viene de fulgurante blanco, como el día. La Dama del Dragón siempre vestía de seda negra, en bata o en pijama. Pero debo mencionar, si la discreción y la autocensura me lo permiten, a la novia que tuvo Terry. No sólo para no dejar al aventurero rubio y romántico de *habitué* de los bares *gay* de Singapore, sino para decir el nombre de esa belleza en dos dimensiones. Se llamaba, se llama, se llamará siempre April Kane: Miss Kane, la menos cruel de las Abriles, ciudadana Kane. Nunca lloraremos bastante ese aciago 29 de diciembre de 1946 cuando Caniff dejó la pluma a George Wunder para ceñir la espada a *Steve Canyon*. Muchos entonces rebajamos al evangélico Milton Caniff a la altura de uno de sus más violentos villanos, el capitán Judas.

Pero todo estaba ya en *Terry y los piratas*, de veras. No hay más que ver una sola de las imágenes que componen cualquier tira cómica de Caniff. En ésta, abigarrada pero nítida muestra ciega del arte de Milton, se ve al centro a la malvada Dama del Dragón, armada de dos pistolas ajustadas a su corta cintura china, que hace de su mano mortal mordaza para acallar los gritos de Burma. Ésta era, cosa curiosa, también rubia. Mientras a un lado, Terry, todavía

adolescente inocente, se ve amenazado por un chino calvo que obsceno blande un garrote formidable y da dobles mandobles. Al otro extremo del grabado (Milton Caniff es un artista tan minucioso, meticuloso como Gustavo Doré) Pat Ryan, que en las buenas traducciones de la era dorada se españolizaba en Pablo Ruano, acaba de despachar a un evidente trabajador del mal por encima del muro del muelle y de la muerte. Detrás de Pat aparece un héroe ubicuo, Connie, el culí cómico, trabado en lucha incierta con otro chino de la charada. O es, como quería Milton, ¿con ángeles alados, aliados? Hay que decir finalmente que todos los personajes principales, héroes, heroínas y villanos (y esa ávida villana, vil dama), aparecen arriba, en un plano superior, iluminados por unas candilejas invisibles, teatrales todos, mientras abajo, bien visibles pero en la penumbra baja, bulle una chusma china, diligente y aviesa, que quiere eliminarlos a todos del dibujo y de la vida.

Milton Caniff influyó a muchos dibujantes, pintores y cineastas y hasta la película *El general murió al amanecer* fue una imitación confesa del director Lewis Milestone. Ahora, con este segundo envío, Terry regresa —y represan los piratas. La película ocurre en una India más soñada que vista en los años treinta y ya desde el verdadero principio (cuando el héroe, la heroína y el heroíto se ven obligados a salvarse como puedan de un avión abandonado, ¡usando una balsa de goma como salvavidas! hay que aplicar lo que el poeta Coleridge llamó la suspensión del descreimiento [a veces del descrédito] y apretarse el cinturón del asiento de platea). Aquí, en *Indiana Jones*, como lo anunció la deleitosa Kate domada, ¡toda va!

O no todo va. A Indiana Jones (la película y su héroe) no le interesa el sexo nada. Ni siquiera el amor amorfo o la cópula. La única escena vagamente sexual de la cinta comienza por una tortura alimenticia. Al revés de la escena del banquete brutalmente sensual de *Tom Jones*, apenas pariente de Indiana, Indy tortura a la dulce Kate Capshaw, mujer que no dejaría yo sola en la jungla, mucho menos en una recámara real. La tortura turbia consiste en hacerle creer a ella (después de una cena escatológica llena de serpientes vivas, sopa de ojos y postre de cerebro dulce servido en su mismo mono) que la cestita que trae Jones a su cuarto es menos succulenta que supurada. Cuando al fin Indiana deja caer en su boca esa jugosa manzana que debía hablar de amor, no es Lara lo que se oye sino lirás celestes, arpas, *apples*.

Aquí ya hace rato que habría tenido lugar una tórrida escena de sexo y exceso con James Bond (también apto para menores) y la manzana sería el postre de la concordia y no toda la cena y escena. Es que, según parece, el cine vuelve a ser decente —y docente. La entrada controlada en los cines americanos que han estrenado *Indiana Jones* muestra una afluencia récord, para todos los tiempos, de niños que lo saben todo del sexo pero ignoran la aventura de cruzar una calle solitaria. Como dijo hace poco uno de estos padres permisivos: «Yo no llevo a mis hijos a ver ese bodrio», se refería a *Indiana Jones*. «Pero no puedo impedir que se escapen furtivos». Las películas de Spielberg (su nombre quiere decir montaña de juego y una montaña rusa es el gran escenario de la persecución final) y las de su colega George Lucas son la amenaza mayor del cine para la

televisión gratis desde que se inventó el Cinemascope en los años cincuenta. Treinta años más tarde *Indiana Jones* ¡está filmada en Cinemascope! *Sic transit*. Es el eterno retorno del cine: la tarde de estreno se ha hecho nietzscheana:

Vuelve, vuelve,
arañita en la cancela,
a tejer tu tela.

KING KONG QUE VIENE DEL ÁMBAR

Hay que declararlo a la entrada (del cine, de este artículo), *Parque Jurásico* es una obra maestra: del entretenimiento, del cine comercial, del cine. Dicho esto sería bueno ver la película otra vez con una perspectiva histórica. ¿O prehistórica?

La película declara venir de un *best-seller* que lleva el mismo título y su autor Michael Crichton escribió el guión. *Parque Jurásico* es un libro donde no sólo se empollan saurios. También se empolla del autor y sus páginas están plagadas de conocimientos científicos adquiridos a la mayor velocidad. Así se habla rápido de ciertas teorías nuevas sobre tesis viejas en que los dinosaurios no eran reptiles sino animales de sangre caliente: muchos en vez de arrastrarse andaban en dos patas y se movían a mayor velocidad que un elefante. Pero la novela resulta uno de esos libros con que se tropieza uno en un aeropuerto y su lectura dura lo que dura el viaje. Todos están narrados con un estilo intercambiable y son píldoras de amnesia: están hechos para olvidar.

Parque Jurásico, la película, es otra cosa —pero viene visiblemente de *King Kong*, una de las películas más fascinantes, inolvidables y bellas de la historia del cine. Es también, junto con el cuento de Edgar Allan Poe «Los crímenes de la rue Morgue», creadora del mito de un animal poderoso y cercano al hombre que viene de la selva a poblar las pesadillas de una gran ciudad. Pero ¿y de dónde viene *King Kong*? De un antecedente que jamás tuvo lugar.

Creation (*La creación*), en que el animador se convierte en Dios para animar otro Adán y otra Eva en una nueva versión del Génesis, fue la película que nunca ocurrió. El presunto creador de esta épica de la animación, Willis O'Brien, nunca pudo hacerla, pero hizo algo mejor: fue el creador de un muñeco animado de apenas medio metro que se convertía en un gigante atroz —el más grande simio jamás visto (y oído), ¡King Kong! La creación de *Creation* era tan ambiciosa (y tan influyente) que Walt Disney le pidió prestado a O'Brien su historia del mundo antes de la Creación: la visualización con saurios, dinosaurios y terodáctilos de *La consagración de la primavera* o Igor Stravinski animado en *Fantasia*. Ahora *Parque Jurásico* viene de *Creation*, de *King Kong* y de Disney. La génesis, curiosamente, tuvo lugar en África, donde Merian C. Cooper (al que debemos, junto con Ernest B. Shoedsack, esa pesadilla colectiva que se llamó *King Kong*) estaba filmando un documental y se interesó en los hábitos del gorila en su hábitat. Fue allí que «concibió la idea de un simio monumental con una inteligencia superior que creaba el terror en una ciudad moderna». Otra idea de Cooper era que el enorme gorila peleaba con un saurio prehistórico y

encontraba su último refugio encima del rascacielos más alto del mundo entonces, el Empire State, donde era abatido por aviones de —¿qué otra cosa?— caza.

Todos hemos visto *King Kong*. Hasta mis nietos de cinco y siete años que odian las películas en blanco y negro, a las que llaman *grises* y no para describirlas. Ahora *King Kong* es hecha por otros medios y en gloriosos colores.

King Kong habita un parque jurásico con otros monstruos ferales añadidos de ñapa o regalía. Aún la visión del gorila que mira por la alta ventana de un rascacielos está calcada aquí (y a la vez invertida) en el ojo del saurio carnívoro que mira por la ventanilla redonda de la puerta de la cocina en un sótano. Las bestias van, o vienen, precedidas por una expectación creciente, exactamente como en *King Kong*, donde el simio gigante no aparece hasta el final del tercer rollo. La diferencia entre *Parque Jurásico* y *King Kong* es que el simio solitario no es una pasión sino el héroe y a la vez la víctima de una pasión, como él, desmedida. Es imposible ver a un tiranosaurio como otra cosa que una máquina de comer carne, implacable y voraz. De hecho un tiburón terrestre venido de la misma edad geológica.

Jacobito, cuando tenía cinco años, dijo después de ver *King Kong*: «Pobrecito el mono». El simio reducido a mono le había dado lástima. Eso, por supuesto, no se puede decir del tiranosaurio que salva a los dos niños (refugiados nada menos que en un museo de ciencias naturales) al devorarse a los dos saurios sueltos.

King Kong viene y va al mito y de paso a la poesía de las imágenes, a veces pedidas prestadas a la iconografía romántica — como la gruta en que mora y se demora desnudando a la rubia renuente. *Parque*

Jurásico depende de una concepción más que de un concepto, esa paleo-DNA que es pura ciencia ficción, no del espacio exterior esta vez sino del espacio *anterior*. Pero estoy hablando del código genético mientras la película alude al Génesis — como, una vez más, en *Creation*. Los saurios salen de la sangre, su sangre, de un mosquito atrapado en fósil ámbar. (De paso debo esta referencia a *Horror Movies*, la obra maestra del difunto Carlos Clarens, que abandonó su Habana nativa para convertirse en uno de los grandes historiadores del cine.) De ahí la presencia del Dr. Malcolm (Jeff Goldblum), especialista en teoría del caos, quien contradice al Dr. Hammond (Richard Attenborough), el amo del parque y de su zoología atroz. El Dr. Hammond es una especie de científico que juega a ser Dios, como el rabino Low en Praga, para recrear no al golem, después de todo una criatura teológica, sino al mundo anterior a la Creación y trata de organizar el caos de la evolución de las especies no con una teoría ante-darwiniana sino con una práctica nefanda.

Hay un momento en que el viejo científico hace una comparación blasfema de su creación con un circo de pulgas que vio cuando era niño en Glasgow. El buen profesor quiere que su circo de pulgas nostálgico sea real ahora, no una alusión de una ilusión. El doctor Hammond, blanca barba y bata blanca, se lamenta parcialmente en español (la película sucede en una isla mar afuera de Costa Rica, que la película llama Isla Nublar en vez de Isla Nublada): «Ay, ay, ay. ¿Por qué no construimos todo en Orlando?». Que es donde Disney tiene su parque de diversiones en la Florida — y esto es precisamente lo que ha hecho Spielberg: un parque de diversiones de celuloide y efectos especiales.

Como ocurre con los magos de salón es imposible saber en *Parque Jurásico* cómo se ha logrado una ilusión tan perfecta. ¿Son maquetas o construcciones ilusas? ¿Es un acto de animatrón? ¿O es animación por *stop-frame*, en que se filman los cuadros con la cámara reducida a un fotograma cada vez? ¿O se ha usado animación por computadora? ¿O maquillaje creador? ¿O tal vez ese *morphing* en que el objeto fotografiado se convierte ante el ojo que mira en otra cosa, emergiendo en un movimiento que ofrece la apariencia de una metamorfosis? Todos estos pases mágicos y muchos más se han empleado en *Parque Jurásico* para dar la ilusión de que los dinosaurios vuelven a la vida, de una manera maravillosa. Como cuando cantan a la luz de la luna, en un acto poético que habría deleitado al barón Humboldt, nuevo descubridor de América y amante de los saurios.

Los personajes que admiran, aman y temen a los saurios son menos verdaderos que los seres animados de mano maestra. Las deleitosas piernas de Laura Dern, Jeff Goldblum con sus ojos (¿de saurio?) antípodas, las gafas invisibles, visibles de Attenborough, una suerte de Santa Claus en guayabera y el cigarrillo perenne de Samuel Jackson son apenas más reales que el velociraptor, el braquiosaurio o el gallimimus. O el tricerátopo enfermo que parece un elefante moribundo que no supo encontrar su cementerio. Todos son ilustraciones de una frase del Dr. Malcolm: «*Life finds a way*». «La vida», traduzco, «siempre encuentra el camino». La vida no, el cine. Esta invención gloriosa que en cien años de creación siempre ha encontrado el camino de la magia, la ilusión y lo maravilloso. De Méliès a ese nuestro Méliès, Steven Spielberg.

LA CAZA DEL FACSIMIL

Al principio de *El amargo té del general Yen*, esa obra maestra del cine exótico y erótico de 1932, en que China no era vecina sino remota y amenazante como un planeta Marte amarillo, Frank Capra (tal vez el más americano de los directores de Hollywood, aunque naciera en Sicilia) creaba una admirable escena de turbas asiáticas en pánico de hormigas ante el fuego y que luego repetiría con mayor desespero en *Horizontes perdidos*, ya convertido en un autor mayor del arte de la fuga. Ahora, en *Blade Runner*, China ya está entre nosotros: la ciudad del futuro es la Pekín del pasado. Es la ciudad de todos los ángeles caídos: del cielo al infierno. Los Ángeles contiene a Hollywood, que siempre ha contenido a Los Ángeles. Pero en el año 2019 es una enorme urbe letal: Los Ángeles es Los Ángeles Infernales. En la ciudad que vendrá (Los Ángeles es una de las ciudades más secas del hemisferio) llueve eternamente una lluvia ácida, espesa, casi viscosa: del cielo conquistado cae constantemente un agua, como la que asombró a

Gordon Pym, que se puede cortar con un cuchillo y verla separarse en estrías estrechas. Ahora esa metrópoli es la meca del futuro, colmada de edificios de altura vertiginosa, pirámides que bajan del cielo a plomo, como la lluvia. Pero todas las torres altivas se ven ruinosas, cariaadas y abandonadas a la erosión, como la babel indigente de cinco continentes y siete mares que bulle abajo y habla *desesperanto*, impenetrable mezcla de inglés, español, chino, japonés y, ¡sorpresa!, el holandés errante, errando aún más esa *lingua franca* y frenética: diez dialectos que conmueven la lengua.

Como en las ficciones de Ray Bradbury, la ciencia ficción es en este film una moraleja que rodea a una fábula, perla de cultivo monstruosa que es una excrecencia invertida. Para el año 2019, al revés de la China intestina de un siglo atrás, todo pánico perecerá y Los Ángeles, violentando la visión de Capra, será, es, una ciudad colmada y calma que canta en la lluvia como bajo una ducha de verde vitriolo. En las calles hay estancos más que fondas que son lo contrario a muchos McDonalds: sólo se venden viandas vegetales, en apariencia. No es éste el paraíso de Bernard Shaw o de Hitler, vegetarianos vigilantes, sino un producto de la invención del hombre: entonces el *ersatz* es de *rigor mortis*. No queda ya nada de carne ni pescado, el planeta convertido en un restaurante al que siempre se llega tarde. Toda la vida animal ha sido desplazada de la tierra por el hombre y la necesidad es la madre de esa invención de Dios que es su único, último error.

Blade Runner es, sin embargo, la apoteosis de esa radiante invención visual del siglo xx (el cine, se

recordará, se inventó en el siglo XIX) que es el anuncio lumínico, luminoso más bien. Pero la ciudad vive en tinieblas, más cerca ahora del oscuro Piranesi que del alba de Alva Edison. Entre cárceles imaginarias y alucinaciones del opio del cine, la única fuente de luz audible viene de la parodia. En la banda sonora, una voz que recuerda un cruce telefónico entre Humphrey Bogart y Dick Powell, es la de Philip Marlowe, que regresa de entre los muertos para acechar su presa, zombies del futuro, fantasmata.

Los Ángeles ya no es más L. A., *lunatic asylum*, asilo de todos los locos, sino una visión de lo que vendrá: *nightmare* a la que despertaremos una noche. Los mitos ya no son el sueño colectivo sino la pesadilla de todos. La voz que narra sobre las luces y desde las sombras, como en la mejor tradición de la serie negra, es una voz amiga, segura, confiable. Es el sonido transmitido por el hilo de Ariadna para sacarnos del laberinto del pasado que se presenta como único porvenir posible. En *Blade Runner*, gracias a la parodia, la más risueña forma de homenaje, la luminosa ciencia ficción se casa con la novela negra y no tienen una cinta mulata, sino una hermosa alucinación en glorioso technicolor: la pesadilla sin aire acondicionado. Nada funciona ya en la tierra, excepto, claro, la más prodigiosa tecnología, capaz de mantener colonias activas en sofisticadas naves espaciales y de fabricar exactas reproducciones de esa criatura de la que nunca parece haber bastante: *homo erectus*. El mismo animal que aniquiló a todas las bestias de la tierra y con sus sueños ha creado la ficción admirable que cuenta un cuento que nunca debió empezar. *Ad astra per asperissima!*

Deckard, el protagonista, se llama también Rick, pero no es dueño del *Rick's Cafe Americain* durante una ocupación nazi futura de una *Casablanca* de cartón y telón pintado en Marruecos. Ni ha venido a Los Ángeles por las aguas (ni siquiera por el agua), sino que es un detective privado del futuro —es decir— del pasado. Antiguo policía, ha nacido y vivido y ahora agoniza en L. A., *locus abyssus abyssum*. Su especialidad es la caza del homúnculo, facsímiles perfectos de ese original que se cree aún más perfecto. Rickard es, en una fase brillante, un Blade Runner o rastreador matrero: un sabueso sofisticado y solitario, que sabe más por animal que por hombre. Es decir, confía en sus instintos mientras alrededor todos se dan al instante, el *carpe diem* del futuro. Al final, Rick Deckard (un Harrison Ford más maduro que en las *Galaxias*) demostrará quién sabe más: si el viejo diablo que fabrica facsímiles y los gasta, o el joven que nació con el fin de los siglos, el siglo xx, doble incógnita. Este siglo, por fortuna, es también el inventor de todas las imágenes imposibles y entre ellas, la más fascinante, el cine hablado. Para quien como yo detesta la lectura de libros de ciencia ficción, de Jules Verne a Arthur Clarke, pero se apasiona con el ingenio visual de *Star Trek* en la televisión, cada película de imágenes futuras, desde *Lo que vendrá* hasta *Dark Star* y *Silent Running*, es una invitación al viaje. O el viaje mismo a veces.

Ya era el viaje desde los días de ira infantil, pura pataleta, por no poder ver a la semana siguiente el otro episodio de *Flash Gordon* cuando todavía se llamaba *Roldán el temerario* y el planeta Mongo no era un chiste ramoniano. Siguió siendo en esos años

cincuenta en que se iba a la luna como al mismo misterio cósmico. O venían del espacio exterior arrojando imágenes como tecnología ingenua a la cara del espectador: pedradas en tercera dimensión. Lo fue aún más ante el aséptico mundo futuro de *2001: Odisea del espacio*, en que el mono más bruto de África se convertía en un simio superior, *homo sapiens*, y el mero hombre se trocaba en un superhombre, mono mayor o simio siniestro, con la ayuda de una laja fúnebre como una fosa y los acordes de todo Strauss posible, desde el vienés Johann hasta el nazi Richard en *Así habló Zaratustra*. Manes de Nietzsche y filiación que ha adoptado *Blade Runner* en este crepúsculo de los odiosos. De *2001* acá, la tecnología ha avanzado hasta parecerse al cine, forma visible de la magia, para dejar detrás todos los misterios que vendrán. Pase lo que pase en el espacio exterior, cada día es más obvio que estamos solos en el universo y más que una causa somos el efecto de una casualidad —o un juego de azar. O canicas de Einstein: pensantes bolitas de barro.

Ahora *Blade Runner*, la más excitante y perfecta de las películas de fantaciencia, de Fanta y ciencia, desde *2001*, muestra no un futuro promisorio sino, empeorando lo presente, un mañana peor: polvo eres y terminarás comiendo polvo. O fideos plásticos. Lo que encuentres primero. El futuro es de lo más odioso. En medio del entretenimiento más sofisticado, pocas películas han mostrado una realidad más espantosa que la muerte. Toda la historia que cuenta *Blade Runner*, un cuento de hados, desde el título que tiene el embrujo del hampa americana según el cine, puede quedar contenida en una cápsula terrestre, pero

no para enviar al futuro, sino para abrir ahora, como el séptimo sello de Alka Seltzer.

Cuatro réplicas (y no replicantes como quiere el traductor: nadie replica a nada: robots más perfectos que el androide: un hombre con sus virtudes físicas y mentales centuplicadas, tanto como sus defectos morales), obreros ejemplares, regresan de un satélite artificial, el sino es vecino, a la tierra buscando prolongar su exigua vida de cuatro años adultos pero irremisibles. Las réplicas condenadas son dos hombres (uno fuerte como Atlas, Charles, otro inteligente como Einstein pero sin escrúpulos éticos: sabe que el hombre-juega a las canicas con los androides) y dos mujeres bellas y brutales: un cuarteto listo y letal y armado con la total tecnología que los creó a imagen del hombre, dios menor. Todos no tienen más que un proyecto perentorio y una sola ilusión humana, terriblemente humana: durar, vivir un poco más ilustrando el verso: «Oír llover no más / sentirme vivo». Nada más Unamuno, nada más unánime. Pero al ver el espectador cuál es la vida en la tierra en el año 2019 este afán se hace inhumano. ¿Qué hombre, bestia o su exacta simetría quiere de veras vivir en ese mundo bajo la lluvia perenne, malvada ilustración del verso vasco? La tierra es ahora un inframundo bajo una lluvia perenne, ácida y aniquiladora: un universo vacío y hostil y a la vez atiborrado de una multitud: una masa compacta y promiscua que se hacina en ese infierno bajo el agua. ¿Vivir para ver llover no más?

Como en toda ficción política que usa la ciencia como vehículo convincente desde Swift hasta Orwell, un viaje al futuro no es más que la proyección

implacable del presente: la utopía hecha distopía, deshecha. En *Blade Runner* ese porvenir es ya un huésped instalado entre nosotros. No hay más que visitar Times Square al atardecer para ver cómo convive la tecnología de las imágenes más inventiva, desde Disney en los anuncios de neón controlados por computadoras de animación, con el *escualor* más inhumano. ¿O es más humano? Es, como prevenía Ortega, una convivencia democrática: la revulsión de las masas. Pero su sola solución ahora no es un sistema sutil sino brutalmente autoritario. En *Blade Runner* ambos mundos forman un universo hostil y depravado, representado por ese parquímetro automático que, como castigo capital a una contravención menor, ejecuta *ipso facto* al conductor inadvertido que ignoró (o tal vez olvidó) las instrucciones para aparcar. El policía de tránsito es a la vez juez y verdugo. ¡Que le sirva de lección! La ley es letal, total.

Al final, cuando el Blade Runner mejor caza al réplica mayor, que muere (es decir, es destruido) luchando por vivir una vida invivible, puede uno terminar esta visión y el siglo que la hizo posible con las palabras de un bárbaro refinado (y por tanto cruel), ese señor de la guerra, el general Yen. Al acusarlo Barbara Stanwyck de que su auto raudo acaba de atropellar y matar a su pobre palanquín, como un mago manchú el general saca de la amplia manga de su bata mandarina un pañuelo de sutil seda para replicar cortés, cortesano, cartesiano, a la compasiva misionera americana, el chino a la vez impecable e implacable: «Si su palanquín ha muerto, señora, es entonces un hombre afortunado. La vida, en su mejor momento, es apenas tolerable».

Pero *Blade Runner* termina a la manera americana en una optimista luminosidad imprevista pero anhelada: la de la abierta naturaleza plácida de la pradera del sueño. El libro sin embargo acaba en la naturaleza creada por el hombre —atea, inhumana. Dos mujeres educadas tienen un intercambio telefónico (no hay por qué imaginar el aparato: la conversación es suficiente) que es fruto del futuro: «Quiero una libra de moscas artificiales, por favor. Pero eso sí, que vuelen y que zumben», dice una. Dice la otra: «¿Es para una tortuga eléctrica, señora?»

Prefiero por supuesto la película. No sólo porque tiene a Harrison Ford, ahora un Houdini de la época, maestro del arte del escape, y esos efectos especiales (antes eran defectos espaciales) que la inundan de luz como de lluvia en una cascada luminosa. Sino también porque está en ella la dulce belleza anacrónica de Sean Young, la *fanciulla* del Oeste del año 2019 que va vestida como Joan Crawford en su apogeo. ¿O era ya perigeo? Ella es, gracias a la tecnología del cine, un facsímil redimible: modelito para amar. Es ella la que forma el film del futuro. Allí donde, como quería Oscar Wilde, las flores serán extrañas y de sutil perfume, donde todas las cosas serán perfectas y ponzoñosas.

«THE LYNCH MOB»

Cierto capitán Lynch, infame, creó una especie de ley de fuga en la que los reos eran condenados sin otro juicio que el extremo prejuicio de Charles Lynch, que organizaba partidas de caza humana en el verano y en cualquier otra estación. Los linchamientos (ya la palabra está españolizada) o justicia violenta a lo Lynch y su grupo llamados *Lynch mobs* y luego *lynching mobs* comenzaron en Virginia. Pero después se extendieron por todas partes de la Unión y sus víctimas eran siempre negros. Hoy la práctica ha desaparecido de los Estados Unidos pero se practica en Liberia, donde el negro es el peor enemigo del negro.

Hay toda una literatura del linche, de Erskine Caldwell a William Faulkner, quienes solucionan sus problemas tramáticos con una soga y un árbol. Faulkner tiene varios cuentos en que el hincha lincha, y una novela, *Luz de agosto*, en que se castra y se lincha a un negro con un arma blanca. Una película memorable, *The Ox-Bow Incident*, contiene un linchamiento central que condena la práctica pero

relata el proceso con elán mordaz. Ahora una *Lynch mob* es esa multitud que se agolpa a las puertas del cine que exhibe una nueva película de David Lynch. Para algunas almas blancas que no puedan distinguir entre la violencia dentro del cine de la que ocurre fuera, estas turbas turbias no anuncian nada nuevo. Pero la violencia en la pantalla tampoco es nueva ya en la primera película de argumento, *El gran robo al tren*, un forajido no contento con matar a sus semejantes en sombras vuelve su revólver al público y dispara a quemarropa, en lo que es el primer *close-up* dramático. Parecería que Lynch, por persona interpuesta, dispara al público en cada *close-up*.

Eraserhead es la primera película de largo metraje de Lynch. *Eraserhead* por cierto es un título que no debe nunca traducirse, aunque admite la explicación. Primero hay que decir lo que no es. *Eraserhead* no es Erewhon, que quiere decir en ninguna parte al revés: una utopía que como todas se vuelve distopía. Etiopía, por ejemplo, es Abisinia convertida en utopía. En Erewhon los criminales van al médico y los enfermos a la cárcel, lo que la convierte en una novela realista. Este castigo del inocente, tan contemporáneo, es el tema (o el *leitmotiv*) de Lynch en *Eraserhead*.

«La Academia Francesa reportó en 1752 que un francés con el nada francés nombre de Magallanes propuso el uso (rima inevitable) del caucho para reemplazar las migas de pan usadas para borrar las trazas del plomo, que se usaba en vez del grafito para punta de los lápices. Magallanes al parecer adujo que así los escolares con hambre dejarían de comerse la miga. (Lo que no impidió

que escolares bien alimentados se comieran la goma.) Un químico inglés tiene el dudoso crédito de haber usado el término “borrador” (*rubber*) para el caucho que desde 1770 se usaba para borrar lo indeseable. El borrador moderno es esencialmente una mezcla de aceites vegetales vulcanizados y piedra pómez fina y azufre, todo bien mezclado con caucho a temperaturas tropicales. Esta mixtura se procesa y vulcaniza con procedimientos vulgares. La primera patente para un lápiz integral con goma de borrar fue concedida a Joseph Rechendorfer de Rochester, N. Y. en 1858. Todo lápiz que lleva una goma en su cabeza debe su término a la cabeza de Rechendorfer, llamado desde entonces “Eraserhead”. Pero no parece gustarle.

College de Pataphysique de France»

En medio de *Eraserhead*, no contento su héroe con la pesadilla viva que vive, tiene una pesadilla con lo que se ha dado en llamar avatares. Es en realidad lo que sufre cada hombre que huye de su mujer, una odisea (odiosa sea) y pierde, literalmente, la cabeza. La recoge un niño, furtivo, que la vende a lo que después de una operación más primitiva que cibernética se revela como una fábrica de lápices. La cabeza de Eraserhead termina en *eraser*. Lo que después de todo no es más que tomar el apodo por el todo. La pesadilla real de Eraserhead era más lateral y más interesante, con el novio que carga con su novia madre. La pareja tiene un bebé que es un feto y muestra como un ente que es la cruce de una cabra desollada y un extraterrestre intruso. La cabra, el extraterrestre o

lo que sea bala toda la noche. Hasta que Eraserhead, sufrido pero hartó, mata al infante con sólo cortar los vendajes que son pañales con una tijera. El bebé se disuelve en lo que Edgar Allan Poe llamaría una «masa pútrida, informe». Al final Eraserhead no tiene fin y como al principio, tocado por un peinado que es una torre de rizos, debe sufrir una suerte peor que la muerte. Kafka y compañía (léase Beckett) debían reclamar derechos.

Un incongruo Fats Waller al órgano desgarró una canción popular.

Lynch, delineante antes, llena *Eraserhead* de ruidos de fábricas, pitos, sirenas. Comienza con una rocalunar y la melancolía de una muchacha que ve llover. Esta muchacha, por cierto, es Katharine Coulson, la señora que carga un leño a todas partes en *Twin Peaks*. Lynch suele ser más fiel a sus actores que a sus espectadores. John Nance, el torturado Eraserhead, aparece en *Dunas*, reaparece en *Blue Velvet* y vuelve a aparecer en *Wild at Heart* y, por supuesto, en *Twin Peaks*. Kyle MacLachlan, el héroe planetario de *Dunas*, con su asombroso parecido con el joven Tyrone Power, es el héroe del vecindario en *Blue Velvet* para reaparecer como el ingenioso agente Cooper («del FBI») en *Twin Peaks*. Laura Dern, la digna hija del talentoso, espantoso Bruce Dern, es la cándida Alba Sandy en *Blue Velvet* y la lujuriosa Lula de *Wild at Heart*. Mientras que su madre, Diane Ladd, es su madre en la vida real. En *Wild* por cierto la Ladd se embarra la cara de lápiz rojo y con esa máscara grotesca y atroz persigue a Sailor, que no es un marino sino el marido de su hija. El creyón de labios sirve para aumentar la sexualidad

(perversa) de Isabella Rossellini en *Blue Velvet* (en *Wild at Heart*, otra fiel, ella es Perdita Durango, mitad puta, mitad Frida Kahlo) y define el sexo (anverso, perverso) de Dennis Hopper, el *easy rider* convertido finalmente en harto narco, en algo soez, atroz en *Blue Velvet*.

El agente Cooper llega, en *Twin Peaks*, a la escena del crimen *in medias res pública*, probando y aprobando el café local, elogiando el pastel de fram-buesas y mezclando en su pesquisa a Sherlock Holmes y al maestro del zen.

Las primeras palabras que se oyen (y casi las únicas) en *Eraserhead* son: «Are you Henry?» Es la novia de Henry que apenas lo reconoce. Ella estaba en la ventana y por lo menos llovía, mientras la única ventana de Henry da a un muro de ladrillos negros. Cuando la suegra salaz le pregunta a Henry como si no lo conociera: «¿Qué hace usted?», Henry responde como si su hiato fuera eterno: «Estoy de vacaciones». Tal vez, por el momento, vacante de su radiador, que día y noche irradia no calor, sino sonidos secos. Henry es impasible, imposible: nadie puede ser tan bueno.

Mientras la tormenta ruge el bebé bala.

La reticencia, la retina como esencia, es la mirada ubicua de Lynch en un realismo no sucio sino asqueroso, donde las posibilidades del horror son insectos imposibles, larvas, tenias. Las pesadillas del cine son la realidad de Lynch.

Algunos, el historiador John Kobal entre ellos, ven a Lynch como el continuador de James Whale, el director que con *Frankenstein* (1931) creó prácticamente él solo el cine de horror. *Frankenstein* dio el

nombre al monstruo y se olvidó de su creador llamado a veces Victor, otras Henry pero nunca Prometeo moderno, como quería Mary Shelley. Whale empezó donde ha terminado Lynch, como caricaturista, después fue escenógrafo. *Frankenstein* y *La novia de Frankenstein* revelan una mano segura para el decorado y, lo que es más importante, para el maquillaje creador: en el monstruo, en su novia. Su cámara siempre se mueve con una segura fluidez y en sus películas, como en las de Lynch, los monstruos de la razón crían sueños. Whale se ahogó en su casa en 1957. Su apellido (el señor Ballena) en conjunción con una piscina llena produjo no poca chacota en su tiempo. Más significativo es que una película casi al final de su carrera se llamó *El hombre de la máscara de hierro*.

¿Es que el tiempo de los pintores ha llegado? Dalí fue un centinela perdido pero David Lynch era un delineante y artista comercial y ahora detrás viene, arrollando, Kathryn Bigelow, pintora de vanguardia convertida en cineasta y directora de cine, cuyo *Loveless* la hizo conocida como una fuerza nueva. Como Dalí, como Lynch, la Bigelow cultiva el *shock* y el horror y la coincidencia de un vampiro sobre la defensa de un camión por medio de una ciudad del oscuro, luminoso oeste: una oscura pradera le convida.

Lynch es alto, rubianco y no se parece nada ni a Eraserhead ni al hombre elefante. Al presentar su última película, *Wild at Heart* (que no podría llamarse nunca *Wilde in the Heart*) a los técnicos y a los actores que colaboraron en soñar esta pesadilla en la carretera, Lynch aparece vestido de negro y con un acento muy del medioeste no explica nada sino que

introduce la cinta ya no azul sino escarlata. No explica su vida ni siquiera su carrera —que comenzó con dibujos animados. De la animación a la emoción. (Su primera película animada se llamó *El alfabeto*, a no demasiados años de 1946, cuando nació en Montana.) Al final de su presentación, Lynch llama a su película «*a wild, modern romance*». Esas tres palabras (un romance moderno y salvaje) son aptas para mayores.

La exigua obra de David Lynch descansa sobre dos obras maestras, *Eraserhead* y *Blue Velvet*. Fue *Eraserhead* por la persona interpuesta de ¡Mel Brooks! quien hizo posible *El hombre elefante*, que es una película bien hecha lastrada a veces por el evidente patetismo del tema: un monstruo que quiere, Quasimodo a ras de tierra, echar raíces en el cielo. *The Elephant Man* hizo posible que ¡Dino de Laurentis! pusiera miles de millones de pesetas para usufructo, pero nunca uso y disfrute, del joven director a quien el proyecto se le convirtió en un elefante blanco en una locería futura llamado *Dunas*, hechas de arenas movedizas. Con todo *Dune* parece un fracaso a primera vista pero resulta divertida en un segundo pase (como dicen en Hollywood), cuando las piruetas técnicas ya no deslumbran y puede uno (o dos) gozar el espectáculo de gusanos de mil pies de largo y altos como un rascacielos que padecen tormentas eléctricas en su boca abierta. Lynch ya había hecho experiencias *in vitro* con gusanos en *Eraserhead*, pero eran detestables en su tamaño natural. *Dunas* nunca fueron de oro (al contrario, la película fue un sonado desastre comercial) pero De Laurentis (¡o su hija interpuesta!) financió la filmación de *Blue*

Velvet, que tuvo de todo: película culto, éxito comercial y celebración crítica. *Wild at Heart* (los títulos en inglés salvan la incompetencia de su traducción), ganó la palma de oro en el Festival de Cannes y ha sido acogida con estruendo por los espectadores jóvenes —y denostada por los críticos ya no tan jóvenes: su salvaje erotismo y su violencia son implacables, impecables. *Wild at Heart* se ganó una X (reservada hoy día sólo para el porno pesado) pero la eliminación de un cerebro que rueda por el suelo fuera de su cráneo y una fornicación hecha menos explícita por la exclusión de un fotograma o dos de un pubis ululante rebajó la infame impronta a una R. *Wild at Heart* no es una obra maestra, dista de, pero es una película que abre el apetito a las emociones más inmediatas. Eso se llama estimulante. Como en *Dune*, una segunda visión, pasado el alarido de esta crónica de corazones solidarios, es un espectáculo tan lírico como ver a media docena de elefantes bailar una polka en el circo: el *show* público no es menos elemental ni menos milagroso. Hay que advertir que Laura Dern, la amante que arde eternamente como la llama en la tumba de un soldado conocido (su usufructuador, Nicholas Cage, se llama Sailor s.o.a.), sobrevive a la batalla de los sexos. Quizás ayude algo si se dice que Sailor está obsesionado con Elvis Presley. Con su música, con su musa.

Blue Denim viste una probabilidad parecida: dos jovencitos tienen los dos una preñez ilegítima mientras se divierten pero no divierten. Aparentemente la idea de *Eraserhead* (que tomó seis años en completarse entre largos compases de espera: Lynch trabajó como plomero, carpintero, como experto en radiadores

para poder producirla) le vino a Lynch de una preñez impensada. Quiero creer otra posibilidad: Lynch hizo su película negra (es todo el color visible) después de Kafka, venido de Poe y sus poemas macabros, sus cuentos de horror, de pesadilla y de muerte. (El mismo Lynch confiesa que un único guión tenía la forma de un poema.) La estética de Lynch, aquí y en todas partes, es una forma nueva del viejo gótico americano y llega a nuestros días a través de los escritores sureños. Todos son herederos del olvidado Charles Brockden Brown (1771-1810) y sus «complejos cuentos de horror y de intriga», a veces con escenarios tan atroces como una Filadelfia asolada por la peste. Brown también, después de un brote de ficción, entró en los negocios, como John Franklin Bardin pero también como Lynch. Todos, por supuesto, vienen de E.T.A. Hoffmann, músico y cuentista, creador de «El violín de Cremona», que fascinó a Poe y protagonista de «Los cuentos de Hoffmann», que engendró a Offenbach que engendró a Michael Powell y que engendró la noción del horror como expresión en los románticos febriles de Mary Shelley a James Whale y a, ¡sorpresa!, David Lynch y su patrulla del crepúsculo.

Escribe Poe de M. Valdemar, su sujeto de experiencias que se pueden llamar vivificación: «De toda su carcasa y en el espacio de un minuto o tal vez menos —se encogió, se demolió, se pudrió en mis manos!» Antes, poco antes, Poe poeta con mano maestra: «Sobre la cama y ante los ojos de toda la compañía yacía una masa casi líquida de una atroz —de detestable podredumbre». Léase en vez de «sobre la cama» ante una sábana y sustitúyase «ante los ojos

de toda la compañía» por delante de un público y se tendrá una sesión de *horror movies*. La proliferación del cine de horror en nuestros tiempos es un síntoma más de que el cine se ha Poetizado. O como diría Poe hablando latín con acento sureño, *in extremis*.

Los labios pintados de rojo llameante de Temple Drake en *Santuario* se doblan, se desdoblan en los labios carmesí de Dorothy Valens en *Blue Velvet*. Hay más de un gran plano de estos labios tumefactos untados del color del deseo.

Malraux opinó que *Santuario* es la intrusión de la tragedia griega en el campo (¿de maíz?) de la novela policial. *Blue Velvet* es la intrusión de la canción *pop* (inocente, sacarosa) en la tragedia griega, aunque el héroe es premiado por su virtud. No destruido. A Popeye lo llaman Mr. Death pero peor es Frank Booth. Ese Mr. Evil, señor del mal moral. Hay una relación sexual entre Popeye y Frank Booth: ambos violan a sus amantes con otros instrumentos que el pene. Popeye con una tusa (llamada justamente espata) de maíz, Booth con su puño desnudo. Temple sin embargo protege a Popeye de toda culpa. El gángster es también aquel impotente que le produjo una gran gratificación sexual con un consolador vegetal.

Elaborando el supuesto poeiano (por no decir poético) de la belleza de la melancolía, tan cara a los románticos, *Blue Velvet* está situada en un mundo crepuscular.

Nicholas Cage, comentando sobre su personaje en *Wild of Heart*, un mal salvaje, después de matar a golpes de pared y de piso, declara: «*That may be extreme!*». Es extremoso. Pero, añade: «Esa acción extrema viene del amor».

El aura surreal (Dalí, Ernst, Magritte) es una claridad atroz. En la atmósfera expresionista (Lang, Siodmak, Hitchcock) hay un predominio del claroscuro. Piranesi con sus *Carceri* y Fuseli con su «Pesadilla» contribuyen notablemente a la opresión de la arquitectura y a una sensualidad siniestra que hacen de *Eraserhead* una pesadilla de la que no se suele despertar, entre otras razones porque hay también presente una amenaza erótica.

Pero Poe mismo objetaba: «Hay ciertos temas en los cuales el interés es absorbente pero resultan enteramente horribles al propósito de toda ficción legítima». Extasis o *stasis* —esa es la cuestión. *Stasis* en la emoción, caos en movimiento. El éxtasis es siempre lánguido.

Los duros no se acuestan sobre el sofá, para alivio de Freud que sólo admitía enfermos suaves: una neurótica vienesa, un caballero judío pero de medios, una doncella deliciosa. Ahora la desnuda Dorothy escoge el sofá momentáneo para seducir al imberbe Jeffrey, mirón a pesar suyo. Bien pudo cerrar los ojos para no ver cómo el brutalmente franco Frank se animaba al coito gritando la palabra soez en todas sus tesituras. Mientras Dorothy, con apenas una bata de pana azul sobre sus carnes fácilmente amorales para convertirse en moradas, se dejaba penetrar por un puño casi comunista en su erección y dejarle a él el grito (¿de triunfo, de impotencia?) y no decir ella esa boca es mía. Frank, como Edgar Poe, sobre el sofá y ante los ojos del público (el cine nos ha hecho Charles Voyeurs a todos) ve cómo yacía allí una carne lúcida de detestable podredumbre moral. La emisión de Frank es la misión de Jeffrey. Resistente él a la tentación,

digna de un San Antonio americano de ver, de tener a Dorothy desnuda ya no en el sofá sino en mullida cama, mientras ella aúlla: «¡Pégame, pégame!», como si fuera un bálsamo de Séneca: estoica estoy. (Este camino de toda carnada lo ha transitado también Pedro Almodóvar en *Átame*. Sólo que ahora no es Poe sino John Fowles visto por William Wyler en *El coleccionista*.) Dalí (más que Buñuel: todos sabemos de dónde viene el poder visual de *Un perro andaluz*) es el maestro más remoto, terremoto. Si Lynch no lo conoce, cualquier espectador lo reconoce: no hay que tener una gran cultura cinemática para saber que Dalí, en ese extraño interludio, fue más lejos que Lautréamont y sus «alucinaciones servidas por la voluntad». Reducidas entonces a un paraguas y a una máquina de coser sobre una mesa quirúrgica, ahora ampliadas por alucinaciones involuntarias hechas, gracias al cine, imagería inimaginables como el burro pútrido sobre un piano de cola y el ojo (¿del espectador castigado por su voyeurismo?) vaciado en dos por una navaja. Después de Dalí, sin duda, el diluvio de imágenes imposibles. Buñuel, por su parte, no hizo más que mexicanizar esa audacia. Con más sentido del humor que del amor, Buñuel pudo, sin embargo, ayudar a surrealizar el cine. Lynch en *Eraserhead* es más Dalí que Buñuel, pero en sus películas posteriores hay algo del eros de Buñuel, aunque no de su *ethos* que resulta arcaico — si es que la moral envejece.

Como nuestro Popeye en *Santuario* todo sadismo es terrible. Frank Booth y su ira colosal (de cílope, de bestia con un ojo) no son más que máscaras de su perversión sexual. El sadismo es una manifestación del masoquismo. El sadista es un *felo de se*

que se ignora. Pero Frank («*The name's Booth!*») echa la máscara a un lado para pintarse los labios y besar a Jeffrey ferozmente. Abuelita, ¡qué rojos labios tienes! Para besarte mejor. Finalmente lo fornicaba por sobre la ropa mientras Jeffrey está atado por las manos cómplices de sus *par ci, par là* ahí al lado. Como cuando Frank fornicaba a Dorothy con su puño en un *fist fucking* heterosexual, el sádico tiene las manos manchadas. «El horror de que escribo», escribió Poe, «no es el horror de Alemania, es el horror del alma».

Todo lo que es verde en español es azul en inglés. Azul como los zapatos de ante de antes, los que calzó Elvis Presley, mientras una voz descarnada canta al terciopelo cierto azul. *Out of the blue velvet* tiene una canción y una actitud. Todo verdor perecerá pero todo azul también.

Barbazul es el franco Frank, gángster, expendedor, adicto al oxígeno (su máscara es su barba) o tal vez al éter que huele dulce, que no duele, que llena todo el vacío espectral, que para los griegos era ese cielo, ¿cómo no?, azul. El alcohol se puede transformar en éter. También Ester. Los ojos verdes son azules en inglés. *Blue bottle* es una mosca verde y también esas bellas flores azules que crecen en el mismo camino y azul es la yerba verde de Kentucky. Pero la luna es azul casi nunca. Verde que te quiero verde nunca se traduce por *blue I want you blue* tal vez porque un *blue* es un morado. Un lápiz azul no un lapislázuli sirve como censor. Mientras que la *blue note* es la *nota bene* del jazz no del blues. La vela azul es la enseña para dejar el puerto. Cuento verde, viejo verde que va a ver *blue movies* y debajo del gabán lleva su cuchillo. Chillo.

Aparte del tenue tema que comienza con la frase ritual de todo misterio policial (¿Quién mató a Laura Palmer?), la ley de Lynch se aplica también a la televisión. Hay un momento en *Twin Peaks* que es ejemplar y mágico a pesar de ser tan cotidiano. El agente Cooper («Del FBI») tiene un sueño que como todos los sueños de Lynch se continúa en una pesadilla incoercible. Laura la muerta, como en *Laura*, visita al policía Cooper. No aparece horrible, como en muchos sueños del cinè, sino bella y sensual y gárrula. Pero habla una jerga que necesita títulos: es el inglés de los sueños que vuelve a sonar como un idioma nórdico. Laura se ve bella pero la acompaña un extraño enano vestido chillón. El enano también habla en inglés arcaico, que no es más que el inglés como lo escribía Chaucer. De pronto se levanta no para agredir a Cooper (el FBI siempre inspira respeto) sino para bailar una danza demente sobre un suelo adornado con figuras de una rara simetría. Su baile, rítmico y lento, es obsesivo y Cooper, a pesar del FBI (el enano es obviamente un delincuente), admira esta gracia deforme. Más que todos los posibles avatares de Laura, más que el intrincado misterio visible, el misterio oculto de ese sueño es memorable.

Lynch se considera hombre de hábito y su atuendo es casi conventual, de hombre que prefiere el negro y el morado más que la vestimenta de colores habitual en Hollywood, mientras dibuja una tira cómica diaria (la fuerza del hábito) para un periódico local sobre un perro inmóvil, asumiendo la fijeza del cartón no animado. Es la historia del perro más triste del mundo, tal vez porque está agobiado por una metafísica expresada en los letreros —lo único que cambia.

Blue Velvet comienza con una naturaleza viva: tres rosas rojas se recortan contra una cerca de madera blanca en la que cada tabla termina en una flecha aguda. Luego aparece el *robin* (un petirrojo americano) que será también el logotipo de *Picos* y termina con el orden cruel de la naturaleza muerta: el *robin* tiene ahora un insecto todavía aleteante entre su pico.

Blue Velvet es la vida, pasión y muerte de Frank Booth, el sádico del sábado. *Wild at Heart* es la fuga de las voces del amor, del deseo y de la muerte. Si Faulkner, como dijo Nabokov, no es más que Victor Hugo en el Deep South, donde Esmeralda se casa con el tío Tom y todos viven infelices por el doble racismo (joven gitana ama a negro viejo), *Wild at Heart* es una suerte de *Luz de agosto* en que Joe Christmas no parece húngaro sino que es italiano y su violencia tiene la fiebre funesta de la Mafia. David Lynch, hay que decirlo de una vez por todas, es el Faulkner de los años noventa: *Gothic horror, horror show*, que se pronuncia, como en ruso, jaraschó —todo está bien porque bien acaba.

MUJERES QUE RUEDAN

Un director de cine no es más que un empecinado al que dejan dirigir una película. Al revés de una orquesta o del teatro, el oficio de director no existía cuando se inventó el cine. Es obvio, me parece, que los directores vinieron después. En Europa en los años cincuenta la *politique des auteurs* se volvió con Truffaut, Godard *et al* en la *politique des amateurs*. Pero en Hollywood, la meca de todo profesional, muchos directores no nacieron para el oficio. El mismo Orson Welles, que parece el director de cine por antonomasia, al principio pensaba en la ópera, en la escena o en la radio antes de pensar en el cine. Welles fue el director de fábula al que dejaron hacer *El ciudadano*: solo, a su forma y manera. (El escándalo vino después.) Pero su segunda película, *Magnificent Ambersons*, fue magnífica pero no para Welles, que siempre se quejó de que el estudio (la RKO, la misma compañía que le concedió antes todas las licencias) se apropió de su obra, la tradujo más que la cortó y alguien le añadió un final que no era el suyo. Si así van los hombres así van todas.

Las mujeres. Hay dos mujeres directoras de cine ejemplares. Una es la autoritaria Dorothy Arzner, que adoptó la mejor vestimenta y las peores costumbres (sobre el *set*) de los hombres. La otra es la dulce y peligrosa Leni Riefenstahl. Miss Arzner (como insistía que la llamaran: eso fue antes de la odiosa introducción de la diosa como Ms, como ahora insisten las nuevas feministas) llegó a dirigir por un tortuoso camino que empezó como montadora de las escenas de toros de *Sangre y arena* (1922). Después de ser escritora, ayudante de dirección y amiga de los directores que iban al café de su padre en Hollywood Boulevard, donde era esa risueña camarera amable antes de ser esa directora dura como un director. Fraulein Riefenstahl era la acogedora y bella bailarina de gráciles formas que llamaron la atención del Dr. Goebbels, conocedor. A través de Goebbels llegó a Hitler, el fascinador fascinado, y así fue como consiguió dirigir dos obras maestras del documental y de la propaganda política. *El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olimpia* (1938), fueron una ferviente exaltación del macho ario y del nazismo. Al revés de Arzner, Riefenstahl era una fanática heterosexual. Su carrera fue más brillante pero más desastrosa que la de la apagada Arzner, que sólo tiene un triunfo mayor en una obra menor, *Dance, Girl, Dance*. Riefenstahl pagó su devoción al bello Adolfo, después de la caída de Berlín, con dos años de cárcel, la desnazificación parcial y la totalitaria cabeza rapada no por piojos en el pelo sino por parásitos políticos dentro.

Las directoras de ahora lo tienen todo más seguro. Cuando ruedan saben que no rodarán sus cabezas.

Saben que escogen una carrera que puede terminar en la oscuridad de Arzner, pero nunca acabarán haciendo penitencia entre los negros del África como Riefenstahl, que purgó así su culto original al rubio de ojos azules exaltado por ella y el nazismo. (La segunda parte de *Olimpia* se llamó en efecto *Festival de la belleza*.) Una de las mujeres a la que dejan (el estudio, los productores, la política de los autores políticos) dirigir ahora es esta extraordinaria Kathryn Bigelow, una mujer formidable en más de un aspecto.

Bigelow (se pronuncia Bíguelo), a quien no le gusta, como a Dorothy Arzner, que le digan directora (habrá que decir entonces *la* director), viene no del teatro ni de la literatura y no es una técnica como Arzner, pero como Riefenstahl domina cualquier *set* con su sola presencia: ella es bella como una actriz y alta como un actor (mide uno ochenta). Viene su autoridad además de una considerable capacidad intelectual (se dice que su cociente de inteligencia es tan alto como ella), en un mundo donde el intelecto paga menos que el crimen. Tiene, es obvio en la pantalla, un ojo certero. Bigelow era una pintora elitista en Nueva York antes de derivar al cine amateur y llegar finalmente a Hollywood con 20:20 de visión plástica. También la ayuda, en el mundo de la imagen, su estupenda belleza bruna, fotogénica aún detrás de la cámara. Es más bella, en foto y en la televisión, que algunas de las actrices que ha dirigido, como Jamie Lee Curtis o Lori Petty. A Bigelow la han llamado por todos los nombres posibles en la nomenclatura del cine: *action woman*, *macho woman*, ¡*muy macha*! No la llamaron virago porque no nació en Chicago. Y,

sobre todo, por su aspecto decididamente femenino: esos ojos nunca los tuvo Alfred Hitchcock.

«Tiendo», dice ella, «a no tratar de dignificar mi profesión por su género». La declaración es equívoca, ya que en el cine género no significa precisamente paño. «Me veo como una cineasta, ya está. Si la gente quiere verme como una novedad, ése es su problema». No hay problema de este lado de la pantalla.

La Bigelow, que ha dejado detrás a todas sus congéneres (Susan Seidelman, Penny Marshall, Gilian Armstrong: directoras de ahora), hace, dicen, películas que usualmente sólo hacen los hombres. Casada con el también director James Cameron (famoso por su cine de violencia fantástica, como los dos *Terminators*) si su cama tiembla de noche no es de miedo, es un efecto especial. Interrogada una y otra vez sobre su visión violenta y su sexo, Bigelow responde (ella siempre responde: se ve que es una mujer) con extrema seriedad ante un extremo prejuicio: «Claro que hay desigualdad (para las mujeres) detrás de la cámara. No es que las mujeres no puedan hacer cine, sino que mucha gente cree que no pueden». (Incluida entre la gente no pocas mujeres.) Bigelow, con cuatro cintas admirables en los ocho años que lleva en Hollywood, prueba, al menos, que ella puede.

Su primera película, *The Loveless*, aunque compartía créditos por la dirección, tiene sin duda su visión coherente, visualmente impecable. Su héroe sin amor es un rebelde sin causa pero con motocicleta, típico personaje de los años cincuenta. Encarnado sobre su moto que es su motín de uno solo por el siempre excelente Willem Dafoe (el cine moderno detesta su imagen de villano violento: el Bobby Perú

que sigue su sendero luminoso en *Wild at Heart* hasta violar la ley de Lynch), enmarcado como un cromó que ilustra un ritmo de *rock 'n' roll*. Tomando a Marlon Brando en *El salvaje* como punto de partida, Bigelow no deja que su héroe/antihéroe diga frases preñadas de sentido hasta dar a luces (como en el intercambio penoso de Señora: «Pero, ¿contra qué te rebelas?» y Brando: «Dígame qué tiene») es la rebelión existencial, para el que sólo existe su moto como meta en cualquier punto de una carretera hacia la nada.

Su ángel cayendo, Dafoe lo mismo se acuesta con una niña *punk avant la lettre* que la deja suicidarse sola, después de matar ella a su padre incestuoso, ante sus ojos, con idéntica indiferencia que cuando vio antes su cuerpo púber en la cama. Pero la ética de *The Loveless* (*Sin amor*) no es lo que cuenta sino su estética. Toda la cinta está construida por un Möbius pintor con un cuadro vivo en cada fotograma y su visión (no su misión: las misiones hay que dejarlas a los jesuitas, siempre en posición de misioneros) de la vida es una belleza que la violencia no amortaja. Bigelow viene de la pintura y todavía tiene el ojo demorado de un pintor: cada cuadro de sus películas tiene un dibujo suyo previo. Es asombroso sin embargo que fuera una pintora abstracta cuando sus visiones, tan móviles, animan la concreta coreografía de una danza de la muerte por la música. Hay pocas películas de los 80 tan bellas y amorales como *The Loveless*. Es una perfecta lección de filosofía existencial en que la letra entra con sangre por los ojos. Camus habría estado de acuerdo.

Near Dark (*Cercana tiniebla*), su próxima película, es también una pieza de género (en Hollywood

no hay hoy más que género y vacío), pero de un género insospechado para Bigelow, que se muestra de veras capaz de hacerlo todo sobre la sábana blanca del cine. Es una de vampiros y al mismo tiempo su versión del mito de Orfeo en los infiernos que va en busca de Eurídice Smith. Ahora los no-muertos son una banda de sucios y soeces vagabundos disfrazados de anarquistas al aire libre de la noche americana: una oscura pradera los convida. Todavía son inmortales (los que no *pueden* morir) pero en vez de condenados condes húngaros o eximios exiliados rumanos (como el ingenuo húngaro ungido de *El regreso de Drácula* (1958), que viene a América, emigrado emaciado, protegido por el lúcido *larvatus prodeo* de su tenue disfraz: no un cambio de sexo sino de nombre y se llama ahora *Alucard*, Drácula en el espejo que lo delata) son ratas del desierto de la muerte.

Como todas las películas de Bigelow, *Near Dark* es un cuadro que sangra. Pero la sangre del cine, lo sabe hasta el *fan* fetal, no es más que salsa de tomate y, en el caso de Bigelow, pura pintura roja. Aunque como película de terror es espantosamente eficaz, jugando con los elementos convencionales (vampiros destructibles sólo por la luz del día, vampiresas más letales cuando más inocentes, la muerte exangüe) entre autos, red de radios y caminos que llevan a una encrucijada fatal.

En *Blue Steel* el acero azul del título se refiere al pavonado de las armas para preservarlas, como decía Otelo irónico, «del orín de la noche». Este es, hasta ahora, el único film feminista de Bigelow, aunque anuncia una amenazante doncella: *Juana de Arco*. Aquí la masculina Curtis, que tiene un cuerpo cuando lo descubre que delata su feminidad, es una recluta

de la policía, orgullosa de serlo, que entra en contacto violento (al parecer no hay para Bigelow otro contacto posible entre los sexos que la violencia) con un psicópata, suerte de neonazi que juega en la lonja el riesgoso juego de la bolsa o la vida de las acciones que suben y bajan. La recluta, como todas las heroínas de Bigelow, puede llevar el cabello corto o largo pero no tiene un pelo de tonta. Ese es su lema, su tradición: las mujeres son siempre las más inteligentes. Nuestra policía se da cuenta de que tiene por amante a un asesino absurdo, el más peligroso por gratuito. Al final Curtis mata al *murderer* pero se olvida, culpa de Bigelow, de que un policía no es más que un agente de la ley, nunca el fiscal, el jurado o el juez y mucho menos el verdugo. Curtis no arresta al culpable sino que lo juzga, lo condena y lo ajusticia ante la cámara impasible. El público, por su parte, vitorea.

Lo extraordinario en esta película es cómo Bigelow muestra la panoplia de las armas con grandes planos en que un enorme revólver de reglamento y una gigantesca pistola ilegal combaten entre los reflejos del acero y la dimensión de las armas con el peligroso pavón que da al aséptico azul su pavoneo letal.

Point Break (el título es un término del *surf*, el deporte de la navegación sobre la cresta de una ola visto como arte) es una película de género también. Pero Bigelow no está interesada esta vez en el género sino, como en *Blue Steel*, en el carácter de sus personajes. O en las fallas de su carácter, fisuras que pueden originar la catástrofe emocional. Es la emoción cinética que movió a los Beach Boys y conmovió a los fanáticos de la *surf music* en los años sesenta. Su emoción es más nueva y más estable.

La cinta descansa sobre tres secuencias maestras (aunque el guión es el peor con que se haya hecho Bigelow) y en la emoción por el movimiento. Frente al océano, y al mar de Magallanes, con su cámara registrando las vueltas de una ola gigante, su ruido, su rugido de espuma, de la manera envolvente que permite ahora el sistema Dolby, sonido total. Una doble secuencia aérea con los jinetes del mar convertidos en navegantes del aire en caída libre. Otra aún es una de las más originales persecuciones con caza humana que se haya hecho en el cine (y sí se han hecho), usando hasta el límite las posibilidades de la *Steadycam*, la cámara ubicua. Las secuencias de *surfing* son de una belleza espantosa, pero esta sinfonía del mar (la termina con una magna, magnífica tempestad cíclica que se supone que ocurre en el Pacífico austral, al otro lado del océano, cada cien años) hay no sólo que oírla sino que verla.

De las tres secuencias de movimiento perpetuo la que parece más fácil es la más difícil, con la larga carrera de uno de los cuatro asaltantes de bancos que se llaman a sí mismos los Ex-presidentes y llevan máscaras con las caricaturas de Regan, Carter, Nixon y Johnson. El cabecilla, «Reagan», al que el agente del FBI persigue con saña demócrata, por calles, callejones, pasillos, solares yermos o habitados, a través de casas, patios y jardines y sobre múltiples cercas (de madera, de metal, de cemento) que convierten a la larga secuencia impecable en una carrera de los obstáculos más previsibles pero inusitados fuera de un estadio olímpico: el maratón de la muerte.

Bigelow, como lady Macbeth, no tiene sexo ahora y aunque contó con la ayuda de su marido (que ya ha dejado de serlo) y camarada Cameron, maestro de

efectos especiales, esta película, en sí, no tiene efectos especiales. La cámara nos deja ver que el agente secreto (Keanu Reeves, especie de Gregory Peck de las islas) viaja sobre las olas tan mal como sobre una tabla de planchar y el anarquista que se vuelve, se insuelve (llamado Bodhi: en sánscrito, «iluminación») asesino, Patrick Swayze (el *revenant* de *Espectros*), especialista en matamorfosis baratas, es su propio doble en el mar y en el aire. Lo es todavía cuando recuerda sus inicios como bailarín al dar unos alegres pasos de baile mientras roba un banco, cabeza de Reagan, pies de Astaire.

Kathryn Bigelow ha hablado de la influencia que James Cameron ha tenido en su vida y en su arte. También ha murmurado alguna confidencia sobre «la confluencia de voluntades», como si Cameron fuera Nietzsche con un visor. Pero no hay que exaltar a Nietzsche sino disminuir a Schopenhauer al decirles que Bigelow lleva una melena larga pero sus ideas, en el cine, son todo menos cortas. No es corto su ojo que mira por el objetivo de la cámara para hacerlo siempre subjetivo.

En *Un tranvía llamado deseo* Blanche Dubois, patética protagonista, prepara su propia *mise-en-scène* para ocultar la verdad de su cara, mientras atrae y rechaza al brutal Kowalski, que bebe cerveza de la botella, eructa y anda en camiseta, sucio y soez. «No quiero realismo», exclama Blanche ante su presencia. «¡Quiero magia!» Muchos hemos creído con Kowalski que el realismo es poderoso y político. Es decir, la expresión literaria del machismo. Ahora Kathryn Bigelow y las suyas nos muestran, demuestran que siempre, en nuestras noches Blanche, lo que hemos querido en el cine es sólo magia.

SAN QUENTIN TARANTINO

El cine ha venido del teatro (necesidad de fotografiar actores y, desde la invención del *vitafón*, de oírlos) o de la novela (necesidad del prestigio de los libros). Es solamente ahora que el cine viene del cine. De ahí la proliferación de *remakes* o relaboración de lo que ya ha sido cine antes. Fue en 1940, en *El ciudadano Kane*, que el cine parecía venir del teatro y de la novela al mismo tiempo. Pero *Kane*, con tanto actor prestigioso en su reparto, con un actor eminente aunque joven detrás y delante de la cámara, Orson Welles, y con tanto truco y verdad de la cámara, manejada por ese genio de la cinematografía que fue Greg Toland, con tanto montaje y a la vez la profundidad de visión de una cámara que era un testigo atrevido, era, más que nada, una película locuaz, elocuente, casi gárrula. La película se podía oír tanto como ver y un crítico inglés, Kenneth Tynan, sugirió en una crónica que *Kane* debía verse ¡con los ojos cerrados! ¿Por qué? Porque, sencillamente, su arte procedía en gran parte de la radio. Welles venía de

Wells (H. G.) y del escándalo de su emisión de *La guerra de los mundos* con que aterrorizó a todo Estados Unidos y escandalizó a Wells. Ese fue su boleto sonoro para entrar en Hollywood por la puerta grande. De no haber existido la radio Welles nunca hubiera sido Orson y no habría podido pronunciar estas palabras amenazantes con su voz cavernosa y cultivada que detenía una rumba de salón por la orquesta de Ramón Raquello (nombre improbable) para decir: «Interrumpimos este programa de músicaailable para traerles un boletín especial». El resto es historia de la radio — y pandemonio real.

La radio después de Welles (cuya última película hecha en Hollywood, una brutal versión de *Macbeth*, una pieza brutal, era Shakespeare por radio) mantuvo su influencia durante todos los años cuarenta. Hasta un *thriller* de Michael Curtiz, el director de acción por excelencia de los años treinta, *The Unsuspected*, había sido ofrecido primero a Welles y ante su negativa obtuvo el papel Claude Rains, un actor cuya característica mejor era una voz educada a la inglesa. El protagonista, casi no hay que decirlo, era una personalidad de la radio convertido en asesino. Rains fabricaba sus coartadas por radio y era en la radio que confesaba sus crímenes.

Los años cincuenta, con la televisión *ad portas*, obligó a Hollywood a traer todo su nuevo talento (productores, actores, directores) de la televisión, que todavía residía, como la radio antes, en Nueva York. El Shakespeare entonces más a mano era un escritor de televisión, Paddy Payefsky, que tenía nombre irlandés y apellido judío como para demostrar que la sangre de Manhattan corría dos veces por

sus venas. Payefsky fue el autor del guión de varios de los éxitos de entonces. *Marty* fue un gran éxito de público y de arte. Su intérprete, Ernest Effron Borgnine, se ganó un Oscar y muchos premios extranjeros. Aunque Payefsky fracasó en *Despedida de soltero*, *Doce hombres en pugna*, que era pura televisión (todo pasaba en el cuarto del jurado que delibera) fue un éxito artístico y de crítica. Todos los directores de talento venían de la televisión entonces, pero Hollywood no sabía que eran griegos trayendo presentes. Pronto una televisión de éxito clamoroso instaló sus estudios —en Hollywood.

Los años sesenta fueron de decadencia del cine y aún mayor auge de la televisión y al final aún los futuros genios del cine, como Steven Spielberg, estaban haciendo televisión o, como Scorsese y Coppola, en escuelas de cine y eran productos de la adicción a la televisión. Fue Spielberg quien produjo su primera obra maestra, *Duelo*, para la televisión.

Los años setenta fueron malos para el cine como arte y peores para la industria. Pero fue en esta década que Coppola desarrolló (con ayuda de la ingeniería electrónica imitando a Jerry Lewis) usar la televisión como monitor de una cámara de cine la toma de las escenas en producción. En los ochenta, Woody Allen, que se burlaba de la televisión en sus homenajes constantes a Bergman y a Fellini, produjo una comedia, *Días de radio*, que era una mirada nostálgica a la radio de su niñez. Es de sus películas más entrañables.

Ahora, en los noventa, ha aparecido un director que no debe nada al teatro ni a la radio. No es uno solo, son dos por lo menos: Robert Rodríguez y Quentin Tarantino. Robert Rodríguez (*tex-mex*, na-

cido en Austin, Texas) no sólo lo ha aprendido todo de la televisión, sino del *videotape*, viendo cine en *tapes* pasados por la televisión. Tuve el extraño honor de presentar al público del Festival de Telluride a un artista no sólo nuevo sino también extraordinario. La primera y única película de Robert, *El mariachi*, venía con un grupo de películas mexicanas tan malas que había que tener un corazón de cine serio para no reírse de tanta tragedia tremendista.

El mariachi fue el éxito de este festival dirigido por dos dedicados al cine más esotérico, Tom Luddy y Bill Pence, donde acuden todas las estrellas del vecino Hollywood. La película de Rodríguez, hecha por 7.000 dólares y filmada enteramente ¡en videotape! fue luego transferida a 18 milímetros y finalmente, ya con el logo de la dama con antorcha de la Columbia Pictures, fue trasladada a 35 milímetros. La última versión fue la que vieron los expedicionarios de Telluride, entre las montañas de Colorado. Es una aldea (de una sola calle) que había sido primero muy rica en el siglo pasado, luego pobre y finalmente casi un pueblo fantasma. Donde en sucesivas simetrías se filmaron las primeras escenas de *Butch Cassidy y Sundance Kid*. En su apogeo el banco local sufrió el primer asalto real de los dos bandoleros que el cine inmortalizó casi cien años después. Robert, como Butch y Sundance, había encontrado en Telluride su bonanza: el festival lo lanzó a la fama. Ahora filma *El Mariachi Dos* con Antonio Banderas y muchos millones de esa veta de plata que se llama Hollywood.

Curiosamente en ese mismo festival de Telluride entregué una medalla de plata a Harvey Keitel (a quien llamé entonces «el Edward G. Robinson de

los noventa») por haber protagonizado *El teniente malo* y, ¡sorpresa! *Reservoir Dogs*. No vi esa película entonces ni conocí a Quentin Tarantino, sino en el Festival de Cannes y en un cine de Londres. Tarantino, ahora famoso, cuenta entre sus *cuates* a Robert Rodríguez.

«El crimen no paga» fue un temprano lema del FBI. La Warner Brothers iba a demostrar todo lo contrario: el crimen, en el cine al menos, paga y paga bien. La primera película con un tema de gángsters (sin contar la seminal *Underworld* de Von Sternberg pero silente: el estruendo de las armas no se podía oír todavía) fue *El pequeño César*, curiosamente con Edward G. Robinson encarnando a Cesare Bandello, aquel que moría nada poderoso y sí muy patético diciendo: «Madre de Dios, ¿es éste el fin de Rico?» Desde entonces la pantalla se pobló del humo de las pistolas con *Caracortada*, *El enemigo público* y *Callejón sin salida* hasta todos los padrinos y sus numerosos ahijados. El crimen también paga para Quentin Tarantino ahora. Su primera película, *Reservoir Dogs*, es ese genio que duerme dentro de una botella. En este caso, dentro de la pantalla. Nunca desde *El ciudadano Kane*, salvando todas las distancias dramáticas, el debut de un director ha sido acogido por la crítica con mayor reclamo. Como Welles, Tarantino escribe sus guiones y es intérprete acaso menor de sus únicas dos películas. Tarantino (y tal vez aquí resida toda su originalidad) viene de una educación para el cine hecha de videotapes. Aparte de *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction* (a la que colaboré a premiar en el festival de Cannes con la prestigiosa Palma de Oro) Tarantino escribió el guión de otra

película de gánsters, *True Romance*. Pero esta vez había balas y besos y, al revés de las anteriores, el amor triunfaba todo en esta versión de un Virgilio con pistolas exaltado por la droga favorita de Hollywood ahora que el alcohol queda sólo para los viejos. Esa droga se llama cocaína pero también champan en polvo: antes cuando se hablaba del polvo de las estrellas se aludía a una emanación cósmica. Ahora la coca es cósmica y, a veces, cómica.

La educación de Quentin Tarantino se ha hecho toda en el cine pero delante de la pantalla. Fue hasta acomodador de un cine de porno duro. Desde entonces, declara, ha odiado las escenas eróticas. No hay una sola (si se exceptúa *True Romance* que no dirigió) en sus dos películas. En *Reservoir Dogs* no aparecen más que dos mujeres raudas: una camarera asténica y una señora en un automóvil con una pistola letal. Esta escena es tan fugaz y forma parte de un *flashback* que casi es la visión retrógrada de un sueño —o de una pesadilla. Hay, además, en sus películas más discurso que acción. Lo que es inusual para narraciones de gánsters.

Reservoir Dogs comienza en un restaurante durante un almuerzo de los duros futuros. Pero todo lo que hablan es discutir incansablemente sobre si hay que ¿dar o no dar propina! Luego hay interminables discusiones sobre la conveniencia de un atraco y, más tarde, realizado el atraco sobre si hay que liquidar a un policía al que le han cortado una oreja. (Por cierto las orejas, mordidas, cercenadas en un jardín —en *Terciopelo azul*—, cortadas en *Reservoir Dogs* se han vuelto para el cine americano moderno tan cruciales como para Van Gogh. La cámara hace de Gauguin.)

Las palabras en *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction* abundan tanto como en las películas de David Mamet, que vienen todas del teatro y en las que, al revés del *dictum* tradicional en Hollywood (el diálogo sirve solo para hacer avanzar la acción), las palabras *son* la acción y hay que ver las dos únicas películas de Tarantino como alegorías por la palabra y las malas palabras. Es, en definitiva, un cine moral y Tarantino mismo confiesa su apego al difunto Código Hays por el que se rigió Hollywood durante décadas. Para él, como para el J. Edgar Hoover del FBI, el crimen no paga. Se trata de llegar a Dios por la blasfemia como el Robert Bresson de *Pickpocket*. Esta vez la alegoría de la violencia tiene una moral contra la violencia. En *Reservoir Dogs* y en *Pulp Fiction* sólo mueren los violentos. Hace tiempo que no pasaba esto en Hollywood. De hecho, desde los tiempos del Código Hays.

Tarantino, actor aspirante, es antes que nada escritor. Lo primero que escribió y se llevó al cine fue su guión para *True Romance* que realizó Tony Scott. En ella aparece como una opción que se hace obsesión Patricia Arquette, a la que la película confiere esa aura de rubia de oro que tenía, por ejemplo, Lana Turner en *El cartero llama dos veces*. Pero en *Reservoir Dogs* no hay una sola mujer y la banda de seis lo que produce es una relación equívoca. Como dice Gore Vidal: «La reunión íntima de hombres, ya sea en el deporte o en el ejército, siempre produce homosexuales». En este caso el *gang* de ladrones termina en la destrucción física y en un abrazo final de dos hombres. Sin embargo, esta película, el guión de *True Romance* y la concepción entera de *Pulp Fiction* no la originó la pantalla de cine sino la pantallita para

visualizar vídeos. Fue trabajando en una tienda de venta y alquiler de videotapes que Tarantino concibió sus dos obras maestras. Este establecimiento fue lo más cerca que pudo llegar Tarantino a Hollywood entonces. Aunque era un sueño infantil de Quentin.

Un niño del cine, su madre lo llevaba a ver toda clase de películas, incluso *Conocimiento carnal*, una película que no era entonces apta para menores de 18 años. Quentin contaba con cinco años. Para Tarantino todo lo que le produjo la película fue un aburrimiento mayúsculo. Nadie explica cómo la madre de Quentin (que le había puesto este nombre porque *sabía* que sería famoso de mayor, pero a la que nadie le dijo que el Quentin más notorio era la cárcel de Saint Quentin) logró que admitieran al menor a todas estas películas que interesaban a Quentincito más por las rositas de maíz que por las estrellas femeninas brillando plateadas allá arriba. El momento culminante de la biografía de Tarantino ocurrió cuando consiguió trabajo en esa vidriera de vídeos ahora famosa. «Era el trabajo ideal», explica. «Podía ver todas las películas gratis y además me dejaba tiempo para leer y escribir.» ¿Qué veía Quentin? «Todas las películas del mundo.» ¿Qué leía Tarantino? «Los libros más baratos, más baratos aún que los paperbacks.» Leía, según él, *pulp fiction*.

Pero ¿qué es entonces *pulp*? En su primera acepción es un *magazine* impreso en papel barato. También «cualquier *magazine* dedicado a una literatura sensacionalista y efímera... estereotipada y usualmente escrita con un objetivo puramente comercial». Se puede aplicar por supuesto a la mayor parte del contenido de las películas, sean de violencia o no,

thrillers, oestes y hasta las películas de amor que apasionaban a la señora Tarantino. Pero no las películas de su hijo. Tarantino, que es muy astuto, cogió *Pulp fiction* como título porque es muy pegajoso y su definición derogatoria no lo es ya más porque la designación ha caído en desuso. Aún cuando estuvo en uso en los años veinte y era aplicable, por ejemplo, a la revista *Black Mask* (La máscara negra, nombre que pegaba mejor a Arsenio Lupin), no se podía aplicar a sus principales colaboradores, Dashiell Hammett y Raymond Chandler. La ficción de pulpa se salvaba, sobre todo, por el estilo. ¿Y quién era el máximo estilista entonces en boga? Ernest Hemingway por supuesto. Toda la literatura de *Black Mask* venía de un cuento de Hemingway publicado años atrás, «Los asesinos».

En esta narración breve y maestra la violencia era implícita y sólo se hacía explícita en el diálogo de los dos asesinos (ahora se llaman *hit men*) que entraban en un comedor del medioeste vestidos como dos cómicos de vodevil. Su diálogo era duro primero, luego amenazante y finalmente letal. Ni más ni menos es el diálogo entre Vince Vega (John Travolta) y Jules (Samuel Jackson) frente a los tres muchachos que sabemos que van a eliminar, tanto como sabemos, en «Los asesinos», qué van a hacer con el Sueco los dos visitantes de estrechos gabanes, Al y Max. Ahora Jules, que es negro, antes de dar en sus blancos, recita unos versículos de Ezequiel que predicen por oráculo la caída de Israel. *Pulp Fiction* comienza de una forma humorística: reír antes de morir. Toda la película mantiene este tono de humor negro aunque Tarantino nos obliga a tomarla en serio y su estilo se

balancea entre el humor y la violencia más horrible. Aparte de la muerte de los muchachos que se han olvidado de entregar el dinero al matón mayor, hay un muerto por accidente dentro de un auto, la amante del matón sufre un colapso por inhalar cocaína con morfina, un boxeador vende su pelea para apostar a sí mismo y ganarla con lo que traiciona al matón, una pareja pederasta sodomiza al matón, el boxeador se venga de uno de los sodomitas mientras el matón castra al sodomizante con dos tiros a la entrepierna y, finalmente, la violencia que vuelve al principio, porque *Pulp Fiction* está contada en historias que regresan y hacen de la película una especie de ronda del horror. Tarantino ha aprendido con Hemingway a contar su segunda película y aunque acude a la etiqueta de *pulp fiction* esta *Pulp Fiction* es ficción pero no es pulpa. Es, por el contrario, una película de acción elemental como *Reservoir Dogs*, pero contada con la sofisticación que tenían las viejas películas de Warner Brothers, esas que antes hacían al público pagar por el crimen. Sólo que ahora el crimen no sólo paga sino que gana premios por encima de las pretendidas películas de arte, esas que han tomado el rábano del cine por las hojas pretenciosas del séptimo arte. Dice Tarantino, que es tan generoso con su aprecio como fue Orson Welles, de otra película: «Es una película que reinventa el cine». Esto podría decirse de *Reservoir Dogs*, pero sobre todo de *Pulp Fiction*. Es el cine que reinventa el cine.

A TRAVÉS DEL MUNDO DE ABBAS KIAROSTAMI

De vez en cuando aparece en el cielo del cine, la pantalla, una estrella fulgurante. Casi siempre es una actriz o un actor elevados a una categoría divina por la publicidad y la prensa. Pocas veces la estrella es un director, como en el caso reciente de Quentin Tarantino. Otra de esas raras apariciones estelares es el iraní Abbas Kiarostami. Sólo tres películas le han bastado a Kiarostami, cuyo nombre comienza a ser familiar, para ocupar el lugar cimero del difunto Satyayit Ray, otra estrella en el oriente. Hay que decir sin embargo que Kiarostami no se parece a nadie, mucho menos a Mizogushi, Ozu o Kurosawa, los directores japoneses que brillaron en la primera posguerra ocupando el sitio de las astutas estrellas que se esconden tras la cámara — para estar siempre presentes. Kiarostami, en *A través de los olivos*, no oculta al director sino que lo muestra, lo esconde para volver a mostrarlo y finalmente, como en un acto de magia, lo convierte en omnipresente — y esta su última película está hecha con la magia del cine por un

prestidigitador que enseña las manos vacías para colmarlas con imágenes en un pase ante los mismos ojos. Kiarostami es, en efecto, un mago persa.

Como Ray en su trilogía de Apu (*Pather Panchali*, *Aparajito* y *El mundo de Apu*), Kiarostami ha conseguido una trilogía perfecta. Como en Ray los niños son centrales hasta la culminación adolescente. Pero el cine de Ray era un cruel ejercicio en realismo que apabullaba al espectador con la miseria y el fatalismo o la perra suerte de sus personajes: eran películas para llorar. Se celebraba (si es que se puede celebrar el infortunio) en ellas la capacidad de sufrimiento de sus personajes y, lo que es peor, su resignación, un sentimiento que es central al pueblo hindú. Vive como quieras se ha transformado allí en sufre como puedas. Una última película hindú, aptamente llamada *Destino*, de Shaji N. Karun, prolongó un grito de sufrimiento que duró dos horas y media en el festival de Cannes y resultó insoportable para el público y para el jurado. No porque fuera mala como otras muestras de la Mostra, sino porque, como quiere T. S. Eliot, nadie puede soportar tanta realidad. En todo caso no esa realidad en que el destino es más cruel que el hombre. Kiarostami en sus tres mejores películas hace magia, pero el arte del iraní por supuesto no tiene nada que ver con el realismo mágico.

Pero antes hay que mencionar una película suya en las antípodas, *Close-up*, que es un divertimento que viene de la crónica policial. *Close-up* es la cómica crónica de un impostor que todo lo que quiere ser es un director de cine. Para lograrlo usurpa no sólo su nombre y su oficio, también su imagen. En la película el falsario es, al fin, una estrella de cine. O al

menos lo más cerca de ello posible: un falso director de cine en una película de veras. Pero *Close-up* no tiene nada que ver con *¿Dónde queda la casa de tu amigo?*, *Y la vida continúa* y *A través de los olivos*, que forman la Trilogía de Quoquer y una de las obras de conjunto más sólidas, insólitas y bellas del cine más reciente.

¿Dónde queda la casa de tu amigo? es un canto a la amistad entre niños y es al mismo tiempo una lección de moral. Ésta es la fábula. El concienzudo maestro de primaria amonesta a Reza por haberse olvidado de escribir la tarea en la libreta adecuada en dos ocasiones seguidas. El maestro, que además de ordenado es puntilloso, le advierte a Reza que lo expulsará de la clase si comete esa falta otra vez. Amad, condiscípulo y amigo de Reza que vive en la aldea vecina, cuando llega a casa se encuentra con la desagradable sorpresa de que ha cargado con la libreta de su amigo —y aquí comienza la aventura. Es, sin embargo, la búsqueda inútil. Amad decide, contra la voluntad materna, ir a Quoquer a buscar a su amigo para devolverle su libreta. Para lograrlo corre a campo traviesa perseguido por la noche, busca de casa en casa, pregunta a todo el mundo, tantea en la oscuridad y finalmente tiene que regresar acuciado por el título que es la clave: ¿dónde queda la casa de tu amigo?

Esta búsqueda empezó en la Edad Media con el Santo Grial, continuó con Shakespeare en *La comedia de los errores* y en el pasado siglo tuvo su culminación en *Moby Dick* con la busca de la ballena blanca. En este siglo lo ha hecho varias veces, de modo maestro, Kafka con su «Confusión cotidiana» y «K ante las puertas de la ley». Ahora Kiarostami, K de nuevo, añade un

toque de ternura a la inquisición: es un niño el que busca a otro niño. No lo encuentra y ya es noche cerrada. Decide regresar cuando encuentra la solución. En el camino un viejo casi ciego le regala una flor para que la aprese en su libreta. Cuando el maestro examina la libreta de Reza (¿ha visto o no ha visto la colaboración de Amad?) aparece entre sus páginas la flor encontrada. Que es el final. Qué es una delicadeza conmovedora. Que es la visión del niño de Kiarostami.

Hace mucho tiempo, casi desde de *Ladrón de bicicletas* con Enzo Staiola descubierto en la calle por De Sica, que no veía en el cine un niño que no es un actor profesional actuar con tanta maestría. Por supuesto el arte mayor es de Kiarostami con actores de la calle, pero Babak Amadpur (que hace de Amad, mientras su hermano Amad hace de Reza: otra confusión cotidiana para K) tiene no sólo la cara sino los ojos del cine: el arte de la mirada es su arte.

La segunda cinta, en que Babak Amadpur es sólo una cara en una fotografía, es otra búsqueda. Un director de cine va hacia Quoquer buscando al niño actor no para otra película, sino para saber si sobrevivió al terrible terremoto que acabó con el norte de Irán en 1990. Va acompañado de su joven hijo, aún más niño que Amad antes. La búsqueda lo lleva por diversas derrotas y al final no encuentra al niño perdido. La última toma (que es esa vista lejana pero no imparcial con que termina Kiarostami *A través de los olivos*) es del auto del director tratando de negociar una cuesta en su encuesta. Parece que no lo logrará, el auto se atasca. ¿Es el fin el fracaso? No. Unos momentos más tarde vemos cómo el pequeño auto se hace móvil y culmina la cinta en la cima.

Antes han ocurrido dos momentos memorables. Uno de ellos ocurre cuando un vecino a cargo de un campo de damnificados trata de instalar una antena de televisión para que los otros vecinos puedan ver un partido decisivo de fútbol. Detesto el fútbol y Kiarostami afortunadamente no muestra el juego sino la decisión final de estos pobres iraníes. El vecino ha perdido dos hermanos en el terremoto pero declara que la vida sigue su curso. El otro momento es cuando el niño, al oír decir que el terremoto es la obra de Dios, responde a esa mujer resignada que Dios seguramente no tomó parte en esa desgracia. «El terremoto no es de Dios», recapitula el niño hablando de las cincuenta mil víctimas y de la destrucción generalizada. «El terremoto es un perro rabioso. Eso es lo que es».

El tercer momento (todo es tres) es una visión casual de una casa con altos, una mujer que riega geranios y un joven que sentado en la escalera se pone los zapatos. Conversa con el director en la cinta y se oye una conversación que el joven sostiene con la mujer que puede ser o no ser su mujer. No hay metafísicas musulmanas en la conversación: sólo una charla cotidiana —que lleva no a la confusión sino a la tercera película de Kiarostami, su obra maestra.

A través de los olivos no es más que la conversación de este joven recién calzado con esa mujer oculta por sus silencios y su *chador*. La casa es soleada y más azul que solía y hay nuevos geranios en el balcón. Su fachada no ha cambiado pero el tiempo físico —que no es el tiempo del cine, claro— ha transcurrido. Se filma ahora el film que estamos viendo cómo se hace. El director es otro, diferente del que buscaba a su niño

intérprete en *Y la vida continúa*. Pero es el mismo Kiarostami quien relata. O mejor, no relata sino que hace participar al espectador del rodaje de una película al mismo tiempo que se ve y un plano se repite una y otra vez. Este juego de repeticiones del juego es una partida con un rey y una reina, los protagonistas, y los peones del rodaje que avanza. Si los iraníes no inventaron el ajedrez lo complicaron para hacerlo intelectualmente más difícil. El final del juego se anuncia con una frase persa: «jaque mate».

Ha habido muchas películas que hacen ver cómo se hace una película. Notablemente *Uno más uno* (un fracaso) de Jean-Luc Godard y un éxito parcial: *La noche americana* de François Truffaut y otros intentos que olvido. Pero *A través de los olivos* es la última palabra. Las palabras de la película se repiten una y otra vez con las sucesivas tomas, pero siempre crean, como la secuencia en música, una carga anterior que lleva a la culminación — esta vez fuera de la casa con geranios. Que por cierto recuerda a Matisse en su cromatismo y su paleta primaria. A los que crean que el Islam prohíbe la repetición de la figura humana porque el hombre no es Alá, hay que advertir que la cultura de Kiarostami no es sólo cinematográfica, después de todo una invención occidental, para avisar que en *Y la vida continúa* se oyen fragmentos del *Concierto para dos trompas* de Vivaldi. Exquisita es la fotografía de Farad Saba (aquí y en *¿Dónde queda la casa?*) que Kiarostami ha controlado, como controló las imágenes de *Y la vida continúa*, con un ojo avizor.

El final de *A través de los olivos* repite el esquema último de *Y la vida*, sólo que esta vez los seres

humanos aunque empequeñecidos por la distancia visual no están dentro de un auto sino entre los olivos y más allá de las colinas: formando parte del paisaje iraní. Esta última secuencia es uno de los finales más bellos y justos del cine —y es, como siempre en Kiarostami, un final feliz. Es *Romeo y Julieta* con una infinita postergación de la escena del balcón en Verona y sin los sucesivos suicidios que perpetró Shakespeare. Es, en un final, un final adecuado a un film feliz.

Todos conocen ahora la biografía de Abbas Kiarostami y sus opiniones («Si me dieran a escoger entre soñar y ver, escogería sin duda soñar», «El cine merece ser adorado», «Creo que lo que pasa detrás de la cámara es más fascinante que lo que pasa delante», «¡Viva la ensoñación!»), además de su ingenioso juego de los tres directores en *A través*. Pero lo que no saben es que como jurado del festival de Cannes hice lo posible para que ganara el premio de la crítica, que se dividió entre dos películas políticas, *Quemado por el sol* y *Vivir!* Ambas opuestas pero finalmente producto del realismo socialista en que crecieron sus directores, uno ruso y el otro chino. Algún día, cuando pase la prohibición de hablar de los debates del jurado, contaré cómo un ejercicio de cine puro como *A través* fue relegado ante la evidencia del stalinismo y el maoísmo de la que estamos saturados.

Conocí a Kiarostami en la cena final del festival. Es un hombre alto, muy moreno y deferente ante mi evidente indisposición que me impidió decirle que el único destino de un artista es producir una obra maestra y él lo había cumplido más de una vez. Como apenas hablé con él es por esto que escribo esta

crónica. También porque *A través de los olivos* no es una película, es una cultura y la obra de un poeta. ¿Qué mejor que terminar con un verso de otro poeta que describe a los olivos y tal vez a *A través de los olivos*? «Arbolé, arbolé, seco, y verdé».

,

EL INDISCRETO SECRETO DE PEDRO ALMODÓVAR

La flor de mi secreto, la última película de Pedro Almodóvar, comienza, como *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, con una mentira: el doblaje antes, ahora una entrevista de médicos terminales con una madre que sufre. Pero no es, como *Mujeres*, una comedia loca, sino la vida, pasión y muerte (literaria) de una mujer casada que se quiere divorciar. No de su marido ausente, al que ama con un amor de un sólo lado, sino de su oficio de sueños felices. Son felices sus novelas, como todo lo que roza lo rosa, pero la novelista sufre, infeliz desmesurada. Como solían sufrir las mujeres antes de hacerse feminista el cine: cuando era políticamente incorregible. Siempre he creído que hay autores, como Manuel Puig, que conocen mejor a las mujeres que la mayor parte de los hombres y, por supuesto, más que muchas feministas, que han convertido el feminismo en una causa: la exacta contrapartida del machismo. Ahora Almodóvar se proyecta mucho, como lo hacía Manuel. Pero está más cerca de Lorca que de Puig, con esa extraña mezcla de inteligencia y

de intuición poética, la combinación que hacía combustión interna en el genio del poeta que Buñuel y Dalí llamaban el perro andaluz antes de que lo matara la descarga que lo hizo inmortal.

Pero, como dice Jules, el negro asesino a sueldo de *Pulp Fiction*, antes de entrar a matar: «Vamos a ponernos en carácter».

Fue Oscar Wilde quien declaró que la diferencia entre una gran pasión y un capricho es que el capricho dura más. Almodóvar apuesta por la gran pasión y ésta, claro, no dura nada. Pero no hay peor sugestión que la que no se hace.

La novelista Leo no es una novelera sino una neurótica incapaz de quitarse las botas románticas a pesar de la ayuda ajena: se le convierten, como al soplón en las vidas de gánsters, en zapatos de cemento. Son lo opuesto a las botas de siete leguas del cuento de hadas. Pero la definición de un hada es un «ser fantástico... con figura de mujer de maravillosa belleza, que emplea su poder en hacer beneficios a sus elegidos». No sólo conviene al personaje principal, sino al arte de Almodóvar, quien con su varita mágica moderna reparte beneficios (y oficios) a sus personajes. Esta Leo de ahora es una autora que firma con el sonoro pero opaco nombre de Amanda Gris.

El crítico como artista, la dicotomía de Wilde al final del siglo XIX, la resolvieron los directores franceses de la Nueva Ola cincuenta años más tarde al convertirse los críticos en artistas. Pero Almodóvar no le debe nada a la crítica de cine ni a ese ejercicio inútil, la crítica de la sociedad. Sus películas no se parecen a nadie ni a nada. Si se parecen a algo es a otra película de Almodóvar. Eso se llama, en otras partes del arte, estilo.

En cine, ya lo ha dicho Alfred Hitchcock, «el estilo se parece a la antropofagia, pero sólo cuando uno es caníbal de sí mismo». Si algo se repite, es lo comido.

A mí me gusta Almodóvar cuando ríe porque nos hace reír. Pero, cosa curiosa, su obra maestra absoluta, *La flor de mi secreto* no da risa. Es, por el contrario, su película más dramática, de veras desesperada y es a la vez una flor de ese género que el cine cultivó desde su primer jardín, la película para mujeres. La *woman's picture* en que temprano descollaron actrices expertas en ser mujeres que sufren. Como Greta Garbo en casi todas sus películas, Barbara Stanwyck (especialmente en *Stella Dallas*) y, mucho más cerca, Joan Crawford en *Mildred Pierce*. El título en español de esta obra maestra de Michael Curtiz (más maestra que *Casablanca*, que dirigió también por ese tiempo) es *Sacrificio de una madre* y es todo un programa de acción para la protagonista, que siempre sufre, como sufre ahora más que nadie, mejor que nadie, Marisa Paredes.

El personaje de Paredes se parece al que ella hizo en *Tacones*: una cantante ya mayor pero un mito menor recibe el homenaje entre puro y paródico de un travestí. La cantante es extraordinaria solamente en la ficción. En realidad es una enferma más del yo que del corazón: un ser enfermo del ser. El suyo es un corazón todo tiniebla, apenas redimido por el final trágico. Ahí termina y comienzan los parecidos.

Las películas (llamarlas filmes sería un insulto) de Almodóvar muestran un sentido de la estructura interna ya desde el guión, que él mismo siempre escribe con un seguro oficio del cine y una ingenuidad literaria no exenta de cierto encanto (popular). Hace rato

que Nietzsche dijo que quien trata de separar la forma del fondo no es un artista, es un crítico. Una película, una novela, un cuento, que todos cuentan, tienen una estructura que es el fondo y la forma, hechos visibles no como una binidad sino como unidad. La más saliente característica del arte de Almodóvar es su inteligencia, en un director que parece a primera vista totalmente intuitivo, que improvisa más que prepara, que labora más que elabora, en una orquestación de las partes que se ve musical, mientras que el mismo Almodóvar para conseguir su atmósfera sexual o sentimental (es lo mismo, sólo se diferencian en la expresión) depende directamente de la música y casi siempre de la música popular. Ahora es Bola de Nieve cantando su propio bolero, firmado por su *alter ego* Ignacio Villa, «Ay, amor» —que debiera llamarse «Hay amor».

(Con un guiño hace incurrir al petulante magistral de Juan Echanove en pecado concebido al afiliarse al Bola al *feeling*.)

Uno de los antecedentes de la novela rosa radial es, cosa curiosa, un bolero. Su autor, Félix B. Caignet, fue también el autor de *El derecho de nacer*, estruendoso éxito primero en Cuba y luego en todo el continente donde fue contenido. Su aura sonora llegó hasta el Japón, que se hizo la tierra del Mojito, nombre japonés para una bebida cubana. Ese bolero viejo decía: «Te odio y sin embargo te quiero. / El odio es cariño, /no me cabe duda / pues te odio y te quiero a la vez / y me muero por ti».

El protagonista femenino de *La flor* bien podía adoptar este verso masoquista como divisa. Es lo que hace en casi toda la película y en un momento el

similar poético, «me muero por ti», la lleva a cometer un suicidio afortunadamente fallido — para ella y para nosotros los espectadores. Que el personaje que se obliga a perder gana permite presenciar todo el juego (el español es un idioma en que los actores no juegan, como en inglés y en francés, sino que trabajan) que es el arte de Marisa Paredes. Almodóvar, que la colocó en el centro de *Tacones lejanos*, ahora la hace el eje concéntrico, en una actuación que recuerda por su intensa soledad a la Joan Crawford sufrida de los años cuarenta y cincuenta, de *Mildred Pierce* y *Hojas muertas*, melodramas maduros. En *Hojas* Joan también escribe incesante a máquina como Marisa, pero, como advierte Leo, ella es una escritora, mientras la Crawford era una mecanógrafa. Ella atribuye a Capote la distinción, pero las memorias de una mecanógrafa, *Leaves*, es una película clave para Puig, que llamaba a Crawford Santa Juana de América. Según Manuel esa película le salvó la vida una vez. Ahora Almodóvar viene a conferirle a Marisa Paredes la inmortalidad. Joan Crawford ha muerto pero Paredes permanece.

Almodóvar parece aquí fascinado por la letra impresa y hace que su protagonista, como Quijote en Barcelona, vaya a un periódico, *El País*, y visite la redacción, a la que accede entre fragmentos de *vitreaux* como a una catedral sumergida en el silencio de los ordenadores. Luego ella, como Cervantes antes, se deja seducir por el estruendo de la imprenta. Tal parecería que Gutenberg inventó la novela. Pero la novela rosa ha estado ahí antes de 1440. Mucho antes.

Dafnis y Cloe, la primera novela rosa porque se describían en ella los sentimientos más que los actos

de su héroe y, muy importante, su heroína, estaba escrita en griego antiguo y se tradujo al inglés en 1657. Un primer *slogan* romántico proclamaba que era «*an amorous handbook for ladies*». Es decir, un manual amoroso (leve guiño de pestañas postizas) para las damas. Sobre las novelas rosa en general y en particular sus variaciones modernas sobre un tema de Longo (novelita de serie, novela radial, novelón de televisión, especialmente en colores cuando se llama culebrón, que el diccionario define, de veras, como mujer intrigante y, anoten, de mala fama) llevé un curso y recurso en las escuelas de verano de El Escorial. Entre escritores y profesores se sentaron por derecho propio dos cultivadores del género, mujeres de genio: Corín Tellado, mi maestra en *Vanidades* («revista para la mujer y la moda»), y Delia Fiallo, la reina del culebrón, ambas hechas ricas y famosas por su oficio. (Pero no vino la viuda en rosa, a quien quiero mantener en su anónimo antillano.) De oyente que tiene oído y opiniones propias estaba Pedro Almodóvar. Vino, lo sospecho, a ver y oír a Corín, que se había marchado ya, pero Pedro se quedó a poner reparos al género. Ya escribía *La flor de mi secreto* como guión, aunque alguien que lo oyó con atenta atención pudo haber detectado una cierta aversión (o por lo menos reticencia) al género que tiene más de dos mil años literarios.

Almodóvar habló de malos actores, de peores diálogos, de situaciones falsas. Él, mejor que nadie, debía saber que esos ingredientes forman parte para algunos de su sabor artificial: un edulcorante que crea hábito. Para otros (miles, millones de ellos) ahí reside su fascinación. (Que viene del latín y quiere

decir también mal de ojo —como el que produce la televisión: mal de ojo único.)

Sospecho que la «cosa secreta», uno de los nombres del sexo, es el rechazo de la protagonista a su oficio del siglo veinte de escritora rosa. Esto estaba ya escrito o pensado por Almodóvar cuando escaló *El Escorial*. La otra parte (cuando la protagonista vive su vida nada rosa que tiene una culminación rosa) se le ocurrió al bajar a un Madrid que una vez estuvo a merced de las imágenes y los diálogos de *Cristal*, la novela escrita por Delia Fiallo y realizada en Caracas. Como en el culebrón, los males de las mujeres en *La flor* vienen, como una sífilis del espíritu, de los hombres, de sus hijos y, ay, amantes. Todas ellas sufren ese mal venéreo, desde Paredes hasta Rossy de Palma, con su belleza que crea canon. «Sufre, mujer, sufre», proponía Fats Waller al piano y ellas siempre sufren. Hasta Manuela Vargas, fuerte como el flamenco, sufre.

Es curioso que *La flor de mi secreto* (título que podría adoptar un novelón venezolano) termine con una escena que es una parodia del final de *Ricas y famosas*. Esa es la película favorita de una escritora catalana, feminista y familiar, y mucha gente jura por su feminismo filmico. En *La flor de mi secreto* el secreto final es que aquí el excelente Echanove en el papel (periódico) de Ángel y la novelista, que no por gusto se llama Leo (de Leocadia, su nombre, pero también de leer), se sientan al amor de la lumbre, el único amor posible entre ella y él. Es, como muchas veces en Almodóvar, un final feliz.

Como Tarantino, Almodóvar está tremendamente interesado en los transgresores. Pero al revés de Tarantino no rinde culto a la violencia sino a la parodia: sus actos de violencia son siempre paródicos.

(La violación en *Kika* es tan cómica como cuando Laurel y Hardy tratan de dormir en la misma precaria cama.) Inclusive en su película más dada a la transgresión (y de paso la más rica en provocaciones), *Tacones lejanos*, la violencia aparece como una referencia, un dato lejano.

En el asesinato del odioso marido de Victoria Abril es un estampido y un fogonazo dentro de una casa de la que se ve sólo la fachada. Victoria, muy principal, confiesa su crimen delante de las cámaras de la televisión de la que es una modesta *speakerine*. Pero esa confesión, que debiera ser dramática, se ve (ese es el verbo) convertida en la versión oral de los gestos, a veces desesperados, con que otra locutora, esta vez muda, remeda el lenguaje manual de los sordomudos. Es, como es a menudo la televisión, una comedia de horrores.

La única violencia visible en *Tacones* es sexual, heterosexual por más señas. No es una última seducción a la Linda Fiorentino, sino que es Victoria, derrotada, la que es seducida por un travesti que, semi-vestido de mujer, se da a un *cunnilingus* desesperado. Como representación sexual, es decir teatral, este coito abrupto pero no interrumpido es uno de los ejemplos de conocimiento carnal más crudos y a la vez estilizados del último cine español.

Las películas de Almodóvar (*Mujeres*, *Tacones*, *Kika*) parecen pertenecer a lo que se llama «efímero *pop*», donde hay que diferenciar entre el *pop* industrial de Andy Warhol y el *pop* pictórico puro de David Hockney. Hay elementos en el arte de Almodóvar en que las referencias pictóricas son bien visibles. Esta es la diferencia entre él y Quentin Tarantino, su semejante. Los dos hacen arte referencial, pero las referencias de

Tarantino son siempre otras películas, aunque haga referencia en su título más conocido al arte literario popular de los novelistas *pulp* no *pop*. Las referencias de Almodóvar son ocultas pero más cultas.

Hay dos interregnos. Uno es la vuelta a la aldea como un útero al que se vuelve para volver a nacer. Ocurrió en *Átame* en un final feliz. Ocurre en *La flor in medias res*. Ahora la aplastante verticalidad urbana da paso al horizonte de un campo de flores amarillas para siempre en nuestros ojos. Mientras el comentario sonoro es un poema que recita Chus Lampreave, siempre sabia, con la conmovedora sencillez que sabe que «Mi aldea» abre las páginas sonoras del pasado «para hacer oír a ustedes la emoción y el romance de un nuevo capítulo», que era el lema de la *Novela del aire* en la radio que no cesa en la memoria, escrito cada noche a las nueve por la inolvidable Caridad Bravo Adams.

El otro interregno en su reino es la música de los créditos finales. En *La ley del deseo* Almodóvar le cedió la voz a Bola de Nieve, en *Mujeres La Lupe* cantó *Teatro* como nadie. Ahora le toca el turno a ese asombroso músico que es Caetano Veloso, que canta «La tonada de la luna llena», que es tan delicada como el campo amarillo que es un tránsito para que Leo vuelva a ser la Leocadia de la aldea. Como contraste entre una realidad y otra, Madrid la pinta Almodóvar sofisticada y elegante y macarra, hecha de piedra y cristal, dinámica. Si Roma era de Fellini y Nueva York es de Woody Allen, Madrid le pertenece a Almodóvar.

En la historia de los sentimientos viene primero el amor —que aquí rima con flor. Es un *tour de force* de Almodóvar crear una historia de sentimientos previsibles y armar con ellos una novela de amor.

Hay ahora un gran romance en vez de una pasión. Romance es un amor intenso y breve, que, por supuesto, dura más que un capricho. Hablar en romance por la televisión es una pasión americana.

Sentado en un vestíbulo de Televisión Española esperando una tarde para ser entrevistado, vi a varios actores españoles viendo *Cristal* y los oí. Veían fascinados pero oían a regañadientes: les molestaba el acento americano. «Ese acento es insoportable», decían unos, mientras que otros manifestaban: «A mí que me cuentan las cosas en cristiano». Rezongaron hasta que el actor Escrivá, *debonair*, se vio obligado a intervenir y dijo de buen aire: «Pero señores, eso es parte de su encanto». La novela rosa y la reacción contra la novela rosa que sufre la autora (y, supongo, el autor de sus días y noches: la noche en Almodóvar es siempre cómplice, de un crimen y de una pasión y de un crimen pasional) tejen y destejen la trama con Paredes de Penélope renuente. Esas contradicciones forman parte de su encanto porque ese encanto, hay que decirlo, es otra novela rosa.

Ni tan divertida como *Mujeres* ni tan inquietante como *Tacones*, *La flor de mi secreto* es la mejor película de Almodóvar hasta ahora. La más perfecta técnicamente. La mejor escrita y la más moralmente integrada, este espectador sintió siempre que estaba ante una obra mayor. Olvídense de George Cukor, de Mitchell Leisen y hasta de Claude Chabrol que Pedro Almodóvar, ahora, es el mejor inventor de mujeres del cine: una suerte de Adán con costillas disponibles para crear varias Evas.

Freud, no en su suave sofá sino en su lecho de muerte, confesó que nunca supo qué querían las mujeres. Ahora yo sé: Almodóvar sabe. Ése es el secreto de esa flor que lleva en su solapa, solapado.

POR UN FINAL FELIZ

El final feliz fue inventado, como tantas otras cosas, por los griegos. Homero en *La Ilíada* creó el final terrible. A petición, en *La Odisea*, originó el final feliz. Después de tantos tumbos y mujeres maliciosas, Ulises regresa a casa, a reunirse con su pareja Penélope, su hijo Telémaco y su padre Laertes. Es cierto que antes, de regreso, hace una carnicería de los pretendientes de su esposa. Pero eso es *peccata minuta*. La matanza no importa, lo que importa es que Ulises describe el lecho de su amada antes de volver a compartirlo. *The End*.

Que, ya ven, Hollywood parecía haberlo inventado.

ÍNDICE ONOMÁSTICO Y DE PELÍCULAS

- | | |
|---|--|
| <i>À bout de souffle</i> , 457 | Adam, Ken, 73 |
| ¿ <i>A qué precio Hollywood?</i> (<i>Hollywood al desnudo</i>), 183 | Addams, Dawn, 241 |
| <i>A través de los olivos</i> , 566-571 | <i>Adiós preciosa</i> (<i>Adiós muñeca</i>), 485 |
| <i>A Wong Fu, Gracias por todo, Julie Newmar</i> , 120 | <i>After Dark, My Sweet</i> , 486 |
| Abbadie d'Arrast, Henri d' (v. D'Arrast, Harry) | Agee, James, 365 |
| Abbe, James, 101 | <i>Agente secreto, El</i> , 407 |
| <i>ABC</i> , 146 | <i>Águila o sol</i> , 227 |
| <i>Abrazo de la muerte, El</i> , <i>A Double Life</i> , 42 | Aguirre, Elsa, 128 |
| Abril, Victoria, 579 | <i>Ahí está el detalle</i> , 227 |
| <i>Acorazado Potemkin, El</i> , 276, 350 | Akito, 202 |
| <i>Acta de divorcio (Doble sacrificio)</i> , 428 | <i>Al sur de Tahití (La Venus de la selva)</i> , 136 |
| | <i>Aladino</i> , 348 |
| | Alarcón, Pedro Antonio de, 380 |
| | Aldrich, Robert, 148, 453, 454, 458 |
| | <i>Aleluya</i> , 383 |
| | Alexander, Susan, 144 |

- Alfabeto, El*, 536
Algo de Venus (Venus era mujer), 299
Alice Adams, 110
Alicia ya no vive aquí, 489
Alien, 448
All That Jazz, 60, 277
Allais, Alphonse, 466
Allen, Woody, 73, 197, 278, 344, 359, 435, 503, 556, 580
Alma-Tadema, Lawrence, 398
Almendros, María Rosa, 194
Almendros, Néstor, 47, 106, 142, 187, 192, 196, 198, 243, 270, 272, 274, 366, 417, 435
Almendros, Sergio, 194
Almodóvar, Pedro, 541, 572, 581
Alonzo, John, 143
Alphaville, 31
Alta T, La, 215
Alucard, 550
Alvarez, Guido, 167
Amad, 566, 567
Amadpur, Babak, 567
Amarcord, 279
Amargo té del general Yen, El (La amargura del general Yen), 255, 293, 522
Ameche, Don, 430, 432
América, 29
American Graffiti, 95, 461
Americano en París, Un, 54, 58, 72
Amigo duermo, Un, 159
Amor entre las ruinas, 184
Amorío magnífico (Un magnífico flirt), 380
Anderson, Sherwood, 424
Andrade, Drummond de, 67
Andrews, Dana, 115, 420
Andrews, Julie, 76, 116, 225
Angel Face, 476
Ángel azul, El, 150, 152, 169, 170, 172, 173
Ángel, 110
Angeles infernales, 342
Anhalt, Enrique, 467
Anhalt, Nedda, 467
Annie Hall, 73
Annie, 61
**Anshel*, 469
**Antonio*, 255
Antonioni, Michelangelo, 31, 73, 370

- Año pasado en Marienbad*, *El*, 65
Apache, 453, 454
Aparajito, 565
Apeles, 77
Aquiles, 119, 469
Árabe, *El*, 127
Arcadia todas las noches, 434
Arendt, Hannah, 261
Argel, 450
Argos, 352
Aristófanes, 390
Armendáriz, Pedro, 138
Armstrong, Gilian, 548
Arnaz y de Acha, Desiderio Alberto Ernesto (v. Arnaz, Desi)
Arnaz, Desi, 138, 139
Arnold, Jack, 94
Arsénico y encaje antiguo (*Arsénico por compasión*), 232
Artista del hambre, *Un*, 30
Artista del trapecio, *Un*, 30
Arts, 271
Arzner, Dorothy, 546, 547
Asaltante del desierto, 136
Asesinato del duque de Guisa, *El*, 25, 39
Asesino entre nosotros, *Un*, 421
Asesinos, *Los* (*Forajidos*), 42, 295-298, 478, 479, 484, 504
Así habló Zaratustra, 526
Asphalt Jungle, *The*, 323
Assault on Precinct 13, *Asalto a la Estación de Policía* (*Asalto en la comisaría del distrito 13*), 96, 502
Astaire, Fred, 23, 57-60, 62-68, 71, 72, 111, 137, 166, 306, 313, 353, 553
Asther, Nils, 255
Astor, Mary, 113, 433, 474, 482, 486, 487
Astruc, Alexandre, 405
Asuntos exteriores (*Berlín occidente*), 174
Átame, 441, 580
Atrapada (*Atrapados*), 206
Attenborough, Richard, 520, 521
Audaz, Pincel, 77
Austen, Jane, 257
Ave del Paraíso, *El* (*Ave del Paraíso*), 125, 126
Avedon, Richard, 72
Aventuras de Robin Hood, *Las*, 41

- Aventuras del caballero Giacomo Casanova, Las (Casanova)*, 277
- Aventuras del joven Hemingway, Las (Cuando se tienen veinte años)*, 144
- ¡Ay qué rubia! (La pelirroja)*, 137, 304
- Babenco, Héctor, 27
- Baby Face Nelson*, 94
- Baby Face, 293
- Bacall, Lauren, 90
- Bach, Johann Sebastian, 368
- Bachrach, Ernest, 101
- Bagneris, Vernel, 74
- Bajo la luna de la pampa (Amor de gaucho)*, 304
- Bajomundo*, 235
- Baker, Norma Jean (v. Monroe, Marilyn)
- Balanchine, George, 65
- Balazs, Bela, 26-27
- Balenciaga, Cristóbal, 363
- Ball, Lucille, 139
- Balzac, Honoré de, 75, 80
- Band Wagon, The*, 64, 66
- Banda aparte*, 31
- Bandello, Cesare, 558
- Banderas, Antonio, 142, 557
- Barbazul, 542
- Bárcena, Catalina, 131
- Bardin, John Franklin, 538
- Barkelys of Broadway, The*, 66
- Barry Lindon*, 73
- Barry, Joan, 370
- Barrymore, John, 249, 377, 431-433, 439
- Barrymore, Lionel, 317
- Barthelmess, Richard, 427, 429
- Bartók, Béla, 26, 46
- Barishnikov, Mikhail, 59, 66
- Basinger, Kim, 77, 333, 344
- Batista, Fulgencio, 47, 194
- Batman*, 131
- Battleground*, 139
- Baudelaire, Charles, 344
- Bayoneta calada*, 411
- Bazin, André, 275, 405
- Beach Boys, The, 551
- Beatles, The, 364, 363
- Beaton, Cecil, 63
- Beckett, Samuel, 33, 365
- Beedle, William, 225
- Beethoven, Ludwig van, 38

- Behold a Pale Horse*, 133
 Behrman, S. N., 70
 Bell, Monta, 376, 381
Bella Otero, La, 156
Bella y la Bestia, La, 158
Belle Star, 212
 Belmondo, Jean Paul, 457
Ben Hur, 42, 127
 Benchley, Robert, 419
 Benny, Jack, 319, 320
 Benton, Robert, 196
 Bergman, Ingmar, 73, 278, 556
 Bergman, Ingrid, 110, 134, 153, 183, 296, 337, 449-452
 Bergman, Martin, 499
 Bergson, Henri, 393
 Berkeley, Busby, 56-58, 72, 510
 Berlin, Irving, 233
 Berlitz, Maximilian, 90
 Bernhardt, Sara, 25, 26, 52, 389
Bésame, estúpido (Bésame, tonto), 24
Beso de la mujer araña, El, 27, 107, 142, 305
Beso mortal, El, 144, 148, 202, 418, 453, 457, 458
Beso, El, 25
Besos robados, 274
Betsy, The, 259
Bhowani Junction, 299
Big Country, The, 214
Big Heat, The, 420, 436, 440, 476
Big Sleep, The, 476
 Bigelow, Kathryn, 535, 547-553
Billy Bathgate, 198
 Bird, doctor, 201
 Birkin, Jane, 363
Black Mask, 473, 479, 562
Blackmail, 401
Blade Runner, 141, 200, 340, 522, 523
 Blake, William, 358
Blanca Nieves y los siete enanitos, 291
 Blanca Nieves, 241
 Blasco Ibáñez, Vicente, 123, 143, 376
 Blavatsky, Madame, 20
 Blixen, Karen, 247
Blond Venus, La Venus rubia, 169, 171
 Bloom, Claire, 370
Blue Dahlia, The, 476
Blue Denim, 537
Blue Steel, 550, 551
Blue Velvet, 200, 533-537, 539, 544
 Boardman, Eleanor, 376, 383, 384
 Böcklin, Arnold, 421

- Boda Real (Bodas Reales)*, 64
Body Double, 335, 338-341
Body Evil, The, 265
 Boetticher, Budd, 214
 Bogarde, Dirk, 356
 Bogart, Humphrey, 78, 79, 82, 88, 91, 95, 116, 134, 183, 212, 232, 282, 283, 426, 438-441, 449, 450, 457, 474, 481, 483, 485, 504, 524
Bohème, La, 26
Bohemia, 195
 Boileau-Narcejac, 492
Bola de Fuego, 112, 291, 293, 432
Bola de Nieve, 580
 Bonanova, Fortunio, 144-149, 459
 Bond, James, 73, 249, 515
Bonnie and Clyde, 61
 Boone, Richard, 214
 Booth, Frank, 539-541, 544
 Borges, Jorge Luis, 23, 31, 33, 83, 85, 136, 147, 277, 405, 497
 Borgia, César, 496, 506
 Borgia, Lucrecia, 496, 506
 Borgnine, Ernest Effron, 556
 Borzage, Frank, 379
 Botticelli, Sandro, 327
 Bow, Clara, 342, 401
 Bowie, David, 173, 465, 466
 Boyer, Charles, 140, 231, 450
 Bradbury, Ray, 523
 Brahm, John, 420
 Brahms, Johannes, 266
 Brand, Neville, 95
 Brando, Marlon, 133, 175, 221, 423, 458, 549
 Branly, Roberto, 417
 Bravo Adams, Caridad, 580
 Brazzi, Rossano, 160
 Bremer, Lucille, 60, 62
 Bresson, Robert, 31, 560
Bride of Frankenstein, The, 446
Brindis al amor, The Band Wagon (Melodías sobre Broadway), 58, 64, 66
Bringing Up Baby, 24, 84
 Brockden Brown, Charles, 583
 Bronson, Charles, 254
 Brooks, Louise, 154, 227, 287, 335, 443
 Brooks, Mel, 503, 536

- Brown, Harry Joe, 213, 214
 Browne, Thomas, 200
 Brownlow, Kevin, 365, 367, 368, 373, 374
 Bru, 193
 Bruegel, 462
 Brunilda, 419
Brute Force, 476
 Bryce, Nathan, 462-464
 Bubblett, John, 265
Bucanero, El (Los bucaneros), 132
 Bujold, Genevieve, 491
 Bull, Clarence Sinclair, 101, 103, 189
 Buñuel, Luis, 38, 155, 271, 428, 541, 573
 Burnett, W. R., 473, 480
 Burton, Richard, 207
Bus Stop, 322
Buscando a mi general, 242
Butch Cassidy y Sundance Kid, 557
 Butler, Rhett, 206
 Byron, George Gordon, Lord, 246
 400 golpes, *Los*, 271, 272, 274
Cabalga solo, vaquero (El secreto del jinete), 215
Caballero de París, 380, 384
Caballeros las prefieren rubias, Los, 315, 322
Cabaña en las nubes, Una (Una cabaña en el cielo), 58, 62, 264, 265
Cabaret, 484
 Cabrera Infante, Saba, 195
 Cage, Nicholas, 537, 539
 Cagney, James, 115, 358, 498, 504
Caída de Icaro, La, 462
 Caignet, Félix B., 575
 Cain, James M., 475, 480, 482
 Caín, 212
 Caín, G., 250, 328, 330, 451
 Caine, Michael, 260
Caja de Pandora, La, 169
Calandria de Cromo, 67
 Caldwell, Erskine, 530
 Calhern, Louis, 323, 484
 Callas, María, 16
Calle 42, La, 56
Calle sin alegría, La (Bajo la máscara del placer), 173
Callejón sin salida, 558
Camerman, El, 235, 362

- Cameron, James, 548, 553
 Cammell, Donald, 460
 Camonte, Tony, 501,
 503, 506
 Camus, Albert, 222, 549
Cancán, 65
Candilejas, 234, 237, 241,
 242, 454
 Caniff, Milton, 512, 514
 Cansino, Eduardo, 137
 Cansino, Margarita Car-
 men, 53, 137, 303
 Cansino, Rita, 140
 Cansinos-Assens, Rafael,
 137, 306
Cantando en la lluvia,
 Cantando bajo la llu-
 via, 55, 59, 64, 74, 235
Cantor de jazz, El, The
 Jazz Singer, 23, 39, 41,
 53, 54, 69, 235, 360
 Capone, Alfonso, 496-
 499, 501, 503, 506
 Capra, Frank, 281, 292,
 358, 522, 523
 Capshaw, Kate, 511, 515
 Capucine, 225
 Cara, Irene, 60
Cara con ángel, Una, 59,
 64
Caracortada, Scarface (El
 precio del poder), 338,
 339, 495-506, 558
Caravana larga, La (Un
 remolque muy, muy
 largo), 139
Carceri, 540
Cargamento humano
 (Contrabando huma-
 no), 304
 Carlo, Ivonne de, 485
 Carné, Marcel, 269
 Caron, Leslie, 63
 Carpenter, John, 97
 Carreras, José, 147
Carrie, 259, 338, 492,
 493, 506
 Carril, Hugo del, 492
 Carrol Naish, J., 141
 Carroll, Lewis, 31, 375,
 402
 Carroll, Madeleine, 336
Carry On, 89
Carteles, 155, 272
 Carter, Jimmy, 552
Cartero llama dos veces,
 El (El cartero siempre
 llama dos veces), 475-
 477, 482, 459
 Caruso, Enrico, 148, 242,
 459
 Carver, Lily, 456
Casa de los espíritus, La,
 142
Casablanca, 135, 181, 183,
 392, 449-452, 525, 574

- Casco de acero*, 410
Cascos de oro, 411
 Casey Calvert, 272
 Casino Royale, 249
 Casino, 344
 Cassavettes, John, 493
 Cassidy, Butch, 557
Casta de malditos (Atraco perfecto), 94, 474
Castillo del odio, El, 205
Castillo, El, 32
 Castillo, teniente, 141
 Castro, Fidel, 47, 194
 Castro, Tom, 217
Cat People, 94
 Caution, Lemmy, 31
Cautivos del mal, The bad and the beautiful, 130, 282, 284, 440
 Cavani, Lilliana, 33
Cazafantasmas, Los (El castillo maldito), 132
 Celia, 337
 Cenicienta, 303, 430
 Cerrutti, 499
 Cervantes, Miguel de, 511, 576
 César, 196
 Chabrol, Claude, 395
 Chaikovsky, Piotr Ilich, 39, 81
 Chan, Charlie, 510
 Chandler, Helen, 426, 427
 Chandler, Joan, 399
 Chandler, Raymond, 464, 480, 483, 485, 562
 Chaney, Lon, 84, 490
Chantaje (La muchacha de Londres), 402, 406, 409
 Chaplin, Charles, *Charlie*, *Charlot*, *Charley*, *Canillitas*, *The little man*, 28-30, 226-229, 232, 243, 317, 360-375, 377, 378, 381, 382, 454
 Chaplin, Oona, 364
 Charisse, Cyd, 23, 59, 60, 64, 67, 105
Charlie Chan en Egipto, 137, 303
 Chaucer, Geoffrey, 543
 Cherrill, Virginia, 372
 Chesterton, G. K., 398
 Chevalier, Maurice, 67, 231
Chicuelo, El (El chico), 370, 371
Chinatown, 476
 Chopin, Frédéric, 40
 Christmas, Joe, 544
Christopher Strong, 165
 Chu En-Lai, 242
 Churchill, Winston, 226, 242, 364

- Chute de la maison Usher, d'après Alampò, La*, 48, 49
- Cicero, 206
- Cid, *El*, 435
- Cid, El, Le Cid*, 42, 89
- Cimarrón*, 40
- Cimino, Michael, 22, 61, 215
- Cinco dedos (Operación Cicerón)*, 206
- Cinco tumbas al Cairo*, 148
- Circo, El*, 235
- Ciudadano, El, Ciudadano Kane, Citizen Kane*, 27, 43, 144, 148, 239, 245, 246, 250, 254, 275, 277, 382, 402, 545, 554, 558
- Clarens, Carlos, 187, 520
- Clark, Candy, 461
- Clarke, Arthur, 525
- Clayburgh, Jill, 490
- Clift, Montgomery, 221
- Clock, The, Bajo el reloj (El reloj)*, 177
- Clooney, Rosemary, 135
- Close-up*, 565
- Coburn, Charles, 232
- Cocker, Joe, 363
- Coco, 60
- Cocos (Los cuatro cocos)*, 389
- Cocteau, Jean, 158, 160, 171
- Cohn, Harry, 442
- Colbert, Claudette, 114, 430, 431
- Coleccionista, El*, 541
- Colette, Sidonie Gabrielle, 316, 317, 431
- Collins, 173
- Colman, Ronald, 86, 207, 377
- Colón, Cristóbal, 136, 1445, 147, 149, 171, 374
- Comedia de los errores, La*, 566
- Comediante, El (El animador)*, 86
- Comezón del séptimo año, La (La tentación vive arriba)*, 24
- Como gustéis*, 469
- Cómo casarse con un millonario*, 328
- Con faldas y a lo loco*, 24, 120, 343, 432, 469
- Con la muerte en los talones, North by Northwest, Intriga internacional*, 44, 207, 208, 407

- Concierto para dos trompas*, 569
Condenado a muerte se escapa, Un (Un condenado a muerte se ha espacado), 31
Condesa de Hong-Kong, La, 227, 241
Condesa descalza, La, 299
Conducta impropia, 197
Confidential, 391, 483
Confusión cotidiana, 566
 Connery, Sean, 408
Conocimiento carnal, 561
 Conrad, Joseph, 36, 245
Consagración de la primavera, La, 518
 Conte, Richard, 231
 Conwell, Carolyn, 409
 Coogan, Jackie, 371
 Cooper, agente, 533, 534, 543
 Cooper, Gary, 84, 129, 135, 170, 211, 214, 258, 431
 Cooper, Merian C., 518
 Copland, Aaron, 40
 Coppola, Francis Ford, 61, 73, 142, 197, 338, 372, 453, 489, 493, 556
 Cora, 477, 483
Corazonada, 142
 Córdova, Arturo de, 138
 Corey, Wendell, 293
 Corman, Roger, 232
 Cornelia, 387
 Cornell, Katharine, 144, 147
Corona de espinas, 158
Corona de hierro, La, 158
Corona negra, La, 158, 159, 160
 Coronado, Celestino, 190
Coroner Creek, 213
Cortejo del papá de Eddie, El (El noviazgo del padre de Eddie), 106
 Cortés, Hernán, 157, 196
 Cortez, Ricardo (v. Krantz, Jakob)
 Cortez, Stanley, 124
Cortina rasgada, 403, 409
Cosecha roja, 473
 Cotten, Joseph, 251
 Coulson, Katharine, 533
 Courrèges, André, 363
Cover girl, 304
Crack Up, 476
 Crane, Randolph (v. Scott, Randolph)
 Crawford, Broderick, 116, 224

- Crawford, Joan, 53, 68,
102, 103, 116, 155,
188, 287, 290, 475,
529, 574, 576
- Creation, La creación,*
254, 518, 520
- Crichton, Michael, 517
- Crímenes de la rue Mor-*
gue, Los, 518
- Crisis,* 128, 130
- Criss Cross,* 476, 484
- Cristal,* 578, 581
- Cristóbal Colón,* 142
- Crosby, Bing, 231
- Crossfire,* 281, 476
- Cry of the City,* 476
- Cuando ruge la mara-*
bunta, 112
- Cuarto verde, El (La ha-*
bitación verde), 272-
274
- Cuatro jinetes del Apoca-*
lipis, Los, 123
- Cuatro plumas blancas*
(Las cuatro plumas),
41
- Cuban Pete, Pepe el cu-*
bano, 139
- Cuéntame tu vida, Spell-*
bound (Recuerda), 42,
46, 407
- Cuentos de Hoffman,*
Los, 538
- Cugat, Xavier, 139
- Cukor, George, 63, 128,
180, 184, 287, 399, 581
- Cumbres Borrascosas,*
256
- Cummings, Robert, 400
- Cura, La,* 369
- Curtis, Jamie Lee, 547,
551
- Curtis, Tony, 80, 120,
232, 234, 326-329, 485
- Curtiz, Michael, 183,
555
- Cuyás, María, 194
- Cyrano de Bergerac,* 134,
135
- Czerny, Karl, 432
- Czerny, Tibor, 431
- D'Amico, Silvio, 377
- D'Arrast, Harry, 376-385
- D'Rivera, Paquito, 192
- D'Rivera, Brenda, 192
- Da Vinci, Leonardo,
254, 358
- Dafnis y Cloe,* 576
- Dafnis, 120
- Dafoe, Willem, 548
- Daguerre, Louis, 380
- Dailey, Dan, 57, 231
- Dalí, Salvador, 42, 246,
535-540, 573
- Dalio, Marcel, 83, 385

- Dall, John, 486
Dama de las camelias, La (*Margarita Gautier*), 52, 109, 130, 184, 220
Dama de Shanghai, La, 32, 248, 305
Dama Eva, La (*Las tres noches de Eva*), 293
Dámaso de Alonso, Luis Antonio (v. Roland, Gilbert)
Daniels, Malenie, 337
Dante, 216, 351, 390, 477
Darin, Bobby, 231
Dark City, 476
Dark Star, 97, 525
David, 359
Davies, Marion, 384
Davis, Bette, 40, 86, 102, 112, 115, 116, 163, 165, 188, 287, 290
Davis, Marion, 382
Davis, Sammy, 232
Day, Chico, 143
Day, Francisco (v. Day, Chico)
De Forest, Lee, 55
De Mille, Cecil B., 92, 129, 132, 189, 247, 292, 365
De Niro, Robert, 77, 86, 490
De repente en el verano (*De repente el último verano*), 168
De Sica, Vittorio, 350, 371, 567
Dean, James, 221
Debajo del reloj (*El reloj*), 266
Decisión al morir la tarde (*Cita en Sundown*), 215
Deckard, Rick, 525
Dekker, Albert, 295, 458
Del amor, 276
Delator, El, 40
Delon, Alain, 33, 89
Delusion, 486
Demarest, William, 231
Demasiadas muchachas, 139
Demócrito, 362, 367
Denham, Carl, 321, 343, 482
Depardieu, Gérard, 134
Derecho de nacer, El, 575
Dern, Bruce, 533
Dern, Laura, 521, 533, 537
Dernier tournant, Le, 482
Descartes, René, 387
Desmond, Norma, 128, 153, 217, 221, 224, 288

- Despedida de soltero (La noche de los maridos)*, 556
- Despojadores, Los*, 213
- Destino*, 565
- Destry Rides Again*, 152
- Detective que canta, El*, 23
- Detour*, 476
- Di Maggio, Joe, 322
- Diablo es una mujer, El*, 173
- Diáguilev, Serguéi, 202
- Dial M for Murder*, 407
- Días de cielo (Días del cielo)*, 198
- Días de ira*, 31
- Días de radio, Radio Days*, 277, 556
- Días sin huella, The Lost Weekend*, 42
- Dickens, Charles, 236, 257
- Dickinson, Angie, 90, 504
- Dieterle, William, 427, 428
- Dietrich, María, 170
- Dietrich, Marlene, 109, 125, 150-152, 165, 169-147, 180, 190, 213, 247, 292, 296, 328, 510
- Dietrichson, Mrs., 243
- Diligencia, La*, 165, 434
- Dilo cantando*, 54
- Dior, Christian, 484
- Dirty Dancing*, 427
- Dirty Dozen, The*, 458
- Disney, Walt, 76, 205, 291, 505, 518, 528
- Diva*, 327
- Diversión en el lavadero chino*, 170
- Dmytryk, Edward, 485
- Doce hombres en pugna (Doce hombres sin piedad)*, 556
- Dodgson, Charles (v. Carroll, Lewis)
- Domingo, Plácido, 146
- Don't look now*, 461, 465
- ¿Dónde queda la casa de tu amigo?*, 566, 569
- Donen, Stanley, 58, 59, 63-66-72
- Donne, John, 74
- Doña Bárbara*, 151
- Doña Diabla*, 113
- Doolittle, Eliza, 63
- Doré, Gustavo, 358, 514
- Dors, Diana, 329
- Dos inglesas y el continente, Las (Dos inglesas y el amor)*, 275
- 2001: Odisea del espacio*, 15, 94, 474, 489, 526

- Dos semanas en otra ciudad*, 267
 Dostoievski, Fiódor, 40, 320
 Douglas, Kirk, 144, 266, 293, 493
Downhill, 396, 400
Dr. Cíclope, 458
Dr. Doolittle, 73
Dr. Mabuse, tabúr, El, El Doctor Mabuse, 418
Dr. Strangelove (¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú), 73, 94, 474
Drácula, 81, 131, 427, 428
Drácula, 81, 228, 550
 Dreyer, Carl, 31
Dry Martini (Martini seco), 380
Du Barry, 265
 Duarte de Perón, Eva, 18224, 350, 297
 Dubois, Blanche, 553
Duck Soup, Héroes de ocasión (Sopa de ganso), 390
Duelo al sol, 113, 214
Duelo (El diablo sobre ruedas), 556
 Duhamel, Marcel, 480
Dulce olor del éxito, El (Chantaje en Broadway), 80
 Dulcinea, 296
 Dumbo, 292
 Dumont, Margaret, 389, 390
Dunas (Dune), 533, 536
 Durango, Perdita, 534
 Durante, Jimmy, 232
 Duvivier, Julien, 275
 Dvorak, Ann, 495
 Dwan, Allan, 212
E la nave va, And the Ship Sails On (La nave va), 89, 279
 Eagles, Jeanne, 415
 Eastman, George, 16, 18
 Eastwood, Clint, 95
 Eboli, duquesa de, 511
 Echanove, Juan, 575, 578
Edison el hombre, 18
 Edison, Thomas Alva, 16-18, 52, 524
Educación sentimental, La, 362
 Eichmann, Adolf, 261
 Einstein, Albert, 86, 242, 246, 526, 527
 Eisenstein, Sergei, 86, 242, 246, 248, 378, 404, 408
 Ekberg, Anita, 279, 329
 Eliot, T. S., 350, 391, 393, 565

- Elizondo, Héctor, 143
 Ellen, Vera, 23
Elogio de la locura, 393
 Emerson, John, 316
 Emmerich, Alonzo, 323
En el calor de la noche, 87
En el viejo verano (En aquel viejo verano), 177
En la mitad de la noche (En mitad de la noche), 106
En un lugar solitario, In a lonely place, 116, 282, 434, 436, 438, 441-444
Enjaulada (Sin remisión), 112
Enciclopedia del cine, The Film Encyclopedia, Katz, 13, 124, 147, 454
Enciclopedia dello Spettacolo, 377
Encrucijada de odios, Crossfire, 281, 476
Encuentros en la tercera fase, 96, 274, 489
Enemigo público, El, Public Enemy, 497, 558
Engaño, Deception, 41
 Engels, Friedrich, 245
Enrique V, 258, 349
Entertainer, The, 259
Entre naranjos, 123
Eraserhead, 531-537, 540, 541
 Erasmo, Desiderio, 393
 Erice, Víctor, 354
 Ernst, Max, 540
 Erroll, Leon, 247
 Escrivá, Javier, 581
Espartaco, 94
Espectáculo comienza, El, 265
Espectros, 553
Esta noche y todas las noches, 304
Estación Comanche, 215
 Estévez, Martin (v. Sheen, Martin)
Estrecho margen, 94
Eva al desnudo, 166
 Evello, Carl, 455
Evita, 297
Excéntrica, La, Now Voyager (La extraña pasajera), 40
Extranjero, El, 247
Extraño amor de Martha Ivers, El, 293
F. for Fake, 250, 254
 Fairbanks, Douglas, 128, 317

- Falla, Manuel de, 146, 380
Falstaff, 250
Fama, 60
Family Plot, 45
Fanny en luz de gas, 205
Fantasia, 518
Fantasma del Paraíso, El, 338, 490
Fahrenheit, 451, 460
 Fairbanks, Douglas, 128, 317
 Faulkner, William, 143, 217, 350, 502, 511, 544
 Fausto, 118, 264, 329
Fedora, 135, 224
 Félix, María, 113, 150-157, 160, 299
 Fellini, Federico, 89-91, 133, 202, 276-279, 370, 556, 580
Fénix demasiado frecuente, Un, 244
 Fernán Gómez, Fernando, 436
 Fernández, Emilio, 124, 153, 190
 Fernández, Leopoldo, *Trespasines*, 231
 Ferrara, Abel, 445
 Ferrer, José, 128, 130, 134, 135, 142
 Ferrer, Mel, 134
Festival de la belleza, 547
 Feyder, Jacques, 492
 Fiallo, Delia, 577, 578
Fiebre rubia, La, 281
 Fields, W. C., 310, 367
Fiera de mi niña, La, 26, 84, 110
Fierecilla domada, La, 511
 Figueroa, Emilio, 124
 Figueroa, Gabriel, 124
Filo de la navaja, El, 82
Fin de semana en La Habana, 139
Finian's Rainbow, 66
 Fiorentino, Clorinda (v. Fiorentino, Linda)
 Fiorentino, Linda, 482, 488, 579
 Fitzgerald, Francis Scott, 350, 424
 Flammarion, Georges, 431
Flash Gordon, Roldán el temerario, 525
 Fleischer, Richard, 94
 Fleming, Victor, 181
Flor de mi secreto, La, 572, 574, 577, 581
 Flynn Doyle, Lara, 487
 Flynn, Errol, 41, 121, 212
Fogosa mexicana ve un fantasma, La, 247

- Follies de Ziegfeld, Las*
(Ziegfeld follies), 62,
 265
- Fonda, Henry, 293, 402
- Fontaine, Joan, 115, 256
- Ford, Glenn, 283
- Ford, Harrison, 525, 529
- Ford, John, 40, 92, 98,
 105, 110, 124, 148,
 160, 163-166, 168, 210,
 212, 245, 353, 534, 496
- Fosse, Bob, 58, 60, 278
- Fowles, John, 541
- Francis, Kay, 125
- Franco, Francisco, 82,
 83, 195, 197, 350
- Frank, Nino, 478, 481
- Frankenstein*, 534, 535
- Freed, Arthur, 54, 72,
 265
- French Cancan*, 155, 160
- French Connection, The*,
 142
- Frenzy*, 45
- Freud, Sigmund, 24, 46,
 119, 335, 357, 364,
 393, 540, 582
- Friné, 305
- Front Page, The*, 68
- Frontier Marshal*, 212
- Fry, Christopher, 233
- Fugitivo, El*, 148
- Fuller, Samuel, 410-416
- Funny Face, Una cara*
con ángel, 59, 64
- Furia*, 506
- Fury, The*, 493
- Fuseli, Henry, 540
- Gabin, Jean, 170
- Gable, Clark, 103, 111,
 180-183, 298, 317,
 319, 322, 431
- Gabor, Zsa Zsa, 232
- Galatea, 224, 295, 337,
 399
- Gallagher, Mr., 388
- Gallegos, Rómulo, 151
- Gandhi, Mohandas, 242
- Garbo, Greta, 66, 83, 84,
 88, 102, 103, 109, 110,
 122, 124, 128, 130, 150,
 153-156, 163, 173, 184,
 220, 230, 235, 256, 282,
 290, 298, 324, 376, 574
- García Hernández, Juan
 (v. Hernández, Juano)
- García Lorca, Federico,
 356, 397, 572
- García, Andy, 141
- Gardner, Ava, 115, 155,
 294-302, 484
- Garfield, John, 102
- Garland, Judy, 63, 86,
 175-179, 206, 232,
 251, 266, 268

- Garnett, Tay, 475, 477
 Garride, Antonio (v. Moreno, Antonio)
 Garrido, Alberto, *Chicharito*, 231
 Garson, Greer, 232
 Gassman, Vittorio, 160
Gata salvaje, La (Alma zingara) 136
Gato negro, El, 428
Gato y el canario, El, 29
Gattopardo, Il, 89
Gaucha, El, 128
 Gauguin, Paul, 133, 266, 358, 559
 Gautier, Margarita, 52
 Gelardino, Chori, 47
Gendarme desconocido, El, 227
General murió al amanecer, El, 514
Gente hablará, La, 190
 Gershwin, George, 64
 Gershwin, Ira, 149
Get Lang, 419
Getting Gertie's Garter, 93
 Gielgud, John, 86
Gigi, 63
 Gilbert, John, 127, 235, 257
Gilda, 90, 305
 Gillis, Joe, 217, 221-224
 Ginsberg, Allen, 356
 Gish, hermanas, 317
 Gish, Lillian, 101, 317
Glass Managerie, The, 110
 Glyn, Elinor, 342
Go West, Young Man, 308, 310
 Godard, Jean Luc, 31, 73, 363, 410, 415, 457, 545, 569
 Goddard, Paulette, 370, 371
 Goebbels, Joseph, 172, 349, 418-421, 546
Going My Way, 148
 Goldblum, Jeff, 520, 521
Golden Boy, 220
Goldiggers of 1935, 57
 Goldoni, Carlo, 62
 Gómez, Miriam, 63, 76, 187, 300, 301, 422, 453
 Gómez, Thomas, 143
 González, Cesáreo, 160
 Goodman, Benny, 65
Gotta Sing, Gotta Dance, 72
 Gounod, Charles, 403
 Goytisolo, Juan, 195
 Graco, 387
 Grahame, Gloria, 117, 130, 280-285, 420, 436, 437, 439-444

- Gran dictador, El*, 234-237, 375
Gran Hotel, 102, 150
Gran Houdini, El, 21
Gran juego, El, 492
Gran robo al tren, El,
Gran robo del tren, El, 22, 25, 531
Grandes almacenes (Tienda de locos), 389
 Grant, Cary, 84, 107, 131, 207-209, 211, 233, 234, 263, 304, 309, 313, 337, 372, 399, 400, 427
 Gray, Dorian, 464
 Gray, Laurel, 443
Greatest Show on Earth, The, 440
 Greely, Horace, 309
 Greene, Graham, 211, 242
 Gregorio, 36
 Grey, Lita, 239, 370-379
 Grey, Zane, 211
 Griffith, D. W., 92, 129, 316, 317, 410
 Griffith, Melanie, 333-341, 344, 428
Grifters, The, 476, 486
 Gris, Amanda, 573
 Gris, Juan, 424
 Gromek, 409
 Guarner, José Luis, 190, 199-202, 457
 Guarner, Mari Carmen, 199
 Gucci, 499
Guerra de las galaxias (La guerra de las galaxias), 96, 97, 490
 Guevara, Che, Ernesto, 363
 Gumm, Ethel, 176
Gun Crazy, 487
Guns in the Afternoon, 215
 Gurdin, Lana (v. Wood, Lana)
 Gurdin, Natalie (v. Wood, Natalie)
 Gustaffsson, Greta (v. Garbo, Greta)
 Gutiérrez Alea, Tomás, 270, 417
Habana, 142
 Hackman, Gene, 341
 Hadley-García, George, 126
 Hagen, 419
Hair, 65
Halcón maltés, El, 113, 425, 450, 473, 478, 481, 487
 Hale, Georgia, 373

- Hallelujah, I'm a Bum,*
El alcalde y el mendigo (*Soy un bagabundo*), 70, 71, 383
 Hallward, Gloria, 280
 Hamilton, Emma, 257
Hamlet, 26, 67, 258, 295, 320, 349
 Hammer, Mike, 148, 232, 454-459
 Hammett, Dashiell, 425, 472, 473, 479, 480, 481, 485, 562
 Hammond, Dr., 520
 Hannah, Daryl, 333, 340
 Harbou, Thea von, 419-421
 Hardy, Oliver, 242, 368, 579
 Harlow, Jean, 103, 104, 111, 298, 317, 319, 329, 343, 442
 Harris, Mildred, 370
 Hart, Lorenz, 68, 70
Hasta el último hombre, 211
 Hathaway, Henry, 211
 Hawks, Howard, 24, 236, 245, 291, 326, 353, 428, 465, 496-499
 Hayden, Sterling, 474
 Hayward, Susan, 108, 154
 Hayworth, Rita, 23, 53, 60, 90, 108, 112, 113, 125, 135, 137, 140, 141, 155, 189, 280, 303-307, 436
 Head, Bodley, 242
 Hearst, William Randolph, 242, 317, 382
 Heath, Edward, 300
 Heathcliff, 256
Heaven's gate, 435
 Hecht, Ben, 496
 Hedren, Tippi, 116, 333, 334-338
 Hegel, Georg Wilhelm, 231, 405
 Helena, 114, 118, 119, 329, 482
Hell and High Water, 411, 414
Heller in Pink Tights, 128
 Hemingway, Ernest, 27, 34-37, 172, 246, 296, 424-426, 450, 479, 484, 562, 563
 Hemingway, Mary, 35, 37
 Henry, Buck, 461
 Hepburn, Audrey, 23, 59-60, 64, 90, 134
 Hepburn, Katharine, 84, 107, 110, 111, 163-168, 173, 281, 290, 428, 465

- Herb Brown, Nacio, 54
Herencia del desierto, La
 (El legado de la este-
 pa), 211
 Hernández, Juano, 143
 Herodes, 62, 512
 Herodoto, 182, 359
Héroe, 141
 Herrmann, Bernard, 43-
 45, 403, 492
 Hesser, George, 101
 Heston, Charlton, 89,
 435
High Sierra, 95
Hijo del siglo, Un, 499
Hijos de Sánchez, Los,
 125
 Hinkel, Adenoid, 375
His Girl Friday, 24
Hispanics in Hollywood,
 126
Historia de Eddie Du-
chin, La (Eddie Du-
chin), 106
Historia de Filadelfia, La
 (Historias de Filadel-
 fia), 107
Historia de Jeanne Eagles
 (Jeanne Eagles), 106
Historia de una noche,
 159
Historia inmortal, La,
 247, 511
 Hitchcock, Alfred, 31, 33,
 42, 43, 44, 45, 46, 96,
 105, 110, 111, 116, 174,
 209, 233, 245, 275, 277,
 318, 333-340, 357, 359,
 395-409, 451, 487, 491,
 492, 540, 548, 574
 Hitchcock, Alma,
 Hitler, Adolf, 110, 172,
 233, 326, 349, 387,
 402, 419, 421, 523, 546
 Hockney, David, 579
 Hoffman, Dustin, 248
 Hoffmann, E. T. A., 538
Hojas muertas, 576
 Holden, William, 217-
 225, 241, 287, 288
Holiday, 110
 Holly Body, 335
 Hollyday, Judy, 224
Hollywood, 367
Hollywood, mon amour,
 65
 Holmes, Sherlock, 87, 534
Hombre de gris, El, (Per-
fidia), 205
Hombre de la máscara
de hierro, El, 535
Hombre elefante, El, The
Elephant Man, 536
Hombre equivocado, El
 (Falso culpable), 43,
 403

- Hombre increíble, El (El increíble hombre menguante)*, 94
- Hombre que amaba a las mujeres, El (El amante del amor)*, 274
- Hombre que cayó a la Tierra, El, Man who fell to earth, The*, 465
- Hombre que disparó a la Garbo, El*, 189
- Hombre que sabía demasiado, El*, 407
- Hombre que vino a cenar, El*, 112
- Homero, 20, 138, 351, 583
- Honegger, Arthur, 40
- Honeymoon in Vegas*, 278
- Hoover, J. Edgard, 560
- Hope, Bob, 132
- Hopper, Denis, 534
- Hopper, Edward, 74
- Horizontes perdidos*, 522
- Horne, Lena, 265
- Horror Movies*, 520
- Houdin, Robert, 21
- House of Bamboo*, 411
- Howard, Leslie, 255
- Huésped, El (El enemigo de las rubias)*, 402
- Hughes, Howard, 163, 210, 442, 443, 496, 499, 506
- Hugo, Víctor, 31, 490, 544
- Human Desire*, 283
- Humbert, Humbert, 208, 371
- Humpty Dumpty, 386
- Hunter, Tony, 66
- Huppertz, Gottfried, 419
- Hurrell, George, 101-104
- Hussein, Saddam, 458
- Huston, Anjelica, 486
- Huston, John, 61, 135, 426, 432-435, 474, 482, 485
- Huston, Walter, 68
- Huxley, Aldous, 257, 317
- I Walked with a Zombie*, 94
- I'm no angel, No soy un ángel*, 309
- Ince, Thomas, 242, 382
- Indiana Jones*, 512-516
- Infierno de Dante, El*, 304
- Inmigrante, El*, 30
- Innundation, L'*, 48
- Instinto Básico*, 344, 484, 488
- Intocables (Los Intocables de Elliot Ness)*, 23
- Intolerancia*, 317
- Intruso en el polvo*, 143

- Invasión de los ladrones de cuerpos, La, Invasion of the Body Snatchers*, 94, 445, 448
Invierno mata, El, 458
 Ionesco, Eugène, 406
 Irving, Amy, 493
 Isabel II, 243
It came from Outer Space, 94
It, 342
Iván el Terrible, 248
Ivanhoe, 42
I'll Never Forget What's his name, 253
J'Accuse, 135
 Jackson, Samuel, 521, 562
 Jaffe, Sam, 474
 Jannings, Emil, 273, 274
 Janouch, 33
Jaws, Tiburón, 95, 489
 Jay Lerner, Alan, 63, 72
 Jeffrey, 540, 542
 Jennings, Talbot, 26
Jerk, The, 503
Jesse James, 212
 Jessel, George, 69
Jetée, La, 38
 Jiménez, Orlando, 195, 197
 Johnson, doctor, 208
 Johnson, Lucy (v. Gardner, Ava)
 Johnson, Lyndon B., 552
 Jolson, Al, 39, 54, 55, 68, 69, 70, 90, 179, 384
Jolson Story, The, The Al Jolson Story, 70, 90
 Jones, Indiana, 509-512, 515, 516
 Jones, Jennifer, 113, 291
 Jones, Shirley, 231
 Jonson, Ben, 118
Jornada de terror (Estambul), 125
Jorobado de Nuestra Señora, El, 428, 490
Josefina la cantora, 29
Joung Man with a Horn, 144
Joven Edison, El, 18
Joyas de la corona, Las, 158
 Joyce, James, 28, 32, 41, 194
 Joyce, James, 194
Juana de Arco, 134, 135, 550
 Juárez, 427
Juez Roy Bean, El (El juez de la horca), 298
Juicios de Oscar Wilde, Los, 209

- Jules y Jim*, 274
 Juliá, Raúl, 142
Julio César, 196
Jungla de asfalto, La, The Asphalt Jungle, 473-475, 484

K ante las puertas de la ley, 566, 567
 Kabaoly, Ivan, 187
 Kael, Pauline, 250, 336, 442
 Kafka, Franz, 28-33, 533, 538, 566
 Kagan, Jeremy Paul, 359
 Kahlo, Frida, 487, 534
 Kalton Lahue, Karl, 364
 Kane, April, 513
 Kane, Charles Foster, 145, 250
 Kane, Miss, 513
 Kanin, Garson, 163
 Kant, Immanuel, 172
 Karamazov, hermanos, 392
 Karlson, Phil, 94
 Karun, Shaji N., 565
 Katz, Ephraim, 124, 125, 265, 454
 Kavafis, Konstantin, 82, 194
 Kaye, Danny, 210
 Kaye, Nora, 73
 Keaton, Buster, 177, 226-233, 235, 242, 362-368, 373
 Keeler, Ruby, 57, 291
 Keitel, Harvey, 557
 Kelly, Gene, 57, 58, 62, 64, 72, 74, 266, 306
 Kelly, Grace, 298, 306, 336, 397
 Kennedy, Burt, 215
 Kennedy, Jack, 324
 Kennedy, Joseph, 236
 Kennedy, Robert, 324
 Kennedy, Ted, 324
 Kershner, Irvin, 94, 95
 Keyes, Evelyn, 435
 Khan, Ali, 54, 306
Khartoum, 259
 Kiarostami, Abbas, 564
 Kidman, Nicole, 485
 Kielsing, Wolfgang, 409
Kika, 579
Kill Me Again, 487
Killers, The, 95, 476, 484
 Kilmer, Val, 487
King Kong, 40, 299, 477, 482, 518-519
King's Row, 112
 King, Henry, 183, 212
 Kobal, John, 72, 101, 108, 121, 137, 179, 187, 191, 192, 280, 285, 307, 440, 441, 534

- Kodaly, Zoltan, 46
 Korda, Alexander, 41
 Korngold, Erich Wolfgang, 41, 46
 Kovacs, Ernie, 231
 Krafft-Ebing, R., 164
 Kramer, Stanley, 31
 Krantz, Jakob, 123, 124
 Krimilda, 419
 Kruchev, Nikita, 65, 364
 Kubrick, Stanley, 94, 209, 474
 Kuleshov, Lev, 18, 404, 405
 Kurosawa, Akira, 78, 473, 564

 Ladd, Alan, 476
 Ladd, Diane, 533
Ladrón de Bagdad, El, 41, 42, 50
Ladrón de bicicletas, 567
Lady Eve, The, 113
Lady Hamilton, 257, 261
 Laertes, 583
 Lake, Verónica, 190, 213
 Lamarr, Hedy, 114, 125, 152, 153, 156, 160, 188, 296, 450
 Lamont, Lina, 235
 Lamour, Dorothy, 115
 Lampreave, Chus, 580
 Lancaster, Burt, 80, 84, 89, 290, 295, 476, 484
 Landis, Carole, 93
 Landrú, Desiré (v. Landrú, Henri)
 Landrú, Henri, 240
 Lang, Fritz, 209, 212, 283, 417-422, 428, 540
 Langdon, Harry, 226-230, 242
 Lange, Jessica, 343, 476, 477, 483
 Langlois, Henri, 48, 353, 417
 Langtry, Lily, 298
 Lansing, Joy, 329
Lanza rota, 214
 Lara, Agustín, 156, 515
Larga es la noche, 205, 206
Last Flight, The, 27, 426-428
Latin Lovers, 138
Laughter, 377
Laura, 191, 543
 Laurel, Stan, 242, 368, 579
 Laurentis, Dino de, 536
 Laurie, Piper, 492
 Lautréamont, Conde de, 541
 Lawford, Peter, 232
Lawrence de Arabia, 133

- Lázaro, Ángel, 337
 Leach, Winslow, 491
 Lean, David, 165
Lección, La, 406
 Ledoux, Jacques, 273, 274
 Lee, general, 411
Legión de la decencia, 309
 Leigh, Janet, 232, 405, 406
 Leigh, Vivien, 115, 154, 155, 180, 187, 257, 261
 Leisen, Mitchell, 180, 379, 433, 435, 582
Lejos del mundanal ruido, 460
 Lemmon, Jack, 120, 232, 234
 Lenin, Vladimir Ilich Ulianov, 86, 87, 245, 349
 Lennon, John, 249, 364
 Leone, Sergio, 473
Leopard Man, The, 94
 Lérmontov, Mijaíl, 202
 Lerner, Irving, 94, 95
 Leroux, Gaston, 490
 Lewis, Jerry, 227, 229, 556
 Lewis, Joseph, 487
Ley del hampa, La, 23
 Lichtenberg, Georg, 126
 Lime, Harry, 251
 Lindbergh, Charles, 226
Lío en el paraíso (Un ladrón en la alcoba), 379
 Liszt, Franz, 432
Llegada del tren a la estación de la Ciotat, La, 18
 Lloyd Webber, Andrew, 297
 Lloyd, Harold, 229, 230
Lluvia, 135, 504
Lo que el viento se llevó, 40, 180, 181, 257, 449
Lo que vendrá, 525
Locura de verano, 165
 Loewe, Frederick, 63
Lola Montes, 81
Lolita, 94, 208, 209, 249, 474
 Lom, Herbert, 490
 Loman, Willy, 71
 Lombard, Carole, 111, 319, 320, 371, 399
 London, Jack, 372
 Longo, 577
 Loos, Anita, 315-317
 López, Antonio, 354
 López, Tancredo, 228
Lord Jim, 209
 Loren, Sophia, 89
 Lorenzo, Aldonza, 296

- Lorre, Peter, 232, 427, 450, 474
- Losch, María Magdalena von (v. Dietrich, Marlene)
- Losey, Joseph, 32, 33
- Love Me Tonight*, 66, 68, 70
- Lovejoy, Frank, 439
- Loveless, The, Sin amor*, 535, 548, 549
- Loy, Mirna, 115, 461
- Lubitsch, Ernst, 66, 110, 198, 379
- Lucas, George, 96, 245, 489, 516
- Luces de la ciudad*, 236, 237, 374, 375
- Luces de variedades*, 278
- Lucia di Lammermoor*, 503
- Luddy, Tom, 453, 557
- Lugosi, Bela, 26, 81, 131, 427
- Lullaby of Broadway*, 58
- Lumière, Auguste, 16-20, 25, 52, 69, 149, 362
- Lumière, hermanos, 16-20, 25, 69, 149
- Lumière, Louis, 16-20, 25, 52, 69, 149, 349, 362
- Luna es azul, La*, 148, 241
- Lupin, Arsenio, 562
- Lupino, Ida, 436
- Lust for Life*, 133
- Luz de agosto*, 530, 544
- Lydecker, Waldo, 191
- Lynch, Charles, 530
- Lynch, David, 530-538, 541-544, 549
- Lyon, Sue, 208
- M. Klein*, 32, 33
- Macbeth, 248, 477, 505
- Macbeth*, 250, 349, 386, 477, 555
- Macbeth, Lady, 552
- MacLachlan, Kyle, 533
- MacMurray, Fred, 221, 293, 483
- Macnamara, Maggie, 241
- Madame Bovary*, 266
- Made in USA*, 415
- Magnani, Anna, 279
- Magnificent Ambersons, The*, 43, 245, 247, 254, 545
- Magritte, René, 540,
- Mahler, Alma, 398
- Mailer, Norman, 324, 329, 437
- Maine, Norman, 206
- Mala Strana*, 29
- Malcolm, Dr., 520, 521
- Malice*, 486
- Malick, Terry, 196

- Malinche, 157
 Malle, Louis, 453
 Malraux, André, 65, 539
Mammy, 53, 54
 Mamoulian, Rouben, 66, 68, 220
 Mangano, Silvana, 154
 Mankiewicz, Herman, 166, 250
 Mankiewicz, Joseph, 166, 168
 Manners, David, 428
 Mansfield, Jane, 329
 Mao Tse-Tung, 350
 Marais, Jean, 159
Marathon Man, 86, 248, 260
Marcha fúnebre de una marioneta, 403
Marcha nupcial, La, 236
María de Escocia (María Estuardo), 110, 164, 165, 166
Mariachi Dos, El, 557
Mariachi, El, 557
 Marion, Frances, 176
 Marker, Chris, 38
 Marlowe, Christopher, 256, 325, 118
 Marlowe, Philip, 524
Marnie (Marnie la ladrona), 44, 116, 334, 335, 338, 408
 Marqués, María Elena, 154
 Marshall, Brenda, 225
 Marshall, Penny, 548
 Martí, José, 131
Martillo, El, 454
 Martin, Dean, 232
 Martin, Steve, 74, 503
 Martínez Asúnsolo y Negrete, María Dolores (v. Río, Dolores del)
 Marvin, Lee, 84, 95, 116, 130, 214, 283, 284, 436, 440, 504
 Marx, Chico, 86, 386-388, 391
 Marx, Groucho, 86, 111, 242, 351, 386-394
 Marx, Gummo, 388
 Marx, Harpo, 86, 242, 386-388
 Marx, hermanos, 86, 388-391
 Marx, Julius (v. Marx, Groucho)
 Marx, Karl, 65, 86, 245, 364, 386, 405, 448,
 Marx, Minnie, 387, 388
 Marx, Zeppo, 86, 386-388
 Mary Poppins, 76
 Mary-Loy, 461

- Más allá de la terapia*
(Tres en un diván), 24, 377
Más allá del olvido, 492
Máscara de Demetrio, La
(La máscara de Dimitrios), 206
 Mason, James, 205-209, 368
 Massie, Raymond, 232
 Massina, Giulietta, 278
 Mastroianni, Marcello, 279
Mata Hari, 128
 Matisti, 145
 Mature, Victor, 304, 306
 Matzo, Elizabeth (v. Scott, Lizabeth)
 Maugham, Somerset, W., 135, 504, 511
 Maxwell, Marilyn, 325
 Mayer, Louis B., 108, 123, 127, 175, 177, 179, 182, 219, 235, 294, 420, 425
 Mayersberg, Paul, 464
 Mayo, Virginia, 115
Mayor y la menor, El, 432
 McCarthy, Joseph, 446
 McCarthy, Kevin, 95, 446-447
 McCarthy, Mary, 446
 McCartney, Paul, 363
 McCoy, Horace, 480
 McCrea, Joel, 431
 McDonald, Jeanette, 216
 McLaine, Shirley, 95
 McMurray, Fred, 292, 483
 Medel, Manuel, 227
Medianoche, 24, 26, 430-433
 Meeker, Ralph, 144, 454, 458
Meet me in St. Louis, La rueda de la fortuna
(Cita en San Luis), 58, 62, 64, 177, 266
 Mefistófeles, 264
 Mefistofelia, 264
Mejores años de nuestra vida, Los, 115
 Méliès, Georges, 17, 20, 25, 521
 Meller, Raquel, 237, 238, 242
Melodía de Broadway, 55, 64, 66
 Melville, Herman, 34, 501
Melvyn y Howard, 283
 Mencken, H. L., 317
 Mendelssohn, Félix, 41, 367
 Menelao, 329
 Menjou, Adolphe, 383

- Mercouri, Melina, 108
 Mergenthaler, Ottmar, 412
Merrill's Marauders, 412
 Merrill, Frank, 412
Metamorfosis, La, 29, 31
Metrópolis, 418-421
Mi autobiografía, 241
Miami Vice, 141
 Michaels, Beverly, 329
Midnight, 434-435
Miedo escénico (Pánico en la escena), 174
Miedo súbito, 284
 Mifune, Toshiro, 78
 Miguel Ángel, 254, 359
Mil y una noches, Las, 136
 Milanés, José Jacinto, 488
Mildred Pierce, 475, 574, 576
 Milestone, Lewis, 68, 384, 514
 Mille, Katherine de, 132
 Miller, Ann, 57
 Miller, Arthur, 320
 Miller, Marilyn, 324
Millón de años antes de Jesucristo, Un (Hace un millón de años), 140
 Milshtein, Lev, 68
 Milton, John, 20
Mimi, 26
 Minnelli, Liza, 263-268, 484
 Minnelli, Vincente, 58, 61-64, 72, 106, 130, 139, 177, 178, 263-268
Misfits, The, 322, 343
Miss Sadie Thompson, 135
 Mitchell, Thomas, 165
 Mizogushi, Kenji, 564
Moby Dick, 35, 566
Modas de 1934, 58
Mogambo, 80, 298
 Moix, Terenci, 190
 Molina Foix, Vicente, 190
Momento imprudente El (Almas desnudas), 206
Momia, La, 428
Mona Lisa, 254
 Monegal, Emir, Rodríguez, 108
 Monroe, Marilyn, 86, 88, 130, 176-178, 234, 259, 317, 320-382, 330, 342-344, 484, 506
Monsieur Verdoux, 234, 237, 240, 241, 370
Monstruo de la laguna negra, El, 94
 Montalbán, Ricardo, 138-141

- Montana, Tony, 500, 506
 Montand, Ives, 408
 Montesinos, 237, 238,
 240, 373
 Montez, María, 135-136,
 137
 Montiel, Sara, 237
 Moore, Cleo, 329
 Moore, Demi, 484
 Moore, Grace, 265
 Moreau, Jeanne, 33, 511
 Moreno, Antonio, 124-
 127, 131
 Moreno, Mario, Cantin-
 flas, 140, 226-232
 Morgan, Dennis, 450
 Mortensen, Norma (v.
 Monroe, Marilyn)
 Mosyukin, Ivan, 405
 Mozart, Wolfgang Ama-
 deus, 233
Mr. Arkadin, 250, 252
Mr. y Mrs. Smith, 111
Muchachos de Brasil, Los
 (*Los niños del Brasil*),
 209
Muelles de Nueva York,
 Los, 235
Muerte de un viajante, 71
Muerte en la tarde, 215
Muerte en Venecia, 356
Mujer cobra, La (La rei-
 na cobra), 136
Mujer de dos caras (La
 mujer de las dos ca-
 ras), 184
Mujer de París, Una, 381
Mujer del año, La, 164
Mujer del cuadro, La, 86,
 166
Mujer invisible, La, 136
Mujer sin pasaporte,
 Una, 114
Mujeres al borde de un
 ataque de nervios,
 572, 580, 581
Mujeres rebeldes de Cu-
 ba, Las, 121
Mujeres, 181
Mundo de Apu, El, 565
Mundo de la risa, El, 364
Mundo maravilloso, Un
 (*¡Qué bello es vivir!*)
 358
 Muni, Paul, 427, 495,
 496, 500
Murder my Sweet, 485
 Murnau, F. W., 273
 Murphy, Eddie, 87
Museo de cera, El (Los
 crímenes del museo de
 cera), 213
 Mussolini, Benito, 83,
 278, 350, 387
My Fair Lady, 63, 72, 90
My Gal Sal, 304

- My Man and I*, 139
Myra Breckinridge, 310
 Nabokov, Vladimir, 544
Nace una Estrella (Ha nacido una estrella), 63, 177, 178, 179, 206
Nacida ayer, 224
Nadie escuchaba, 197
Naked Kiss, The, 412, 414
 Nance, John, 533
 Nash, Marilyn, 370
Natural Born Killers, 487
Nazarín, 271
Near Dark, Cercana ti-niebla, 549, 550
 Negrete, Jorge, 156, 260
 Negri, Pola, 287
 Nehru, Jawarhal, 242
 Nelson, Horatio, 257, 262
Network, 224
New York Times, 127
New Yorker, The, 250, 336
 Newman, Paul, 409
 Newmar, Julie, 121
 Newton, Isaac, 14
 Newton, Thomas Jerome, 461-464
Ni sangre ni arena, 228
Niágara, 484
Nibelungos, Los, Die Nibelungen, 417-422
 Nichols, Barbara, 329, 420
 Nicholson, Jack, 196, 476, 477, 482
 Nicolás, zar, 245
 Nielsen, Asta, 26
 Nietzsche, Friedrich, 303, 306, 526, 553, 575
Nieves de Kilimanjaro, Las, 296
Night Moves, 340, 341
Nighthawks, 74
 Nightingale, Florence, 178
 Nijinsky, 59, 66, 242
Nijinsky, 73
Nina, Cuestión de tiempo, 263
Ninotchka, 109
Niño Salvaje, El (El pequeño salvaje), 197, 274
 Nirdlinger, Mrs., 292
 Niro, Robert de, 86, 490,
Nirvana, 68
 Niven, David, 231, 232
 Nixon, Marnie, 90
No corras, camina (Apartamento para tres), 263
No volverás a almorzar en este pueblo, 182
Noche americana, La, 274, 569
Noche corta, La, 408

- Noche en Casablanca, Una*, 390, 392
Noche en la ópera, Una, 393
Noche tiene ojos, La, 205
 Nostradamus, 28
 Novak, Kim, 105, 1065, 232, 320, 325, 329, 338, 343, 442
 Novak, Marilyn (v. Novak, Kim)
 Novak, Paul, 311
 Novarro, Ramón, 126-128, 130, 141
Novia de Frankenstein, La, 535
Novia en cada puerto, Una, 236
Novia lleva luto, La (La novia vestía de negro), 274
Nuevo y lo viejo, Lo, 408
 Nugent, Eliot, 428
 Nureyev, Rudolf, 59, 66

 O'Brien, Willis, 518
 O'Neill, 320
 Oberon, Merle, 256
Obsesión (Fascinación), 45, 491
Ocaso de una estrella, El (El crepúsculo de los dioses) 153, 222

Ocaso de una vida, El (El crepúsculo de los dioses), 217, 220
Ocho millones de maneras de morir, 141
Ocho y medio, 277, 279
 Ockelman, Connie, 190
Octava esposa de Barbazul, La, 431
 Ofelia, 26
 Offenbach, Jacques, 538
Olimpia, 547
 Olivier, Laurence, 86, 180, 207, 248, 255-262, 349
 Olmos, Edward James, 141
On the Town, 59, 64
 Ondra, Annie, 110, 401
One From the Heart, 61, 72
 Ophuls, Max, 71, 81, 180, 206, 420
Orfeo, 158
Orfeo, 550
 Orta, Sergio, 252, 253
 Ortega, Antonio, 237
 Ortega y Gasset, José, 528
 Orwell, 448, 528
Ossessione, 475, 482
 Otelo, 118, 151, 249, 250, 259, 441, 550

- Otelo*, 250, 259, 349, 441
Our Dancing Daughters, 53
Ox-Bow Incident, The, 139, 530
Ozu, Yazujiro, 564
Pacino, Al, 499
Pacto con el diablo, Un, All That Money Can Buy, Todo lo que compra el dinero, 43, 428
Pacto de sangre, Double Indemnity (Perdición), 42, 112, 148, 221, 289, 292, 475, 483, 486
Pacto siniestro, 483
Padilla, 237
Padrino, El, (I, II, III), 61, 72, 95
Pagnol, Marcel, 91
País, El, 576
Pájaros, Los, 31, 44, 334, 335, 337, 407
Palance, Jack, 284
Palm Beach Story (Un marido rico) 431
Palma, Brian de, 23, 338, 489-494, 503, 506
Palma, Rossy de, 578
Pan, Hermes, 63
Pandora, 297
Para atrapar al ladrón (Atrapa a un ladrón), 397
Parade's Gone By, The, 367
Paredes, Marisa, 574, 576
Paris vu par, 31
Paris, 119, 329
Park Row, 412
Parker, Arthur, 71
Parker, Dorothy, 164
Parker, Eleanor, 113
Parks, Larry, 70, 90
Parque Jurásico, 517-521
Parton, Dolly, 330
Pasajero, El, 31
Pascal, Blaise, 264, 448
Pasión de los fuertes, 212
Pasteur, Louis, 427
Pather Panchali, 565
Patricia, 279
Patroclo, 119
Patton, 143
Paul, Ru, 118
Pavlova, Anna, 242
Payefsky, Paddy, 556
Peabody, Eve, 431
Peck, Gregory, 84
Peckinpah, Sam, 215, 223, 478
Películas en mi vida, Las, 269
Pelirroja, La, 317

- Penélope, 138, 139, 581, 583
 Penn, Arthur, 275
Pennies From Heaven (*Dinero caído del cielo*), 23, 71-75
 Pentesilea, 121
 Peña, Elizabeth, 140
Peñón de las ánimas, El, 155
Pepe, 231, 232
Pequeño César, El, Little Cesar (*Hampa dorada*) 86, 498, 558
Perdición, 292
Peregrino, El, 368
 Perelman, S. J., 265, 394
 Pérez, Concha, 173
Perfect Understanding, 257
Performance, 460, 464, 465
 Perón, Juan Domingo, 297
Perro andaluz, Un, 47, 541
 Perú, Bobby, 548
 Peters, Bernadette, 74, 329
 Peters, Jane, 411
 Petronio, 351
 Pettaci, Claretta, 110
 Petty, Lori, 547
Petulia, 460
 Pfeiffer, Michelle, 112, 303, 339, 343
Phoenix City Story, The, 412
 Picasso, Pablo, 41, 133, 242, 424
Pick Up on South Street, 410, 414
 Pickford, Mary, 92, 287, 317
Pickpocket, 560
Pierrot le Fou, 415
 Pigmalión, 224, 295, 303, 337
Pirata, El, 58, 62, 63, 177, 263
 Piranesi, Giambattista, 524, 538
 Pitágoras, 214
 Plateau, Joseph, 16, 348
Playboy, 106
 Plutarco, 168, 182
 Poe, Edgar Allan, 31, 49, 116, 397, 518, 533, 538-542
Poeta en Nueva York, 356
Point Break, 551
 Poitier, Sidney, 87
 Polanski, Roman, 239
 Polonio, 159
Polvo de estrellas, 464

- Popeye, 539
Por quién doblan las campanas, 135, 148
Por un puñado de dólares, 473
Porter, Cole, 62, 66, 509
Porter, Edwin S., 22
Portero de noche, *El*, 33
Possessed, 103
Potter, Dennis, 23, 72
Pound, Ezra, 350
Powell, Dick, 282, 440, 524
Powell, Eleanor, 57
Powell, Michael, 538
Power, Stephanie, 225
Power, Tyrone, 427, 533
Preminger, Otto, 148, 241
Presley, Elvis, 537, 542
Prestamista, *El*, 144
Presunto Inocente, 142
Primera Plana, 24
Primo de Rivera, Miguel, 82, 83
Príncipe estudiante, *El*, 128
Príncipe Valiente, *El*, 206
Príncipe y la corista, *El*, 258
Priscila, la reina del desierto, 120
Prisionero de Zenda, *El*, 206
Problema de Harry, *El* (¿Pero quién mató a Harry?), 30
Proceso, *El*, 32
Prokófiev, Serguéi, 210
Proust, Marcel, 28, 279, 363
Pryor, Richard, 87
Psicosis, *Psycho*, 44, 403, 405-407
Psycho Dos, 446
Pudovkin, Vsiévolod, 404, 408
Puente de Waterloo, *El*, 187
Puente del río Kwai, *El* (*El puente sobre el río Kwai*), 223
Puertas del cielo, *Las*, 22, 61
Puig, Germán, 47, 48, 195, 270, 417
Puig, Manuel, 27, 106, 107, 112, 137, 304, 572, 576
Pulp Fiction, 27, 473, 479, 484, 558-563, 573
Purviance, Edna, 369, 371
Pym, Gordon, 523
Quant, Mary, 363
Quasimodo, 258, 536

- Que el cielo la juzgue*, 212
¿Qué le pasó a Baby Jane? (*¿Qué fue de Baby Jane?*), 102, 116
Que no quemén a la dama, 244
Queen Kelly, 236
Queen, Ellery, 473
Quemado por el sol, 570
Quién fuera piel roja, 30
Quijote, El, 434
Quimera del oro, La, La avalancha del oro, Fiebre del oro, The Gold Rush, 237, 371
Quinlan, Hank, 174
Quinn, Anthony, 132, 133
Quo Vadis, 42

Rabanne, Paco, 363
Rafael, 254
Rafelson, Bob, 477
Raffles, 377, 380
Raft, George, 98, 473, 495
Rain, 68
Raines, Ella, 115
Rains, Claude, 183, 451, 490, 555
Ray, Nicholas, 282, 284, 435, 441-444
Ray, Satyayit, 564

Raza, 350
Reagan, Ronald, 112, 220, 450, 552
Rebelde sin causa, 441
Rechendorfer, Joseph, 532
Red Dust, 298
Red Rock West, 487
Redford, Robert, 408
Reed, Donna, 232
Reeves, Keanu, 553
Regador regado, El, 18
Regreso de Drácula, El, 550
Regreso de los malos, El, 213
Reina Cristina (La reina Cristina de Suecia), 255
Reina de Espadas, La, 73
Reina Elizabeth, La, 25
Remarque, Erich Maria, 170
Renoir, Jean, 155, 156, 160
Reservoir Dogs, 479, 558-560, 563
Resnais, Alain, 65, 363
Retrato de Dorian Gray, El, 82
Retrato de Jenny, El (Jennie), 113, 428

- Reville, Alma, 105, 334, 398, 400
Rey en Nueva York, Un, 227, 234, 241
 Rey, Fernando, 142
Reyes del mambo, Los, 142
 Reynolds, Burt, 503
 Reynolds, Debbie, 232, 235
Ricardo III, 258
Ricas y famosas, 183, 184, 578
Ride the High Country, 215
 Riefenstahl, Leni, 18, 349, 546
 Rimbaud, Arthur, 31, 269, 349
Río Rojo, 212
 Río, Dolores del, 125-128, 140, 160, 303
Riot in Cell Block, 94, 96
Risa, 377, 380
 Rivera, Diego, 156
 Robards, Jason, 490
 Robertson, Cliff, 491
 Robinson, Bill, 57
 Robinson, Edward G., 86, 209, 232, 498, 557
 Rodgers, Richard, 68, 70
Rodilla de Claire, La (La rodilla de Clara), 197
 Rodríguez, José Miguel, 190
 Rodríguez, Robert, 556, 557, 558
 Roeg, Nicholas, 460, 464, 465
 Rogers, Ginger, 23, 57, 60, 72, 111, 166, 306, 329, 343, 353, 432, 442, 443
 Rohmer, Eric, 195, 395
 Roland, Gilbert, 124, 130, 143, 282
Roma, ciudad abierta, 278, 279
Romeo y Julieta, 26, 227, 570
 Romero, César, 131, 141, 232
 Romero, George A., 361, 445
 Rommel, Erwin von, 205
 Rooney, Mickey, 18, 294
Rose Marie, 255
 Rosetti, Christina, 456
 Ross, Herbert, 73
 Rossellini, Isabella, 534
 Rossellini, Roberto, 200, 278, 337, 350, 371
 Rossman, Karl, 29
 Rostand, Edmond, 134
Royal Wedding, 66
 Royce Landis, Jessie, 397

- Rozsa, Miklos, 41, 42,
46, 49-51
- Ruano, Pablo, 514
- Rubio, José Luis, 146,
190
- Ruby Gentry*, 113, 291
- Run of the Arrow*, 411
- Russell, Jane, 247
- Rusell Taylor, John, 398
- Ryan, Pat
(v. Ruano, Pablo)
- Ryan, Robert, 214, 284
- Ryskind, Morrie, 394
- Saba, Farad, 569
- Sacher-Masoch, 140, 169,
305, 328, 333
- Sackville-West, Vita, 397
- Sacrificio de una madre*,
574
- Sade, D. A. François,
marqués de, 167
- Saint, Eva Marie, 207,
337
- Saint-Saëns, Camille, 39
- Salambó*, 43
- Salida de los obreros de
la fábrica Lumière*,
La, 18
- Salieri, 233
- Salomé*, 158
- Salvaje blanca, La*, 136
- Salvaje, El*, 549
- Samaniego, José Ramón
(v. Novarro, Ramón)
- Samsa, Gregorio, 29, 448
- San Francisco*, 317
- Sandrini, Luis, 231
- Sandy, Alba, 533
- Sangre y arena*, 123, 137,
304, 546
- Santiago el pescador, 35
- Santuario*, 502
- Sarafian, Richard, 268
- Sartre, Jean-Paul, 243
- Saslavski, Luis, 159
- Satie, Erik, 46
- Satiricón, El*, 277, 278
- Scarlet Street*, 208
- Scarface II*, 503
- Schell, Maximilian,
170
- Schmelling, Max, 402
- Schnitzler, Arthur, 218
- Schoenberg, Arnold, 41,
365
- Schopenhauer, Arthur,
553
- Schroöder, Barbet, 196
- Scorsese, Martin, 245,
489, 493, 556
- Scott, Lizabeth, 483-485
- Scott, Randolph, 210-216
- Scott, Tony, 487, 560
- Se requieren desnudas*,
121

- Searchers, The*, 124, 434, 435
Sed de mal, 174
Sed de vivir (El loco del pelo rojo), 266
 Seidelman, Susan, 548
 Sel, Dr., 86, 260
 Sellers, Peter, 249-250, 424
 Selznick, David O., 115, 126, 180, 184, 400, 425, 450
Senda tenebrosa, La, 232
 Sennet, Mack, 29
Senso, 90
Séptimo velo, El, 205
Serenata (Serenade), 380
Servicio de damas (Al servicio de las damas), 380
Sexteto, 310
 Seymour, Dan, 451
 Shakespeare, William, 26, 31, 118, 148, 151, 196, 256-259, 295, 316, 386, 397, 469, 555, 566, 570
Shark, 412, 414
 Shaw, Artie, 294, 464
 Shaw, Bernard, 63, 224, 294, 523
 Shaw, Sam, 325, 328
She done him wrong, 309
 Shean, Al, 388
 Shearer, Norma, 296
 Sheen, Martin, 140
 Sheherezada, 136
Sheik blanco, El (Jeque Blanco), 278
Sheik, El, 127
 Shelley, Mary, 535, 538
 Sheppard, Cibyll, 343
 Sheridan, Ann, 112, 113
Sherlock Holmes, 49
Shining, The, 474
 Shipman, David, 175, 178
Shock Corridor, 413
 Shoedsack, Ernest B., 518
 Siegel, Donald, 94, 95, 445
 Siegfried, 417-420
Siempre sale el sol, Sun Also Rises, The (Fiesta), 296, 425-426
Siete hombres desde ya (Siete hombres sin destino), 214, 215
Siglo veinte, El (La comedia de la vida), 24-26
Silent Running, 525
Silk Stockings, 59, 66
Simón del desierto, 88
Sin aviso, 458

- Sin novedad en el frente*, 68
- Sinatra, Frank, 232, 296
- Sinclair Bull, Clarence, 101, 103, 189
- Singer, Isaac Bashevis, 467, 471
- Singing Fool, The*, 54
- Siodmak, Robert, 420, 428, 476, 484-486, 540
- Sirena de Atlantis, La (La Atlántida)*, 136
- Sirk, Douglas, 420
- Sisters*, 490
- Sleuth*, 86, 260, 261
- Smith, Art, 439
- Snipes, Wesley, 120
- SOB, 224,
- Soberbia, The Magnificent Ambersons (El cuarto mandamiento)*, 43, 245, 247, 254
- Soberin, Dr., 455-458
- Sócrates, 390
- Soga, La*, 396, 399, 487
- Solina, Franco, 32
- Solo ante el peligro*, 214
- Sólo los ángeles tienen alas*, 137, 303, 427
- Sombra de una duda, La*, 399
- Sombras blancas (Los dientes del diablo)*, 133
- Sombrero de Nueva York, El*, 317
- Some Like it Hot*, 234, 326, 328
- Something Got to Give*, 320
- Something Wild*, 333, 336, 337, 340, 341
- Sonny Boy*, 54
- Sordi, Alberto, 279
- Soriano, Jaime, 47-51, 160
- Soriano, Leonardo (v. Soriano, Jaime)
- Sorry, Wrong Number*, 290
- Soto, Talisa, 140
- Spade, Sam, 473
- Spaulding, capitán, 387, 394
- Spellbound, Cuéntame tu vida (Recuerda)*, 46, 407
- Spielberg, Steven, 95, 275, 489, 515, 520, 521, 556
- Splash*, 340
- Stage Door*, 110
- Stainer, Laszlo, 256
- Staiola, Enzo, 567
- Stalag 17 (Traidor en el infierno)*, 24, 218
- Stalin, José, 210, 241, 245, 247, 364, 365, 378

- Stamp, Terry, 121
 Stanwyck, Barbara, 108,
 112, 289-293, 420,
 475, 477, 483, 486,
 528, 574
Star Trek, 489, 525
Star Trek Tres, 140
Stardust Memories, 73,
 278, 344
Stardust, 464
 Starr, Ringo, 364
Steamboat Bill Junior,
 235
Steel Helmet, The, 413
 Steele, Dixon, 438
 Steenburgen, Mary, 442
 Steichen, Edward, 102,
 103
 Stein, Gertrude, 423, 424
 Steiner, Max, 40, 41
Stella Dallas, 574
 Stendhal, 276
 Stern, Joe, 23, 169
 Sternberg, Joseph von,
 23, 109, 152, 153, 169-
 174, 180, 236, 247,
 399, 497, 510, 558
Steve Canyon, 513
 Stevens, Ruby, 291
 Stevens, Stella, 106
 Stewart, James, 84, 338,
 399
 Stiller, Mauritz, 124
 Stone, Oliver, 487
 Stone, Sharon, 342-344
Strada, La, 133
Strangers on a Train, 399
 Strauss, Johann, 156
 Strauss, Richard, 156
 Stravinski, Igor, 365, 518
Strawberry Blonde, 112
 Strick, Joseph, 32
 Stroheim, Erich von,
 236, 247, 378
 Sturges, Preston, 91
Sucedió una noche, 431
Sueño de una noche de
 verano, El, 41
 Sullavan, Margaret, 188
Sunset Boulevard, El
 ocaso de los dioses,
 218, 219, 222-225,
 286-289, 365
 Supermán, 297
 Swanson, Gloria, 153,
 217, 221, 247, 257,
 286-289, 365
 Swayze, Patrick, 120, 553
Sweet Smell of Success,
 420
 Swift, Jonathan, 337, 527
 Sylvia Scarlet, 165
 Talbot, Lyle, 440
Tacones lejanos, 574, 576,
 579-581

- Talmadge, Norma, 130, 235
 Tamiroff, Akim, 141, 253
 Tarantino, Quentin, 27, 479, 484, 487, 488, 554, 556-564, 578, 580
 Tarzán, 129, 206
Taxi Driver, 45, 403, 489
 Taylor, Elizabeth, 115, 281
 Taylor, John Russell, 398
 Taylor, Robert, 109, 130, 219, 292
 Tejada, Raquel (v. Welch, Raquel)
Tejano, El, 211
Telefon, (Teléfono), 93
 Telémaco, 582
 Tellado, Corín, 278, 577
 Temple, Shirley, 211
Tener y no tener, 82, 83, 90
Teniente malo, El (Teniente corrupto), 558
Tentadora, La (La tierra de todos), 124
Tercer tiro, El, The Trouble with Harry (¿Pero quién mató a Harry?), 43
Terciopelo azul, 559
Teresa, 458
Terminator, 548
Terry y los piratas, 513
Tesoro de la Sierra Madre, El (El tesoro de Sierra Madre), 40
Testamento del Dr. Mabuse, El, 418
Testigo de cargo, 174
 Tetis, 119
 Thalberg, Irving, 54
Thelma Jordan, 293
They Drive by Night, 112
This Gun for Hire, 475
 Thompson, Jim, 486
 Thurman, Uma, 484
Tía de Carlos, La, 120
 Tibbs, Virgil, 87
Tico Tico, 192
Tiempo, el lugar y la mujer, El, 307
Tiempos modernos, 236, 237, 371, 375
Tienda al doblar la esquina, La (El bazar de las sorpresas), 177
 Tierney, Gene, 191, 212
Tierra baldía, La, 391
To Die For, 486
 Todd, Anne, 205, 206
 Todd, Thelma, 111
 Todros, Reb, 468
 Toklas, Alice B., 424
 Toland, Greg, 554

- Tom Jones*, 515
 Tone, Franchot, 255
Tootsie, 469
Topaze, 377, 380
Topaz, 408
Torn Curtain, 44, 116
 Torn, Rip, 462
Toro salvaje, 359
Torrente, El (Entre narajos), 123, 376
 Torres, Raquel, 390
 Toth, André de, 213
 Totheroh, Rollie, 242, 368
 Toulouse-Lautrec, Henri de, 135
 Tourneur, Jacques, 94
 Towers, Constance, 413-414
 Tracy, Arthur, 74
 Tracy, Spencer, 18, 110, 163-168, 420
Tragedia de Romeo y Julieta, La, 118
Traición de Rita Hayworth, La, 107, 137, 304
Traiganme la cabeza de Alfredo García (Quiero la cabeza de Alfredo García), 478
 Trail, Armitage, 496, 499
Tranvía llamado deseo, Un, 133, 458, 553
 Travolta, John, 562
 Trefusis, Violet, 397
Treinta y nueve escalones, 399
Tres camaradas, 187
Tres mosqueteros, Los, 227
Trigo verde, El (El trigo está verde), 184
Tristán e Isolda, 422, 438
Triunfo de la voluntad, El, 350
Tropical Holiday, 147, 148
 Trotsky, Leon, 245
Trouble in Texas, 304
True Romance, 487, 559, 560
 Truffaut, François, 30, 74, 195, 196, 269-275, 395, 397, 408, 482, 545, 569
 Tryon, Tom, 436
 Turner, Kathleen, 333, 339
 Turner, Lana, 107, 108, 219, 320-321, 475-477, 483
Turning Point, 73
 Twain, Mark, 246
Twin Peaks, 487, 533, 543
Two Mrs. Carroll, The, 440

- Two Much*, 341
 Tynan, Kenneth, 554

Ulyses, 32
 Ulyses, 119, 138, 352, 435, 583
Última cena, La, 254
Última risa, La, 273
Última seducción, La, 488
 Unamuno, Miguel de, 351, 527
Underworld, Bajomundo, (La ley del ham-pa), 23, 235, 497, 498, 504, 558
Underworld, USA, 412
Unknown Chaplin, Cha-plin Desconocido, 367, 374
Uno más uno, 569
Unsuspected, The, 555
Up in Mabel's Room, 93
 Ustinov, Peter, 82

 Vachel, Lindsay, 26
 Valdemar, M., 538
 Valentino, Rodolfo, 101, 123, 126, 127, 132
 Van Doren, Mamie, 329
 Van Dyke, W. S., 183
 Van Gogh, Vincent, 78, 167, 266, 358, 511, 559
Vanidades, 577

Vanishing Point, 143
 Vargas, Manuela, 578
 Vargas, María, 299
 Vega, Vince, 562
 Veidt, Conrad, 51
Veinte mil leguas de viaje submarino, 205
 Vélez de Villalobos, Ma-ría Guadalupe (v. Vé-lez, Lupe)
 Vélez, Lupe, 128, 129, 130, 137, 247
 Veloso, Caetano, 580
Ventana indiscreta, La, 338
Venus rubia, La, 171
 Veracruz, 453
Verdadera historia de Frankenstein, La, 209
Verde de Soylent (Cuan-do el destino nos al-cance), 86
Verdugo viajero, El, 93
 Vereá, Lisette, 390
 Verne, Jules, 25, 525
Vértigo, 44, 45, 105, 338, 403, 418, 491
Viaje fantástico, El (Viaje alucinante), 140
Víctimas del deseo, 190
 Victoria Alejandrina I, 236
Vida bohemia, La, 131

- Vida doble (Doble vida)*
182
Vida maravillosa, La
(¡Qué bello es vivir!),
281
Vidal de Santos Siles, África
(v. Montez, María)
Vidal, Gore, 560
Vidor, King, 383
Viejo y el mar, El, 34, 35,
36, 37, 167, 171
Viento, El, 180, 236
Vigón, Ricardo, 47, 49,
270, 272
Villa, Ignacio, 575
Villarías, Carlos, 81, 131
Violín de Cremona, El,
538
Virginia City, 212
Virginiano, El, 211
Visconti, Luchino, 90,
350, 475, 482
Visiteurs du Soir, Les, 269
Vitelloni, I, 278
Viuda Jones, La, 25
¡Viva Zapata!, 133
Vivaldi, Antonio, 569
*Volando hacia Río de Ja-
neiro*, 125
Voz de la tortola, La, 112
*Vuelta al mundo en 80
días, La*, 140, 231,
232, 365, 329
Wagner, Richard, 38, 39,
43, 418, 419
Walbrook, Anton, 82,
202
Walkabout, 461
Waller, Fats, 533, 578
Walter, Bruno, 419
Walton, William, 39
Ward, Rachel, 486
Warhol, Andy, 136, 365,
502, 506, 579
Warner, hermanos, 69,
392
Warner, Jack, 69, 392
Warner, José Luis, 70
Warner, Sam, 69
Warwick, Robert, 439
Washington, George, 373
Waters, Ethel, 265
Wayne, John, 84, 124,
212, 213, 353, 435,
We Were Dancing, 296
Weill, Kurt, 144, 149
Weinberg, Herman, 378,
384
Weissmuller, Johnny, 129
Welch, Raquel, 140, 311
Welles, Orson, 43, 54, 86,
125, 137, 145, 148,
160, 163, 168, 174,
239-240, 244-254, 258,
264, 265, 275, 277,

- 305, 306, 349, 353,
 372, 382, 405, 496,
 511, 545, 554, 555,
 558, 563
 Wellman, William, 139,
 292
 Wells, H. G., 25, 242, 317
 Werner, Oscar, 82
 West, Mae, 172, 286, 308-
 314, 319-320, 330, 399
Western Union, 212, 213
 Whale, James, 534, 535,
 538
 Whalley-Kilmer, Joanne,
 487
*Where Do We Go from
 Here?*, ¿*Adónde ire-
 mos de aquí?*, 149
Whirlpool, 148
White Cargo, 114
 Whitman, Walt, 356
 Widmark, Richard, 95,
 411
 Wiesenthal, Dr., 260
Wild at Heart, 533-537,
 544, 549
Wild Bunch, The, 223
 Wilde, Oscar, 158, 224,
 298, 356, 378, 465,
 529, 573
 Wilder, Billy, 24, 49, 135,
 148, 174, 198, 218, 221,
 224, 234, 286, 289, 291,
 292, 327, 359, 379, 432,
 433, 475, 483
 Williams, Andy, 90
 Williams, Tennessee, 110,
 320
 Willis, Gordon, 73, 197
 Windsor, Marie, 94
 Winter, Rebeca de, 256
 Winters, Shelley, 208
*Witness for the Prosecu-
 tion*, 446
 Wolff, Hugo, 380
Wonder Bar, 125
 Wood, Lana, 267
 Wood, Natalie, 267
Words and Music, 251
 Wray, Fay, 321, 343, 477
 Wright, Teresa, 399
 Wunder, George, 513
 Wyler, William, 198, 541
 Wyman, Jane, 112
 Wynter, Dana, 447
Y la vida continúa, 566,
 569
Yankee Doodle Dandy,
 358
 Yeats, William Butler,
 350
 Yen, general, 528
 Yentl, 467, 468, 470, 471
*Yentl, alumno de la ye-
 shiva*, 468, 470, 471

| | |
|-----------------------------------|------------------------------|
| <i>Yo maté a Jesse James (Ba-</i> | Zampanó, 133 |
| <i>las vengadoras), 411</i> | Zanuck, Darryl, 56 |
| <i>Yojimbo, 473</i> | Zapata, Emiliano, 133, |
| <i>Yolanda y el ladrón, 62</i> | 423 |
| <i>You Bet Your Life, 393</i> | Zapata, Eufemio, 133 |
| <i>You're a Big Boy Now,</i> | <i>Zapatillas rojas, 202</i> |
| 489 | Ziegfeld, Florenz, 291 |
| Young, Loretta, 138 | Zimbalist, Efrem, 53 |
| Young, Sean, 529 | Zola, Émile, 283, 357, |
| <i>Young Man with a Horn,</i> | 427 |
| 144 | <i>Zorba, el griego, 133</i> |

BIOGRAFÍA

Guillermo Cabrera Infante nació en Gibara, Cuba, en 1929. Empieza desde muy joven a participar en la vida intelectual cubana y en la oposición a Batista, que incluso llega a encarcelarlo. Su primer libro, *Así en la paz como en la guerra* (Alfaguara, 1994), data de 1960. Más adelante, tras ganar el Premio Biblioteca Breve en 1964 con *Tres tristes tigres*, decide fijar su residencia en Europa, apartándose del régimen castrista. Sus obras posteriores son: *Vista del amanecer en el trópico* (1974), *O* (1975), *Exorcismos de esti(l)lo* (1976), *La Habana para un infante difunto* (1979), *Holy Smoke* (1985, escrita en inglés), *Mea Cuba* (1993; Alfaguara, 1999), *Delito por bailar el chachachá* (Alfaguara, 1995), *Ella cantaba boleros* (Alfaguara, 1996), *Vidas para leerlas* (Alfaguara, 1998), *El libro de las ciudades* (Alfaguara, 1999) y *Todo está hecho con espejos* (Alfaguara, 1999). Además, ha publicado numerosos trabajos sobre cine, recopilados en los libros *Un oficio del siglo XX*, *Arcadia todas las noches* (Alfaguara, 1995) y *Cine o sardina* (Alfaguara, 1997). Guillermo Cabrera Infante fue galardonado con el Premio Miguel de Cervantes 1997.

OTROS TÍTULOS DE G. CABRERA INFANTE
EN PUNTO DE LECTURA

Delito por bailar el chachachá

«Los tres cuentos de este libro están hechos de recuerdos. Dos ocurren en el apogeo del bolero, el tercero después de la caída en el abismo histórico. El tiempo es por supuesto diverso, pero el espacio, la geografía (o si se quiere, la topografía: todos los caminos conducen al amor) es la misma. Los personajes son intercambiables, pero en el tercer cuento el hombre es más decisivo que la mujer en la única narración en primera persona, que no lo parece. A pesar de que sus reflexiones — mirándose vivir en un espejo dialéctico — son todas literarias o referidas a un solo libro. La ciudad es siempre la misma. ¿Tengo que decir que se llama La Habana?»

Guillermo Cabrera Infante



Aunque esta colección de artículos se presenta como un recorrido por los principales géneros del cine y por las biografías de carismáticos directores, galanes de ensueño, bailarines geniales o peligrosas vampiresas, Guillermo Cabrera Infante es en realidad su protagonista absoluto. El erudito escritor combina con un estilo inconfundible episodios autobiográficos con sus preferencias como espectador.

Se describe así una forma de entender el cine como parte de la vida que caracterizó a una generación cuya actitud la resume el propio autor en la anécdota que da título a este libro: «En mi pueblo, cuando éramos niños, mi madre nos preguntaba a mi hermano y a mí si preferíamos ir al cine o a comer con una frase festiva: “¿Cine o sardina?” Nunca escogimos la sardina.»

ISBN 84-663-0248-4



9 788466 302487

1.700 ptas. 10.21 €

— biblioteca —
B^{de}OLSILLO

punto de lectura

www.puntodelectura.com