

Pepe Gutiérrez-Álvarez



LO QUE APRENDÍ DEL CINE

Memorias de un espectador proletario

A MODO DE PRÓLOGO

Las líneas que siguen estuvieron inicialmente pensadas para una edición que, finalmente, no pudo ser. De haber pasado por una editorial seguramente estaría más corregido. Eso no quita que lo hayan leído algunos conocidos, que me han animado a buscar una edición. La colección “Biblioteca del Libre Pensamiento” inaugurada por Kaosenlared 8 donde algunos de sus partes, cumple perfectamente con este propósito.

Su contenido memorístico podría entenderse como una ampliación de los apartados sobre cine incluidos en *Memorias de un bolchevique andaluz*, el retrato de una generación privilegiada en su relación con el Séptimo Arte. En mi caso dicha relación cuenta con varios apartados comenzando con las sesiones del “cine infantil” del domingo por la tarde en mi pueblo, La Puebla de Cazalla. Otra más amplia abarca desde los años sesenta hasta principios de los ochenta en L’Hospitalet del Llobregat, con sus numerosas salas abarrotadas del aluvión emigrante, y dentro de espacio habría que registrar algunos apartados diferenciados. Uno sería el de los cine forum, muy activos contra el franquismo. Otro pasa por París entre octubre de 1968 hasta diciembre de 1980, un tiempo en que fui un asiduo de la Filmoteca francesa dirigida por el mítico Henri Langlois. Otra está ligada al servicio militar en Ceuta, norte de África. Fue un tiempo de cine por las venas, parte terminante en una evolución muy intensa.

Esto no habría sido posible ni antes ni después. En el contexto en que me críe, el cine había sido un lujo, y mis mayores apenas si llegaron a memorizar alguna que otra película, algún que otro actor. Las circunstancias no daban para más, pero yo tuve la fortuna de crecer cuando lo peor ya había pasado y el cine se erigía en la distracción más importante. Luego, ya en los ochenta, la pantalla pequeña desplazó a las salas de cine, y acabó con el encuentro entre el pueblo llano y el gran cine, con un medio de expresión cultural que bebía de todos los otros. Como casi todo el mundo, para mí ya no se trató de ir al cine sino de ver tal o cual película, y el video ocupó el lugar de la pantalla grande, la sala oscura y el ritual consiguiente. Desde entonces, más que ver cine lo que hice fue estudiarlo. Los niños que vinieron al mundo en los setenta, apenas si llegaron a esta gran cita. Son los que vieron *2001: una odisea en el espacio*, en la “tele”, y los que sustituyeron los programas dobles con Visconti, Hitchcock o Ford con la videoconsola y otros inventos de los jibaros

del pensamiento.

Mi generación pues es la del apogeo de las grandes salas de cine (solamente en L'Hospitalet llegó a haber hasta una quincena), de los programas dobles, de la irrupción del color, el Cinemascope, el Cinerama...fue también el canto del cisne de Hollywood clásico hasta que fueron desapareciendo todos los actores y directores, el del western crepuscular, del neorrealismo, los estudios británicos Ealing, el "free cinema", la "nouvelle vague", el realismo italiano, el cine llamado político, las películas del Este que buscaban su primavera, del descubrimiento de Kurosawa, Ozu y Mizogouchi, el cine español en el que el pueblo ganaba en la pantalla, la época dorada de Bardem. Berlanga, Fernán-Gómez, del primer Carlos Saura, etcétera, etcétera. Cada una de las películas vistas, incluyendo las más anodinas, podía ser una puerta abierta a una sensación, a un conocimiento. Sin el cine, el que escribe jamás habría entrado en el terreno de la literatura, y por supuesto, no se trata de un caso particular. De alguna manera. Todo el mundo que vivió aquel tiempo de cine fue influenciado por su impacto.

He escuchado alguna vez que todas las épocas tienen su parte buena y su parte mala, lo que me recuerda la frase de Borges "nació en tiempo de crisis como todo el mundo", pero no creo que eso sea medianamente cierto. En este país por ejemplo, no ha sido lo mismo nacer en la postguerra que en los años setenta. Los que nacimos pobres en los años de la Victoria franquista, sabemos de muchas necesidades, y no tenemos nada que ver con la abundancia que se conoció después. Pues en el asunto del cine sucede justo lo contrario. En aquellas circunstancias, el cine ocupó un espacio excepcional, y esto nos marcó a todo y todas en alguna medida. En mi caso se puede decir que en una media extrema, y es de eso lo que he querido contar aquí.

Sant Pere de Ribes, Barcelona

3-01-2013

I

EL CINE COMO ALDEA GLOBAL

En más de una ocasión, algún incauto se ha atrevido a preguntarme sobre cómo algunos y algunas vivimos el cine, y vive dios que ha habido un momento en el que lo hemos tenido que dejar.

Desde luego, siempre trato de evitar tono hipocondríaco empleado por otros antiguos, que tan cumplidamente representó José Sacristán en la pantalla como "alter ego" de mi nada admirado José Luis Garcí. No quiero negar que, para nosotros, muchas cosas fueran difíciles, y claro está, conocimos un régimen de ignominias. Pero también es cierto que, salvo algunos para los que la derrota siguió siendo una tragedia, nosotros no conocimos lo peor, y en la mayoría de los casos, conocimos una forma de vida más o menos aceptable. La escasez pero con dignidad, el sometimiento pero no la sumisión...Y si podemos llorar como Sacristán por los amores frustrados, o por las libertades que no tuvimos, también es cierto que conocimos la alegría de la lucha, el esfuerzo por recomponer nuestras vidas a nuestra manera, y a pesar del franquismo, gozamos de algunas cosas hoy perdidas. Una estrecha relación con las personas, y con la vida agraria, la naturaleza. Otra, a mi entender, fue el cine vivido como no lo pudieron hacer nuestros abuelos y padres, como una recompensa mágica.

Freud dijo en cierta ocasión que, afortunadamente, todo le había costado mucho. Cuando no se puede dar al esfuerzo, la vida puede quedar rota desde el inicio, la gente se estabiliza en una edad temprana y a los cincuenta suelen hacer, más o menos, lo mismo que hacían a los quince o a los veinte. A se me dio a conocer los años cincuenta como una realidad contra la cual había que rebelarse. La emigración me llevo a saltar desde una infancia aturdida a una adolescencia en la que estaba obligado a asumir responsabilidades de hombre, todo ello me llevó a un estadio en el que las dificultades eran sopesadas por un fuerte idealismo cultural, y luego social y político. No me quedé en alguien que aprendió tales o cuales cosas como objetivo, sino en alguien en movimiento. En términos socráticos se puede decir que aprendí a aprender, todo para conocerme mejor, y también para que me quisieran...Todo esto gestó inocentemente en La Puebla de Cazalla, en un ambiente en el que todo el mundo resultaba conocido, no solamente porque sabíamos quien era, de qué familia, etc, sino también porque aprendíamos cosas que le habían pasado.

Todos seguíamos en la noria de cada día. Casi nadie leía, con pocas excepciones. Los periódicos, por cierto, tenían muy mala prensa. Por eso se contaba un chiste muy de la época. Ocurría que un político daba un discurso presumiendo sobre lo que había hecho por aquí y por allá. Un hombre que lo escuchaba, comenzó a gritarle exaltado, ¡mentira!, ¡eso es mentira!. Naturalmente, se le acabó acercando un guardia que, moderadamente, le pidió explicaciones. El hombre clamó: "Yo he estado en todos esos lugares, y es mentira, no ha hecho nada". A lo que el guardia, filósofo, le respondió: "Pues oiga, viaje usted menos y lea más los periódicos". Sin embargo, es evidente que algunos periódico llegaban, que se leían, además, estaba la radio. Los había en unas pocas casas, y en los bares. Papa tenía uno. Algo del mundo llegaba, de ahí por ejemplo que existieran tantas expectativas ante el estreno de tal o cual película, o que se suspirará por ver Lo que el viento se llevó, que creo que pasó de largo, o por tan poco tiempo, que casi nadie la vio. A lo largo de aquellos años escuché mencionar muchas películas míticas. Y está claro que no podían serlo si tener puesta una antena con el mundo.

Lo que no hay duda es que el mundo quedaba muy lejos, todavía sonaban lejanos los lugares que hoy se consideran vecinos, y persistía un sentimiento de carrazón, esto es lo que ha sido siempre, por tanto, la famosa frase atribuida a Unamuno ¡Qué inventen ellos; venía al dedillo. Aquí había lo que había, y ya se sabía, pero el mundo quedaba lejos. Recuerdo haber escuchado a personas mayores hablar de tal o cual guerra, o de boca a oreja que el lugarteniente de Franco, Muñoz Grande, preparaba un golpe contra éste, también llegaba las noticias del corazón, o la decían en la radio, por ejemplo yo siempre supe que Lola Flores había tenido sus más o sus menos con Manolo Caracol, y que su marido se llamaba "El Pescaílla", un apodo que también existía entre nosotros, o que Carmen Sevilla tuvo algo que ver con Jorge Negrete, y que su marido era Augusto Algueró, o que un rey belga, con gafas de funcionario, se había casado con una española llamada Fabiola, y que bueno. Pero las cosas importantes, lo que se dicen importantes, a nosotros nos quedaban lejanas. Los aviones los veíamos cruzar el cielo, por lo que catábamos aquello tan bobalicón de: Avión donde vas ¿a Sevilla o a Alcalá?. Seguro que a Alcalá no iban, decía alguien, pues porqué: porqué no había bases. Lo de las bases lo sabíamos los que oíamos hablar de ella en las películas.

Para coger un tren teníamos que desplazarnos a la capital. El listín de teléfonos seguramente no llegó hasta el centenar hasta los años sesenta, y algunos no sabíamos ni como cogerlo. En Barcelona, llamé a un jefe por el que me preguntaron por el auricular volviendo a colgar. El hombre se quedó patidifuso, y me dijo muy serio: "Pero fill meu, tu de on vens". Nuestras fábricas no existían, a lo máximo eran talleres un poco grandes. Había cuatro coches, los atropellos no llegaron hasta mucho después, en la mortífera Variante, donde a principios del año 60 trituraron a dos muchachos

que iban en bicicleta. El lugar era un revoltijo espantoso de sangre, y se decía que entre las mujeres horrorizadas que andaban por el lugar, lamentando a la pobrecita madre que no lo sabía, tenía por delante los escasos restos de su hijo. Pero la muerte, cuando no-té queda muy cerca, es algo que pasa, en realidad parece ser que ni tan siquiera estamos seguros que exista. Dejamos de existir. A veces nos impresionaba más en la pantalla, cuando era representada con intensidad, como cuando moría la madre negra en *Imitación a la vida*, es cuando lloras, sin duda pensando en otras muertes próximas, las que estaban cerca de nuestra edad, como la del "Mica" (¿Micaelo?), o la de Pantaleón, el más joven de los del Casino. Cuando fallecía alguien, los niños mirábamos hacia el cielo infinito por buscando la estela del alma de quien nos había dejado su recuerdo. Debía ser un sentimiento fuerte, porque yo todavía recuerdo, por lo menos a los más próximos.

Sin embargo, sí nos llegó la imagen en movimiento, o sea cine, es el único arte realmente contemporáneo del siglo XX, un arte universal que comprende a todos los demás: la literatura y la representación, la escenografía y la música, el baile y la belleza de la naturaleza, el empleo de la luz y el color, referentes que sin el cine apenas sí habríamos llegado a conocer. Con una poca escuela, servidor fue un privilegiado, y con unas pocas lecturas, hasta pudo parecer un enterado. Un día, en medio de una acalorada discusión futbolera sobre la táctica del 4-2-4, el pariente Remendún, se detuvo por un momento, y preguntó, ¿pero bueno, ezo que es?. Como nadie contestaba, servidor con diez o doce años, dio la respuesta: Era una cosa llamada táctica, y fue creada por Daucick en la que se utilizaba un muelle formado por cuatro defensas, dos medios, y cuatro delantero. El pariente entonces, exclamó: ¡Hay que ver lo que saben los niños de hoy!. Sin embargo, yo sabía más leer y escribir, las cuatro reglas, y algunas nociones de historia y geografía, una deferencia de maestros cariñosos y pacientes como Don Julio, que me animó. Pero la verdad es que más allá, todo mi conocimiento pasaba por el cine. Incluso Cervantes me era más próximo por la película con Rafael Rivelles que por aquel hermoso libro ilustrado por Gustavo Doré que Don Julio nos obligaba a leer, pero al que no le prestábamos maldita atención...

Las películas, fueran buenas o malas (algo que nos planteábamos muy someramente, a veces ni eso), fueron el gran sueño de nuestra infancia, y de muchos de los mayores. Aparecía en los carteles colocados en algunos pollos, por los paseos que se daba con unos cartelones arreglados con cuatro maderas, el "Rabani" salía con las carteleras y un megáfono a cuestas, anunciando a toda voz las películas, los actores que llamaban mucho la atención, decir que hoy hacen una con Gary Cooper, ya era una buena invitación. También por los comentarios que inundaban las numerosas conversaciones en las plazas (a una le llamaban de "abastos", una palabra que más de una preguntaba sobre su significado) o en los pollos, y claro está, los grandes carteles. Mi tío Currito era muy dado a exponerlos en la barbería, y algo me queda de recuerdo, por ejemplo John Wayne en una del Oeste con gesto cansado y un perro a los pies, caminando hacia una mujer que le

esperaba. Se trataba de *Hondo* (USA, 1953), un título que llamaba la atención por su significado castellano, claro que yo sabía que los españoles habíamos llegado a América antes que los ingleses, claro qué para lo que nos sirvió, porque estaba claro que los americanos estaban ahora mucho más adelantado. En aquella época Franco recibía a Eisenhower como si fuese un amigo de toda la vida.



Delante de todo el despliegue del cine, ahora sucedía que, los descendientes de los antiguos colonizadores, parecíamos unos "catetos" al lado de la joven potencia, y hasta nos poníamos orgulloso porque algún que otro actor famoso tuviera nombre "español" como Ferrer, Medina, y al saber que el rumboso Xavier Cugat, que salía en las pelís de Esther Williams, chiquillo ese era de aquí, catalán para más señas. Me viene a la memoria haber sentido a un señor "der campo" asegurar que aquello de actuar en el cine no tenía que ser tan difícil. Lo proclamaba ante todo el que le quisiera oír, con énfasis, delante de un cartel con Robert Mitchum en *Con sus propias armas* (Man With The Gun, 1955), y que al fin de cuentas, todo versaba sobre nosotros mismos, y que por lo tanto, también lo podría hacer él. A mí aquello

me pareció un disparate de paleta, el cine era un milagro que venía de un lugar muy lejano y moderno, aunque luego he podido comprobar que gente tan sencilla como él también "daba" en la pantalla, por ejemplo aquel padre al que le roban la bicicleta en la película de De Sica (léste sí que era de los inimitables;), lo cierto es que el medio es en verdad parte del mensaje y el medio cinematográfico es típicamente moderno y está tan cerca como lejos del hombre medio, incluso de aquel intuitivo señor.

El cine, es algo que todo el mundo entiende, aquel señor también, lo mismo que se entendía desde siempre el arte religioso como el de nuestras iglesias. Igual que la gente iba a la iglesia los domingos (y aún lo hacen, en nuestro caso, quizás más que antes), muchas familias íbamos al cine

como una forma de premio porque las cosas iban quizás un poco mejor, a veces, durante el verano además, ir al cine pasaba por subirse a una tapia que daba a la sala, lo único era estar de pie, pero yo habría visto *Veracruz* (1954) en varias repeticiones sin haberme movido de la tapia. Cualquier persona fuera del grupo de edad, de nivel cultura que fuese, disfrutaba de las películas. El cine sacaba a la gente de las tabernas, de las crisis familiares, de los bares, de la abulia provinciana, las hacían cómplices, creaba hábitos, les enseñaba que existían otros mundos, otros sueños, otras formas de vida, otras riquezas, otros tiempos, otros dramas, otras posibilidades, otras gestas. Los niños las veíamos con los adultos, pero también por separado. Esto último ocurría en la mítica sesión infantil que tuvo en los años cincuenta su momento de mayor esplendor. La extrema pobreza ya quedaba atrás. Raro era el padre que no tenía la menos los cincuenta céntimos para su hijo, y sino este se las podía apañar de otra manera, aunque no siempre. Algunos tenían lo justo para comer, y a veces ni eso.

Para mí, con unos padres que fueron buenos pero que estuvieron volcados a sus duros quehaceres, el cine fue una de las únicas experiencias comunes con ellos. También es un capital que comparto con mucha gente, más allá de las generaciones, pero sobre todo con una generación que, pro ejemplo, tenía en el western su predilección, un género que según he podido leer hoy es el último en la infancia, y del que lo tienes muy difícil para encontrar un título en los videoclub. Era un arte que atraía a todas las clases sociales y económicas, a los malos y a los buenos, a los maestros y a los paletos, y cada uno le decía algo. La cinematografía es, con mucho, el arte más popular de nuestro tiempo, y fue durante un tiempo, una ocasión excepcional para pasar al otro lado del espejo, para cultivar algo que se encuentra entre lo más importante después de comer: la fantasía. Una fantasía que incluso podía alegrar a un pobre con un poco de pan y amor, viendo a la Gina en su juventud y a Vittorio de Sica en su picara madurez.

El cine era algo que nos superaba en el sentido más amplio de la palabra. No solamente porque éramos muy pequeños delante de aquella pantalla gigante en una sala oscura en la que no nos distinguíamos. También porque era un prodigio que iba mucho más allá de nuestros estrechos límites culturales, porque nos introducía en las mayores maravillas. Ofreció una sugestión que nos obligó a abrir nuestra imaginación, y alimentó nuestras inquietudes por llegar a otros mundos, un mundo en el que no se pasaran tantas fatiguitas. El cine nos empujó hacia delante. Por eso creo que resulta difícil exagerar la importancia que el cine tuvo en una rauda modernización de nuestra vida provinciana que parecía detenida en el tiempo, y en la que casi todo estaba prohibido.

Alejado del mundo moderno, incluso de una capital como Sevilla conservadora en una España sometida, el cine no nos llegó con la plenitud hasta bastante después de la guerra. Su evolución fue muy rápida, en apenas una generación, este arte nuevo, y el más moderno, pasó de sus inciertos y

titubeantes orígenes hasta una madurez que ya es evidente en la época dorada del cine mudo que algunos especialistas consideran como la más creativa. Pero aquí apenas sí nos enteramos, la vida era muy estrecha y el cine tenía un alcance ocasional. Nuestros abuelos apenas sí llegaron a conocer el cine mudo más que como una singular curiosidad, nuestros padres se hizo hombres con el sonoro, y fue en nuestra infancia, en una fase que comienza a finales de los años cuarenta, que el cine llegó a ser mayor distracción de todas las posibles, un escenario por el que cada semana pasaban varias películas diferentes. Casi todo el cine norteamericano, europeo y español, a veces hasta de países tan lejanos como Brasil (*O Cangaceiro*), aunque no de Portugal. Fue una época dorada que comenzó a languidecer con la emigración, y con los programas televisivos, en muy poco tiempo, el cine nos entró en casa, pero por la puerta de servicio, más como una distracción que como un espectáculo sobrecogedor.

De una primera fase de la infancia, en la que los recuerdos son escasos vestigios. Mantengo como si fuera ahora, la memoria de la excitación de mis primeras películas. Era un encuentro sin más rival que los paisajes y el atrio de las Iglesias, sí acaso que los tebeos. No puedo hablar de ningún otro arte, el arte y la cultura eran cosa de cuatro. No tengo ni idea de que en Sevilla hubiera algún museo, y sí lo había, no recuerdo que nadie lo mencionara, estaba, obviamente, El Prado, el más importante del mundo, por nuestra historia, una historia que no habían tenido los norteamericanos, pero ellos estaban allí en la pantalla con sus leyendas, sus hazañas bélicas, sus casas señoriales rodeadas de jardines, sus rascacielos y su capacidad de conseguir a la chica más bonita en cualquier parte del mundo. De alguna manera, el hecho de entrar en el cine, de darle vuelta a las películas y a los actores, llegamos a los directores y a los temas, y por el mismo camino, al propio desarrollo del arte cinematográfico. Que un niño supiera ya a los diez años que existían Alfred Hitchcock o Luis Buñuel, era ya un prodigio en aquel lugar donde la cultura tenía nombres de toreros, de futbolistas o de poetas muertos o exiliados.

La asistencia al cine fue tan estimulante e importante que se convirtió en el factor más dinámico de nuestro crecimiento, negados como estábamos la inmensa mayoría para acceder a estudios que no fueran los más primarios, y sí acaso los de algún oficio. Entonces, íbamos al cine siempre que podíamos, a veces en contra de los padres o de las imposiciones religiosas. Eso fue algo determinante para un grupo de edad que necesitábamos imágenes a las que imitar a la hora de formar nuestro imaginario, y de alguna forma, nuestra personalidad. con el tiempo, el cine se convirtió para mí en un referente donde encontraba modelos de comportamiento que imitar, así por ejemplo, cuando pienso en un acto de amistad, me vienen a las memorias los westerns, porque este era uno de sus atractivos, los hombres podían ser amigos hasta la muerte antes que engañar o traicionar. Las películas nos ofrecían aspectos de la vida en lo que aprender, aspectos que de otra manera habrían sido oscuros o incluso inexistente para nosotros, tanto fue así que dudo que exista

un tema culturas que no tenga una conexión cinematográfica.

Recuerdo por ejemplo, que la primera vez que sentí la palabra "morfina". Para contarme un caso de adicción, mi interlocutor tuvo que explicarme lo que significaba esa palabra. Las películas creaban la ilusión de que tu podías ver lo más extraordinario como si estuvieras detrás de una rejilla observando algo que está ocurriendo, como sucedía por ejemplo cuando los mayores hablaban de la guerra y se creían que servidor estaba jugando. Mientras que el provincialismo hacía se que los secretos de las otras personas fuesen poco menos que tabú, con el cine se aprendía que esas cosas se podían visualizar, dramatizar y darle una solución, o al menos hablar sobre ellas, así, antes que de que aquí se sufrieran historias de separaciones conyugales, el cine ya nos habría ofrecido centenares de casos, y a veces en películas memorables. Se adelantaban pues a nuestras experiencias más maduras.

No hay duda de que otra razón muy poderosa para ir al cine surgía de nuestro deseo de escapar de una realidad agobiante, mediocre y dolorosa a través de la fantasía, unas fantasías que nos llevaban a otros mundos en los que además había un contenido con el que identificarnos, aunque fue en la Bagdad de *Las mil y una noche*, el chico pobre conseguía a la hija del califa cuando al lado de casa el vecino había dejado de ver a una muchacha porque la familia de ella lo consideraba indigno de ella. Los *trailers* nos animaban a esperar la siguiente película, lo mismo que los seriales, que todavía coleaban, nos mantenían en una expectativa excitante y nos permitía fantasear. A mí me gustaba contar cosas vividas por mí o por alguno de mi familia que transcurrían en África y con elefantes hasta que los demás empezaron tildarme de mentiroso, pero supongo que se trataba de fantasías fílmicas registradas como en un sueño, por eso cuando se encendían las luces tenías a veces la sensación de despertar. No en vano se ha comparado la sesión cinematográfica con el sueño, y es que las películas poseen la misma elasticidad de tiempo y espacio, incluso el mismo sentido de instantaneidad. La misma hechizante vivacidad que los sueños, lo que acontece en la pantalla te puede trasladar hacia adelante o hacia atrás en el tiempo y en el espacio, como si fuese un presente eterno, un momento en que tus quedas detenido en tu trajinar de cada día, donde te olvidas de pensar en lo que no quieres pensar...

II

METERSE EN LA PANTALLA

El cine irrumpía en este marco estrecho de nuestra vida sin ninguna posibilidad de distancia. Esto que ya les ocurría a los adultos, incluso a los "habían hecho la guerra", imagínate a los mocosos que ya nos creíamos a pie juntilla lo que nos contaban las viñetas de los "tebeos". Testimonio impagable de esta fascinación son las caras de los espectadores retratadas en fotografías de aquella o de épocas anteriores, mucho más inocentes. Tienen la expresión propia de quienes están asistiendo a un prodigio. De hecho aquella reacción de los que salieron huyendo despavorido cuando en la pantalla apareció el un tren en movimiento, no quedaba tan lejos; de hecho, lo he visto recientemente con un espabilado niño magrebie en Sant Pere de Ribes, incapaz de distinguir entre las imágenes de la pantalla de *Jurassic Park* y la vida. Éramos receptores dispuestos a ver, a sentir los acontecimientos que ocurrían en una pantalla ante la cual nada podía sustraernos, ni tan siquiera aquellas bromistas lagartijas del cine de verano.

Cuando consigues un bagaje crítico, puedes estar presente y en alguna medida, activo. Pero entonces algo así era impensable, y lo mismo, supongo, le ocurrirá a las personas que se han mantenido cultural y mentalmente en un lugar cerca de aquel entonces, lo mismo que ocurre con quien se entrega a una jugada de fútbol como cuando tenía doce años,. En la infancia, una película es una realidad absorbente que no permite otra cosa que existir, mientras miras y escuchas, cualquier voz o ruido fuera de la pantalla te afecta a los nervios. Es esta enorme y casi exclusiva capacidad del cine para trasladarnos fuera de su ser, era lo que lo hacía tan fascinantes, tan único, tan impreso. La facultad crítica comienza a cobrar forma con las películas que no te gustan, que no te captan, luego con las que has visto más de una vez, también con las que has hablado y discutido, pero aún así, estas dentro. Tanto es así que se ha dicho que la oscuridad de la sala insinúa un retorno al útero, ya que al identificamos con la cámara (Hitchcock lleva esto a sus últimas consecuencias; no puedes mirar a otra parte, ni tan siquiera con la Tele). No deja de ser curioso que uno no recuerde que las sillas de nuestros cines locales eran de madera, seguro no tenía consciencia de la postura del cuerpo.

Se trata --dicen- de una regresión que nos seduce arteramente, aunque esto ocurre también porque sabemos que, en realidad, lo que vemos no nos afecta más que como ilusión, por eso nos sentimos también experimentando terror, porque en el fondo somos conscientes que eso no nos puede ocurrir, y nos gusta precisamente por eso, porque sabemos que no nos puede hacer daño y que los personajes de la pantalla que nos introducen en su círculo mágico no pueden, por suerte o desgracia, intervenir realmente en el curso de nuestras vidas. A mí que me han marcado determinado sueños, me ha marcado mucho más las películas. Al ver cine era como si ampliara de una manera incontenible lo que tenía trazado en la vida. Estaba destinado a una vida en que todo estaba más o menos escrito: crecer, trabajar, lograr una cierta posición, tener relaciones, familia, unas pocas aficiones, todo con un hilo: no complicarte la vida. El cine de alguna manera me la complicaba, de momento sabía que este no tenía porque ser mi único camino, que existían otros, y que eran posibles. Según qué película, puedo decir que no finalizaba nunca. Muchas siguen ahí, claro que para eso se requiere una disposición que no es la del mero consumo, sino que es la actitud que lleva y estabiliza un espectador activo. Creo que este es el primero logro, algo así a aprender a aprender viendo cine.

Sin estas experiencias cinematográficas no creo que hubiera podido apreciar las demás formas artísticas. En mi condición de hijo del pueblo, el arte fue algo que estaba fuera de mi horizonte, sí acaso podía tener un cierto reconocimiento, saber que Mozart era un músico y que Velázquez es anterior a Goya, algo que ya me convertía en un chico enterado. Las personas con estudios en mi ámbito hasta ahora se pueden contar con los dedos de una mano, con la edad de mi padre con la mano de un manco. Recuerdo que adopté cromos de personalidades de la cultura como prolongación de mi coleccionismo cinematográfico, y casi podía asegurar que en los primeros casos, se trataba de una conexión cinematográfica. Cuanto más importante era mi ilusión cinéfila, más asequible se me hacía reconocer tal o cual expresión artística, potenciaba algo que ya tenía que estar ahí, al alcance del interior de cualquiera o al menos de mucha gente. Y no era que careciera de predisposición, de pequeño tuve mis pinitos pero a los diez años dibujaba como a los cinco. También tuve mi revelación viendo exposiciones o escuchando música de cámara, pero eran momentos sin posibilidad de continuidad, Eran sensaciones que para adquirir una dinámica necesitaba partir de otra realidad.

No fue hasta la adolescencia que intuí que todo aquello que me ofrecía la pasión cinéfila podía tener una utilidad educativa. Fue entonces cuando di mis primeros pasos en el mundo de los libros. Ni que decir tiene que se trataba de títulos que reconocía por sus adaptaciones fílmicas. Antes de prendarme de la novela de Tolstoy, *Guerra y paz*, había visto la magnífica versión de King Vidor, y el rostro de Pedro no era otro que el de Henry Fonda. Cuando más profundamente me sentía ligado a

lo que planteaba la película más me permitía caminar dentro de mí mismo, y en la medida en que avanzaba en las lecturas, las películas ampliaban su significado. *Apache* ya no era únicamente una aventura con Burt Lancaster de rasgos cobrizos, era un momento estelar del genocidio contra los nativos norteamericanos, y tomé una nota que luego me sirvió de mucho: los buenos eran los indios, las víctimas, los malos, eran los del Séptima de Caballería. Así lo recuerda oportunamente Joan Manuel Serrat en una canción. Me quedé sobrecogido cuando James Stewart descubre un indio que llora, y que tiene madre, y se enamora de un india (Debra Paget), a la que matan, en *Flecha rota* (1949), la pionera en lo del alegato proindio, aunque antes ya hubieron otras, pero no tan abiertamente vindicativas.



El cine nos transportaba desde su mundo a nuestro mundo, y a falta de imágenes próximas en las cuales identificarme, tomé la de las películas, y algunos personajes acabaron poblando mi mente. De manera que no trataba luego de escapar de lo que había visto, sino regresar a la historia, darle vuelta, analizarla, distinguir entre su significado para mí y su posible valor artístico, abundar en el director, escritor, en los detalles. La imagen en movimiento consiguió ayudarme a encontrarme. No era cualquier cosa. Venía de un pueblo pequeño que ni siquiera figuraba en los mapas. De una "región" en la que se decía que comenzaba África o sea el subdesarrollo. De una familia que no quería por nada del mundo significarse en nada. De una clase social sometida, educada para estar agradecida. De un ámbito cultural en el que saber las alienaciones del fútbol era una muestra de refinamiento. Saber de cine en este medio, ya era un adelanto, y sin querer, me aprendí los repartos.

Puedo asegurar que lo que me ha diferenciado de estos límites se los debo en no poca medida al cine. Los y las que parten de otras condiciones quizás lo encuentre más bien extraño, pero te aseguro que ha sido así para mucha gente. De ahí que al hablar de cine me siga interesando tanto su dimensión didáctica, su posibilidad de enseñar cosas al pueblo, entre otras cosas porque quizás sea el arte más popular, el único que te permite visitar otros mundos y otros tiempos en una mera discusión familiar..

III

LAS PELÍCULAS DE MAMÁ

Aunque quizás a ti te pueda parecer extraño que una mujer no vaya al cine porque no tiene quien le acompañe, esto era moneda común en aquellos tiempos, es más no estoy seguro que el prejuicio haya desaparecido, no ya en Teherán, por supuesto, sino incluso aquí, aunque supongo que hoy en día la cosa queda más disimulada.

No todo el mundo pues, podía ir sin más al cine. Los espacios de la mujer seguían siendo el hogar, el mercado, las charlas con la vecina, y la misa. Ciertamente, otra cosa era la capital, y otra cosa más, el extranjero, pero entre nosotros era poco menos que una indecencia, de hecho no hace tanto que negaron la entrada a una mujer en la catedral de Barcelona por ir "descocada" aunque en los periódicos aparecía vestida más bien normal. Por lo tanto la única manera de justificar una presencia femenina en un bar, era como en el caso de mi madre, porque su marido era el dueño, así ella podía participar en las tertulias, pero las pocas mujeres que se atrevían salir de este círculo eran objetos de las habladurías, y sus maridos tachados de calzonazos y constantemente ridiculizados, pero al mismo tiempo. Cuando lo hacían, los parroquianos se sentían en el derecho de mostrarse "galantes", de invitarlas y echarles algún piropo. Una de estas mujeres del pueblo, muy "echá palante", acabó, como es ya sabido, enloqueciendo, algo similar a lo que, de alguna manera, también le ocurría a Blanche Dubois (Vivien Leigh), en *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, USA, 1951), que tanto revuelo causó en su momento, y que fue un soplo de libertad y sensualidad que, como ocurría con las películas norteamericanas de mayor prestigio, se impuso por encima de las estrechas normas de la censura.

Todavía décadas más tarde, se oía hablar del erotismo que resumaba...Marlon Brando, un galán "que ponía la directa" y que ponía "a cien" a muchas pero sin duda también a alguno que no se podía reconocer. Aunque, por supuesto, a las mujeres no les estaba permitido decir nada sobre lo que les gustaba en este terreno, para ellas se había establecido un área que se consideraba propio de la decencia y en el que no tenían cabida las películas de clasificación dudosa, un área en el que podía dominar las mayores mentiras como las que resumaban títulos como la serie de Sissi (claro

que hoy se podrían justificar aunque sólo sea porque "lanzaron" a una maravillosa joven llamada Romy Schneider, tan extraordinaria como trágica), o tantas otras de "amor" o de "baile", en la que se contabilizaban obviamente todas las "andaluzadas" en las que una gente que se decía de tierra de María Santísima se ganaba el cielo y además eran tan graciosas que, como ocurre por ejemplo en *La niña de la venta* (1951), a Lola Flores no se le permite ni decir buenos días si al mismo tiempo no cuenta una "grasia" sobre la vagancia de algunos estereotipo andaluces, o el sempiterno "gallegu" Xan das Bolas un retrato vago que hoy sacaría de quicio a los del Bloque, aunque también es verdad que mi entonces la película me encantó cuanto menos por las escenas documentales de la pesca del atún .

Esta rigidez tenía, por supuesto, una única dirección. Lo que pudiera hacer un hombre, no ya en el bar, sino en un prostíbulo, eran "cosas de hombres", sí acaso se agradecía el detalle que estas cosas las hiciera en otro pueblo, pero tampoco pasaba nada si "hacía sus cosas" en uno de los de del pueblo, el de "la Divina" o el de "la Pura" (como se puede ver, los nombres no podían ser más adecuados). Por eso, mi abuelo materno que nunca permitió que sus dos hijas tuvieran novios, no tenía inconveniente en salir arreglándose tranquilamente su portañuela cuando salía de la casa de "la Pura", sin darle la más mínima importancia al hecho de que servidor con ocho o diez años estuviese dándole patadas a una pelota en la misma puerta. Por aquel entonces, la censura no permitía que las prostitutas aparecieran como tales, así por ejemplo, en *El puente de Waterloo* (Waterloo bridge, USA, 1940), Vivien Leigh era una "artista" porque para los mojigatos de entonces venía a ser poco más o menos lo mismo, y para mayor abundancia se contaban cosas de las artistas, por ejemplo de la rubia Maria Martín, muy habitual en el cine de Ignacio F. Iquino de la que se decía que atendía toda clase de clientela, un morbo que el propio Iquino explotaría en alguna de sus películas "S", aunque si la quieres ver, el papel de su vida lo tiene en *Bilbao* (1978), el segundo y mejor Bigas Luna

Como a papá le estaba vedado dejar el negocio antes de la medianoche, el día que a mama le apetecía ver una película, por supuesto "de llorar", "de amor" o de "baile", el problema radicaba en que no podía ir sola, y menos con un conocido porque, entonces ¿qué pensaría la gente?. Así es que sin la presencia del marido, la asistencia de la mujer al cine estaba muy mal vista, y más si la película podía considerarse licenciosa. Este carácter se atribuía exclusivamente a la tentación femenina, si había una película considerada como "peligrosa", era a la mujer a la que le correspondía ser la "piedra de escándalo", así cuando se estrenó *Sansón y Dalila* (1949), solamente se hablaba de Hedy Lamarr, se hacía alusiones lujuriosas sobre ella, sin embargo nadie prestaba atención en este sentido al despechugado Victor Mature, capaz de todo, de volver la espalda al mismo Dios, de traicionar a los suyos, con tal de abandonarse a los besos y los revolcones con ella. Cabría pensar con toda lógica que tranvía del deseo también marchaba en la otra dirección, en la de Blanche

Dubois, sin embargo, la censura no tuvo ningún inconveniente con el héroe despechugado, y los comentarios sobre éste se referían a la potencia de su musculatura, aunque algún chiste tuvo que haber con su equivalencia erótica, que no había más que mirar la cara que ponía Dalila.

Dado que mamá no quería perderse tal o cual película, y dado también de que, a pesar de que en su acendrado puritanismo nadie la recuerda hablando de "esas cosas", mamá era bastante atrevida en esto de hacer acto de presencia en lugares públicos, no dudó en echar mano "al niño" de manera que nadie pudiera decir nada ya que., sí bien no asistía como esposa porque era imposible, lo hacía como madre, conmigo de la mano o en su falda. Aquellos debían de ser tiempos en que no nos iba de una peseta, y que ella no tenía que madrugar al día siguiente como cuando trabajaba en la recogida de aceituna "para poder comprarnos ropas y zapatos", algo que con lo que "sacaba" papá del bar no era suficiente. Evidentemente, el suyo no era precisamente mi cine "de aventuras", pero no creo que me pidiera la opinión, además yo quizás me mostraba dispuesto a desobedecerla en otras cosas pero no en ésta, por más, al acabar la sesión siendo ya tarde, era posible que alguna vez tuviera que despertarme. Camino a casa, me ayudaba a caminar medio "acurrucado" porque los de "llevar en brazos" ya había pasado. Aunque en lo de dormir, solamente recuerdo haberlo hecho durante una proyección una sola vez. Estaba muy cansado, y fue en defensa propia, por un error, un grave error. Me confundí de programa y comprobé que en la primera del programa doble, salía Raphael, entonces dormí durante una hora, hasta que empezó la otra.

Las películas que mamá "no se quería perder" eran dramones como los que escuchaba en la radio de una de las vecinas, y que en los momentos más trágicos obligaba a las presentes a llorar como sí se tratara de un velatorio. El maestro radiofónico de estas producciones de llanto era un tal Doroteo Martí, que por su nombre tenía que ser catalán. Se contaba que una vez que actuó en Sevilla con uno de aquellos dramones, los estudiantes le hicieron las pascuas sacando una enorme sábana para llorar todos desconsoladamente al unísono, y entonces los que lo cantaban se reían. Seguramente que mamá también, pues ella era "muy de la guasa", y le gustaba tomarle la medida a todas las ridiculeces del lugar, pero en la cuestión de los dramas era de las primeras en llorar. Como todas aquellas mujeres tan dadas a los lutos, le sobraban motivos en los recuerdos, y la verdad es que de entonces yo siempre la recuerdo de negro, y así aparece en las escasas fotos de entonces en ninguna de las cuales, a pesar de que era amiga "de la risa", llega siquiera a esbozar una sonrisa. Lo que contaba de su infancia y su juventud eran siempre penitas y más penitas. Algunos de sus seres más entrañables se fueron muriendo, y aunque no era de llorar a la manera de papá que se hacía el dueño del velatorio, mamá era de un sentimiento profundo que se manifestaba por suspiros muy hondos. Por aquel entonces, su mamá, la abuela Rosario había ya muerto después de haber padecido las secuelas de una embolia que la dejó con medio cuerpo muerto. Mamá la cuidaba al detalle, la limpiaba como sí fuese una criatura. A veces casi le masticaba la comida, y a pesar de su

considerable peso, la levantaba y la acostaba. Mientras mamá hacía todas estas cosas con "el buen pellejo" que la caracterizaba, la parte viva de la abuela se percataba de todo, y emitía reiteradamente la misma expresión: anda, anda, anda, anda...

Por todo esto quizás mamá necesitaba aquel desahogo porque en el cine el pañuelo era indispensable, como apunta una escena de *Cinema Paradiso*. La sala oscura y el rincón más discreto eran suficiente para que sacara el pañuelo y no se lo guardaba hasta el final, como hacía con el abanico en las sesiones de verano. Llegó un momento como una criatura también entré en aquel sentimiento por desgracias que no eran las nuestras pero que se parecían mucho a otras que conocíamos de cerca sino era que la teníamos al lado, y el pañuelo nos servía a los dos inmersos en la oscuridad de lo que, al menos a mí, me parecía una sala de proporciones tan impresionantes como la Iglesia con la particularidad de que aquí además la oscuridad lo llenaba todo, y apenas sí alcanzábamos a ver al vecino de las sillas de enea de al lado, un detalle que, por lo demás, tampoco importaba porque mientras la película estaba desfilando permanecíamos como hipnotizados. Cuando se encendían las luces, se podía respirar hondamente, después de todo, después del capital de lágrimas había llegado la reconciliación a través de la verdad, y el "parte familia" que era el que dictaminaba, perdonaba a la presunta pecadora como sí él no tuviese que pedir ninguna disculpa ya que, al fin de cuentas, actuó de manera tan intransigente en defensa de un honor que creía mancillado.

Normalmente eran películas muy vetustas, como la ignota *La portera de la fábrica*, seguramente una producción italiana, en un blanco y negro pobretón y oscuro, en la que un pretendiente despechado consigue que la pobre portera, viuda y con un hijo, sea despachada de la fábrica, y conozca desde entonces un calvario interminable durante el cual tiene que vivir debajo de un puente, ha de pedir limosna, así hasta que se prueba su inocencia. La había con Libertad Lamarque que siempre cantaba y cuya manera de hablar yo no acababa de entender. Uno de los folletines célebres, de los que se hablaba profusamente en las plazas y calles, fue *El derecho a nacer* (México, 1951), un aberrante alegato antiabortista filmado por un tal Zacarías Gómez Urquiza, con Gloria Marín, que era de las actrices mexicanas más reconocidas de entonces, y el galán español Jorge Mistral, y que después de ser un éxito mexicano lo siguió siendo aquí. Su tema resultaba ya impresentable 15 años después, cuando se efectuó una segunda versión en color que estuvo protagonizada por Aurora Bautista, y al que nadie prestó la más mínima atención.

Pero los platos favoritos de mamá eran cocina italiana y estaban protagonizados por Ivonne Sanson y Amadeo Nazzari, que fue un galán muy habitual en el cine español, en títulos que entonces conmovieron a los aficionados del lugar. Eran títulos como, *!Perdóname!* (*Perdonami!*, Italia, 1951), de Mario Costa, un especialista en cine "de piratas", con mi muy admirado Raf Vallone (¡que había sido futbolista, y también comunista!), Antonella Lualdi, pero sobre todo con una retorcida Tamara Lee haciendo de mala malísima, o como la muy conmovedora *Los hijos de nadie*, y que hoy está tan olvidada que hasta me hace dudar de mi memoria. Sin embargo se trata de una película de todo un especialista, Raffaello Matarazzo, autor de una obra maestra reconocida como *Catene*, homenajeada en *Cinema Paradiso* y *Tormento*, las tres últimas con Nazzari-Sanson y realizadas al principio de los años cincuenta. La lista se podría ampliar a títulos como *Mañana será tarde* (*Domani e troppo tardi*, Italia, 1950), que llamó la atención por ser una de las primeras películas que se atrevió a argumentar sobre la necesidad de una educación sexual para la juventud, pero sobre todo porque significó la "revelación" de Ana Maria Pier Angeli, que inmediatamente fue la sufrida y dulce *Teresa* (1951), de Fred Zinnemann, y que enamoró hasta a los menos dados a estas cosas como Pedrito Gutiérrez al que creo recordar hablando de ella mientras miraba al cielo con una sonrisa que se podía interpretar como moderadamente picara .



Al filo de los cincuenta se estrenó *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di bicicleta*, Italia, 1948), uno de los mayores alegatos neorrealistas que convertía a un pobre trabajador y a su niño, en unos emotivos protagonistas para los que recuperar su bicicleta significa trabajo, y trabajo significa comer. Se estrenó con muchas cortapisas, y es de suponer que el régimen la asimilaba con la idea de

demostrar aquello de que "en todas partes se cuecen habas", aunque lo cierto es que aquí ocurrían cosas peores (aquí teníamos sindicatos en contra del trabajador), y no se podían hablar de ellas. La que no llegó por supuesto fue *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, Italia, 1945), de Roberto Rossellini, para la cual tendrían que pasar por lo menos treinta años, y aún entonces, mientras se proyectaba en un cine-forum en un barrio de la periferia barcelonesa, se dio el caso de que una de aquellas "escuadras" de falangista entró en la sala encañonando a los asistentes.



La que más recuerdo "de llorar" es *Tormento* porque aquella noche estaba más despierto, y seguramente entré más en la historia. Amadeo Nazzari, y la ambivalente Ivonne Sanson que tanto había de buena como de mala aunque en los melodramas era una buena que al principio parecía mala, forman una pareja señorial que espera un hijo. Pero he aquí que otro amante despechado mueve los hilos para que todo de a entender que el hijo que espera ella es de otro. Aquí no había diálogo posible, y él, herido en su honor calderoniano, no lo reconoce y la echa de casa. Lo que pasara a aquella mujer era totalmente conmovedor, algo que le podía pasar a cualquier infeliz en un tiempo en el que un hijo no reconocido era considerado como un castigo divino, y los niños que no podían decir el nombre de su padre se consideraban unos desgraciados

como yo sabía por un niño de mi calle que vivía con su abuelita mientras la madre servía "a unos señores" en Sevilla. Muchas madres solteras acababan "en el arroyo", esto era tan así que no pude por menos que sentir una muy grata sorpresa cuando ya en Francia (1968), supe que en el país de Voltaire, el Estado les pasaba una pensión especial, algo que desde luego no ocurría con Ivonne Sanson porque el final feliz llega cuando el señor descubre que todo es falso, y la perdona. Supongo que mamá vivió aquel largometraje como una posibilidad aterradora, con una sentimentalidad que no se apoyaba en abstracciones sino que se alimentaba de realidad tan concreta como amargas. A veces bastaba evocarlas con una sola palabra: la guerra.

El punto culminante, y supongo que también la decadencia de este tipo de cine lo marco la adaptación para el cine de *Ama Rosa* (España, 1960), el folletín del vilmente lacrimógeno Teófilo Sautier Casaseca, efectuada por el argentino León Klimowsky que escribió el guión junto con el inclasificable Jesús Franco y el muy clasificable Vizcaíno Casas. Interpretada por la soberbia e incombustible imperio Argentina que fue secundada por el adusto Germán Cobos, más tres actrices de cierta significación como Elena Espejo (compañera de Conrado San Martín en títulos como *Apartado de Correos 1001*), la muy linda Paloma Valdés que volvería "majara" a Don Mendo, e Isabel Pomés, una de las "musas" de Edgar Neville. La película resultó tan exitosa como una versión radiofónica que lograba concentrar a las mujeres de la calle en la casa que tenía una radio. Cuando se estrenó en el pueblo la publicidad se efectuó desde un camión y con altavoces eléctricos. Era ya 1960 y los míos ya preparaban las maletas. En aquel tiempo el pueblo quedó reducido casi a la mitad con la emigración, y cuando regresé a los dos años, los que antes decía que la vida siempre era igual ahora podían decir que todo estaba cambiando, y cantar aquello de "¡A lo loco, a lo loco!". Quizás ya había llegado el momento de reírse mucho más, y por lo que yo sé a mamá ya no le interesó igual aquel tipo de cine. Claro que una vez conseguí que leyera *Oliver Twist*, de Charles Dickens, y cuando acabó me proclamó muy seriamente que, nunca más le volviera a dejar otro libro parecido. Había sufrido demasiado aunque no había podido dejar de leer, aunque lo suyo no era la lectura sino hablar durante horas de todas las cosas de la vida y en las que siempre tenía un lugar destacado contar las penitas.

Creo que la sentimentalidad popular ha sido fundamentalmente femenina, y cuando las mujeres lloraban oyendo la radio o viendo dramones en el cine, les sobraban motivos extras. Creo además que aquellas películas solían ser a veces bastante buenas, y que mujeres como mamá sabían a su manera distinguir. Años más tarde la recuerdo llorando a lágrima viva viendo por TV el final de la versión en color de *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, 1959), con la que Douglas Sirk se despidió del cine por lo grande. Ya lo he mencionado. Era cuando la humilde amiga y asistente negra (Juanita Moore) de Lana Turner, es enterrada acompañada por un coche de caballos todo de negro, y por una banda de música presidida por la imponente Nahalia Jackson, y aparece quebrada por el arrepentimiento, su hija mestiza (la belleza morena de Susan Kohner), que había sido casi tan mala como Condolezza Ricce a lo largo de la trama. Cada vez que la vuelvo a ver con la misma emotividad, no solamente me trae a la memoria a mamá llorando, también me transporta a la idea de entierros familiares en los que el dolor como la masiva presencia le daban una fuerza especial, una especie de homenaje y de reparación que contrasta con muchos otros en los que al muerto nadie lo quería vivo. En una ocasión, en 1980, coincidí con uno en el que los asistentes se podían contar con los dedos de una sola mano. Uno de ellos era el "Tele"(¿Telesforo?), mascando tabaco, y me acerqué a preguntarle. Entonces me cogió por un brazo, y haciendo un aparte conmigo, me confesó: "Es que ese -el muerto- fue de los que apretó el gatillo. Yo estoy aquí porque su hijo es un cliente".

Acabó esto con una anécdota más. Heme aquí, en una de aquellas lejanas Semana Santa en las que toda la programación era estrictamente religiosa, yendo, quizás por primera vez, sólo a ver una versión muda de la Pasión de Cristo, creo que el *Christus* (Italia, 1915), obra célebre del conde Giulio Antamoro (1887-1945), que se inició en el cine trabajando para el cómico italiano "Pinochio", y que combinó el melodrama con el cine religioso, siendo este su trabajo más reconocido, un verdadero clásico (recientemente editado en vídeo) tanto por la ambición de sus medios como por su intensidad religiosa. Considerado un modelo insuperable en su época por su veracidad, fue rodada en Tierra Santa y en Egipto donde contó con la colaboración entusiasta de Lord Kitchener (el "creador" de los "campos de concentración" para los bóers), así como por su depurada técnica, con sus tonos coloreados, su meticuloso y cuidadoso realismo. Según he podido averiguar, este *Cristus* fue reestrenado en España a principios de la década, y el autor de estas líneas, un auténtico enano al que su abuela vistió y desvistió todavía por algunos años, y que hasta aquel momento había ido al cine de mano de alguien o sí había asistido antes solo fue en películas de aventuras como *La jungla en armas* (*The real glory*, USA, 1939) también estrenada por entonces y en la que Gary Cooper era un médico norteamericano en Filipinas que se enfrenta al fanatismo de los "moros". O si no algunas de las genialidades de Stan Laurel y Oliver Hardy que todavía echo de menos.

Aquel domingo sin embargo, fue muy diferente aunque hasta la última parte de la película todo entraba dentro de la normalidad. Pasaron los conocidos cuadros de la vida de Jesús, hasta que después de entrar triunfante con un borriquito en Nazareth, es detenido en el Huerto de los Olivos, y ya hay un conato de violencia. Lo que siguió después fue para mí inenarrable. Yo estaba dentro de la película, en un flanco del cine Victoria de invierno, inmerso en la más oscura penumbra, solamente estaba la luz de la pantalla por la que pasaba ahora la reconstrucción del Calvario. Los soldados comenzaron a golpearle cruelmente y se mofaban de Él. Los latigazos arrancaron su piel por la que se derramaba una sangre abundante. Cuando ya no se podía levantar del dolor, uno de los soldados --cumpliendo órdenes supongo--, le colocó con toda su fuerza una corona de espinas, y la cara del Cristo quedó bañada de más sangre. El camino con la cruz a cuestas hacia el Calvario fue especialmente trabajosa y agobiante, tanto es así que las otras que vería en el cinema llegarían parecerme "ligeras". La crucifixión fue igualmente minuciosa. Los clavos fueron entrando lentamente por las manos y los pies. Yo ya estaba llorando desde hacía un buen rato, aunque como machito quería mantener mi integridad, no era precisamente de los lloraban, papá lo sabía de cuando me daba sus escarmientos con la correa por romper los zapatos con "er furbo".

A la hora de la salida, recuerdo que los demás estuvieron muy empañados en asegurar que no habían llorado. Supongo que es a este Cristo del madero al que se refiere Antonio Machado en

contraste con el que anduvo por la mar, trabajando con Pedro, ayudando en las faenas, un trabajador, como lo describe Roberto Rossellini en su propio Cristo televisivo pero no en la de Antomoro que subraya el drama y no el mensaje liberador de amaos uno a los otros. Y a Dios en todas las cosas, dice el pobre de Asís en otra película de Rossellini, *Francisco, juglar de Dios* (1950), que por cierto, aquí únicamente pudimos ver por TV, y de madrugada. Una verdadera utopía, algo que desde luego no era lo que se veía en aquella sórdida España oficial de desfiles militares, señores prepotentes, autoridades temidas, también de pobres de solemnidad por todas partes, de personas con sus propios calvarios, que muchas veces se remitían a este Jesús que murió por ello, por proclamar que los últimos serán los primeros, y que pasaría antes un camello por el ojo de una aguja que un rico por el reino de los cielos. Claro que nuestros ricos interpretaron esto como mejor les convino, y a la frase de Dad al César lo que es del César, y a Dios lo que es Dios, le dieron una vuelta inconfesa para pensar: Darle al César lo que es del César, y a Dios lo que dice el César. Es por eso que pasearon a Franco bajo palio.

IV

UNA GENERACIÓN CINÉFILA

Como no lo van a ser sí en algo tan gregaria como lo puede ser un rebaño de ovejas cualquier pastor aprende a notar las diferencias entre unas y otras, pero no creo que ello justifica las tentativas de generalización, unas fueron mejores y otras peores. El nuestro era un tiempo en los que hasta los más arcaicos, como lo podía ser mi abuelo Antonio Álvarez, más de campo que las amapolas, se "empicó" a ir al cine más de una vez por semana, y seguro que eso perturbó su estricto y a su manera, muy rico, horizonte agrario. El cine le sedujo como pocas cosas lo habían hecho en alguien que aborrecía esas cosas tan modernas, y que nunca tuvo muchos modales. Nunca saludaba a los señoriitos, al menos sí estos no lo saludaban previamente, a los de caballo, ni los miraba.

Aunque yo era muy pequeño, lo recuerdo vivamente con su gorra y su raído traje de chaleco, corriendo azorado por la calle Victoria arriba preocupado porque se le hacía tarde para llegar a la sesión, y la escena me trae a la memoria, lo puedo asegurar, un título concreto: *Gas-oil*, (Gilles Grangier, Francia, 1955) un título que ni siquiera Carlos Aguilar recoge en su *Diccionario* pero que, tal como había pensado, encuentro en la filmografía de Jean Gabin al lado de una jovencísima Jeanne Moreau. En el cartel aparecía el ya rugoso y adusto rostro de Gabin en una oscuridad propia de "policiaco". Seguro que el recuerdo está reforzado por algún comentario sobre un título que entonces sonaba más bien extraño, pero es un detalle vivo, como el que me remite al abuelo riendo las gracias de Manuel Ligeró, que las tenía, hasta que murió en 1968. Entonces, esto del policiaco era más bien complicado, había que descubrir quien era el criminal, y la verdad es que los niños no nos enterábamos mucho. Quizás por eso no me enteré quien Hitchcok hasta una década después, y fue viendo *Psicosis* (1960). Lo juro, todavía me cierto temor una sombra tras la cortina de la ducha. Que no me gasten bromas con esa imagen.

En este tiempo aparecieron en los kioscos (el primero de la localidad data de esa época) las primeras revistas, así monográficos sobre los grandes actores en una colección en la que también aparecían futbolistas y cantantes. Aparecen los aparatos propios de la sociedad de consumo, esos artefactos que tanto contribuyeron a que las mujeres dejaran de estar tan esclavizada, pero otros tuvieron un efecto muy diferente, como el teléfono y no digamos el inalámbrico. Hay una película canadiense, *Denise te llama*, en la que la gente se relaciona casi exclusivamente por ese aparato,

antepuesto a las conversaciones directas, francas. Y claro, la televe, que "mata" el tiempo, neutraliza las relaciones, ocupa el espacio del ocio creativo, y "jivariza" los cerebros como se podía ver en aquella con Fernando Lamas y Rhonda Fleming y Brian Keith, *Jíbaro* (1954), que transcurría en unas Amazonas de estudios con sobreimpresiones documentales, de lo que ni me enteré. La Tele significó liza y llanamente el cierre de la mayor parte de las antiguas salas de cine, de manera que hasta capitales de cierta importancia se quedaron sin ninguna, también significó el "vaciamiento" de la vida social nocturna, antes la gente se reunía en casa o en los lugares públicos antes y después de la cena, ahora ven fútbol o concursos insultantes que se anteponen a cualquier conversación viva y necesaria.



Existen cifras que certifican esta apabullante masividad, pero la manera más sencilla de demostrar lo que digo fue la expansión de las salas de cines. En esta época, un pueblo tan secularmente agrario y provinciano como el nuestro, con unos quince mil habitantes parte del cual vivía en los cortijos, en las haciendas, y bajaban de tanto en tanto del campo. En aquellos tiempos el teatro

que llegó a representarse es idéntico al que describen Mario Camus en *Los cómicos*, y Fernando Fernán-Gómez en *Viaje a ninguna parte*. Recuerdos de cuando pasaron por el pueblo y se instalaron en la plaza que hoy es de La Niña de la Puebla, representando y hablando enfáticamente tal como se ve en estas películas. Entonces se hablaba mucho de tal o cual película prohibida, y es que, estaba prohibido hasta el Carnaval. No recuerdo nada parecido a una actividad cultural, es más, en el callejero ningún espacio escritor o artista como no había ningún nombre femenino laico; todo estaba ocupado por generales sublevados contra la República y el pueblo. En este contexto el cine se erigió en una cita cultural de excepción.

La Puebla era entonces un lugar con oscuros y profundos complejos de atraso secular. Aunque eso sí, nadie podía negar que laborioso, con unas mujeres que mantenían sus casas y sus puertas

limpias, con sus paredes blancas. Se malvivía en un marco de sometimiento, pero que, en lo primordial, hervía de humanidad sencilla, bullicioso por el día y la noche, con una intensa vida casera y callejera, en plazas, esquinas y en las que el mundo era algo lejano que apenas si por los periódicos, por lo que el interés se centraba en el entorno más próximo, fuera con cosas del pasado o del día a día. Todo el mundo sabía poco más o menos la vida y milagros de casi todos los demás. Cerrado sobre sí mismo, el pueblo encontraba cada día se abría una ventana a otros mundos, a la imaginación, a otras realidades y formas de vida.

Aunque el cine había llegado en la época del mudo, hasta entonces había sido un fenómeno restringido, casi elitista. Que esto era así lo muestra no solamente el hecho de que, por mucho tiempo, el cine funcionó como un espectáculo de feria pasajero, en tanto que el primer cine estable llegó prácticamente con la IIª República, sino también por el testimonio de nuestros mayores que comentaban que fueron al cine en tal o cual ocasión, por tal o cual feria o festividad local, que mis padres hablaban de tal o cual película como algo muy especial, pero no mucho más. Hay que tener en cuenta que, por abajo, el país no llegó a recuperar los niveles sociales de la IIª República hasta finales de los años cincuenta, pero antes, lo de ir al cine, al menos en un pueblo, venía a ser casi un lujo.

Por eso mis dos abuelas murieron (1956; 1973), sin haber llegado a ver el invento, y no eran de las pobres que firmaban poniendo una cruz. Cuanto menos sabían leer, algo que no era precisamente común en su época, y tanto fue así que Rosario, mi abuela materna ejerció de "lectora" de los "partes de guerra" del cortijo donde trabajaba duramente la familia, por su parte la abuela Ana leía muy despacio las cartas, y a veces su misario, incluso tenía dos libros entre sus cosas, un dramón al parecer muy famoso al principio del siglo XX, titulado *La esposa mártir* (un título que tenía hondas connotaciones con algunas historia femeninas familiares), y otro que recogía el congreso Eucarístico de Barcelona en una fecha tan señalada como 1909, pero nunca tuve noticias que asistiera a ninguna proyección. La primera, porque casi siempre vivió en el campo "con su hombre" y éste no lo hubiera permitido. La segunda porque ella misma consideraba que el "lugar de una mujer estaba en su casa", y únicamente salía fuera con ocasión de algún velatorio inexcusable, cuando ya empezaba a anochecer. Creo que para ambas, el cine era algo que no podían entender. Seguramente, se habrían asustado como aquellos espectadores que salieron huyendo cuando vieron aparecer un tren, además, seguro que lo veían como un invento pecaminoso. Esto no era tan extraño como puede parecer, mi tía Gregoria, que era unos años mayor que mi madre, tampoco sabía lo que era "ver" una película, las consideraba un "lío". Que nadie piense que se trataba de mujeres "fartas" (tontas), simplemente eran de "otra época", mujeres "de sus hombres", y nada más, fuera de su casa no eran nada.

En el caso de los abuelos era, naturalmente, distinto. El mundo de los hombres no pasaba por las casas, que "se les caían encima", sino la calle, y más cosas. El paterno, el Pepe Gutiérrez más importante, de joven había sido --en el buen sentido, o sea elegante y educado, sin prepotencia-- un "señorito", y ejerció como concejal cuando la dictadura de Primo de Rivera. Para lo que era el pueblo entonces, se le podía llamar un hombre de mundo, había conocido a mucha gente y alternado con "gente bien", además, tenía muy buen registro de los inventos. Decía que lo del cine era una de esas maravillas de "lo moderno", como eran los aviones que nadie sabe porque vuelan, pero que todo el mundo podía ver pasar por el cielo. Su cine fue sin embargo ocasional, sin mayor significado que conocer el invento, o contar en que año comenzaron a ofrecerse proyecciones en el pueblo, o cual fue su primer local, un casino por supuesto.

Papá ya era otra cosa. Sin embargo, tampoco gozó de muchas oportunidades. Normalmente no tenía una peseta, y cuando empezó a ganarla lo metieron en la guerra con los "nacionales", a los que más temía pero menos apreciaba, pasó la guerra y luego varios años de servicio. Cuando se licenció se encontró con mamá e inmediatamente conmigo, lo que significaba la responsabilidad de tener un trabajo, y lo encontró en un cantera, picando piedra, él que había tenido criada de niño y que se lo hacían todo en casa. Después de trabajar picando piedras no le quedaba tiempo para ir al cine, ni tampoco lo tuvo cuando se aposentó en el bar de la calle la Cruz, donde se sabía cuando empezaba pero cuando terminaba y para el que no habían días de fiesta de ningún tipo. En estas condiciones su filmografía se reduce a muy poca cosa. Admiró el buen hacer y la mala cara de Edward G. Robinson y el carácter *atravesado* de James Cagney, le gustaba el cine policiaco duro, pero no se acordaba de los títulos. Únicamente mencionaba algunos muy ignotos, pero que debieron tener un significado para él en su momento como *Pánico en la banca* (?), *Mortal sugestión* (Love from a stranger/ USA, 1937), de Rowland V. Lee y basada en una novela de Agatha Christie. También algunos ejemplares rancios del español como *De mujer a mujer*, aunque no sabía se refería al título norteamericano de 1933, con Robert Montgomery o Mirna Loy o al de Luis Lucía de 1950, con Amparo Rivelles (de la que estuvo como tantos otros enamorado "Mira que era guapa esa mujer") en duelo con Ana Mariscal, o *Con sus vidas hicieron fuego* (?), y poco más. Luego "se encerró" en el bar, y únicamente fue ocasionalmente a alguna película como *Qvo Vadis?* (1952), de la que recordaba cuando Ursus vencía al toro, pero nada más. Se ve que la ascensión al cielo de Robert Taylor y Deborah Kerr ya no le llamó tanto la atención...

A mamá, que era muy de la *guasa* andaluza, le gustaban mucho Estrellita Castro. Mamá hablaba riéndose de *Mariquilla Terremoto*, tomo el dato, dirigida por Benito Perojo en Alemania, en 1938, en plena peste parda. También le había hecho muchísima gracia *Rosario, la cortijera*, un rijoso "remake" de una del mismo título del primitivo de José Busch, en la que salían dos "Niños" a cual más "capullo", el Niño Sabicas que solía acompañar a La Niña de la Puebla en sus conciertos), y el

Niño de Utrera. Vista hoy está claro que lo que le atraía a mamá era ante todo el arcaico gracejo de la Estrellita, las coplas, y el ambiente cortijero "saleroso" que superficialmente evocaban el que ella había conocido, aunque ella no contaba estas cosas sino otras mucho más agobiantes para los pobres, pero también era verdad que se había reído lo suyo con las gracias de aquellas personas que aparecen en algunas fotos desteñidas de la familia reunidos delante de un portalón con las ropas de faenas, extremadamente morenos y ceñudos, tan lejanos de nuestro presente, pero tan próximos en el tiempo, y a veces, en el recuerdo, a veces también gracias al cine. Ahí está por ejemplo *Al sur de Granada* (2002), la aproximación de Fernando Colomo a las peripecias de Gerald Brennan en Las Alpujarra por aquel entonces, y que tiene entre sus virtudes una reconstrucción antropológica muy cuidada de aquella gente, tan próxima a las nuestras. Luego, les gustaban casi toda, sobre todo los melodramas, pero también las de Lola Flores que era "un tabardillo". Para ella ir al cine era algo así como un premio, un extra, de manera que se podía quejar diciendo, "Mira que no hemos ido al cine ni para la Feria". No fue hasta mucho más tarde, cuando disfrutó de grandes películas en Barcelona, cuando íbamos en familia a deleitarnos con el Cinerama. Cuando veía las películas de la TV, tenía sensación de que ya la había visto uno o muchas veces, y cuando se daban algo más que un beso, apagaba.

No fue hasta nuestra generación pues que el cine se convirtió en algo bastante común, y hasta los más retraídos fueron cuanto menos algunos domingos quizás obligados por las novias que les gustaban las películas "bonitas" y de "amor", aunque ellos las preferían "puñetazos y de tiros". Sin embargo, no conozco muchos casos en los que dicha afición coincidiera con un mínimo cultivo de la memoria y del conocimiento. "Saber mucho de cine", significaba recordar con mayor o menor precisión cuales eran los actores de películas de las que los demás tenían dificultades para retener el título. Mis padres por ejemplo, llegaron a sus ochenta años confundiendo a Henry Fonda con James Stewart, llamando a Robert Mitchum el de la "cara de tortuga", y a John Wayne por "sí, chiquillo, ese que sale en las del Oeste", y así. Supongo que lo propio, como toda la gente de su generación y condición, por lo menos en los pueblos. En las capitales era diferente, los trabajadores ya se habían habituados a ir al cine durante la República, y lo volvieron a hacer nada más que pudieron, y la gente, por lo general, estaba más al día.

Todo cambió pues desde finales de los años cuarenta, cuando el ambiente de los cines de La Puebla no era muy diferente al que se describe en *Cinema Paradiso*, de Giancaldo, el pueblo siciliano de la película, tan lejano pero tan cercano del nuestro. De invierno teníamos dos juntos a unos pocos metros uno del otro, en la misma calle Victoria (que no "de la Victoria", o sea que aún siendo calle principal no lo había "tomado" el régimen), a poco más de cien metro uno de otro, uno era el Victoria, el otro el Delicias, que ofrecía películas de reestreno o de segundo orden los días

laborables, y los grandes estrenos el sábado y el domingo. Para combatir e incluso disfrutar del muy caluroso verano andaluz de cuarenta y cuatro grados a la sombra teníamos hasta tres, uno en la citada calle, "el Victoria de verano", que era el más activo y con mayor historia; otro más en el paseo que era el pulmón y la alegría del lugar, justamente el Cine Paseo, situado en el recinto ferial por el que desfilaba la gente las tardes-noches de unos veranos agobiantes, y que funcionaba sobre todo en los bulliciosos días feriales, cuando se estrenaban en grandes producciones.

Todavía había otro cine de verano más, llamado "el del Pollo", porque estaba en la esquina de este nombre, un lugar de congregación de la gente del campo, y uno de los centros naturales del lugar, a un paso de donde paran y salen todavía los autobuses. Este era mucho menos activo, pero en el que servidor, por citar algunos ejemplos, recuerda haber asistido con sus gafas oscuras a un desfile de títulos en 3 Dimensiones: la decepcionante *Bwana, el diablo de la selva* (*Bwana devil, USA, 1953*), cuyo león casi daba risa; el muy mediocre western *Fort-Ti* (*USA, 1953*), con Robert Montgomery, la muy terrorífica *Los crímenes del museo de cera* (*House of wax, USA, 1953*), con Vincent Price sentando cátedra en el género "de terror", memorable por su ambiente y su color enfermizo y con sus estatuas (¿de cera?) ardiendo, y quizás también *Crímen perfecto* (*Dial M for murder, USA, 1954*), en cuya escena central, cuando Grace Kelly, estaba punto de morir estrangulada, alcanza y clava unas vulgares tijeras en las espaldas del siniestro asesino enviado gracias un chantaje por su flamante marido (Ray Milland), se clavó en mi subconsciente para siempre. Esta efímera sala está ligada a un apartado de mi memoria en base a otros pocos títulos más, por ejemplo *Garou-Garou, el atraviesamuros* (*Garaou-Garou le pasemuraille, 1950*) con Bourvil, una estrella cómica del cine francés que hizo sus mejores papeles como actor dramático (ahí está *El círculo rojo*, de Jean Pierre Melville) cuya singularidad es que se trataba de alguien que traspasaba las paredes, algo que trate de emular jugando para darme de bruces contra la pared; una con El Príncipe Gitano, *Un heredero en apuros* (1953) en la que, por una herencia un cantante se ve obligado a torear. Seguro que otra gente puede darte más detalles.

Igualmente atraviesa mi memoria otra de legionarios, *Alerta en el Sur* (*Alerte au Sud, Francia-Italia, 1953*), filmada por Jean Devrive un ignoto cineasta galo al que Bertrand Tavernier ha homenajeado recientemente por su papel en la "Resistencia francesa", de la que me quedó en la memoria la impresionante figura de Eric Von Stroheim más el apuesto Jean-Claude Pascal, muy dado a estos papeles y el mismo que cortejó a Paquita Rico en *Lavanderas de Portugal* (España-Francia, 1958), y luego a Marisol en *Las cuatro bodas de Marisol* (1967), pero esta no la vi, ni maldita la falta que me hacía. Pero, la más inolvidable de todas las disfrutadas en este efímero local fue, sin duda, *Fanfan el invencible* (Francia, 1952), en el que descubría al mítico Gerard Philippe, todo un artista comprometido y fallecido prematuramente, en una "de aventuras" sumamente divertida y claramente anarquistoide, en la que tanto las normas sociales, como el ejército y la disciplina,



resultan satirizados, y el más atrevido y descarado (y noble) se lleva a la chica, nada menos que la Gina con veinte años... Ahora la han querido imitar con Vicent Pérez y Penélope Cruz, pero sin éxito.

!Ahí. Lo de las gafas oscuras entonces nos pareció a todos un timo, y por mucho que estábamos encandilados, yo no recuerdo que Bwana e león, saltara sobre nosotros. Tampoco que las flechas llegaran a parecer como lanzadas contra el público, ni nada por el estilo. Mucho más substancioso nos pareció el cinemascope, ese medio sí que causó una auténtica conmoción, quizás la última, llenando los cines de pueblos y barriadas en una época que las salas empezaban a quebrar en los Estados Unidos donde la TV ya era, desde hacía tiempo, una miserable competidora.

Y no necesariamente para bien.

EL CRIMEN DE LA ESTANQUERAS

El hilo de ese apunte fílmico comienza cuando, allá por la mitad de los años ochenta, Pedro Costa, antes que cineasta, un periodista de investigación, esa estirpe de los en Estados Unidos se decía que "escarbaban en la basura" para demostrar las miserias que se escondía detrás o debajo de la historia oficial o de las "revistas del corazón"(que es lo que menos tienen, corazón), recopiló información de 18 de los asesinatos más famosos o escabrosos acaecidos en España a lo largo de casi un siglo para hacer, *Las huellas del crimen*, un largo serial de televisión, y con tal éxito que se dio lugar a una segunda serie, parte de la cual se limitaría a la TV, y otra menor, serían éxitos en la pantalla grande, como la filmadas por el propio Pedro Costa, la excelente *El crimen del cine Oriente* (1996), que en no poca medida, recuerda *Cinema Paradiso*, y aunque no tiene, ni de lejos, su fama, resulta mucho mejor, cuenta una historia mucho más apretada y convincente, aunque también más aterradora, entre otras cosas porque aquí se trata de un retrato de la postguerra, de la España de Franco, como se remarca en una de las escenas finales. Se trata pues de una película que te recomiendo como compañía de estas líneas.

La ambientación transcurre al comienzo de los años cincuenta. Primordialmente, un tiempo enmarcado por un desfile de carteles y con fragmentos de películas españolas que, aunque ajenas al drama que se desarrolla, tienen una manifiesta conexión con su desarrollo. El cine es el Oriente, en la avenida de Roma de Barcelona, y sus diferentes compartimentos sirven de escenario para el encuentro entre dos perdedores. De un lado está María (Anabel Alonso), expulsada de casa de unos señores, y antes de su propia casa donde tuvo una criatura que murió a los tres, un hecho que ella nunca aceptó, y del que se adivina que el responsable es su propio padre, violento y violador cuando se emborrachaba. Del otro, nos encontramos con Salvador (Pepe Rubianes) que, presume de haber sido una promesa taurina, después de haber sido torero de cartel hasta que el toro le embistió, pero que en realidad es un desgraciado que quedó cojo de la guerra civil. Él la recoge un día de lluvia mientras se proyecta *La Lola se va a los puertos* (España, 1947), un éxito del momento, no en vano Juanita Reina era una de las folklóricas más apreciadas, y también un buen ejemplo de una descripción del "alma andaluza" cuyo parecido con la realidad resultaba inferior al que podía tener la

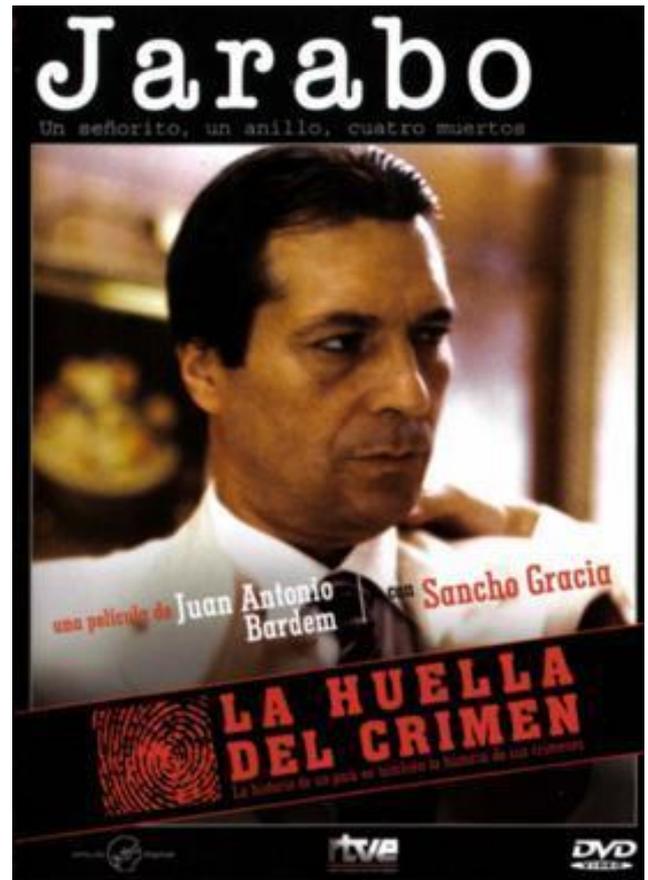
más descabellada historia de ciencia-ficción. Con motivaciones distintas, establecen una tormentosa relación que concluye cuando, borracho y violador también, le echa en cara que ella escribe cartas a su hija pero que nunca las envía, en esas cartas María cuenta su vida como si fuera una película...Costa consigue combinar el más crudo realismo con una certera y sensible aproximación a unas víctimas que tratan de tener otra vida en una realidad que no lo permite.

Otra aportación distinguida por el éxito derivada de la idea original de Costa fue *Amantes* (España, 1991), de Vicente Aranda, otra evocación tétrica de lo que significó la inmediata postguerra vista a través de dos amantes (Jorge Sanz y Victoria Abril) dispuesto a todo con tal de mantener el goce de una relación erótica liberadora, algo que entre nosotros se consideraba pecado mortal o cosas peores, claro que en Norteamérica a un presidente se le puede excusar por lanzar dos bombas atómicas sobre la población civil (Hiroshima y Nagasaki), pero no que sea un divorciado (o componente de una minoría racial), aunque no es menos cierto que pocos cines han hablado tan claro sobre la verdad y la mentira del hampa y lo que le rodea como el norteamericano en su edad dorada con Bogart, Robinson, Cagney o John Garfield, sobre el que, por cierto, algún día me gustaría hablarte..

Conviene decir que siendo más joven, Costa fue una de las firmas *El Caso*, seguramente el semanario de sucesos más importante en la historia del país, y el periódico más leído en el pueblo en los años cincuenta. Estaba en los bares y barberías, y los que lo adquirían lo pasaban a familiares y amigos. Su interés crecía o decrecía en función de la envergadura de los crímenes que narraban, y no creo que fuesen muchos los que se cuestionaran si su información era fiable o no, aunque por entonces la prensa sufría un descrédito generalizado por cuanto se sabía que estaban al servicio de la verdad oficial. Por su tendencia "amarilla", *El Caso* podría haber servido perfectamente como modelo en la trama de una de las películas más incisivas sobre este tipo de periodismo, *El gran carnaval* (*The big carnival*, USA, 1951), y que causó un cierto revuelo en su día. Cuenta como por la ambición de ganar lectores (o sea "audiencia"), Charles Tatum (Kirk Douglas, que ya era uno de los actores favoritos de muchos de nuestros aficionados desde *Brigada 21*), maneja el accidente en la que un minero ha quedado atrapado con la complicidad del sheriff, sin importarle lo que le pueda suceder a la víctima. Dirigida por Billy Wilder, esta película mantiene plenamente su vigencia, es más, su textura amarga resalta sobre tantas aproximaciones rosas y edulcoradas propias del submundo de la prensa.

A través de *El Caso*, algunos de los crímenes de la época se convirtieron en campeones de audiencias. Entre ellos sobresalen el de las Estanqueras de Sevilla, los del Jarabo, igualmente se habló mucho del crimen de Mazarrón, Murcia, que sirvió de base para que Berlanga escribiera el argumento de una de las obras más conseguidas y esperpéntica de Fernando Fernán Gómez, *El*

extraño viaje (1964) en la que pone patas arriba toda la comunidad bienpensante de una España en la que la hipocresía era ley, y uno de los ejemplos de porqué, alguien como Fernan Gómez, al que se le asociaba, despectivamente, con las "españoladas", era un director y un actor de talento excepcional, y aquí da en la diana. Yo creo que a Buñuel le habría gustado realizar algo así., y sí no has visto esta película es posible que estés en pecado mortal. Todavía se habló mucho más de los envenenamientos provocados por la hija mayor de una familia numerosa premiada por el régimen por su fertilidad, y que aprendió a librarse del agobio de sus nuevos hermanitos poniendo matarratas en la leche. En este espeluznante caso no solamente se habló también mucho, pero con mucha mala baba crítica, porque para que se traían tantos hijos al mundo sí luego no existían condiciones para criarlos, una constatación para los que sobran ejemplos a la vuelta de cualquier esquina.



En la primera entrega de la serie se rodaron algunos episodios de gran nivel como *Los crímenes de El Jarabo*, con una magnífica interpretación de Sancho Gracia bajo la dirección de J.A. Bardem. Jarabo, como subraya muy bien Bardem, era un carrerista sin escrúpulos, un personaje de "jet society" de entonces, que había aprendido a decir con soberbia aquello tan propio del personal adicto al régimen, "Usted no sabe con quien está hablando", que le abría todas las puertas porque en esta vida lo importante en su opinión, era tener "padrinos". Sus crímenes dieron mucho que comentar, pero el crimen que más conmoción causó en Sevilla y la provincia fue el llamado *El crimen de las estanqueras*, una historia truculenta sobre la que un aplicado Ricardo Franco rodó uno de los mejores capítulos (en realidad un largometraje), en el que se desentraña las patrañas de la policía para cargar sobre un delincuente de tercera, el "Tarta" (un impresionante Jorge de Juan, fallecido poco después), y en su presunto cómplice (Antonio Dechent, uno de los mejores secundarios del actual cine español, el médico de *Solas*), y la detectivesca labor de un capellán heterodoxo (muy en su punto Fernando Guillen Cuervo) que acabará, tardíamente, sabiendo quién fue el verdadero culpable del crimen a través del confesionario, un detalle al parecer real que cinematográficamente nos remitía a uno de los títulos menores de Alfred Hitchcock, *Yo confieso*. Hasta Guillen Cuervo tiene

un aire que recuerda el cura que interpreta Montgomery Clift, aunque aquí el problema no es tan particular, sino todo lo contrario, ilumina toda la vida social de una época radicalmente injusta.

Se trata de una película torva, bronca, sucia, que es una lástima que se quede en TV, y que no se haya comercializado en vídeo. Porque se trata de una buena película, que, sin embargo, ni se reseñó en la filmografía de su director cuando falleció, a pesar de su muy superior a otras suyas que pasaron con más pena que gloria por la gran pantalla. Cuenta la "intrahistoria" del robo y apuñalamiento de las dos estanqueras en Sevilla (y a las que servidor veía con el rostro de la estanquera de la calle Victoria), el año 1952, pero sobre todo, las torturas, confesiones, juicio y ejecución de los tres acusados. de los que hoy sabemos que eran inocentes; también lo sabían los que los utilizaron como "chivos expiatorios", y movilizaron una campaña de odio contra de ellos, de la que en la memoria popular de mi pueblo quedó una frase terrible: "Es más malo que el "Tarta", cuando se trataba de un pobre infeliz, incluso alguien que muere en loor a santidad, mientras que los malos de verdad estaban entre nosotros, instalados, reconocidos, presumiblemente algún devoto familiar de las señoras que pudo entrar y salir sin forzar ninguna puerta. Con esta campaña de linchamiento se hacía la vista gorda del asesinato legal a garrote vil de los tres inocentes sacrificados en aras del "buen nombre" de la policía, un hecho atroz presentado en el film cara a cara, sin trampa. Durante tres veces seguidas se contemplan los tiempos de los verdugos, los crímenes legales, un gesto insólito que convierte la película en algo desasogante, y que fue una decisión asumida como consecuencia de lo que se cuenta por parte de Ricardo Franco (*La buena estrella*), un director capaz de lo peor (*Berlín Blues*), pero también de lo mejor..

A los que les tocó vivirla de cerca, esta tragedia no la olvidaran fácilmente. Sucedió durante aquella larga, interminable posguerra, 13 años después de "la Victoria", cuando en los barrios proletarios de Sevilla todavía se olía a muerte. En un momento de la acción se cuenta que desde muchos años antes dejaron de haber ejecuciones en la ciudad, pero se está hablando de las historia propias de *El Caso*, no se refieren a las normales: las de guerra que empezaron en el mismo mes de julio de 1936 con la toma de poder de Queipo de Llano, todavía un señor respetable; de estar vivo y haber servido con los nazis, todavía sería reo de la justicia porque los crímenes contra la humanidad no caducan, no deben de hacerlo. Sin que se diga nada de esto en la acción, está claro que se lumpen de carteristas y ladrones de (nunca mejor dicho) mala muerte, representan a un sector del pueblo que tuvo que sobrevivir en condiciones muy duras. El filme procura echar más luz --y sombra-- sobre este trasfondo que sobre las pesquisas detectivesca, entre otras cosas porque estas no existen, lo que preocupa al gobernador civil es poder presentar lo más pronto posible a unos culpables, y no se entretiene en peritaje ni en razonamientos tan obvios como que, después del robo, los tres desgraciados no tuvieran ni para comer, y se limitó a arrancarles confesiones por separados con métodos que eran propios de la Edad Media. Claro que la sociedad dominante estaba por ahí.

Se discutió mucho en su momento sí el garrote vil era la máquina de tecnología perfeccionada que aparece en la película, que cabe suponer investigó sobre la cuestión, aunque otros testimonios filmicos sobre este bárbaro método como lo fueron *Los atracadores* (1961), de Francisco Rovira Beleta, el autor de *Los tarantos*, en una escena final que causó repugnancia y conmoción entre los espectadores más civilizados, entre otras cosas porque uno de los jóvenes ejecutados tenía el prometedor rostro de Julián Mateos, un muchacho que se decía natural de Jaén (aunque en realidad había nacido en Robledillo de Trujillo, Cáceres, en 1938), que era conocido en la calle Cotonat, llena por cierto de gente de La Puebla. Aunque sea muy brevemente aquí cabe reseñar esa obra maestra que fue *El verdugo* (Luís García Berlanga: 1963), o sea en casos posteriores, y en los que, como se puede comprobar, se trata de un palo y una argolla, un instrumento atroz que llevaba el ejecutor (impagable como siempre José Isbert) en su maletín y que se sujetaban a una silla cualquiera. Así se muestra también en el impresionante documental de Basilio Martín Patino, *Queridísimos verdugos* (1973), otro título imprescindible que, desdichadamente, permanece en la sombra. Se trataba pues de un instrumento tan casero como espeluznante, y que en Sevilla se hizo servir sin que, por todo lo ocurrido 13 años antes, a pesar de que la calle llegó a aplaudir a los presos porque estaba segura de su inocencia, no pudo darse el menor asomo de una opinión pública a favor de la dignidad humana, ni tan siquiera una recogida de firmas porque todo el mundo temía señalarse. En otros lugares de Europa, en incluso en los Estados Unidos, hacía tiempo que la pena de muerte suscitaba cada vez mayor indignación, entre otras cosas gracias a alegatos cinematográficos tan contundentes como *!Quiero vivir!* (*I want to live*, USA, 1958), con una incomensurable Susan Hayward, también sin duda *A sangre fría* (*In cold blood*, USA, 1967), la impresionante adaptación de Richard Brooks de la obra maestra homónima de Truman Capote, o el más reciente, *Pena de muerte* (1995), de Tim Robbins con Susan Sarandon y Sean Penn.

Volviendo a la película de Franco: la única persona que trato a los inculpados como seres humanos fue el humilde fraile, el único que pudo escucharlos, y que, atando hilos, pudo llegar a la conclusión evidente de su inocencia. Al final, el poder se impuso, y a aquellos infelices no les quedó otra posibilidad más que morir con la mayor dignidad posible, los tres llegaron al final del pasillo dando gritos a Cristo Rey, una prueba más de su adhesión a una época en la que el confesor de Franco, se dedicaba a tirar j la papelera las rogativas que le llegaban a favor de los rojos y ateos condenado a la pena máxima, y no desdeñaba hacer alguna broma macabra sobre una pobre madre que esperaba un perdón, una mujer que en nuestro pueblo podía tener muchos nombres, por ejemplo se podía llamar "Gimenita", aunque hayan muchos más.

En este caso, se trata de otro por el estilo, el cardenal de Sevilla, el tristemente famoso cardenal Segura que fue una de las voces contra la República y que bendijo la Cruzada, un

personaje al que Franco consideraba de los suyos. El cardenal no escucho las razones de modesto fraile, y se negó a mover un dedo para solicitar el indulto. No porque no creyera lo que le decía sino porque no habría estado bien visto. De esta manera, aquella España una (porque de haber otra, la mayoría se hubiera cambiado), aparece como la responsable de una atrocidad que la película describe en tres largos paseos sucesivos desde las celdas hasta la sala del garrote vil, con tres atroces argollas que se cierran bruscamente sobre los cuellos de los reos. Sobre sus cuerpos, el ingenuo fraile esgrime su crucifijo, perfectamente inútil, pero reflejo quizás de una conciencia que se niega totalmente a claudicar por más que entonces la más cruel razón de Estado se amparaba -- aparentemente-- bajo la misma cruz.

Se informa que este cura luego dio la cara por los obreros como Dios manda.

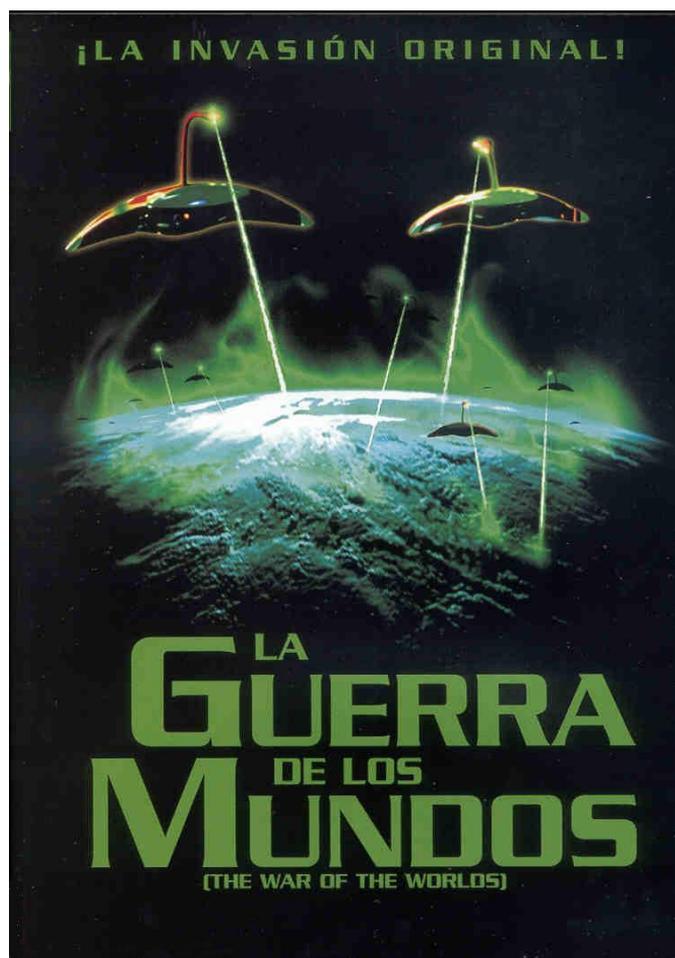


VI

PROGRAMAS, PROGRAMAS, PROGRAMAS

El cine nos parecía un milagro, y además lo era, mucho más que los otros. Nos hacía creer que los marcianos invadían la tierra, como ocurrían en *La guerra de los mundos* ((1953), y creíamos que los platillos volantes lanzaban unos rayos que hacían desaparecer a los humanos, dejando sus siluetas sobre la tierra, o que este mundo se acabaría un día, y unos pocos tendrían que emigrar a otros, como sucedía en *Cuando los mundos chocan* (1951). Lo que no sabíamos que el género humano acabaría agotando los recursos, y haciendo desaparecer buena parte de las especies animales. Entonces ni lo imaginábamos,

Con las imágenes móviles y el sonido el nuevo arte pudo mostrar la realidad y desarrollar ficciones, llevando hasta la última aldea todo un universo un imaginario que cambió profundamente nuestra percepción del mundo, de manera que en un país en que casi todo estaba prohibido, nos llegaron por la puerta de atrás, toda clase de heterodoxias. El cine pues, se convirtió en un medio con una fuerza de atracción tan inmensa como inesperada, y en su evolución supo adecuarse al grado medio de inteligencia de los espectadores más llanos, y a los que trataba de orientar en la obediencia de los poderes establecidos, aunque...



En su fase más primitiva, el medio fílmico se consagró básicamente hacia el estilo narrativo y de aventuras, pronto quedó claro que, por lo general, el espectador quería antes olvidar su problemas que confrontarse con ellas, y de ahí que, hayamos oído tantas veces comentarios del tipo: "cómo si no tuviéramos ya bastante con los problemas de la vida que encima tengamos que verlos en el cine", aunque también es cierto que, cuando dichos problemas se han sabido contar, como en las obras maestras del neorrealismo, la mayoría de los espectadores no han tenido problemas para disfrutar y aprender con ellos. De la producción de películas surgió una gran industria paralela, sostenida claro está por el mismo precio que el público pagaba en las taquillas, un factor que, en las últimas décadas, se ha convertido en una ley en Hollywood, donde tantas veces se ha invertido más en la promoción que en la propia financiación de la película.

Uno de los medios publicitarios más comunes desde el principio consistió en los carteles y programas de mano, o "prospectos", según nuestro léxico local. Estos eran entregados al público bien por la calle, bien cuando acudían a las taquillas para adquirir el billete que les daba derecho a entrar en el local. Así se enteraban de las siguientes películas que se proyectaría, al retirarse que estaba en cartel, y algunos guardábamos aquellos programas como paño en oro, formando verdaderas colecciones, un culto que todavía suscita concentraciones en lugares como los llamados "mercados de las pulgas" en las grandes capitales o a través de revistas cuyos apartados más atractivos radica en la reproducción de los viejos y los nuevos programas. Seguramente a través de ellos se podría conocerse en buena medida la historia del cine popular, pues reflejan sus cambios, sus evoluciones, los temas que estuvieron de moda, los astros más famosos, que eran los que entonces aparecían en primer plano. No fue hasta más tarde que se reconoció el papel central de los directores, con excepción de algunos cuantos que lograban ser un reclamo para el público, como Don Cecil B. deMille o Don Alfred Hitchcock (de otros como Buñuel, no, solamente recuerdo que dieron su modesta adaptación de *Robinson Crusoe*), y no digamos de Don Ingmar Bergman o Dreyer, que son platos que únicamente me llegaron en la capital (y a la Tele, justo es decirlo).

No quiero decir con todo esto, que no hubiera otras cosas, y tanto que las había, solo había que saber mirarlas. Aunque raramente me lo señalaban, a mi particularmente me maravillaba a veces el paisaje de fondo, el amplio horizonte que se podía contemplar desde las espaldas de la Iglesia, un camino por el que se subía hacia el pueblo por una Cuesta llamada "de la Silla". Desde allí se podían ver muchos kilómetros a lo largo y a lo ancho, el río, los tejares, el trajinar de carros y bestias, un gran cortijo con sus extensiones de tierras y su ganadería, las colinas que a mí me parecían grandes montañas, y al fondo la sierra, un *non plus ultra* para la mentalidad de mi familia más próxima, que temía lo que me pudiera ocurrir solamente con llegar al río, donde coincidiendo con mi nacimiento, murió un niño ahogado. Desde aquel lugar privilegiado se podían ver el desfile de las nubes, y jugar a adivinar a qué se parecían. Ver el movimiento encantador de las veletas, como

aquella en la que un torero da un garboso pase a un toro. No sé si te he contado que cuando vi *Currito de la Cruz* (1948), siendo casi un enano, con el famoso matador Pepín Martín Vázquez, los dos Mistral, Jorge, y Nati, que era cantante, así como un chaval llamado Tony Leblanch, se me metió en la cabeza que quería ser torero, y los mayores me reían, la gracia. No tardé en olvidarme del hobby por el balón, y es que el torea era ya más cosas de los abuelos que de la gente de ahora. Además, cuando veía aquel cuadro de almanaque, con un pilluelo agarrado a la rama de un árbol, a unos centímetros de la cornamenta, tenía pesadilla garantizada. Luego además le tomé aversión, y mi cine de torero acabaría siendo, justamente, el más antitaurino.

Sin embargo, la admiración por nuestros paisajes, eran momentos breves, ocasionales, cuando el panorama era más agradecido. Además, todo parecía igual a sí mismo, de manera me recreaba solamente cada cierto tiempo. Cuando descubría atónito que el día resultaba más espectacular que de costumbre bien por su luminosidad, bien por las formas fantasmagórica que ofrecían las nubes, o



más todavía, porque las lluvias torrenciales habían hecho que el río llegara a parecer casi un pequeño mar al inundar todo lo que alcanzaba la vista, y casi tapaba las hileras de árboles más distantes. Un año, en 1952, desde aquella Cuesta arriba se llegaba a ver la llanura como un inmenso desierto blanco sobre el que sobresalía la parte alta del arbolado, algo de lo que ni el más antiguo tenían antecedentes. Fue cuando los niños crearon una enorme bola de nieve que fue creciendo cada vez hasta estrellarse, como una enormidad, en alguno de los caminos de la llanura ante el regocijo general. A veces, alguien tenía el ingenio de mover cometas que parecían pájaros extraños que más que volar, se paseaban por unas alturas que, cuando uno se siente pequeño y reducido, suelen parecer abismales.

Durante los primeros años de mi vida me causaban mucha impresión las Iglesias, tanto la principal, la Parroquia, como la secundaria llamada también el Convento porque estaba ocupada por una congregación de monjas. Asiduos a los oficios dominicales, durante su transcurso observaba con arrebató y devoción su impresionante cúpula, y los pasillos en los que se exponían imágenes religiosas cuya vivacidad era tal que no me habría extrañado en absoluto verles mover los ojos, o palpar el corazón, a veces me quedaba como sí estuviese esperando algo así. Sin embargo, una cosa y otra llegaron a parecerme cada vez menos interesante, y lentamente dejé de frecuentar las misas, sin embargo seguí manteniendo una intensa llama religiosa a través de las películas piadosas, algunas de las cuales me impresionaron muchísimo, como aquella versión en color de *El milagro de Fátima* (USA, 1952), cuyo protagonista era el memorable Gilbert Roland, alias de Luis Antonio Damaso de Alonso, hijo den torero, él mismo matador, pero que veinte años ya acompañaba a Clara Blow, y al que vería luego con simpatía en numerosas películas como *Bahía negra* o *Bandido* (1956), en la que hacía de un trepidante revolucionario mexicano. Igualmente le recuerdo otro título, *Malaca* (1954), en la que salían Spencer Tracy y James Stewart. Yo, claro está, sabía de Málaga, pero ¿Malaca?, ¿dónde estaba?, ¿a qué región del mundo pertenecía?, ¿no era como Toledo o San Francisco, otra ciudad norteamericana construida por los españoles? Estas curiosidades permitían alentar la curiosidad, y querer saber, y por supuesto anhelar ver la película al cabo de los años para comprobar en un pase televisivo que era una de espionaje bastante convencional, realizada, seguramente en un *plis plas*, por Richard Thorpe.

De todo aquello me quedo una huella. No sé mirar un programa sin interrogarme sobre la película, ni he podido pasar de gozar de una colección con la que puedo viajar sobre mi historia personal con el cine.

VII

VIAJAR AL OESTE SIN COGER EL AUTOBÚS

Como hemos visto, son los mitos lo que mantienen unidos a los pueblos. Tenemos un destino en lo universal, dijo el Fundador que trabajaba para la embajada italiana de Mussolini. Esto también funciona para los pueblos jóvenes que lo necesitan, y el norteamericano no es una excepción, para ellos, según resume un especialista (R. W. B. Lewis): "Dios decidió dar al hombre otra oportunidad descubriéndole un nuevo mundo al otro lado del mar. Esta magnífica tierra, prácticamente vacía, poseía recursos naturales casi inagotables. Mucha gente llegó a ese nuevo mundo. Era gente de especial energía, confianza en sí misma, inteligencia intuitiva y pureza de corazón... La misión concreta de esta nación en el mundo sería servir de guía moral a las demás naciones". Este sentimiento "fundamentalista", confundido con el culto al consumo y al dinero, aparece claramente en el cine bíblico, pero si existe un género genuinamente representativo del "Destino Manifiesto" norteamericano ese es el western en película que presentaban el desafío de llevar la civilización a lugares donde, se creía, no existía previamente, aunque lo que ocurría era que eran otras civilizaciones, como le ocurrió a la España imperial en Latinoamérica.

Estas películas sugerían también el peligro del caos, sin ley las ciudades desaparecían. Las diligencias, o luego los vagones de la *Union Pacific* (que en 1939 dio nombre el mejor western de Cecil B. deMille con Joel McCrea y Barbara Stanwyck), simbolizaban la comunidad que los pioneros debían constituir después de mil peripecias en las ignotas tierras vírgenes, que a su vez se transformaban en un símbolo de lo indómito de sus fundadores, gente de una pieza que tan brillantemente encarnaba John Wayne. El western planteaba la necesidad de la cooperación y civilización, así como de la resistencia del individualista destinado a perecer como el Shane de *Raíces profundas*. Ciudades que nacen, ciudades sin ley en las que unos hombres se imponen, mujeres que desafían las normas establecidas, personajes de diversas culturas y procedencias que se pelean y se reencuentran, religiosos auténticos que citan la Biblia para predicar la hermandad, pero también la guerra, el Séptimo de Caballería que cabalga para salvar la caravana, el amor a una tierra conquistada, la otra cara de los colonos, los indios, que siempre estuvieron allí, que cuentan con una legitimidad negada durante siglos, los negros como sirvientes, pero también como sargentos capaces

de las más nobles entregas, el nacimiento, las convulsiones de una nación, una guerra que impone la libertad a la tradición. Una revolución que acaba con algo que hasta entonces se consideraba tan viejo como la vida, la esclavitud que había permanecido después de sustentar las economías de civilizaciones como Grecia o Roma. Una historia legendaria sobre la que sabemos más que de cualquier otra.

Una muestra de lo mucho que han cambiado las cosas entre los espectadores lo demuestra lo siguiente. Mientras que en una reciente encuesta entre adolescente, el *western* aparece citado en último lugar, a los cincuentones de La Puebla, como a los de muchas otras partes, el cine es ante todo el *western*, o las de "vaqueros", "del Oeste", o la "de tiros", que decíamos los niños de entonces, de manera que, quizás esto explique que los abuelos de ahora conviertan en un éxito de audiencias los últimos ciclos sobre el Oeste en la TV, y que a la hora de conversar, sus referentes cinematográficas brillen en este género, sobre el que, según cuenta Javier Coma, existen numerosos especialistas anónimos, entre los cuales tenemos pocos paisanos, algunos de los cuales llevan su purismo hasta el menosprecio de eurowestern, incluyendo el de Sergio Leone. En el conocido (y magnífico) libro sobre los niños de la postguerra, *El florido pénsil*, se evoca como este género alimentaba las sesiones infantiles, que a su vez lo hacían de los numerosos estrenos del género, y como los niños imitábamos los duelos y las cabalgadas ululando como los indios como igualmente se muestra en *Cinema Paradiso* mientras disfrutaban con *La diligencia* (1939), todo un mito en el que el bandido y la prostituta son los buenos, y el banquero el malo (y Gerónimo, lo cual era falso e injusto). También es habitual en muchas películas norteamericanas modernas, la escena en la un televisor encendido en el que se emite un "western", identificado por la cabalgada de los indios o por los tiroteos, mientras que la persona que lo estaba viendo se ha quedado transpuesta, como los adolescentes "sobrados" de ahora con *Crónicas marcianas*.

Sin embargo, no hay más que conversar un poco para comprobar que los niños de entonces no solamente hacíamos gozosamente "el indio", aprendimos muchas cosas a través de un género que conoció su edad de plata justamente en aquellos tiempos, cuando John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann, Raoul Walsh, Delmer Daves, Robert Aldrich, Budd Boetticher, John Sturges, y tantos otros vivieron su mejor momento. Una evidencia de ello en que existe un grado de conocedores del "western", en tanto que, fuera de las elites, es mucho más difícil encontrar conocedores de otros géneros. Además, precisamente por su carácter popular, la mayor parte de sus productos fueron estrenados por aquí, y gozaron del apoyo del público, atraídos también por estrellas como Gary Cooper que en su último tramo protagonizó títulos que permanecen en la memoria de todos como *Los inconquistables*, *Dallas, ciudad fronteriza*, *Tambores lejanos*, *Sólo ante el peligro*, *El jardín del diablo*, *Veracruz*, *La gran prueba*, *El hombre del Oeste*, *El árbol del ahorcado*, y *Llegaron a Cordura*...Para mí resulta significativo que algunos con los que entonces me lo pasé en grande,

como *Dallas, ciudad fronteriza* (1950), luego me parecieron muy mediocres, en tanto que otros que entonces me resultaron extraños y "raros", los vería después con muchísimo gusto, como puede ser *El jardín del diablo* (Garden of evil, 1954), en el que el "malo" fue nada menos que Richard Widmark, que había helado la sangre de muchos espectadores en *El beso de la muerte* actuando como un gangster psicópata al lado de Victor Mature, el delator, que quizás peor, ni siquiera respetaba su código.

Cierto es que, en un principio, a los niños nos gustaba todo, empezando por las series más añejas como la de Ken Maynard (1895-1973), rodadas entre 1930 y 1945, algunas de las cuales, según testimonios, se ofrecieron en versión original sin doblar, sin que esto importara demasiado aunque, justo es decirlo, hoy muchísimos sabríamos inglés si hubiéramos visto todo aquel cine subtulado, como he visto que ocurre en Finlandia. Cow-boy sonriente, limpio y generoso, tenía un caballo que era tan valiente como él, aunque hoy sea imposible distinguir ninguno de sus títulos porque estaban hechos en serie y se parecían como dos gotas de agua. Lo mismo ocurrió con Bob Steele, pequeño, ágil, sonriente, capaz de hacer diabluras con los caballos, o Kit Carson, que, para los chicuelos de la calle de la Ermita era el propio personaje en el que aparecía en la pantalla y no el actor William Katt, y que ya se trataba de telefilmes.

Seguramente los últimos que nos llegaron de esta características fueron los que realizó Jacques Tourneur que recuerdo que en el cine Delicias se estrenó una parte titulada *Furia salvaje* (*Frontiers rangers*, USA, 1959), con George Montgomery, que era un actor habitual del cine de aventuras de serie B. De Tourneur también recuerdo *Wichita* (1955), porque estuvo anunciada mucho tiempo, el chico era uno de mis actores favoritos, Joel McCrea (1905-1990), y éste hacia de Wyatt Earp... El telefilme de Tourneur estaba basado en la novela de Kenneth Robert, la misma que sirvió a King Vidor de base para *Paso al Nordeste* (Northwest passage, 1940), con un soberbio Spencer Tracy, uno de los grandes que muy raramente se acercó al género, aunque le bastaron ésta y *Lanza rota* (Bronken lance, 1954), también en compañía de Richard Widmark, y en la que el héroe es el hijo mestizo (un bisoño y blando Robert Wagner), producto de su matrimonio con su segunda mujer, una princesa india encarnada por Katy Jurado, volviendo a ilustrar un criterio made in Hollywood según el cual los actores hispanos resultaban especialmente idóneos para interpretar a los nativos norteamericanos, y quizás la mejor muestra de ello la dieron con uno de las más nobles e impresionantes títulos de John Ford, *El último combate* (Cheyenne Autumn, 1964), en la que hacen de indios Dolores del Río, Gilbert Roland y Ricardo Montalbán. Un indio muy particular en los *eurowesterns* sería el gitano Rafael Albarraicín.

Entre los elementos de culto al género entre la chiquillería de entonces creo que tienen cierto significado los que conectaban con algunas de sus armas más representativas. Seguramente la más

celebrada en su momento fue *Colt 45* (USA, 1945), protagonizada por Randolph Scott (1903-1987), actor de rudo semblante, lacónico y estoico. Estrechamente ligado al género. de manera que su filmografía se encuentran "paquetes" de títulos realizados con diversos directores que fueron verdaderos especialistas como en las adaptaciones de Zane Grey filmadas por Henry Hathaway en los años treinta, la serie inmortal que compuso con un equipo presidido por Budd Boetticher, así como con Andre de Toth, Gordon Douglas, Lewis Seiler, o Edwin L. Marin entre otros, responsable de esta infumable producción de la Warner Bros marcada por el famoso revólver que al decir del "prospecto" hacia "La ley dosificada en seis "píldoras" para los forajidos", sin embargo, el drama era que el Colt con los seis disparos que renovó la carrera de armamento en el Far-West también podía caer en manos, como ocurre en la peli, de un malo paranoico (Zachary Scott), tan perverso que consigue cargar a los muertos a Randolph Scott, aunque al final todo se aclara y el chico se queda con la chica, una viuda (Ruth Roman). El Colt 45 plateado fue reproducido a tamaño natural como un prospecto que únicamente se daba con la entrada, y aquello fue una auténtica conmoción, una muestra fehaciente del peso que una publicidad imaginativa podía tener entre los niños que íbamos parte del día gritando "¡Bang, bang, bang!" (en una genial telefilme de Hitchcock, el hijo de un policía lo va haciendo con una de verdad confundida con la que le habían regalado "igualita que la de su padre").

A pesar de que hoy sólo se puede ver un poco "cargado", *Colt 45* fue tal éxito que inspiró otras réplicas como la auspiciada por la Universal el mismo año, *Winchester 73* (USA, 1950), que significaría el primer encuentro en la inmortal relación entre Anthony Mann y James Stewart en el ámbito del "western". A pesar de que se trataba de un encargo, contaba con un guión del otro gran nombre de la citada asociación, el guionista Borden Chase. En apariencia una más, la historia de un vaquero (Stewart) que busca a un hombre, su hermano (Stephen McNally, un malo como una catedral, igual que Dan Duryea, por el que también pasa el rifle), que le había robado su arma, el muy preciso Winchester, con el que, en presencia de Wyatt Earp (el *black-liste* Will Geer), consigue atravesar una moneda en al aire por el mismo centro abierto por el Caín. Drama de resonancias bíblicas, representa un paso en la evolución del género, entre la vieja y la nueva escuela, con un héroe que no lo parece en absoluto, unos paisajes que marcaban el relato y unos secundarios del talento de Millard Mitchell. Para los niños, una gozada que todavía alegre los días con gripe, y en la que, entro otros detalles, distinguimos a Rock Hudson como un cabecilla indio, y a Tony Curtis como soldado anónimo. El gusto de boca fue tal que, salvo un cataclismo (como un apagón de luz), no nos perdimos las siguientes del trío: *Horizontes lejanos Bend of the River*, 1951), que provocó colas tumultuosas debajo de los carteles en los que aparecían James Stewart y Arthur Kennedy tratando de extraer una flecha a Julie Adams, la misma que había enamorado al monstruo marino de *La mujer y el monstruo*; *Tierras lejanas (The Far Country*, 1953), *Colorado Jim (Naked Spur*, 1953) o incluso *Bahía negra (Thunder Bay*, 1953) , aunque no fuese del Oeste. Basta dar un repaso a estas películas

para comprobar que aunque éramos unas criaturas, allí se daban trasfondos y detalles que nos obligaban a pensar y a apreciar intensidades. De hecho, todavía lo hacen cuando las vemos por TV en sus múltiples emisiones, cuando al verla las descubres de nuevo.

Otra arma, el *Springfield Rifle* (1953), fue el Mac Guffin (el desencadenante argumental) de otro "western" con muchas colas, aunque aquí adquirió un título más castrense, El honor del capitán Lex que Gary Cooper rodó para la Warner lo que destaca en el tono de la fotografía en color de Edwin Dupar. Esta es una de esas películas que decepcionan cuando la revisas, y la comparas con la impresión que te causó en su momento. "Western" que transcurre en la guerra civil más cinematográficas de todas (entre otras cosas porque luego no se fusiló a nadie, y se amnistió a los presos), es también "una de espionaje", en la que el capitán Lex (Cooper) tiene que simular que es un desertor para desenmascarar a los traidores que trafican con caballos y armas a favor del sur esclavista. También es de esas películas que ponen en evidencia el carisma de un actor, en el caso de Gary Cooper (1901-1961), sin el cual se trataría seguramente de un título olvidado. En el inicio, no he tomado el ejemplo de Gary Cooper por casualidad. Algunos de los títulos mencionados pasaron más o menos desapercibido pero otros fueron legendarios como *Tambores lejanos* (*Distant Drum*, 1951), que algunos no nos hemos cansado de ver con aquellas persecuciones en la jungla de Florida, la belleza de los desplazamientos en piraguas, o algo tan simple como la manera de afeitarse al seco, por no hablar de las relaciones con el hijo, un niño indio. En la calle Ermita hubo toda una discusión sobre si Gary Cooper atravesaba con su cuchillo a Mano Amarilla a no, y para ello manoseamos los carteles una y otra vez. No lo fue menos *Veracruz* (1954), en la que el primer plano lo ocupaba el duelo con Burt Lancaster que era el malo más simpático que yo pueda recordar, el segundo lo ocupaba la presencia de Sarita Montiel, a la que algunos recordaban por cosas como *Locura de amor*, pero también estaba la tonalidad que se le daba al México revolucionario de Juárez, y por el que al final, Cooper, todo un caballero, tomaba partido. A título de anécdota cabe contar que mientras Sarita ha confesado que Gary estaba enamorado de ella, pero el mejor biógrafo de él cuenta que el actor salió echando pestes por su perfume cuando le obligaron a darle el beso, aunque hay que reconocer que Sarita estuvo bien en *Yuma* (*Run of the arrow*, USA, 1956), y además estuvo casada con Anthony Mann, aunque la verdad es que no le aprovechó mucho.

Después de Gary Cooper que, como apuntaría muy bien Pilar Miró, estaba en los cielos, sin duda el actor que más vivamente representó el cine de Oeste en aquel entonces fue el bajito Alan Ladd (1913-1964), más que John Wayne del que yo solamente recuerdo *Hondo* (1953). Ladd estuvo muy activo, ya de la primera época era recordado por *Smith, el silencioso* (*Whisoering Smith* 1949), y *Marcado a fuego* (*Branded*, 1951), cuando nos deslumbró como pocos en *Raíces profundas* (*Shane*, 1953), una de las más impactantes de la época tanto por sus paisajes de llanos y montañas nevadas, sus planos profundos, su historia social entre pequeños agricultores y el terrateniente de turno, la

presencia del enérgico Van Heflin, el sombrío Jack Palance, con su extraño rostro reconstruido tras sufrir horribles quemaduras y su frialdad para matar al infeliz Elisha Cook jr, una de las mejores víctimas de la historia del cine, y sobre todo, por el hecho de que la película estaba vista por los ojos de un niño, Brandon de Wilde que, sin lugar a dudas, fue nuestro punto de identificación. Dirigida por el reputado George Stevens, esta película tuvo la virtud de permanecer como pocas en la memoria... Esto explica que con semejante identificación, no nos perderíamos ninguna otra con actor dulce, rubio, sobre el que se hacían chistes tontos por lo bajito (se decía por ejemplo que se tenía que montar en una silla para besar a la chica), pero que había sido un turbio gangster, y que en el "western" ofreció seguramente lo mejor de sí mismo en otros títulos tan emblemáticos como *Rebelión el fuerte* (*Sakatchewan*, USA, 1954), en la que representa a un capitán de guardia montada del Canadá con su vistoso uniforme nativo, y que trataba de doblegar al magnífico Sitting Bull, el vencedor del general Custer, aliándose con las tribus más moderadas. Pero en aquel entonces, los indios eran eso, los indios. Los sempiternos perdedores, los que para sobrevivir tenían que aceptar la "amistad" del hombre blanco, aunque fuera "sacrificando" a sus rebeldes que no se rendían.

La virilidad a la vez cínica y frágil de Alan Ladd sería recordada en otros "westerns" como *Sólo una bandera* (*Red Mountain*, 1951), obra de un director inédito en el género, William Dieterle, en dos dirigidos por Gordon Douglas y en compañía de Virginia Mayo: *La novia de acero* (*The Iron Mistress*, 1952), en el que interpretaba a Jim Bowie, el mismo que encarnó con mucha más mala leche Richard Widmark en *El Álamo*, y *La pequeña tierra* (*The Bing land*, 1957), donde era un conductor de ganado que se enfrentaba al que había sido su mejor amigo (Edmond O'Brien), y que recuerdo del cine Victoria de verano sin un entusiasmo especial. También lo recuerdo como el jefe de un equipo de taladores que no aparece con su título en castellano en ningún estudio, y que yo creo que se llamaba *Los taladores* (*Guns of the Timberland*, 1959), junto con Jeanne Crain y Gilbert Roland, aunque ninguna de ella alcanza la fuerza dramática clásica y sencilla de *El rebelde orgulloso* (*The Produd Rebel*, 1960), que fue también una de las últimas películas del efectivo Michael Curtiz (responsable de algunos de los mejores "westerns" de Errol Flynn), en compañía de una madura Olivia de Havilland, y con Donad Crips, al que le quedaba muy poco de vida y que había empezado a trabajar en el cine a principios del siglo. Todavía me molestan los comentarios bobos que algunos comentaristas hacen sobre su estatura ("se tenía que montar en una silla para besar a la chica. Aunque en menor grado, también conoció una buena época el guapo Guy Madison con dos westerns en relieve: *La carga de los jinetes indios* (*The charge at feather river*, 1953), de Gordon Douglas, donde interpreta a un explorador que, en un momento de plena tensión, cuando la patrulla ha dejado de respirar para que no le descubran los indios que tenían una percepción especial, aparece una serpiente cascabel de unas rocas, y Guy Madison la expulsa a golpe de salivazos, y *Retaguardia* (*The command*, 1954), una del séptimo de caballería bastante inferior, muestra de ello es que a pesar de haberla visto de nuevo en la tele, no me acuerdo más que de los uniformes .

Otra cuestión a destacar de aquellos tiempos, y que ya he subrayado, fue un cambio de perspectiva en relación a los indios, contra los que, por citar un ejemplo, el muy noble y liberal Gregory Peck disparaba con una ametralladora en *Solo el valiente* (Only the Valient, 1950). Cuando aquí los "indios" aparecían como si fuesen muñecos, dándole humildemente las gracias a los Reyes Católicos en la aberrante y apologética *Alba de América* (1951), el cine norteamericano comenzó a presentar a los indios como personas, con madre y padre, con cultura propia, con una historia que antecedía a las de los ocupantes, y con unos valores humanos que no han hecho más que crecer en grandeza para las personas que, a veces a partir de algunas de estas películas, se han acercado a estudiarlos, leyendo por ejemplo las impresionantes memorias de Gerónimo, cuyo contenido desmiente radicalmente la imagen que de él se ha ofrecido, demostrando la existencia de un cultura ancestral, y de unos valores humanos que ya quisiéramos en nuestra civilización, pro ejemplo en el respeto por los animales y por la naturaleza. Aunque fuese tardíamente, el cine rompió una lanza por los indios.

Entre los diversos *westerns* proindios liberales de los cincuenta destacaron, en primer lugar *Flecha rota* (USA, 1950) de Delmer Daves, donde James Stewart hace el descubrimiento de que los indios sufren, lloran, tienen madre y una hermana bellísima (Debra Paget), a la que mataran unos salvajes blancos, pero también *Hondo* (1953), de John Farrow, con John Wayne en un personaje que recuerda bastante al que compuso en *Centauros del desierto*. Ninguna de ellas fue para nosotros tan evidente como *Apache* (1954), de Robert Aldrich, primero porque son los indios los verdaderos protagonistas, porque estaban encarnado por estrellas de la envergadura de nuestro Burt Lancaster y por Jean Peters, la inolvidable protagonista de *La mujer pirata*, y los malos eran colonos retorcidos como el que interpretaba el gran John McIntire (1907-1991), un buen ejemplo del extraordinario papel que los secundarios jugaban en estas películas, y del cual mencionaré únicamente un título, *Historia de un condenado* (The Lawles Breed, 1953), de Raoul Walsh con Rock Hudson y Julie Adams, y en el que McIntire interpreta a dos hermanos, uno es un predicador violento, el otro un rancharo bonachón. Quizás muchos que le han visto no lo recuerden, pero la película no sería la misma sin él...

Aunque vistas con el tiempo, algunas de estas películas no dejan de resultar hipócritas, por ejemplo, los intérpretes son, en su mayoría, blancos; encarnan a menudo a hombres mestizos; se opone el "buen" indio, susceptible de colaborar con los blancos, al indio "malo", que quiere la guerra, su valor simbólico, y su influencia positiva en el imaginario es incuestionable. Este lento avance de un humanismo moderno se une, curiosamente, a las fuentes mismas del western, donde el indio era visto como el buen salvaje más que como un ser sanguinario opuesto al progreso de la civilización. La lista prosigue con otros títulos memorables como *Más allá del Missouri* (1951), de William A.

Wellman, con Clark Gable encarnando un trampero, la india amorosa fue M^a Elena Marques, el indio violento por la irrupción del blanco en su tierra, Ricardo Montalbán, o *Pacto de honor* (1955), de Andre de Toth, con un Kirk Douglas ejerciendo de productor progresista enfrentado a unos mugrientos colonos todo por una india singular, en un papel compuesto para la modelo italiana Elsa Martinelli. La película deja claro que Kirk, como también era de los que cuando besaba besada de verdad, con la boca abierta, o al menos así recuerdo que me lo demostró con unas buenas ilustraciones mi amigo "Juan el corto", un especialista que guardaba una colección de fotos de besos de cine, algo que entre el código Hays y la censura de aquí, la local incluida porque se daban casos de párrocos que consentían un "tolerado para menores" con condición de cortar ese tipo de escenas.

Esta es una época en la historia del género en el que *western* que asume posiciones sobre cuestiones como el antirracismo, y que rehace su existencia con un interés añadido de orden estético, sociológico, moral, psicológico, político, en incluso erótico. Es una época en la una temática en principio tan primaria como la del Oeste --la exaltación de la colonización interior en Norteamérica-- se ofrece como marco de conflictos de orden social humanista que tradicionalmente no era propio del género, aunque la verdad es que, por lo general, el cine había dotado al hombre del Oeste de notables atributos morales como la lealtad y la generosidad como elementos materiales. Entonces demuestra una capacidad de metáfora social en películas como *Raíces profundas*, donde los héroes de verdad se hacen con el trabajo y el esfuerzo colectivo, dando la cara contra los poderosos y sus matones (!Oh, Jack Palance, que producía atracción y repulsión!), o en *Solo ante el peligro* (1952) , donde Gary Cooper representa la dignidad perdida de una comunidad acomodada y acobardada, una historia servida por Fred Zinnemann que, bien, mirado, no estaba tan lejos de la nuestra a unos pasos aunque los que habían hecho como Gary Cooper estaban bajo tierra o en el exilio. John Wayne consideraba que eso era lo más antiamericano que podía haber, porque un sheriff tenía que cumplir su trabajo en cualquier circunstancia, como si en la vida pudiera ser tan sencillo como en *Río Bravo*. Para mí estos dilemas tenían caras y nombres conocidos, y me remitía a un axioma tan repetido como aceptado, y según el cual el pez grande siempre se come al chico. Pero el ser lleva siglos tratando de liberarse de su condición animal.

Los sesenta significaron algo así como el canto del cisne del género. En esta década John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh, John Sturges, Henry Hathaway, etc, realizan sus últimas películas, en buena parte con un John Wayne que había ganado saber hacer con los años, y que acabó convirtiéndose en su actor más paradigmático. En este tiempo, Wayne trabajó junto con otros grandes ya en decadencia como James Stewart, Kirk Douglas, Ben Johnson, Robert Mitchum, Rock Hudson, Dean Marin, William Holden, Richard Widmark, Howard Keel, Laureen Bacall, etc. Al final de una trayectoria muy dilatada, que comenzó al final del cine mudo con *La gran jornada*, se revalidó a finales de los años treinta con la maravilla de *La diligencia*, y no se afianzó hasta el final de la década

siguiente, con *Río Rojo*, Wayne comenzó una lenta agonía al compás de la muerte del género, en una suerte de epílogo con una serie de títulos dirigidos por nuevos "especialistas" como Andrew McLaglen, hijo del inolvidable grandullón de tantos "westerns" de John Ford, Burt Kennedy, y otros, así hasta que Donald Siegel filmó su singular epitafio con *El último pistolero* (*The shootist*, USA, 1976), que contenía un prólogo "biográfico" del personaje gracias a una composición de sus viejas películas. Entre los secundarios de lujo de esta película-despedida cabe registrar la presencia de actores tan soberbios como Richard Boone --que estuvo tan impresionante como el mejor Wayne en *Río Conchos*--, o como John Carradine, que, entre un centenar de interpretaciones más, fue el "caballero de del sur" de *La diligencia*, así como el traidor que mató a Jesse James en la versión de Henry King (1940) con Tyrone Power y Henry Fonda. Lástima porque la última película de Wayne, aunque tenía detalles, ya no estaba a su altura.

John Wayne pues, ya no pudo rodar ninguna más. El cáncer al que se había enfrentado acabó con él, al igual que les había ocurrido a Dick Powell, Susan Hayward, Pedro Armendáriz y Agnes Moorehead, y a otros de los que rodaron en 1956 en el desierto de Utah una producción involuntariamente cómica que aquí se llamó *El conquistador de Mongolia*, coincidiendo con la puesta en práctica militar de numerosas pruebas atómicas que causaron innumerables víctimas anónimas en los pueblos próximos a las bases (y las autoridades lo sabían). Una muerte irónica para un infecto patrioterero como Wayne para el que todo lo que hacía su gobierno y su ejército era gloria, incluso hasta en el Vietnam, una historia sobre la que el "Duke" dejó una de las películas más infecta de la historia del cine.

Lástima.

VIII

UN CINE ANDALUZ PERO DE OTRO PLANETA

Se ve que quieres cambiar de tercio, y preguntas sobre lo que llamas cine "andaluz" de aquel tiempo, cuando la mayor parte del cine español era --por decirlo en palabras de Antonio Machado-- de la más acendrada charanga y pandereta.

Pues ya que tenemos el hilo de don Antonio, debe sonarte a extravagancia encontrar su nombre en un engendro llamado *La Lola se va a los puertos* (1947), inenarrable fantasía de Juan de Orduña en cuyo cartel anunciador se podía leer: "La obra maestra de los hermanos Machado convertida en la mejor película de ambiente andaluz". Se cuenta que don Antonio se dejó llevar por don Manuel, más ligado al flamenquismo de su padre, pero el caso es que hoy da grima escuchar aquello de *La Lola se va a los puertos* --la isla se queda sola". Sin embargo, esta película tuvo tal éxito que conoció más de un reestreno, y facilitó todavía otra Lola con la misma Juanita Reina, *Lola la piconera* (1951), una adaptación de Luis Lucía de la obra del ínclito José M^a Pemán, Cuando las Cortes de Cádiz. Que nadie busque aquí ninguna huella del ardor democrático mostrado por los gaditanos ilustrados de entonces, porque se encontrarán con un sitio de Cádiz de chirigota, unos franceses de carnaval, y un señor disfrazado de Napoleón que recitaba con el tono de teatro arcaico, como era propio de Manuel Luna, un actor muy sobrio, de "carácter" de recia y bella voz, casi inevitable para las funciones "dramáticas", pero que, como Miguel Ligeró, había estado mucho más fresco, natural e inspirado en aquellas películas con Imperio Argentina de protagonista y Florián Rey detrás de la cámara, que, aunque basada en fuentes muy similares, dan la impresión de estar fraguadas en otro mundo (y lo era, el de la República, cuando, entre otras cosas, se intentó crear un cine nacional popular).



Al filo de estas notas me viene a la mente algo que me urdía en el pozo de la inocencia en aquellos tiempos, a saber, que a mí toda aquella Andalucía representada, especialmente en las películas de las llamadas "folklóricas" (o "folklóricos", que también los hubieron, y no fueron pocos precisamente) me parecía más bien cosas de otros planetas. Lo mismo que le debió parecer a cualquier minero ver las minas que sirvieron de "decorado" en el mayor éxito de Antonio Molina, *Esa voz es una mina* (1955). Lo mismo que La Puebla a una singular *Puebla de las mujeres* (España, 1952), del otrora mucho más inspirado Antonio del Amo que había sido un inquieto cineclubista durante la República y que acabaría siendo el "padre" o "descubridor" de Joselito, y responsable de sus principales éxitos. El título llamaba naturalmente la atención, y en la que se había impuesto una singular tradición: ningún

forastero saldría de tamaña puebla sin haberse casado antes, sin embargo las forasteras podían entrar y salir. Ha pasado exactamente medio siglo, y su protagonista ya era la misma Marujita Díaz que todavía va de "marchosa" en la tele-basura, mientras que un chaval llamado Antonio Molina hacia sus primeros pinitos. Aquí Molina senior no gustaba a los exigentes del cante, su flamenco se apreciaba mucho más en Barcelona. Al hombre se le atribuían duplicidades sexuales, pero lo cierto que gustó a mucha gente, y fue con su pareja el fecundo creador de una dinastía familiar para el cine. A mi padre le gustaba Antonio Mairena, pero ese no salió en ninguna película, al menos como "actor". Eso que se ahorró.

En aquella España, los varones queríamos ser muy "machos", de manera que los que no respondían a nuestro arquetipo de aprendiz de hombre, de lo que se entendía por tal en aquellas patuleas que amargaban la vida hasta la más brutal crueldad los "mariquitas", hasta el punto de obligarles al exilio. ¡Que ignorantes éramos! ¡qué poco sabíamos, por ejemplo que algunos de nuestros actores y actrices favoritos como Montgomery Clift, Greta Garbo, Rock Hudson, Burt Lancaster, Charles Laughton, Sal Mineo, Tony Curtis, Marlene Dietrich, etc, etc, eran homosexuales o bisexuales! Por eso mismo hubo un auténtico furor "nacional", cuando tras haber sido recibido por una nube de *fans* femeninas, el célebre "charro" mexicano Jorge Negrete se "atrevió" a preguntar qué pasaba, sí es que en España "no habían hombre". Entonces se hablaba mucho de México, de títulos y canciones como *Más allá del Rancho Grande*, de Irma Vila y sus Mariachis, de Jorge

Negrete, Pedro Infante, Abel Salazar y otros.

Una vecina catalana me contaba que le "agradaba molt, molt" Negrete. Fue marido de María Félix, y compañero de reparto de Carmen Sevilla en *Jalisco canta en Sevilla*, ¡de 1948! Tópico más tópico, México lindo y querido, y Sevilla de la Macarena, un matrimonio por el que pasaron Carmen Sevilla que hasta fue *La guerrillera de Villa*, Lola Flores, y Paquita Rico, claro que los más enterados sabían que el gobierno mexicano no quería trato con el español. No en vano, su presidente cuando la guerra, Lázaro Cárdenas, había acogido a los exiliados republicanos (y a Trotsky, cuando nadie se atrevía a hacerlo), y allí trabajaron numerosos profesionales del cine español, entre ellos directores de primera como Luis Buñuel, Luis Alcoriza y Carlos Velo, así como literatos como León Felipe y Max Aub, y actores como Angel Garasa, el cascarrabia que siempre acompañaba a Cantínflas. .



La lista de películas que tenían como trasfondo aquella Andalucía tan falsa como la que presentan los habitantes de Villar del Río en *Bienvenido, Mister Marshall* (1952), y las folklóricas tan inteligentes como el personaje que encarnaba Lolita Sevilla, aunque entonces nadie se imaginaba que sí esto cambiaba todo seguiría más igual como lo demuestran programas como "Cine de barrio". Los equipos de actores (es un decir) fueron múltiples: Lola Flores/Antonio Caracol, Carmen Sevilla/Luis Mariano, Paquita Rico/Rubén o Gustavo Rojo (dos incansables que hicieron de todo, hasta de griegos muy convincentes en *Alejandro el Magno*), Juanita Reina/Manuel Luna, Antonio Molina/Rafael Farina, Juanita Valderrama/Dolores Abril, Carmen Morell/Pepe Blanco, etcétera. Era, pues eso, "lo que había", y mucha gente se quedaría "congelada" en aquella "estética",

marcada por un atraso cultural de carácter casi obligatorio y por una inocencia que puede resultar tan rentable a los de siempre. Ciertamente es que en algunas intervenían genios capaces de convertir en oro un trozo de celuloide como José Isbert, Manolo Morán, Juan Riquelme, Félix Fernández, Guadalupe

Muñoz Sampedro, Julia Caba Alba, para abreviar: los habituales en las películas de Berlanga. Servidor por ejemplo recuerda al primero haciendo de congresista sordo en un bodrio llamado *Un congreso en Sevilla* (1955), y mondarse. A veces también la música valía la pena, o por lo menos tenía la virtud de alegrarnos la vida como lo demostraría Basilio Martín Patino en *Canciones para después de una guerra* (1971), que te recomiendo muy encarecidamente. Es muy difícil para alguien sin conexión con aquella época apreciar que significaron estas canciones que, cuando servidor era una criatura, todavía sonaban, y suenan porque los capitales de dolor suelen tener sus frutos en el orden artístico. A estas películas se les llamaba "de baile", y tenían su público entre el género femenino y por esta vez se podía entender que fuesen algunas mujeres juntas.

Que yo sepa, nadie se ha puesto a estudiar este cine en el que Andalucía era poco menos que la España obligatoria y que se exportaba por lo menos a América Latina, y en algunos casos a Francia donde, por cierto, funcionaba una cosa llamada "doble versión", y que munda descubrió en 1968 en París cuando en un cine de Montmartre ofrecían *Le chatte sauvage* (La gata/España, 1955), y en la que, en apariencia, Aurora Bautista y Jorge Mistral, se desnudaban en el campo para hacer el amor. No menos sorprendente fue ver un cine de barrio en el que se anunciaba *Violettes impériales* (España-Francia, 1953), reestrenada con ocasión del fallecimiento del "múusexuá" (palabreja inventada por papá) Luis Mariano, y ver aparecer a Carmen Sevilla despechugada en un fragmento que se adelantada más de veinte al llamado cine de "destape", en la que esta señora tomó parte activa "por exigencias del guión". Si se hace, no creo que aparezca nadie capaz de justificar el "pensamiento" de una Paquita Rico a la que vi en un programa proclamando que entonces se hacía un cine "tan bonito, tan precioso, tan lindo", porque ya entonces se hablaba despectivamente de "españoladas" o de "andaluzadas", y no recuerdo ninguna excepción. Actualmente, películas como *La Reina Mora* (1954), con unos "garbosos" Pepe Marchena y Antoñita Moreno, que según parece nació aquí, y que únicamente resultan visibles sí te las toma en clave del surrealismo más cutre e involuntario, y claro, sí te gustan las coplas que cantan aunque tienen su punto no dan para alimentar una película. Sin embargo, en su día este título, arropado, claro está por dos "cantaos" que eran "casi" del pueblo, fue estrenada en una de nuestras ferias (la de 1954 supongo) compartiendo cartel con una masacrada *Duelo al sol* (estrenada muy tardíamente, es de 1946), algo que casi suena a blasfemia.

Obviamente, tampoco nadie se ha preocupado por catalogar la presencia de artistas locales en este mal cine. A título de pequeñas observaciones, acabo de leer un libro, un estudio del historiador gaditano, José Luis Gutiérrez Molina: *Valeriano Orobón Fernández, Anarcosindicalismo y revolución en Europa*), y en su página 58 se reseña la actuación en 1934 de La Niña de la Puebla en compañía del guitarrista Niño Sabicas, en una velada organizada por la CNT para presentar la legendaria película sobre la lucha de los mineros de G.B. Pabst, *Carbón* (Alemania, 1931). Esto me revela, una

relación sobre la que nunca oí hablar, y después otra como puede ser la presencia de nuestra "cantaora" en el cine. Ahora no me viene a la memoria (porque no le presté mayor atención), una "andaluzada" en la que aparecía su hija, Adelfa Soto, y me parece que sale la propia Niña de La Puebla. Se la oye muy significativamente en *Tiempo de silencio* (1986), la adaptación que Vicente Aranda hizo de la inmortal novela de Luis Martín Santos, en concreto cuando se utiliza la evocación de la libertad en los campanilleros para efectuar algo así como un remedo de manifestación democrática desesperada. Al paisano José Meneses lo descubrí cantando en un hotel de turistas en un film de Germán Lorente, sí no me equivoco en *Playa de Formentor* (1964), de la que únicamente me quedan las escenas de playa con la presencia de Margit Kocsis (la rubia que montaba a caballo en los añejos anuncios de Soberano), y también de la tristemente malograda Soledad Miranda, un pequeño mito del fantástico.

En cuanto a otro paisano, Manuel Gerena lo vi actuando como campesino y poniendo sus canciones como fondo musical en la voluntariosa *Tierra de rastrojos* (1979), la adaptación que el errático y bienintencionado Antonio Gozalo efectuó de una novela de Antonio García Cano, y que apenas tuvo distribución aunque entre sus actores se contaban María Luisa San José, Joaquín Hinojosa, María Asquerino, Luis Politti, Santiago Ramos y Ricardo Palacios, Evocaba las agitaciones campesinas en Andalucía en el tiempo previo al golpe militar-fascista de julio de 1936. Es una película que habría que recuperar, aunque seguro que ni Gerena se acuerda de ella. Y es que las diversas tentativas por conseguir un cine andaluz con una categoría dramática está por hacer, y experiencias como las de *Casas Viejas* (1983), de José Luis López del Río, o *Fermín Salvochea: visto para sentencia* (19879, de M. Carlos Fernández, se han visto condenadas al ostracismo. Lo mismo ocurrió con *Rocío* (19809, de Fernando Ruiz de Vergara, un muy premiado documental antropológico sobre uno de los fenómenos más característicos de Andalucía, y que fue retirada por orden judicial porque mencionaba con nombre y apellidos a uno de los verdugos que apretaron el gatillo en 1936. *Solas*, de Benito Zambrano fue una muy agradable excepción y no hay mucho más de lo que hablar.

Seguro que existen más huellas de la escuálida relación local con el cine, seguro que ninguna fue especialmente gloriosa. ¿Porqué no?, quizás el futuro sea más aventurado en este sentido. Cosas no faltan que contar, y es una lástima que sepamos cien veces más que de Al Capone que de Queipo de Llano, y ya ves, a su lado el italo-norteamericano era un pardillo, hasta una buena persona.

IX

SILVANA MANGANO Y LAS MAGGIORATAS

Dándole vueltas a todo esto se puede asegurar que la cima de las apetencias eróticas masculinas en nuestros lares está ocupado por Silvana Mangano, la Silvana o la Mangano, como prefieran, fulminante revelación en *Arroz amargo* (*Riz amaro*, Italia, 1948), un film en el que la que el trasfondo social de las mujeres explotadas en la recolección de arroz en las tierras anegadas del bajo Po quedará en segundo plano por la imponente presencia de Silvana como arrocera, con su peculiar atuendo de arrocera, que añade unas medias negras hasta poco más arriba de la rodilla, para resaltar sus inolvidables muslos, una imagen universalizada en el cartel que conmocionó al público masculino como lo demuestra que el que consiguió mi tío Curro para colocar en su barbería de la calle la Cruz, permaneció allí hasta que se desgastó, posiblemente por las miradas y los comentarios entre barba y barba. Pero vamos a Silvana Mangano porque lo merece.

Nacida en Roma en 1930, hija de un siciliano y de una inglesa, bailarina y modelo de fotógrafo, miss Roma en 1946, debutó en el cine a los 16 años, a los 18 el director Giuseppe De Santis se fijó en ella y la coloca de golpe entre las grandes estrellas de Cinecittá, su fama eclipsará cualquier otra hasta que la Gina y la Sofía, pueden equipararla. Su belleza plácida, su manera relajada de andar y hablar, el brillo de su mirada, ennobleció hasta los papeles más perversos, y le permitió jugar con una doble cara, lo que efectuara tanto en Ana como en Ulises (1954), donde encarnó sucesivamente a Circe y a Penélope. Casada como la Loren con un productor, Di Laurentiis, un hombre mayor y en nada atractivo para desconsuelo de su legión de admiradores, Silvana evolucionó desde esta tórrida etapa juvenil para madurar con gran clase en diversas obras maestras del cine italiano de la mano de Luchino Visconti (*Muerte en Venecia*, *El rey loco*, *Confidencias*), y de Pier Paolo Pasolini (*Edipo, hijo de la fortuna*, *Teorema*), con los dos en *Las brujas*... Su despedida fue en *Dune* (USA, 1984). Con ocasión del Edipo, su actor protagonista, el barriobajero Franco Citti, y con mucho respeto le confesó a Silvana que se lo había hecho por ella muchas. Muchas veces, lo que ella, como toda una señora de categoría, tomó la anécdota como un auténtico homenaje.

Revisada al cabo del tiempo, lejos ya del furor de los años oscuros, *Arroz amargo* sigue

pareciendo una buena película, por lo que se puede decir que en su éxito influyó también el talento de su director, autor de *Caza trágica* (*Caccia tragica*, 1947), una historia de bandidos y de obreros colectivistas ambientada en la primera postguerra con la siempre deslumbrante Carla del Poggio y el eficaz Massimo Girotti, de la cual aparece una escena en *Cinema Paradiso*, y que aquí se ha visto por TV; fue también el descubridor de Lucia Bose en el drama rural *Non ce pace tragli ulivi* (1950), y volverá a dirigir a la Mangano en *Hombres y lobos* (*Uomini e lupi*, 1956), una especie de "western" de alta montaña con Ives Montand y Pedro Armendáriz. Entre sus últimas películas, destaca *Italiani brava gente* (1963), sobre los desastres de la campaña del ejército italiano en Rusia durante la II Guerra Mundial, con el estupendo actor norteamericano Arthur Kennedy, pero está ya no nos llegó ni por la Tele.

En *Arroz amargo*, sigue resultando impresionante la mezcla de grúa y panorámica con que se la presenta en medio de un grupo de plantadoras de arroz bailando al son de la música de su propio tocadiscos. Sin olvidar la escena donde Walter la azota con una vara, mientras ella retrocede, cae al suelo y él encima de ella, con que comienza una fuerte relación erótica, solucionada con un fundido en negro. La película funciona también como documento de las plantadoras de arroz, unas mujeres que llegan cada año para trabajar durante cuarenta días, malvivir en unos barracones con miedo al amo, los intermediarios y una lluvia que retrase su labor y les impida percibir el kilo diario de arroz además de la paga convenida, algo que no era en absoluto desconocido en nuestros ámbitos ya que era mucha la gente que hacia su temporada del arroz en las marismas de Huelva, aunque allí no había más lugar que el aguantarse con lo que ofrecían. No obstante, su trama dramática no puede ser más convencional, aunque la presencia de Vittorio Gassman (un malo de categoría), Raf Vallone (un bueno complejo), y la legendaria Dorís Dowling, culpable al parecer del suicidio del novelista Cesare Pavese, logran animar una función cuyo naturalismo choca con la pusilanimidad de todas las tentativas hispanas por realizar un cine con parámetros más o menos similares. Aquí todavía en 1960, *Siega verde*, dirigida por un adicto como Rafael Gil tropezaba de pleno con la censura porque la protagonista (Jeanne Valerie), enseñaba un poco las piernas, tenía un revolcón con el hijo de un cacique catalán (Carlos Larrañaga), y además porque hasta se atrevieron a introducir palabras en catalán, ya que se trataba de una novela escrita en este idioma.

Aún no se había apagado las pasiones con *Arroz amargo* que llegó *Ana* (*Anna*, Italia, 1951), sobre la cual leí hace años una anécdota, escrita sí no recuerdo mal, por Pedro Lain Entralgo en uno de los artículos que publicaba en la revista liberal, la *Gaceta Ilustrada*. La anécdota nos lleva a un pueblo de la España profunda en el que la *Ana* se está pasando por algún motivo especial --las fiestas locales quizás-- en sesión continua en un cine que a la vez es el casino. En cada una de las sesiones, en un momento dado el acomodador irrumpe en el casino para gritar, "¡Señores, el bayooooón!". Los hombres entran en estampida para ver la célebre escena, y al poco rato salen de la

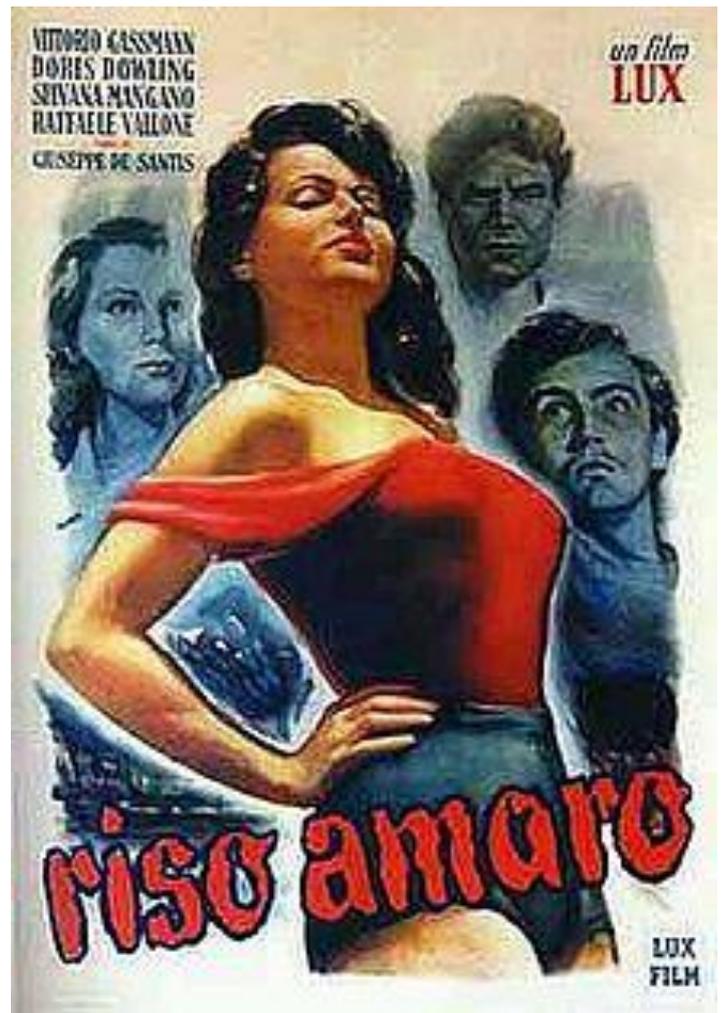


manera más airosa que puedan, pero que señas evidentes de que han estado pecando. Gutiérrez Aragón utilizará la misma escena en *Demonios en el jardín* (España, 1982), uno de los éxitos de su época, y en la que un niño toma conciencia de que su padre (Imanol Arias) no es un mando militar sino un vulgar camarero en el Pardo, justo cuando descubre la sexualidad viendo desde una sala de proyección a Silvana Mangano bailando el bayón, una canción indisoluble de los cincuenta cuya letra original, al menos en La Puebla, fue modificada con intenciones satíricas, y el que esto escribe recuerda haberla visto cantar y bailar a "La Marme", uno de nuestros mitos de la época, una muchacha de evidentes tendencias sáficas que vestía como los muchachos y era tan atrevida y tan duro como ellos, y que, casi como todos los diferentes, se tuvo que marchar

del pueblo porque ya era pábulo de todo tipo de anécdotas morbosas, por ejemplo se daba por cierto que había logrado enamorar a otra muchacha y que a la hora de la verdad, le dijo: "Mira, pero sí yo tengo uno igual que tú", un detalle que hoy pasaría desapercibido en una película norteamericana para mayores de 16 años.

Dirigida por el eficiente Alberto Lattuada, responsable de varios clásicos menores del cine italiano como *El molino del Po* (1948) y que volvió a trabajar con Silvana en una interesante adaptación de *La tempestad*, de Alexander Puskhin, junto con Van Heflin y Viveca Lindford. Lattuada fue también el dudoso "descubridor" de varias actrices (Carla del Poggio, Martine Carol, Jacqueline Sasard, Catherine Spaak, Anouk Aimée, Teresa Ann Savoy, Nastassja Kinski, etc), Ana carece de los atractivos de *Arroz amargo*, de la que repiten también los dos galanes (Gassman y Vallone) ejerciendo los respectivos estereotipos con idéntica capacidad. Vista en la actualidad, la película no ha resistido el tiempo, y Nanni Moretti se ha permitido desacralizarla en *Caro diario*. Su interés radica sobre todo en la sensualidad de Silvana Mangano (oscuro objeto del deseo como evidencia *Cinema Paradiso*), así como en la categoría del pretexto religioso. Lattuada puede mostrar los pecados de

Ana porque ésta, ya desde el principio, lo está contando como parte de un turbulento pasado, un tiempo previo al que ahora le ha llevado a ejercer de monja, cuidando abnegadamente enfermos. Después, se trató de repetir el éxito en otra película en la que actuaba como cantante y bailarina, concretamente en *Mambo* (1954), pero a pesar de Silvana bailando, de tener detrás la cámara nada menos que a Robert Rossen, a Gassman repitiendo, y a Nino Rota puso la música, la fórmula no funcionó, y es que, como dice la Biblia, hay un tiempo para cada cosa. El esquema de *Ana*, procede obviamente del mito de Maria Magdalena, la pecadora arrepentida. Como podrás comprobar si tienes ganas y tiempo, fue "interpretado" *ad nauseum* por Sara Montiel después del éxito de *El último cuplé* (1957), que recuerdo con el cine Victoria de verano rebosando gracias a la



belleza de la protagonista, al colorido y al recital de canciones populares. Con diversas variaciones, la Saratísima repetirá el *cliché* de mujer pecaminosa que se finalmente se redime una y otra vez, incluso abrazando la vida monacal, en títulos como *La violetera* (1958), con el gran Raf Vallone, tan recordado por los buenos tiempos del cine italiano, *Mi último tango* (1960), pero sobre todo con *Esa mujer* (1969), que viene a ser un compendio no exento de ironía del mismo molde melodramático. Al lado de todas ellas, *Ana* es una verdadera obra maestra de sutileza y buen hacer.

Esta evocación sobre la "vamp" sería por mi parte insuficiente sin mencionar a Cydd Charisse, aunque seguro que otros escogerían por ejemplo a Gene Tierney haciendo de una más que improbable hawaina en *El hijo de la furia*, a Jane Russell o a Marilyn Monroe, o cualquier otro mito. Supongo que estas opciones tienen mucho que ver el momento del "descubrimiento". El mío -- ampliamente compartido como he podido comprobar-- llegó gracias a un tal Tula Elice Fenklea (Texas, 1922), que utilizó diversos seudónimos siendo el más conocido Cyd Charisse, actriz y bailarina cuyas piernas largas serían tan famosas como las de Marlene Dietrich que alcanzó notoriedad en el musical al lado de Fred Astaire (*Melodias de Broadway*) o Gene Kelly (*Brigadoon*), aunque también prestó su talento, distinción y belleza morena en el cine de aventuras (*El signo del*

renegado, Norte salvaje), y en el policiaco (*Chicago años 30*), pero para mí, fue ella en *!Viva las Vegas!* (*Meet me in Las Vegas, USA, 1956*), cuando ya tenía 38 años de edad, y sin embargo aparecía espléndidamente en los carteles pequeños que anunciaban el filme la localidad en 1959. En estos de los carteles podían pasar muchas cosas, a veces se anunciaban de un día para otro, otras se anunciaban pero la película no llegaba, pero había otros que la misma película se anunciaba por muchos días, y este fue el caso de esta película dirigida por Roy Rowland, al que la posteridad recordará sobre todo por *Los 5000 dedos del Dt. T.* (USA, 1953), una de esas películas que cuando las mencionas suele haber un veterano que responde, "¡Tú también te acuerdas de esa película!". Rowland fue también el responsable de *La novia salvaje* (*Rivers to Cross, 1954*), con Robert Taylor, Eleanor Parker y Victor Mac Laglen, que se estrenó al filo de los sesenta. Lo sé porque en mi visita del 62 más de una vez me repitió una de las frases de la película en referencia a mi altura: "¿Qué tiempo hace por ahí arriba?".

Seguramente los primeros días únicamente atrajeron mi atención como en tantos otros casos, pero llegó un día en que la visión de sus poses se convirtió en algo verdaderamente obsesivo. Era la primera vez que una mujer atraía tanto mi atención, y aquella me parecía inigualable con modelos mucho más atrevido de los que realmente llegaba a lucir en su papel de cabaretera en la ciudad del juego junto con el fordiano Dan Dailey. Un par de años más tarde, el Estebita, un viejo amigo del billar de mi abuelo me prestó una revista sobre la película, y fue entonces cuando descubrí que otra dimensión de la vida estaba al alcance mis manos. Al recordar esta anécdota, más de una vez me ha dicho poniendo cara de panoli: "¡Ah, ya veo que tú también te encadilastes con la Cydd Charisse! ¡Es queee...!"

X

EL MARAVILLOSO MUNDO DEL CIRCO

En una escena inicial de la producción Paramount, *El mayor espectáculo del mundo* (The Greatest Show on Earth/ USA, 1951) se recrea una discusión entre avariciosos empresarios y el "alma mater" del circo, Brad (el entonces casi desconocido Charlton Heston), y en la que se presenta el dilema de la película: el circo tiene que tener éxito para hacer una tournée larga. En contra de Brad, algunos de los señores presentes no quieren que un circo tan grande actúe en inciertas "ciudades de segunda categoría".

Naturalmente, se estarían refiriendo a ciudades menores de la gran Norteamérica, o sea a capitales que tenían un lugar destacado en los mapas. En otra escala, quizás algo así debían pensar hasta los circos más modestos con mi pequeño pueblo que no figuraba entonces en ningún mapa de aquel culo de Europa que era la España de la postguerra. Al menos que yo recuerde, no me consta que nos ninguno e ellos desplegara sus carpas, ya que de haber sido así como niño de la calle me habría enterado inmediatamente igual que me enteré al momento que nos habían visitado un grupo de árabes que fueron la atracción de la chiquillería durante los días que estuvieron presentes, vestidos con sus chilabas y sus turbantes, sus barbas negras y sus rostros quemados por el sol. Nunca habíamos visto nada igual, además cuando ocurría algo tan singular, no era cuestión de perderselo, y si eso ocurría con algo tan trivial, un circo habría sido todo un acontecimiento.

Llegó a serlo también un zoo que pasó durante los días de feria que coincidieron con el sonado estreno de *Quo Vadis?* Aquel papá me dio a escoger entre pagarme la entrada a esta o bien la del zoo ambulante que ocupaba un modesto espacio en las afueras del pueblo. Opté por el zoo porque me fascinaban los animales, sobre todo los ignotos, pero después de repasar con extrañeza algún que otro extraño "macaco", quizás algunas cebras, camellos y pocas cosas más, me arrepentí porque lo que allí se ofrecía no podía compararse de ninguna manera con el espectáculo que ofrecía la gran pantalla; Budy Baer enfrentándose con un toro "a la portuguesa", medio siglo después papá todavía lo recordaba. No en vano el cine se había erigido a lo largo del siglo XX como el gran rival del circo, y por lo tanto, no era de extrañar que desde éste surgieron voces buscando una alianza --

alianza subrayada en la propia película cuando con el desfile por la pista de los personajes más característicos de Walt Disney con la mismísima Alicia entre ellos--, como la compañía circense *Ringling Brothers* y *Barnum & Bailey* que había mucho interés en que se hiciera un film sobre su circo, ofreciéndose a participar en la producción del mismo, una información que sin duda sedujo a Don Cecil B. deMille, un director cuya fama ya tenía su eco en mis infantiles oídos, no en vano alrededor de un año antes me había dejado totalmente impresionado con *Sansón y Dalila*, una película bíblica en la que, por cierto, no faltan algunos números propios de circo..

Si en un *test* tuviera que responder a la palabra circo, mi respuesta sería El mayor espectáculo del mundo, y esto tiene su explicación. Si no es la mejor película sobre el circo de la historia del cine (habría que hablar antes, en mi opinión, de *Los clowns* (1970), de Fellini, en concreto la maravilla de *La Strada* (1954), que forman un punto y aparte que yo entonces no estaba en condiciones de evaluar. *El mayor...* llegó al pueblo presentado a bombo y platillo, y la ofrecieron en la sesión infantil del domingo por la tarde. No sé si el circo siguió siendo igual después del cine y luego de la TV, pero en aquel entonces todavía tenía que tener una dimensión especial. DeMille lo describe vigorosa y apasionadamente como en un documental así como un drama sobre la vida íntima de unos protagonistas que nos sirven de guía de un mundo en perpetuo movimiento que arrastra en inmenso tren casi un Arca de Noé, aventurero a merced de las inclemencias del tiempo o del más mínimo error humano (una jaula mal cerrada, una cuerda frágil, pueden desencadenar la tragedia), tan caótico como Babel, abigarrado con personas de las más diversas características, ciertamente pintoresco aunque solo sea por sus inenarrables payasos, lleno de dramas y pasión porque solamente gente muy especial es capaz de hacer cosas tan extraordinarias, desbordante de actividad y entusiasmo, oscilando entre la risa y el peligro como se evidencia a través del rostro de los espectadores capaces de pasar de un extremo a otro con la delicadeza que lo hace Mona Freeman,



uno de los rostros femeninos del *western* en los cincuenta, compañera de Alan Ladd en *Marcado a fuego* (Branded, 1950), un título que ya de por sí nos causó escalofrío.

Don Cecil no se olvida de ningún esfuerzo que requiere el espectáculo, pero tampoco de sus trampas, ni sus mentiras. Sin embargo, se trata de debilidades que nos acercan al logro que obtienen los artistas sobre la pista, y que a pesar de sus problemas permanecen unidos por la voluntad de mantener una empresa colectiva que les permite hacer el trabajo que les gusta. ". El circo de DeMille es un grandioso microcosmos que condensa "todo el circo", de manera que los demás circos que hemos visto en el cine nos pueden parecer adyacentes. Nos ofrece antología de un tiempo del circo que no daba sus últimas bocanadas. De esta manera, involuntariamente, la película resulta también el testimonio de un canto del cisne ya que, aunque las empresas seguirían prometiendo "el mayor espectáculo del mundo", el circo raramente sería lo que había sido.

Está claro que esta película fue para DeMille mucho más que un encargo, se convirtió en una auténtica odisea personal que siguió con un vigor inusitado a pesar de que ya contaba con setenta años, y que la película siguiente sería algo así como su "testamento". En sus memorias se refiere así a la película: "Se han hecho muchas buenas películas y muchas no muy buenas usando el circo como telón de fondo, pero ninguna que sea, en mi opinión, un film sobre el circo: un film cuyo protagonista sea el mismo circo. No hay en el mundo ninguna institución comparable a un circo americano: es un ejército, una familia, una ciudad que se desplaza sin cesar. Es un gigante ágil. Es el sudor, el cansancio y los peligros corridos para hacer reír y estremecerse a un continente entero. Todas las naciones del mundo están representadas en el circo, pero sus miembros forman un clan separado del resto del mundo. Y, sin embargo, estos hombres y estas mujeres que entran como sí tal cosa en jaulas llenas de leones rugientes, que parecen volar por el aire como si éste fuese su elemento natural, que clavan los mástiles, que tiran de las cuerdas, que izan la carpa y hacen de un solar un país de sueño, todo eso, precisamente eso, es lo que yo quería mostrar en la pantalla. Pero antes debía examinarlo de cerca. Por así decirlo, me enrolé en un circo: durante todo el verano de 1949, acompañé a un circo en su travesía por numerosos estados del Medio Oeste, bajo la lluvia o el sol. Me acompañó Gladys Rosson, que se reveló una verdadera hija del circo. Las 135 páginas de su diario están llenas de incidentes cómicos o trágicos, de anécdotas o de pequeños detalles que se podían usar en la película..." El esfuerzo fue premiado con nominaciones al mejor director, montaje y vestuario en color, y lo ganó como Mejor Película y mejor argumento.

Desde el primer momento, parece que DeMille tuvo muy claro como debía ser la película, y lo dice con un tono no exento de vanidad en las citadas memorias; "Descubrí entonces que el momento más emocionante del circo es uno que se puede fotografiar. Y es de noche, cuando la enorme tienda queda vacía, sin más que un hombre cuya misión consiste en tirar de la última cuerda, la principal,

para hacer que la lona caiga al suelo. Insistí en quedarme con aquel hombre una noche, a pesar de los murmullos de los que seguramente pensaban en los titulares que podrían aparecer en los periódicos del día siguiente, y que hubieran podido ser de este estilo: Un productor de películas muerto al arriarse la lona de un circo. Ello podía ser la mejor de las publicidades. Cualquiera cosa podía ocurrir ya que cuando se tira de la cuerda principal, la parte más elevada de la lona desciende de un sólo golpe treinta pies. Entonces el aire la sostiene y la lona baja lentamente mientras el aire se escapa por los lados, ya abiertos. Pero en el primer momento, uno siente la idea de que tiene que lanzarse a la carrera lejos del lugar donde está. No hay pesadilla que iguale al temor de verse apresado bajo cientos de metros cuadrados de pesada lona. Sin embargo, para el hombre que realiza la operación. Ésta no es más que un día o noche de trabajo".

Se puede decir que en *El mayor espectáculo del mundo* funcionan simultáneamente tres pistas. En la principal está en su totalidad: como una forma extraordinaria de espectáculo, pero también como comunidad, como misión o empresa colectiva, como grupo de artistas, y también de trabajadores que están pendientes de las exigencias de estos. En una segunda pista aparecen las personas concretas con sus problemas por hacer funcionar el engranaje y con sus pasiones privadas, pasiones que se desarrollan sobre escenarios tan extremos como un trapecio o una jaula con animales. En una tercera pista aparece como actor y como parte el público que acude a verlos, un público que es como nosotros, aunque ellos únicamente ven la pista personal, no saben lo que ocurre entre bastidores, que el payaso está triste, o que la cuerda se puede romper en cualquier momento. DeMille lo muestra como pasivo, bullicioso, inocente, pero también aborregado, solamente fascinado por lo que el espectáculo que le ofrecen a bombo y platillo, o con la voz exaltada del presentador. El público no tiene sentimientos ni palabras propias, sin embargo, asistir a semejante espectáculo como niño tiene que ser algo vivo e inolvidable, doy testimonio de ello al recordar la película casi con exactitud a pesar de los años transcurridos. DeMille se mostró muy atento sobre este aspecto, seguramente quería reforzar la identificación de los espectadores del cine, y desde este ángulo ofreció detalles muy vivos. Él mismo lo dejó claro al escribir en sus memorias notas como la que sigue: "Uno de los mejores papeles de la película lo interpretó una artista que, supongo no debe tener ahora mucho más de diez años. No conozco su nombre. Estaba, sí no me engaño, entre el público de Filadelfia. Nuestra cámara tomaba una vista de la gente que salía del circo. Cuando la niña pasaba, en brazos de su padre, dejó caer la cabeza y se durmió sobre el hombro del hombre. Era la perfecta consumación visual de toda la escena: una niña, feliz de haber presenciado la función, pasaba, de un mundo de ensueños maravillosos al maravilloso mundo de los sueños".

Aunque DeMille declararía que los actores que interpretan a los diferentes artistas habían tenido experiencia en el circo, y que por lo tanto no tuvieron que ser doblados, se trataba de una de sus exageraciones publicitarias multiplicadas luego en *Los diez mandamientos*. Lo que es cierto al

parecer, es que todos ellos se prestaron sin dificultad a las escenas más arriesgadas, muy al contrario que Victor Mature cuyos miedos y fobias amargaron la vida DeMille. Más que este ardid publicitario, lo que llama la atención de esta película es el carácter coral de la película queda patente en el mero hecho de que en la trama coinciden al menos tres "chicos", el primero es claramente Brad Braden, capaz de enfrentarse tanto a los empresarios mezquinos (de los que no obstante, prisionero; aunque no le guste tiene que permitir que el trapecista haga de las suyas con su vedettismo), como con los tramposos que tratan de hacer la competencia al gigante y traman contra él. No obstante, la superioridad de su carácter (al que Heston le presta su sobria inexpresividad) y su experiencia (está por todo en el circo, es el que conecta todas las funciones) quedan relativizadas por sus conflictos sentimentales y psicológicos, incurre en errores y le desafían en varias ocasiones. Su condición de jefe es discutida por Holly, y cuando resulta gravemente herido, es salvado por el otro "chico" su más inmediato rival, el Gran Sebastián (un chulo y parisino, Cornel Wilde, al que Don Cecil tenía para su Josué en *Los diez mandamientos* pero lo impidió problemas de salud). Aunque se trata de un personaje periférico, el payaso Buttons (James Stewart), cuyo rostro únicamente resulta distinguible a través de la prensa que nos informa que detrás de su más cara hay la historia de un crimen. Solamente su madre le reconoce. Buttons es además algo así como el "Pepito Grillo" de los protagonistas, el que por ejemplo le demuestra a Holly que Brad tiene sus razones para ser severo. Oculto para el público del circo, el espectador aprecia desde el primer momento que detrás de la alegría subyace un auténtico drama, un toque que conecta al parecer con las historias dramáticas de muchos payasos. El personaje de Buttons procede al parecer de la ignota *The Circus Man* (1914), cuyo guión fue escrito por el propio DeMille. Anotemos que el truco del disfraz de un actor célebre fue el principal aliciente en una olvidada película de John Huston, *El último de la lista* (*The list of Adrian Messenger/USA*, 1963).

Holly (Betty Hutton) es indiscutiblemente la "chica", la que da pie a la competencia profesional sobre el trapecio, y la que provoca la rivalidad entre Brad y Sebastián. Esta fue la película más famosa de Betty Hutton. Por su parte, la gran Gloria Grahame cumple con su función de característica de categoría interpretando a Angela, mujer casquívana que acaba provocando la tragedia (a través de su despechado enamorado, el celoso domador alemán con el pelo cepillado a lo prusiano, Klaus, papel compuesto por Lyle Berger, todo un especialista en "malos"). Por cierto, Gloria Grahame "salía" tiempo en otra película en la que el circo (la libertad), era una metáfora al servicio de una de aquellas películas en la que los buenos "escogían la libertad" para escapar de los países "comunistas", aunque al decir de Gila los había que "encogían la libertad". Se trataba de una con el título muy explícito *Fugitivos de terror rojo* (*Man on a tightrope*, USA, 1953), que cuenta las vicisitudes de un célebre circo checo para escapar del "telón de acero". La tuvo que dirigir Elia Kazan como muestra de su "arrepentimiento", pero que al año siguiente persistió con mayor fuerza en su pasión crítica con *Al este del edén*. Otra de las heroínas era la exótica Dorothy Lamour es su

contrapunto amable, y su presencia, reforzada por sus entonces inseparables Bob Hope y Bing Crosby como tópicos espectadores, viene a ser como un "número" que evoca la fama del trío en la serie *Camino de...* Por cierto acabo de leer que Hope ha muerto después de los cien años. Sus chistes no hacen hoy ninguna gracia, pero al menos yo lo recuerdo con mucho gusto en *Rostro pálido* (The paleface, 1948), que aquí se estrenó bien entrado los cincuenta, supongo que por la presencia de Jane Russell, una señora imponente cuya celebridad llegó aquí a través de su foto insinuante tendida en ¡un pajar! en un western, *El fuera de la ley* (The outlaw), que aquí llegó por TV aunque sus fotografías habían pasado por las revistas.

Todavía no había llegado el senador Joe Mac Carthy (!Qué bien se lo habría pasado aquí!), de manera que, probablemente, esta sea la película más "progresista" que el viejo reaccionario DeMille realizara en su vida. Se podía interpretar la compañía del circo como una colectividad igualitaria, de forma que, incluso después de la catástrofe final, resurge cuan Ave Fénix gracias al esfuerzo colectivo de toda la compañía actuando como un solo hombre a pesar de no contar con la dirección de Braden, cuya dirección se había revelado como insuficiente e impotente para vencer los obstáculos que constituyen la carrera de obstáculos que el circo tiene que superar; por lo mismo que la voz en *off* nos explica la importancia del imprescindible trabajo colectivo de las brigadas de trabajadores anónimos que en cada ciudad recrean el circo. Se puede hablar pues del retrato de una comunidad en la que se combina la miseria cotidiana con la fantasía y el riesgo de la función, pero siempre teniendo en cuenta que estos dos aspectos no forman realidades opuestas sino únicas. Existe igualmente una clara visión crítica del individualismo, los problemas surgen cuando la competitividad entre Holly y Sebastián planea trágicamente sobre la función. Aunque sin ellos el público (los espectadores) difícilmente se habría emocionado tanto, pero no nos emocionamos menos cuando la colectividad se erige como protagonista absoluta y supera lo que ningún individuo podría superar.

Aunque hubiera sido solamente por *El mayor espectáculo del mundo*, el cine ya habría tenido un intenso significado en una infancia de colores grises tirando a oscuro. Todavía la reviso muy a gusto en vídeo, y puedo rememorar escenas, el acento de Sebastián, el número de la silla en el trapecio, etc, de cuando la vi siendo un mocoso en el cine Delicias. Me gustaría volver las caras embobadas de los espectadores de entonces, y compartirla.

Seguro que el circo tuvo un significado especial, quizás porque era algo profundamente acorde con una parte del imaginario de la infancia que no nos fue dado a conocer en un pueblo en el que, en ocasiones como la feria, los coches locos era lo más espectacular a lo que entonces podíamos optar.

Aunque me gustaron otras muchas, ninguna otra llegó a impresionarme tanto como la de

deMille. Quizás la única que se le pudo acercar al menos en aquellos años en Babia, fue otra producción de la Paramount, *El gran Houdini* (Houdini/ USA, 1953), estrenada unos años después durante un verano, pero que se sitúa en el mismo universo de embobamiento absoluto ante la pantalla, de manera que se lo he comentado a un testigo de entonces, mi primo Pepe Polo, y me ha contestado con un profundo suspiro: "Ojúuuu". Su director, George Marshall, no era desde luego, tan conocido como De Mille, pero sí mucho más prolífico. Seguramente esta es una de sus mejores películas que realizó entre una con Bob Hope y otra con Jerry Lewis&Dean Martín, entre las alrededor de quince más de la década. Marshall fue seguro, uno de aquellos artesanos que dieron lustre a Hollywood y que sabían empaquetar con gracia y talento hasta el producto más descabellado. Como no lo podía ser menos este, una biografía desprejuiciada de un personaje insólito, el mayor ilusionista de todos los tiempos, y uno de los personajes del siglo XX, Erik Weisz, más conocido como Harry Houdini (1874-1926), húngaro de nacimiento, al igual que los padres del actor protagonista, Bernard Schwartz, de nombre artístico, Tony Curtis, que había sido un pilluelo miserable hasta que lo contrató la universal en 1949, y que con Houdini pasó de ser una promesa a ser un actor de primera

Desde que vi aquella película he leído relatos sobre sus actuaciones de escapismo y magia que siguen pareciendo insólitos todavía, y dan pábulo para que las revistas más diversas cuenten sus fantásticas historias. Atado y encadenado, encerrado en cajas de cristal, madera, jaulas de acero o en ataúdes que se enterraban o sumergían en el agua a varios metros de profundidad, o se suspendían en el aire ante la mirada expectante y las apuestas a favor o en contra, le convertirían en la máxima figura de su especialidad, tanto así que cuando se hablamos de un Houdini ("Ni que fueras un Houdini") lo hacemos de alguien que se escabulle de la manera más inesperada. Hijo de un rabino que emigró a los Estados Unidos, empezó a trabajar muy joven como trapeceista. En 1900 su fama como mago era ya internacional. Su gran fuerza y agilidad física y su habilidad extraordinaria para manipular cerraduras fueron la base de su éxito. En sus últimos años Houdini emprendió varias campañas contra los médiums y videntes y contra quienes comerciaban con supuestos poderes sobrenaturales, algo que entonces estaba muy en boga en los Estados Unidos. Declaró que casi todos eran unos charlatanes que se valían de trucos para engañar al público. Houdini incluso escribió varios libros, como *Un mago entre los espíritus* (1924) y *Robert Houdini desenmascarado* (1908), sobre el gran mago francés del siglo XIX, creador del Teatro Houdini que acabó heredando George Méliès) de quien tomó su nombre artístico, y a quien superó, y también colaboró con el cine en algunos largometrajes de la época muda como *Terror Island* (1920) y *The man from beyond* (1922), y en los que era la principal atracción.

La película funciona como una ágil comedia en la que las locuras y las travesuras de Houdini resultan contrastadas con el encanto y la perplejidad de Bess (Janet Leigh), a la que conquista en un

flechazo a primera vista (justo cuando una cierra está a punto de decapitar al aprendiz de mago) y que se convierte en su sacrificada esposa (Leigh también lo era de Curtis, yo lo sabía, o me enteré cuando los volví a ver juntos en una de aventuras medievales filmadas en el mismo 1953, *Coraza negra*). Se casan el mismo día que se conocen, y después de sortear la posible regañina de mama Houdini (Angela Clarke) que en la misma noche de boda será introducida a lo largo en una caja de madera que Houdini comienza a partir en dos con una cierra, hasta que ella y el público pueden respirar tranquila. En la primera mitad de la película el punto de vista del espectador será el de ella que es la sufre tanto los desaires de un terrible público abroncador, como los riesgos que se cierran sobre sus arriesgados experimentos, pero luego, después de que ella se resigne y acepte, la película entra en otra fase en la que Houdini va aceptando los mayores desafíos, así se escapa de un cárcel de Scotland Yard, sobrevive en el hielo después de escapar de una caja fuerte encadenada, hasta que finalmente, visiblemente enfermo, tiene que desistir de un empeño todavía más difícil. La segunda parte ya no funciona también, aparece como una suma. De un lado está la búsqueda del mítico ilusionista alemán Von Ewiz, y que le lleva a encontrar un avezado ayudante que le plantea la hipótesis de la desmaterialización, lo que queda en el aire, para resultar que el personaje que le

habla de ello y que tiene el rostro severo de Torin Thatcher (el inolvidable cazador filósofo de *Las nieves del Kilimanjaro*). Luego Houdini se enfrenta con una médium y desvela sus secretos, hasta que cuando intentaba escapar de un tanque lleno de agua herméticamente cerrado, tienen que interrumpir su gesta, y agoniza en los brazos de su esposa, acaba de sufrir un ataque apendicitis. Pero a pesar de este segunda parte extraña, la primera funciona con un tono fulgurante al que Tony Curtis le la vitalidad y el encanto que el personaje requiere.

Mi siguiente película con tema circense también tuvo a Tony Curtis en el reparto, fue en *Trapezio* (Trapéze/ USA, 1956), una producción Hecht&Lancaster dirigida por el reputado autor de *El tercer hombre*, Carol Reed. El guión fue escrito



por James R. Webb, la excelente fotografía la puso Robert Krasker, y la música propia del circo la puso Malcom Arnold. Curtis era parte de un trío junto con Burt Lancaster y en cuyo vértice sobresalía una exuberante Gina Lollobrigida que fue, en realidad, quien puso el subrayado a la película. La "Gina" era desde los tiempos de *Pan, amor y fantasía* (Italia, 1953), uno de los mayores mitos eróticos del momento. Entonces yo había crecido, ya debía tener once años, lo suficiente para apreciar el nerviosismo que sus encantos provocaba entre los mayores. Naturalmente, dichos encantos tampoco pasaron desapercibidos por la censura que operó sus consabidos cortes (ampliados muchas veces por los propios censores parroquiales). En los carteles originarios, la Gina era representada en una escena de barras con sus dos grandes motivos pectorales así como sus piernas desnudas, mientras se veía como Tony Curtis le estampaba un beso en los labios desde el air, mientras se balanceaba el hermoso cuerpo desplegado de la Gina, mientras que Burt Lancaster los observaba desde una proximidad tensa. Sin ser de las grandes, *Trapezio* sería una de las más populares películas con tema circense.

La trama se ocupa centralmente sobre el trío protagonista (eso sí, muy bien arropado por secundarios de lujo como lo eran Thomas Gómez y la inolvidable Katy Jurado), y se desarrolla básicamente sobre el escenario del trapecio. Lo demás apenas sí tiene la categoría de apuntes. Cuenta como Tino (Curtis), un joven y arriesgado trapecista que me recordaba vivamente al Gran Sebastián por sus audacias, llega al circo *D´Hiver* para sustituir a Orsini, uno de los mejores trapecistas del mundo, fallecido en un accidente laboral. Tino se propone incorporar al número nada menos que el triple salto mortal, un concepto que se incorporaría al lenguaje común como una expresión (por ejemplo, "es como sí me pidieran que haga el triple salto mortal", que sirve para definir un juego extremadamente peligroso), para lo cual requiere la ayuda del antiguo compañero de Orsini, Mike Ribble (un contenido e intenso Burt Lancaster, lejos de sus papeles en el cine de aventura que tanta exaltación produjeron entre los niños de la época) el antiguo compañero de Orsini, y que como el Gran Sebastián, ha sido relegado a funciones subsidiarias; la competitividad en el circo no perdona. Ribble se siente todavía culpable de la muerte de Orsini, y es un hombre amargado, escéptico, que no quiere saber nada de volver a empezar, y que rechaza los ofrecimientos de Tino. Cuando el equipo comienza funcionar, Tino impone la presencia de Lola (Gina), una seductora trapecista que va a hacer tambalear la relación entre los dos hombres. Cuando es Tino el que cae en una depresión a consecuencia de una frustración amorosa (provocada por el propio Ribble para demostrarle que a Lola únicamente le importa el éxito), será entonces Ribble el que le ayude a salir del atolladero, y a confiar en el que ambos podrán realizar el legendario triple salto mortal, el otro gran atractivo de una película en la que ambos protagonistas supieron estuvieron muy ajustado, y formarían con Cornel Wilde (y luego quizás con Gilbert Roland), el equipo de trapecistas más populares de la pantalla..

Dos detalles suplementarios. Todo el mundo repetía entonces que el doblaje de Lola-Gina lo había hecho "Pinito de Oro", de la que se decía que "era la mejor trapecista" del mundo, un criterio derivado de los periódicos porque en mi pueblo desde luego, nadie la había visto. Todo el mundo sabía también que Burt Lancaster, además de ser un consumado atleta, había formado con su amigo de infancia Nick Cravat (su amigo y cómplice en *El halcón y la flecha* y de *El temible burlón*), un dúo de acróbatas circenses, de manera que, en este caso sí, se aseguraba que había actuado sin que le doblaran, un valor muy considerado en una época en la que se podía discutir estas cosas.

Luego ya nada fue igual. Hubo naturalmente más películas sobre el maravilloso mundo del circo que trataron de repetir el título legendario de Cecil B. De Mille. Algunas de ellas fueron rápidamente olvidadas como la ambiciosa *El gran circo* (The bis Circus/USA, 1959), una producción de Irving Allen la MGM escrita por éste en colaboración con Irving Wallace, y dirigida por Joseph M. Newman antes de realizar un buen western con Joel McCrea (*El sheriff de Dodge City*) y de naufragar con un "remake" de *Tarzán de los monos*. La historia sigue fielmente el modelo creado por De Mille. Un gran circo, llevado por un empresario enérgico y entusiasta (Victor Mature con el cabello teñido) tiene que mostrar a un grupo de banqueros que es todavía rentable. Para garantizar la inversión, los banqueros imponen que uno de sus contables (Red Buttons), haga de vigilante. Lo que viene después es una carrera de obstáculos que se anteponen a la gira: un incendio, un descarrilamiento que ocasiona la muerte de la compañera de la estrella del trapecio (Gilbert Roland), una temporada de inundaciones, las presiones de los funcionarios de un banco interesado en su quiebra, unos delincuentes vistos y no vistos, y finalmente, queda claro que detrás de todo hay un saboteador, pero en contra de lo que todo el mundo quiere creer, no se trata de Vincent Price, ni tampoco el payaso triste encarnado por Peter Lorre, uno de los malos más grande de la historia del cine, sino que es, muy caprichosamente, el chico guapo que trabaja en el trapecio. El momento culminante tiene lugar cuando, a pesar de la crisis provocada por la muerte de su compañera, el trapecista (Roland, que ya tenía 55 años), cruza valientemente el Niágara por un estrecho cable. La escena rodada con una combinación de planos cortos (al principio y al final), con una suma de transparencia que entonces poca gente percibía, acaba bien y con ella todo el circo estalla de alegría. Los chicos se unen con las chicas, y la Televisión convertirá los problemas económicos en beneficios, claro que a partir de ahora las cosas ya no serán igual, todo será más pequeño e indirecto. Ellas son, una Rhonda Fleming que aparece muy recatada para lo que era ella, y la otra, Kathynt Grant, la señora de Bing Crosby.

En la misma línea se sitúa *El gran espectáculo* (The big show/ USA, 1960), dirigida por James B. Clark, un especialista en películas infantiles y animalistas como la simpática *Flipper* (USA., 1963). *El gran espectáculo* supuso una de las últimas tentativas por reflotar la carrera de Esther Williams, aquí acompañada por buenos actores como Clift Robertson, Nehemiaff Persoff y un joven Robert

Vaughn, pero resulta todavía más sosa que la anterior, y la Williams no tardó en jubilarse tras unir su vida con el hispano Fernando Lamas; antes se había enamorado de Jeff Chandler, el duro Cochise de *Flecha rota* y el romano que venció nada menos que a Atila, rey de los hunos, pero al que encontró improvisamente probándose ropa de señora. Ambas son unas más de aquellas películas que no te acuerdas muy bien sí las has visto o no.

El mayor empeño por emular a De Mille lo llevó a cabo sus "discípulo" Samuel Bronston con *El fabuloso mundo del circo* (1964), (Circus World/USA, 1964), y muchos espectadores asistimos a su estreno ilusionado confiando en que la magia se iba a reproducir. El producto había reunido a los mejores especialistas del momento, el guión venía firmado por Philip Yordan que ya había escrito *El gran Houdini*, pero que en este caso escribió un pésimo guión. Detrás de la cámara estaba nada menos que Henry Hathaway, y el elenco de actores venía presidido por John Wayne en su mejor momento, la maravillosa protagonista de *El gatopardo*, Claudia Cardinale, estaban Rita Hayworth y Richard Conte, y la pantalla del Cinerama. Sin embargo, la decepción fue más bien estrepitosa. El argumento era un cúmulo de *clichés*, no había un circo sino unos números y unos actores que se movían de aquí para allá, seguramente lo más interesante son las anécdotas del rodaje en Barcelona con un John Wayne amigo de tomar copas amén de un incendio que estuvo a punto de mandarlo todo al garete...

La historia nos dice que el circo moderno se desarrolló primero en forma ambulante (tal como aparece, por citar un ejemplo en algunas películas contextualizada en el Medievo como *El séptimo sello*, de Ingmar Bergman, o como en *El halcón y la flecha*, de Jacques Tourneur), y después en locales particulares. El británico Philip Astley (1742-1814) construyó en 1780 el primer anfiteatro en el Westminster Road, en Londres, al que hizo competencia el circo Real, en Blackfriars Road. En Astley, a los ejercicios de equitación se unían sombras chinescas, juegos de acrobacia, etc. En el circo Real se llegaron a ver ascensiones en globos, pantomimas, etc. Astley construyó en París, en el suburbio de Temple (1783), el Anfiteatro inglés. El veneciano Antonio Franconi, funámbulo y amaestrador de pájaros, ocupó el anfiteatro de Astley, que había vuelto a Inglaterra durante la Revolución, y dio en él representaciones en invierno; en verano recorría Francia con una *troupe* ecuestre...El verdadero iniciador del circo moderno fue Hackaliah Bailey, que introdujo por primera vez los elefantes en el espectáculo circense (1815). Fue en los años siguientes cuando el circo adquirió su estructura actual, al dar entrada a los números de animales amaestrados, acróbatas, malabaristas, equilibristas, funambulistas, etc., y se adoptó el clásico toldo circular de lona (1826).

En esta época (1841) se sitúa un título prácticamente "maldito", *Chad Hanna* (1940), de Henry King, uno de los grandes de los grandes "menores" de Hollywood, una producción de la Fox en color que aquí nos llegó por TV con el título de *La historia de la caravana roja ambulante*, título que

corresponde a la novela original de Wald D. Edmonds, que sirvió de base para el guión escrito por Nunnally Johnson que también ejerció como productor. Narra la pequeña odisea del pequeño circo Hugenne que a su llegada conmociona a una pequeña localidad, sobre todo por la actuación de Lady Lillian (Dorothy Lamour), y cambia la vida de la pareja protagonista, Chad Hanna (Henry Fonda), un porquero abolicionista cuyas trampas hacen que la chica (Linda Darnell), tenga que dejar su casa. La pequeña *troupe* liderada por el simpático Guy Kibbe, su gruesa señora (Jane Darwell), y su locuaz presentador (John Carradine), tendrá que enfrentarse a las pretensiones de un circo mayor que no quiere que el Hugenne le haga la competencia en la ciudad de Siracusa, aunque después de numerosas vicisitudes, Chad, que empieza su trayectoria como presentador que no sabe decir ni acróbatas, acaba siendo el animador de un nuevo circo mucho más espectacular. Se trata de una película muy agradable que no merece el olvido, amén de una buena ilustración de los primeros tiempos del circo moderno.

Años más tarde apareció la famosa figura del circo moderno Phineas T. Barnum, que compró el mayor elefante del zoo de Londres, Jumbo y 61 vagones de ferrocarril. La leyenda de este elefante extraordinario sirvió de base para *Jumbo. La sensación del circo* (Billy Rose's Jumbo/USA, 1962), una de las últimas películas de Charles Walters (1914-1982) cuyo talento no pudo salvar del naufragio esta película pensada a la mayor gloria de la imposible Doris Day, que hace sus números en el circo "Wonder" cuyo principal atractivo es el citado elefante, capaz por igual de hacer los números más acrobáticos como de intervenir en una trama en la que intervienen Stephen Boyd, Jimmy Durante, el popular "Narizota" en su penúltima aparición, y que sin duda será lo más recordable de la película. El siempre eficiente Dean Jagger como director del espectáculo. Barnum y James A. Bailey, crearon el fabuloso espectáculo Barnum-Bailey y se trasladaron a Europa, como lo haría más tarde, en 1883, William F. Cody, Buffalo Bill, con el espectáculo del Oeste salvaje. La biografía del "gran Barnum" (1897-1903), dio pie a una importante dinastía circense, los hermanos Ringling, que llegaría a ser la principal atracción y acabarían adquiriendo el espectáculo de Barnum. La historia de éste último fue recreada en una miniserie de televisión, Barnum, que fue interpretada por Burt Lancaster.

La historia del circo animado por Buffalo Bill ha ocupado un espacio menor en las exaltaciones "biográficas" del Bill Cody, sin duda el personaje más legendario del Oeste, célebre en evocaciones como la de Cecil B. de Mille (1935) con James Ellison; la mejor de todas, la de William A. Wellman (*Las aventuras de Buffalo Bill*, 1944), con Joel McCrea que presenta su final circense como el patético final de un gran pionero; la de Jerry Hopper (*El triunfo de Buffalo Bill*, 1953), con Charlton Heston y Rhonda Fleming. La más incisiva fue sin duda de Robert Altman (*Buffalo Bill and the Indians or Sitting Bull* USA, 1976), adaptación de la obra *Indios*, de Arthur Kopitt, y que a pesar de su brillante reparto (Paul Newman, Joel Grey, Burt Lancaster y Geraldine Chaplin), resultó un

estrepitoso fracaso al que no fue en absoluto ajeno los drásticos cortes impuestos por la productora que consideró la película desacralizadora. Una sugestiva variante femenina de este capítulo lo puso una célebre tiradora Annie Oackley que dio nombre a una notable película de George Stevens (USA, 1935). Cuenta como una singular muchacha, Annie Oackley (Barbara Stamwyck) que fue un personaje que se llamó en la realidad Phoebe Ann Oackley Mozie, que nació en 1860 y murió en 1926. Se hizo célebre por su puntería y llegó a formar parte de la *troupe* circense del mismísimo Buffalo Bill, con el que se exhibió en espectáculos de recreación del Far-West por toda América y Europa. Buffalo Bill fue uno de nuestros mitos infantiles más "¡Ojúuu!".

Se trata pues de una artista de circo, cuya vida transcurrió en la arena, en el filme de Stevens entra a tomar parte activa en los concursos junto al famoso Toby Walker (Preston Foster). Lo que es en principio una rivalidad profesional se convierte con el tiempo en un sentimiento amoroso, que se pone a prueba cuando él empieza a perder vista, con el consiguiente riesgo para sus peligrosas actividades, y es ella la que acaba salvando la situación. Su figura dio origen asimismo a un notable musical que George Sidney rodó en 1950, y que ofreció otra oportunidad de lucimiento para Betty Hutton que estuvo acompañada por el galán del musical de la época, Howard Keel, amén de Louis Calhern como Buffalo Bill, Keenan Wynn, y el gran característico J. Carroll Naish como el impresionante Sitting Bull, un papel que repitió el papel en *Sitting Bull, casta de guerreros* (Sidney Salkow/ USA, 1954). Se tituló en España *La reina del Oeste* (Annie Get Your Gun/USA, 1951) y llevaba partituras de Irving Berlín, y recuerdo sus vistosos carteles.

Para acabar, dos palabras sobre Betty Hutton. Nacida en 1921, fue cantante, y en el cine conoció otras oportunidades dignas de recordar, como la atribulada heroína del cine primitiva Pearl White en la muy agradable y circense, *Los peligros de Paulina* (*The Perills of Pauline* /USA, 1950), de George Marshall con el que había hecho también *La rubia de los cabellos de fuego* (1945), junto con Arturo de Cordova en una trama ubicada en un *music hall* de los años veinte. Después de romper su contrato con la Paramount, la Hutton ya no volvió a ser la misma en la pantalla, volvió a ser célebre casándose con un millonario. Cuando un periodista le preguntó si el dinero hacía la felicidad. Ofreció una respuesta que se hizo casi un refrán: "No hijito, pero ayuda, ayuda". No obstante, en 1974 era una estrella caída que cantaba anónimamente en una parroquia de Rhode Island, o sea que debe ayudar, pero no por mucho tiempo.

El dinero es como la mierda, lo ensucia todo.

XI

AFRICA COMIENZA EN LAS MINAS DEL REY SALOMÓN

Permítanme que ya de entrada haga un afirmación: los espectadores que no vivieron el estreno de *Las minas del rey Salomón* (*King Solomon's Mines*, USA, 1950) no se pueden hacer una idea del enorme impacto que causó, seguramente en nada inferior al que pudo causar en los principios del cine mudo *Trader Horn* (1929), o en 1968 *2.001: una odisea en el espacio...* Contemplar en 1950 el África más eterna con el technicolor de la Metro era algo prodigioso. Yo entonces pude verla dos veces (una por las paredes), y la volví a ver en dos reestrenos barceloneses, el último en 1980 en "Can Pistolas" (Casa Pistolas, apodo del Cine Capitol en Las Ramblas), y por supuesto, también fue uno de los primeros títulos de mi videoteca particular donde nunca entrarán las versiones "modernas" protagonizadas por Richard Chamberlain, tratando de imitar a Indiana Jones.



Hasta aquel momento el habíamos visto el continente africano en blanco y negro en películas que pronto quedaron añejas, por otro lado, aunque estaba ahí al lado, lo ignorábamos prácticamente todo sobre lo que llamaban el "continente negro", o mejor lo que nos habían enseñado eran cuatro generalidades repletas de prejuicios que todavía se hicieron mayores cuando se empezó a hablar de la guerra del Congo o de otras historias. En el caso de los chavales de la sesión infantil, África era

pura y llanamente un territorio para que los grandes héroes blancos proyectaran sus ansías de aventuras. Es por eso que, aunque apenas si habíamos tenido ocasión de ver realmente una de las aventuras de Tarzan, todo lo relacionado con el rey de la selva, un blanco que, aunque apenas si sabía argumentar con las palabras, se había impuesto sin ayuda de nadie sobre animales y salvajes por este orden. La única que recuerdo de la serie fue la reestrenada, *Tarzán y las Amazonas* (Tarzán and the Amazons, USA, 1945). Cuando se anunció, todos los mocosos sabíamos que el verdadero Tarzán era Johnny Weissmuller, que tenía una manera muy sencilla de hablar, y que Chita por lo menos era tan graciosa como Stan Laurel, lo que ya es decir. Sin embargo, el día de Tarzán fue terrible porque se apagó la luz nada más comenzar, algo que ya nos había caldeado semanas antes con los inicios de *Kim de la India*, por lo que, imprevisiblemente, la mayoría de los niños se dejó llevar por la furia, y arrasamos sillas, carteles y todo lo que se puso ante nuestro paso para reclamar nuestros cincuenta céntimos, algo que no estaba en el ánimo del dueño, que no era precisamente conocido por su generosidad.

Entonces los únicos "documentales" al alcance eran las fotos en los diarios, así como los cromos sobre los animales salvajes, de manera que la extraordinaria fotografía nos pareció un prodigio, con el continuo desfile de toda clase de animales, incluso en los lugares más imprevisibles como señala Granger a la Kerr destapando la corteza podrida de un árbol, y de aquellas coloristas e ignotas tribus "salvajes" sobre las que nos habría sorprendido en extremo sentir a alguien que nos hubiera señalado que también tenían su humanidad y sus culturas. No era otra cosa lo que pretendía la prestigiosa MGM (lo del león rugiendo ya era todo un acontecimiento) trataba de poner al día algunos de los mayores éxitos del cine clásico, algunos de los cuales también fueron interpretados por Stewart Granger, y por la propia Deborah Kerr, aunque en el que realmente me impresionaba era el chico, aquí como Allan Quatermain, un personaje al que llegué a conocer bien por la lectura de las novelas de Rider Haggard, lo que, justo es decirlo, llegó a impresionarme todavía más que la película que incluso parece una versión pobre y reducida de ésta, aunque no es menos cierto que son las imágenes del cine la que se imponen sobre las del novelista, Quatermain siempre es Granger.

No será hasta por lo menos la quinta y sexta revisitación que por lo menos a mí, me fue permitido pensar que la película no era para tanto, que sacrifica claramente el espíritu de aventura filosófica y moral, de conquista de un mundo nuevo descrito en tonos fantásticos, de la pasión de Haggard por un paisaje que recuerda el de la creación. Que a la luz de Haggard el peligroso safari se ha convertido en poco más que una esforzada excursión por los bosques, las selvas, los pantanos, y cascadas, que la trama argumental no es nada del otro jueves, con el tiempo además supe que lo del rey Salomón que reinó hace cuatro mil años, no era más que otro ejemplo de cómo los primeros exploradores europeos trataban de explicar unas grandezas que no creían propia de los "salvajes". Sin embargo, estas percepciones críticas desde la distancia, no empañan el deslumbramiento la

original, la inocente mirada de los niños o incluso de los adultos que la convirtieron en la más taquillera de la temporada y encumbró a los protagonistas.

Con todas las limitaciones que se quieran, entonces la pantalla fue un fiel reflejo de enorme esfuerzo de producción. En el rodaje de *Las minas del rey Salomón*, tomó parte un equipo compuesto por más de 200 personas, a las que se unieron 5.000 extras de la tribu masai, ofreciendo a toda una generación una excepcional variedad de paisajes, imágenes de un territorio que abarcó una extensión de 14.000 millas cuadradas, las vistosas tribus nativas con sus bailes, sus cantos y sus ritos auténticos, la utilización de la entonces prácticamente desconocida música africana perfectamente "calzada" en el conjunto de una acción que alcanza mayor relieve por la ambientación. En avión, en coche, en barco ya pie, actores, técnicos y sirvientes recorrieron más de 20.000 kilómetros a través de Kenia, Tanganica (hoy Tanzania), Uganda y Ruanda. El lago Victoria, las alturas del monte Kenia, el Nilo en las cataratas de Murchinson y las llanuras del parque Serengeti fueron el escenario. Richard Carlson, escribió en sus crónicas para la revista *Colliers*, y en las que se hacía eco de las penalidades del rodaje. Granger cazó un gran león de melena negra en un día de descanso, y el equipo destacó la entereza con que la Kerr asumió el rodaje de las escenas más incómodas de la producción. Los rigores de clima hicieron fuerte y amplia mella en el equipo, y en contraste con lo que sucedía en la película, resultó ser la delicada Deborah Kerr la que mostró más resistencia y vitalidad.

Como es sabido, para cumplir con las convenciones de Hollywood, la guionista Helen Deutsch no dudó en transformar al profesor Curtis en una linda Elizabeth Curtis quien, acompañada de su hermano, está dispuesta a correr todos los riesgos posibles para encontrar el rastro de Henry, su marido perdido durante la búsqueda de las inaccesibles minas del rey Salomón (que, por cierto, luego no son para tanto; todo se resuelve en el último tramo del film). El papel de la señora Curtis se le encomendó a Deborah Kerr, un prodigio de profesionalidad que inmediatamente después sería otra delicadísima dama en *Quo Vadis?* (1951). Curiosamente, a pesar de su fragilidad y delicadeza, Deborah Kerr al parecer se moría de ganas de hacer una película en África; luego se casó con el guionista, Paul Viertel, muy ligado con África. Las vicisitudes de miss Curtis recuerdan a los de la primera Jane, en *Tarzán de los monos*, con sus distinguidos y deliciosos modelos "estilo cacería" y, su tesón por superar duras pruebas, como cuando se le enredan su largo y su dorado cabello, y Quatermain se lo corta sin contemplaciones. Gesto y actitudes que serían luego debidamente imitados, y tienen mucho mayor encanto que consiguiendo, en plena selva, unos rizos envidiables. Les acompañó un personaje, que no pasó en absoluto desapercibido. El papel corrió a cargo de un individuo de esta altísima etnia, Siriaque; y aunque su papel es escueto y de escasas palabras, causó una gran impresión en una época. Umbopa, era en realidad el legítimo rey de la tribu que hace de guardián de las minas, y que, después de haber guiado a los protagonistas blancos hasta ellas,

aún les salva la vida. Cuando los negros se mostraban más valientes y nobles que los blancos, también nos parecía bien.

Para ser una película redonda, su mayor handicap radicó en su dirección compartida. Campton Bennett no llegó a hacer nada de interés en Hollywood, y su dirección no convenció a la productora de manera que al regreso del equipo decidió apartar a éste del rodaje y confiar los interiores restantes a Andrew Marton (Budapest, 1904), que se había encargado hasta entonces solamente de la segunda unidad, sería finalmente el responsable de la mitad de lo seleccionado en el montaje final, además también corrió a su cargo la famosa escena del fuego y la estampida que es el más espectacular de la película. La película conoció un éxito rotundo, y diversos reestrenos (el último a principios de los años ochenta). A pesar de su tono convencional, de sus evidentes torpezas narrativas (amén del absurdo argumental de contar una historia sin regreso), contiene elementos que la hacen memorables...Como la fotografía que "sentó cátedra" y le valió un merecido Oscar al norteamericano Robert Surtees (1906-1985), que lo volvería a ganar con *Cautivos del mal* (1952), y con *Ben-Hur* (1959). Con *Las minas del rey Salomón*, Hollywood se vistió de espíritu conservacionista, lo que se muestra ya inicialmente con el repudio de Quatermain por la frivolidad de los turistas, y sobre todo por una frase lapidaria del guión: "Hay veces que prefiero a los animales antes que a los humanos", con la que la mayor parte de los espectadores estarían de acuerdo (aunque seguramente también a ellos suspiraban por hacer un "safari de película", y de hecho, la película contribuyó a idealizar esta forma de turismo).

Como sobraron tomas sin aprovechar, mucho más tarde, la compañía resolvió producir un film estructurado para usufructuarlas incluyendo la célebre estampida, que aquí resulta mucho más somero, y por supuesto, mal colocada. También (lejanamente) inspirada en la novela de Haggard, originalmente se llamó *Watusi* (1959) siguiendo la moda de los nombres africanos, aunque aquí fue estrenada como soporte de los "programas dobles" como *Regreso a las minas del rey Salomón*, pasando bastante desapercibida. Fue dirigida por Kurt Neumann sobre la base de un guión del escritor James Clavell, y cuenta la historia del hijo de Allan Quatermain (George Montgomery, un actor habitual en el "western"), que tiene dos problemas, uno que quiere seguir el ejemplo de su padre y demostrar que están buen cazador como el veterano interpretado por David Farrar, y dos, que tiene aversión a los alemanes por haber causado la muerte de su familia en la Gran Guerra, un factor que le lleva a ponerle cara de perro a la enfermera que acaba de salvar (la finlandesa Taina Elg), que resulta que es alemana, y no tiene la culpa; salen los watusis, y al final hay un duelo aunque no se acaba de entender muy bien porque...De las secuelas ulteriores, mejor no hablar por respeto a Allan Quatermain, sí acaso que la distribuidora de *Africa screams* (Charles T. Barton, 1949), con los inefables Bud Abbott&Lou Costello, tuvieron la feliz idea de baustizarla oportunamente aquí como *Las minas del rey Salmonete*, aunque carece de la menor relación con

la adaptación de Haggard, y hoy cabe preguntarse de qué nos carcajeábamos los niños, pero la verdad es que en aquellos tiempos hasta este Gordo y el Flaco, que hoy nos parecen abismalmente inferiores a Stan Laurel y Oliver Hardy, nos hacían mucha gracia, por ejemplo cuando el gordo un cocodrilo creyendo que se trataba de un tronco..

Obviamente, el éxito de *Las minas...* provocó un alud de películas de "safaris" a lo largo de la década, algunas de ellas de primer orden, como *Mogambo* (USA, 1953), que para los niños resultó más bien una decepción ya que apenas sí tiene una acción, y entonces los líos amorosos (complicados como se sabe por la censura que convirtió en hermana a la esposa del científico engañado), nos traían sin cuidado, o como *Las nieves del Kilimanjaro* (*The Snows of Kilimanjaro*, USA, 1952), que a pesar de su hermoso título, y de su hermosa fotografía, es más un melodrama que una película de aventuras, y sus saltos argumentales nos dejó patidifusos. Nuestras pasiones estuvieron mucho más correspondidas por las "de safaris" serie B, como por ejemplo en el caso de *Tanganyika* (USA, 1954), de la que el autor de estas líneas mantiene muy buen recuerdo pero que no ha podido volver a ver. Estaba dirigida por un cineasta de fuste, el húngaro Andre de Toth y en el reparto coincidían Van Heflin, Ruth Roman, Howard Duff, y Jeff Morrow, de las mejores, es como un



buen policiaco en medio de la selva. También me dejaron buen gusto de boca *Buitres en la selva* (*Where No Vultures Fly*, 1950), y *Al oeste de Zanzibar* (1954), ambas con el galán Anthony Steel que fueron obras de Harry Watt (Edimburgo, 1906) que había sido asistente de Robert Flaherty, y que parecen actualmente películas "desaparecidas".

Había llegado un tiempo en el que, aún siendo muy joven, uno podía añorar aquellos tiempos dorados en los que el cine de "safaris" nos parecía el no va más. Claro que todavía estaba por llegar algunas obras mayores como *Hatari!* (USA, 1961), que significó una "revolución" en la tradición de los grandes cazadores blancos. Dirigida por Howard Hawks, narra en una genial combinación de comedia, cine de aventuras, documental y musical (inolvidable el fondo musical de Henry Mancini),

las peripecias de un colectivo de cazadores de animales salvajes para el zoo, o sea que por lo menos no los matan como ya había empezado a preocuparnos, sobre todo después de ver *Las raíces del cielo* (*Roots of heaven*, USA, 1958), estrenada casi de tapadillo, con un soberbio Errol Flynn con un pie en la tumba, y un Trevor Howard indignado con unos señores blancos que eran como los que cuidaban sus tierras desde los casinos del pueblo, y que estaban dispuesto a acabar con una de las maravillas de la creación, los elefantes, y solamente para producir bolas de billar, un aberración que desde entonces me hizo tenerle cierta antipatía a dichas bolas, como se la tendría, mucho más airadamente a los abrigos compuestos de pieles de animales.

Tengo que reconocer que debajo de todo esto se escondía nuestro "africanismo", una educación colonialista forjada por décadas de deshumanización de los nativos, por unas concepciones según las cuales los blancos teníamos todos los derechos en África, y los nativos, las que les dejáramos. Esto se agravó al filo de los sesenta cuando estallaron revoluciones como la congoleña, se hacían bromas idiotas sobre los nombres, y se cantaban canciones tan estúpidas como aquella que pregunta, "¿Qué pasa en el Congo?. Pues que a blanco que pillan lo hacen mondongo", cuando en realidad la historia ocurría más bien a la inversa. Pero estoy viajando sobre territorios de la conciencia que llegaron mucho más tarde, con detalles como cuando vi una película del antiguo *black liste* John Berry, *Claudine* (1974), con James Earl Jones como un fogoso basurero. Y en la que un joven negro norteamericano, cansado de las penurias y el menosprecio (la ayuda social vigilaba por si su madre viuda vivía con el basurero), bramaba contra las imágenes que de su "raza" ofrecía un antigua película de Tarzan que ofrecían por una minúscula Tele. Fue como una iluminación.

Claro que en los años cincuenta no había nada que te permitiera entender algo así, porque todo, los comentarios de los abuelos sobre los "cafres", los negritos de Domund, los chistes o las aventuras de los tebeos, todo venía a reforzar los estereotipos infamantes, no muy lejanos a los que se utilizaban en Europa contra nosotros. En Francia por ejemplo antaño se solía decir despectivamente: ¿España?. ¡Toreros y la guardia civil!".

XII

UN AMOR IMPOSIBLE, EL DE SANSÓN Y DALILA

Desde muy antiguo, los mitos, la religión y su encarnación en las arte, han querido buscar y creer encontrar sus respuestas a los interrogantes sobre quienes somos, de donde venimos, a donde vamos, o qué demonios hacemos en este mundo traidor.

Cada civilización encontró respuestas diferentes, y pasó mucho tiempo antes de que el arte adquiriera una existencia independiente de la religión e, incluso entonces, las artes visuales, como la pintura y la escultura, continuaron dando una expresión viva y apasionada a los hechos religiosos y míticos. En cada momento, esas respuestas ocuparon un lugar excepcional, que en las grandes civilizaciones, como la egipcia o la griega, todavía tienen muchas cosas que decir y enseñar. Sin ellas, las que forman parte de nuestras religiones y mitologías más próximas, no habrían existido, y debajo de cada uno de nuestros mitos fundacionales subyace un origen egipcio, o una aportación griega. Así es en la historia mítica de la esclavitud de los judíos en Egipto, y cómo Dios los condujo de Egipto hasta la libertad, una de las grandes fuentes de la cultura occidental con su mito nacionalista añadido: el del pueblo escogido, un mito que trató de hacer suyo el franquismo, y del que se puede encontrar una reproducción plena en el imperio norteamericano, el mismo que nos ha ido legando un cine en el que los grandes momentos de la Antigüedad resultan interpretados por un cine de apariencia piadosa, pero cuya finalidad básica no era otra que el negocio y la expansión comercial.

Este mito rechaza también la esclavitud, aunque este mensaje, interpretado por Hollywood, nunca encontró una expresión de liberación real, concreta y no imaginaria, hasta *Espartaco* (1960). Antes estuvieron *Quo Vadis?* (1951), o *Los diez mandamientos* (1956), en las que dicha liberación no era obra de los esclavos mismos, sino un imperativo divino. No obstante, en alguna medida se trata de una concepción de la dignidad del hombre corriente que fue alentando a muchas generaciones a luchar por librarse de una situación sobre la que también aquí teníamos no poco que decir.

Quizás a ti todo esto te resultará lejano, pero durante el régimen franquista, una de las asignaturas más magnificadas de la escuela era la Historia Sagrada, con su combinación de prodigios y milagros divinos, de un Dios que nos había hecho a su imagen y semejanza, pero al que le habíamos fallado desde la oportunidad de oro del jardín del Edén, la tentación de la serpiente, la osadía de Eva, por la cual la tierra se había convertido en un auténtico Valle de Lágrimas, algo de lo que no había la menor duda, no había más que mirar alrededor. Había una historia general, pero antes había una Historia Sagrada aunque a veces se confundía con la primera, y de esta Historia surgían las vidas y portentos que testimoniaban del encuentro entre Dios y su "pueblo elegido" (el judío, aunque esto no se solía decir porque ahora estaba el español) en el Libro (Biblia), que, curiosamente estaba de hecho prohibido, y por cuya lectura más de uno había sido quemado en las hogueras de la Inquisición. En aquellos tiempos leer directamente la Biblia estaba considerado como una desviación protestante (una "herejía" que estaba consentida pero que no fue legalizada hasta finales de los sesenta), y se entendía que correspondía estrictamente a la Iglesia su única y justa interpretación.

Pero aparte de todo, el Antiguo Testamento era un fondo argumental inagotable que contaba con episodios tan llamativos como el que motivó *Sansón y Dalila* (*Samsom and Dalilah*, USA, 1949), de cuyo estreno local en esplendoroso technicolor guardaremos eterna memoria todos los que lo disfrutamos. Esta gran producción, llena de espectacularidad nos llegó de la mano de Cecil B. deMille, uno de los grandes de Hollywood, y nos dejó bocabiertos a todos, algunos por unos motivos otros por otros. De hecho, Sansón venía a ser algo así como el abuelo de Superman cuyos "tebeos" eran un lujo en color en nuestro esmirriado panorama ocupado por El Guerrero del Antifaz o Roberto Alcázar y Pedrín. Recordemos que Superman es una figura creada en 1938 por autores de "comics" de origen hebreos, con la intención de contrarrestar



el creciente pensamiento antisemita, de manera que el tristemente célebre Goebbels no dudó en proclamar, "¡Superman es judío!", y que Mussolini no dudará en prohibir la circulación de las aventuras del hombre de acero cuyo esquema biográfico mantiene no pocas similitudes con el de Moisés, un dudoso honor en el que, con otras excusas claro, también participó el franquismo cuando Manuel Fraga Iribarne era ministro de Información y Turismo.

En esto de los judíos, también la película resultó una de aquellas sorpresas que acaban instalándose en el subconsciente, y es que en casa, mi santa abuela Ana Núñez, utilizaba las palabras "cosas de judíos" y "judiada" como equivalente a traición y engaño, mientras que los más pequeños jugábamos a algo llamado "La cantara", seguramente una supervivencia medieval. Su *maldita la gracia* radicaba en que una de las criaturas participantes se situaba en medio de un círculo descrito en el suelo, mientras permanecía allí y tenía que evitar los salivazos que los demás le dirigían a mala fe. Cuando uno le daba de pleno se le gritaba despectivamente: "Judío, judío, judío". Por eso, aún mi memoria infantil registró en aquel caso un cierto estupor por ver una película en la que los judíos, no solamente eran los buenos sino también los elegidos. Esto contradecía plenamente la primera divisa del antisemitismo según la cual los judíos (o sea los suyos) "mataron" a Cristo, una barbaridad que, a) exonera al Imperio romano; b) criminaliza a un pueblo por lo que pudieron hacer sacerdotes y escribas que, presumiblemente, vieron en Jesús un "hereje"; c) en la leyenda cristiana Jesús estaba predestinado al martirio y la muerte para lavar "nuestros pecados". Habría una d), y es que los que matan y torturan a "sus hijos", también atentaban también contra él, padre de todos, y una f) ¿cuántos imitadores de Cristo fueron torturados y asesinados en la historia como "herejes"?...

Según cuentan las crónicas, Cecil B. deMille que se había sentido interesado por el mito en la mitad de los años treinta, y tenían encarado un proyecto para los que contaba con su incondicional Henry Wilcoxon y la excelente Miriam Hopkins, acabó desistiendo porque no encontraba el enfoque adecuado. Este se lo proporcionaría la novela de Vladimir Jabotinsky, *Judge and Fool* (1945). El escritor se encargó también del guión junto con Harold Lamb, Frederic M. Frank, y Jesse L. Lasky, la música la puso su compositor habitual, Victor Young. DeMille ideó una forma de convencer a los productores, mostrándole una ilustración del artista Dan Dayre Groesback en la que un fornido gigante sostenía sobre sus brazos a una belleza semidesnuda, lo que dejaba perfectamente claro el sentido del enfoque. El resto trataría de ponerlo Gordon Jennings, un experto en efectos especiales que había colaborado con deMille desde *Cleopatra*, y que se las tuvo que lidiar con el derrocamiento del Templo de los Filisteos, con la caída de su hipotético pilar, el Gran Dragón, una tarea llena de dificultades y de costos añadidos porque cayó por donde no debía, pero que al final resultó lo suficientemente elaborada para que el exigente deMille quedara satisfecho (y el público, soy testigo).

Aunque a primera vista *Sansón y Dalila* es una exaltación bíblica, lo que resulta más cinematográfico, y a la postre, más próximo al público, es el prodigio de una pasión entre un Superman primitivo y la más bella de las cortesanas, la que tenía lo que Sansón anhelaba más que el destino que su pueblo le tenía destinado. En una apabullante visión de los principios del universo, la luz emerge como una lucha de Dios contra las tinieblas. A pesar de las tentaciones de los malos, la voluntad de Dios de establecer su reino se convertirá en la guía de la historia, ejemplificada en la trama que sigue. Antes de que las prepotentes tropas filisteas al mando del entrañable Mike Mazurki irrumpen en el barrio judío, un anciano rememora ante los niños la odisea de Moisés, uno de los niños, concretamente el que lleva siempre una honda como David, además es Samuel (un espabilado Russ Tamblyth, el benjamín de los siete hermanos que raptan a la siete novias). Samuel será el último de los Jueces y el hacedor de reyes, al que un Sansón ya ciego sugiere la idea de que quizás algún día Israel tendrá un rey. Pero la cuestión es otra. Sansón, a pesar de ser "nazir" (nazareno, lo que le obliga a unos hábitos que hoy distinguiríamos claramente como mahometanos), desoye los consejos de su mística madre (Fay Holden) que le tiene preparada una boda con una muchacha del barrio, Myriam (Olive Deering, una actriz que será luego Mariam la hermana mayor de Moisés), pero, aunque la respeta y la aprecia como una hermana, él prefiere tener relaciones con una rica filisteas. Es este tiempo, Sansón no presta demasiada atención a las voces que le agitan para que utilice su fuerza a favor de su pueblo oprimido.

Se ha dicho muchas veces que DeMille no acertó al escoger a la inteligente pero poco agraciada Angela Lansbury para el "rol" de Semadar, el primer amor de Sansón, y según todas las indicaciones su primera esposa, en una boda cuyas fiestas duraran 7 días, y en la que Sansón plantea su célebre adivinanza: "Del que come salió comida y del fuerte salió dulzura". Está claro que deMille buscó en ella y al inmenso George Sanders (para el que creará todo un personaje, el Sarán de Gaza, sacado de la manga hasta en la nominación) dos actores de primera, y en el caso de ella la opción estaba orientada a contrastarla con Dalila. Desde en el proceso en Sansón se rebela contra las maquinaciones de los filisteos que acaban con la vida de Semadar, y se convierte en un seductor seducido por Dalila, otra rica filisteas, capaz de todo por disfrutar de sus potencialidades, Sansón arrasa las huestes filisteas, haciendo que los suyos cambien ahora de actitud, que le rueguen no ir más lejos porque les está creando muchos problemas con su radicalidad.

Como era habitual deMille trajo la Biblia a su terreno, a un espacio donde el "amour fou" puede desarrollarse en medio de grandes cataclismos. Sansón, aunque es un patriota no lucha por su pueblo sino por sus propias pasiones. Cuando rompe el idilio amoroso, Dalila lo traiciona a pesar suyo, le corta la virilidad, un punto que casi todo el mundo sobreentendió. Al final, queda la expiación, por sus propias culpas y por las culpas del mundo. Entonces, Sansón asume su papel de redentor, y ciego --en unas escenas que conmueven a toda la sala--, y vilipendiado para que su pueblo pierda

toda fe en él, se inmola con los brazos en cruz, y hace caer por encima de cualquier verosimilitud un grandioso templo que se sostiene sobre dos columnas. Su derrumbe tiene todas las características de un terremoto, es nuevamente la expresión de la ira de Yhavé. Todo siguiendo aparentemente el texto bíblico al menos como se contaba en las escuelas, o sea hace que Sansón como un Robin Hood robe las túnicas de los filisteos ricos --en la Biblia simplemente los mata a todos--, evoca la leyenda de la quijada de asno porque era obligatoria pero no se extiende demasiado y obvia la historia de las 300 -pobres- zorras con cuyas colas encendidas Sansón provoca un desastre total en las cosechas de los otros. Otro quizás habría hecho un despliegue con todas estas hazañas, pero deMille tiene un enfoque: sirven para reafirmar la pasión obsesiva de Dalila.

Aunque existe claro está una lectura religiosa --integrista, Dios o las tinieblas, los creyentes y los otros--, amén de una posible lectura política simbólica, inequívoca en 1949 con el trasfondo de los sufrimientos del pueblo judío y abogando por la libertad, cuando justo en aquel año se imponía (contra los palestinos) el Estado de Israel. Pero más allá de este detalle, nada trivial en un mundo en el que la enfermedad del antisemitismo seguía teniendo un peso, aquí deMille no olvida su obsesión ni su oficio, y narra una pasión erótica camuflada, no en vano el vestuario de Hedy Lamarr, resultaba muchísimo más sugerente de lo que permitía la época. De ella se decía que era Lamar de guapa. Pero la pecadora se encarnó entre nosotros provocando tanto espasmos como Silvana Mangano en un régimen que tardaría todavía casi quince años en permitir algo parecido, concretamente con la aparición en bikini de Elke Sommers en *Bahía de Palma* (1962). Que el erotismo es la cuestión fundamental de la película y la parafernalia bíblica, no pasó desapercibida al escritor norteamericano John Udipke (1932), el autor de *Corre, conejo*, escribió sobre ella: "Los críticos se burlaron de la película, pero ¿han sido los críticos capaces de entender la necesidad espiritual de las masas que acuden noche tras noche a las salas de proyección para olvidar sus problemas?" (...) "La película comunicaba de forma más clara que la historia que la Biblia que el mensaje de que un combate mortal podía estar cargado de erotismo. El espectador de 1949 no podía evitar sentir que Sansón y Dalila, por más destructiva que resultara para ambos su aventura amorosa, estaban hechos el uno para el otro. Para bien o para mal, eran amantes, ninguno le ganaba al otro en voluptuosidad. Dios preside esta pugna, la consagra y la dirige. La escena en la que Sansón derriba a Dalila y ella no sólo se sobrepone al golpe, sino que lo entiende como la pauta que marca su relación amorosa, se repite, llevada a un extremo cuando a su vez Dalila, empleando la astucia, le corta los cabellos y lo deja indefenso como un niño (...) El carácter volátil de esta contienda sexual, el vaivén de la fuerza a la vulnerabilidad, ese ir y venir de los sentimientos como metáfora del coito, el vínculo entre el deseo sexual y la hostilidad política, todo está presente en Sansón y Dalila (...). Aunque el relato fue deMille el que mezcló la épica con mis secreciones de adolescente y me dejó grabada una imagen imborrable" (*Con Sansón y Dalila*, El Mundo, 29-7-1995).

Se cuenta que Don Cecil tuvo muchas dificultades para encontrar el equivalente humano del dibujo, sobre todo en el caso de Sansón. Seguramente dudó lo suyo con Victor Mature (Louisville, Kentucky, 1915-San Diego, 1999), sobre el que Billy Wilder contaba que lo hicieron socio de honor de un Club que tenía fobia a los actores cuando Mature les enseñó las críticas que había recibido en su carrera. Pero al parecer, Mature fue lo más apañado que tenía a la mano, aunque luego se arrepintió. Y es que no solamente desesperó a deMille por su inexpresividad, también lo sacó de quicio con sus ridículos miedos que habrían hecho reír a carcajadas a sus admiradores por sus hazañas fílmicas. Mature también padecía fobias absolutamente infantiles, por lo que, vivir para ver, Don Cecil le dijo que era el tío más gallina que había visto en su vida.

XIII

EL MUNDO EN SUS MANOS

Igualmente tuvimos una empatía singularizada en las historias con animales extraordinarios a pesar de que, en la vida de cada día, nuestra relación con estos no era precisamente enaltecida.

No exagero al afirmar que, tal como pude ver muchas veces, como se desarrollaba dicha relación, el hecho se convirtió en un factor traumático en mi subconsciente, y creo que en el de mucha gente más. Supongo que el atraso y las miserias fueron decisivas para que fuese habitual ver a un arriero golpear a su burro o sus mulas hasta la extenuación, para que se lapidaran las crías de gatos que, una vez mayores, se tenían que alimentar muchas veces robando en las casas o asaltando los gallineros, que se le hicieran "perrerías" a los perros como amarrarlas una lata en el rabo, etc. Recuerdo que me sorprendí mucho que uno de nuestro nobels (naturalmente en el exilio), como Juan Ramón Jiménez, le hubiera dedicado su poema más famoso a un pollino, y también la atención que me suscitó ver como las palomas en Barcelona comían a unos metros de la gente, o que los gorriones en París hicieran lo propio en los parques más transitados. También me llamó la atención encontrar caracoles en las salidas de los pueblos de Cataluña, cuando en el nuestro había que caminar algunos kilómetros para encontrar alguna colonia de estos.

Con estas tendencias, no creo exagerar al decir que el cine nos enseñó más que la vida a apreciar a nuestros compañeros del planeta, y aunque no tuvimos que yo sepa ocasión de ver a Rin-Tin-Tin, sabíamos de su magnífica existencia (hasta aparece en una copla); suspiramos por ver una con Lassie porque los mayores nos hablaban gloria; y no necesitamos ver ninguna de Tarzan para estar al tanto que la "Cheetah" era un mono extraordinario que con una mera imitación en el juego resultaba una respuesta fácil, nos reímos hasta la extenuación con *Mi mula Francis* (Francis, 1949), la mula parlante con sus movimientos acompasados de boca y haciendo travesuras a su compañero Donald O'Connor, que era más burro que ella, aunque éste era el único que podía escucharle, de manera que los líos estaban garantizados, por más que al final, todo se arreglaba y la mula se convertía en el complemento de la pareja formada por O'Connor y Patricia Medina que repetirían

relación en seis secuelas, sin olvidar una serie televisiva. Aunque aquí únicamente se estrenó esta, la mula Francis llegó a ser uno de los referentes coloquiales de una época.



Inolvidable fue la foca amaestrada de *El mundo en sus manos* (*The world in His Arms*, USA, 1952), una de las maravillas del género que nunca nos defraudó, y en la que el mar luce en todo su esplendor con una impresionante carrera de veleros que se te inyectaban en vena con su briosa vitalidad y su vistosidad, con una rivalidad entre el capitán de Boston (Gregory Peck), y "El portugués" (Anthony Quinn), que comprende también un alegato contra el exterminio de las focas (eso sí, atribuida a los rusos como si los yankees no tuvieran nada que ver), y un final inolvidable, cuando el entrañable John McIntire impide que molesten al capitán, diciéndole aquello: "Déjalo, no ves que tiene el mundo en su manos"...Escenas como estas ya nos animaban a un lado y otro a soñar con amores arrebatadores románticos, lejos de la penosa

cotidiana matrimonial que estábamos acostumbrados a contemplar, escenas como la de porfiar con el brazo derecho, que, por lo menos a mí, siempre me remiten a esta maravillosa película.

No hace falta señalar la emoción que nos causaba ver la fauna salvaje africana, los leones y tigres en los circos romanos para martirio de los cristianos, aunque éstos tenían a Dios y algún apóstol en la proximidad más inmediata, y marchaban directamente al cielo como ocurría al final de *La túnica sagrada*. Esta fauna no solamente era africana, en la India había tigres como Shara Khan de *El libro de la selva*, o como el que tenía que matar Stewart Granger en *Harry Black y el tigre* (1959), y también elefantes como los que en Ceilán acaban arrasando el territorio y la lujosa hacienda colonial en *La senda de los elefantes* (*Elephant Walk*, USA, 1953), simplemente porque estaba en la senda por la que ellos habían pasado siempre, y castigaban así la prepotencia de los ocupantes blancos, facilitando de paso que Elizabeth Taylor pueda liberarse de su agobiante marido (Peter Finch) para abrazar al más razonable capataz, un papel interpretado por Dana Andrews, un actor del que se decía poseía nombre de mujer, porque Dana, como Jean (Gabin o la Simons), se utilizaba tanto en femenino como en masculino, algo extraño por aquí. No menos apabullantes fueron

las enormes ballenas cazadas desde los balleneros con arpones en *Todos los hermanos eran valientes*... Los protagonistas de ésta última, Robert Taylor y Stewart Granger, también coincidieron en *La última caza* (*The Last Hunt*, USA, 1956), un brioso alegato de Richard Brooks contra el práctico exterminio de los bisontes en el Oeste, una barbaridad perpetrado entre otros por el turbio y célebre Buffalo Bill con la perversa intención de dejar a los indios sin alimentos. El alegato también podría haber servido a favor de las ballenas, pero estas cosas entonces estaban lejos de llamar la atención.

Sería injusto olvidar aquí los documentales sobre animales, aunque servidor recuerda con verdadero entusiasmo la impresión que la causó *El desierto viviente* (1952), una producción de la Disney realizada por el especialista James Algar, responsable de otros títulos "animalistas" como *Las grandes praderas* (1954), *Leones de África* (1955), etc, que no recuerdo que llegaran aquí. La Disney produjo un clásico con perro de los que acabas enamorado, *Fiel amigo* (*Old Yeller*, 1957), un encanto que todavía se ve a gusto a pesar de su ternurismo, tenía su punto con una historia protagonizada por dos chicos, Tommy Kirk y Kevin Corcoran, que tuvieron una pequeña carrera en dicha productora aunque esta sería su título más entrañable, sobre todo porque el perro (o los perros) hacen una interpretación que contribuye a darle la razón a una frase del Hollywood y que recomendaba a los actores lo siguientes: "Nunca trabajes, ni con niños, ni con animales ni con Charles Laughton".

Para acabar, seguro que tú también recuerdas por que la habrás visto por la TV, la memorable escena de *Caravana de mujeres* (*Westward the women*, USA, 1951), en la que el perro inseparable del niño italiano se queda en su tumba en la pradera cuando este muere trágicamente, dejando sola a su desconsolada madre. Escenas como estas provocaban lágrimas y "pucheros", a pesar de que aquel bullicioso público infantil, según como nobletón pero según como también habituado a un cierto fascismo cotidiano que se expresaba haciendo la vida imposible a los diferentes, sobre todo con los niños que querían ser niñas. Empero, esta sentimentalidad por lo animal, demuestra que también albergaba su parte de grandeza y emotividad. Vibrábamos con aquellos animales por los que habríamos dado parte de sí mismo aunque a lo mejor luego en la calle, quizás lo habríamos corrido a pedradas como era propio de una tradición infame como tantas otras por más que seguramente nos habría gustado cultivar la tradición de profunda amistad con nuestros compañeros en este planeta, compañeros maltratados, perseguidos, exterminados, y en tantos y tanto casos, en vía de extensión.

No hay barreras morales para los negocios.

XIV

LAS ISLAS Y LOS TESOROS

Siguiendo con el hilo, también se podría incluir en la categoría de capa y espada el cine de piratas que goza de alguno de los más característicos elementos de lo aventuresco: las peripecias marítimas, los diversos tipos de combates, desde el duelo final, una singular culminación de la trama de capa y espada (y en el lugar de los señores lo ocupan Errol Flynn y Basil Rathbone), a la espectacularidad de los abordajes y asaltos repetidos luego en las callejuelas, el exotismo de las islas caribeñas como el centro natural de estas peripecias, etc. Este cine retomó la tradición literaria de origen claramente romántico de la que Walter Scott es sin duda el máximo ejemplo, aunque en el orden fílmico la nómina comienza por Robert L. Stevenson para pasar inmediatamente a la tradición de Enrico Sabatini y el prolífico y creativo Emilio Salgari, padre también de Sandokán, el pirata anticolonialista. Si por una parte los elementos argumentales proceden de la novela y la historia, de una mitología de la que resulta una buena representación poemas con el de nuestro Esproncedam tantas veces recitado, y que nos aproximan a las leyendas de los héroes primitivos y de los bandidos generosos.

De ahí que la verdad histórica o el respeto a los hechos acaecidos tengan mucha menos importancia que la espectacularidad o el ritual acatamiento de una eficaz tradición narrativa. Realmente el cine de piratas ha estado exento de cualquier tipo de complejidad psicológica o de la más íntima voluntad de análisis de la piratería como fenómeno histórico. Emociones estereotipadas, caracteres arquetípicos y situaciones eternamente repetidas presentadas a través de un estilo de puesta en escena donde la agilidad del relato sólo era equiparable con la de los protagonistas, donde la ausencia de innovaciones contribuye fundamentalmente al disfrute de unos espectadores confiados en obtener su dosis de distracción y emociones. Este es un tipo de cine que pone en primer plano a unos personajes cuya orgullo es carecer de cualquier patria, y de cualquier convencionalismo (en *La princesa y el pirata*, Bob Hope asiste atónito viendo como el robo se ha convertido casi en un acto social, como en *Wall Street*), así como la reproducción de esquemas argumentales del cual el mejor ejemplo lo tenemos en *El capitán Blood*: un honrado ciudadano

transformado en pirata como consecuencia de una injusta persecución política, las maniobras cortesanias, sin olvidar los amores entre el facineroso y la joven aristócrata, que al principio se resiste, como en *El cisne negro*...

Por lo tanto, se puede afirmar que el cine de piratas debe más a la mítica expuesta por Espronceda que a una realidad histórica, aunque existen vestigios que muchos de los componentes de la revolución igualitaria británica derrotada por los puritanos de Cromwell primero y por la restauración después, escogieron la piratería, el ser los "Hermanos de la Costa", unos bandidos del mar que tenían sus propios códigos, y su verdad, como exponen Joseph Conrad en su novela homónima. El cine de piratas tuvo sus capitales en Hollywood y en Roma, y sus referentes históricos nos aproximan a la piratería del mar Caribe entre los siglos XVI y XIX sobre cualquier otro período histórico o marco geográfico, apenas entrevisto en otras latitudes como Oriente, el Indico, el mar Rojo, o las costas malayas, etc. No es, pues, de extrañar que la mayoría de filmes de este tema tengan a bucaneros ingleses y soldados del imperio español como protagonistas, donde éstos últimos suelen hacer de «malos» y aquellos de «buenos», contra la realidad histórica como, el clásico *El capitán Blood* (1935), de Michael Curtiz, con Errol Flynn y Olivia de Havilland, es el modelo de este tipo de cine, aun que su mitificación nos resulta concluyente, pues se trata de una película aburrida y retórica. Blood (Errol Flynn) lucha contra la flota española en el asedio de Jamaica, la cual parece, en el summum de la falsificación, como una horda de piratas, cuando precisamente se trataba de una expedición de castigo contra los corsarios ingleses. Blood combate también contra el pirata francés Levasseur, triunfando en todos sus empeños y consiguiendo el amor de su dama (Olivia de Havilland).

El capitán Blood regresó al menos en dos nuevas aventuras de la Columbia más o menos inspiradas en secuelas escritas por el propio Rafael Sabatini, y ambas con la misma pareja protagonista:



Louis Hayward y Patricia Medina. La primera fue *Fortunes of Captain Blood* (1950), obra del prolífico e irregular Gordon Douglas con George Macready de villano, y que resulta demasiado convencional; la segunda es mucho mejor aunque aprovecha descaradamente fragmentos de la anterior como inserto en blanco y negro justificado mientras Isabela explica la historia de su amado. Se trata de *Bandera pirata* (Captain pirata, 1952), escrita por Robert Libbot, Frank Burt y John Meredyn, y dirigida por Ralph Murphy, un especialista en cintas de aventuras de serie B. En este caso se trata de una repetición del esquema del falso culpable que se ve obligado a demostrar su inocencia, siempre cuestionada por su pasado como pirata. Ahora Blood es un pirata regenerado que ejerce la medicina en las Indias Occidentales. En la víspera de su boda con doña Isabela, resulta capturado bajo la acusación de haber atacado el puerto de Cartagena. Sin embargo, el verdadero artífice del asalto es otro filibustero cuyo parecido físico con Blood hace confundir a las autoridades del puerto, presionada por el intrigante (John Sutton) que de paso aspira conseguir el favor de Isabela. Sin embargo, ésta con la ayuda de un esclavo negro llamado Manolito (un regalo de boda de España), convence a sus antiguos camaradas esclavos y luego piratas para una nueva aventura: liberar al antiguo capitán pirata antes de que sea trasladado a Europa, donde ha de ser juzgado. Blood demuestra que no solamente es un buen médico, también posee una gran capacidad para adoptar diversas personalidades, así como su sensibilidad ante la esclavitud. La misma pareja estelar había realizado otra de aventuras con Dick Turpin, *The Lady and the Bandit* (1951), esta vez bajo la dirección de otro especialista de serie B, Lew Landers. El hijo de Errol, Sean Flynn, trató de emular en varias coproducciones europeas a su padre, en títulos tan propicios como *El hijo del capitán Blood* (1962), una coproducción italo-española dirigida por Tulio Demicheli, que pasó con más pena que gloria como complemento en los programas dobles. El muchacho desaparecido poco después mientras hacía de fotógrafo en la guerra del Vietnam.

Otro título de categoría que tuvo problemas por su alegato "antiespañol" (un término que en la época franquista estaba muy barato), es *The sea hawk* (El halcón del mar, 1940), de Michael Curtiz, una verdadera superproducción, y que aquí se estrenó por la Tele. En este caso, Errol Flynn encarna a una especie de Drake que roba de acuerdo con la reina Isabel (Flora Robson). Tras apresar en un vistoso combate un navío español, se enamora de María (Brenda Marshall que fue señora de Alan Ladd), una bella dama española sobrina del maquiavélico embajador de España (Claude Rains). Él embajador consigue preparar una trampa al pirata cuando intenta capturar el convoy de oro de las Indias y es derrotado por López (Gilbert Roland), un capitán español que tenía una cuenta pendiente con él. El corsario es condenado a galeras, cuya descripción no es tan agobiante como la que hace William Wyler en *Ben-Hur*. Una rocambolesca rebelión permite al pirata romper las cadenas que le atan a los remos, liberar a sus compañeros y apoderarse de la nave para regresar a Inglaterra. Su propósito es informar a Isabel de los planes de invasión de Felipe II, pero el no menos villano Lord Wolfingham (Henry Daniell), amigo de la España reaccionaria, intenta impedirselo, librándose un

combate a esgrima que concluye con la muerte del traidor. Isabel prepara sus barcos para defenderse de la Invencible y nombra caballero al pirata Geoffrey, de modo parecido a como lo hizo en realidad con Drake y otros corsarios. Felipe II (Montagu Love) es presentado con más respeto que el que le concede Gonzalo Suárez en *Don Juan en los infiernos*, donde antes de fallecer trata de prohibir la risa.



El que escribe no recuerda habérselo pasado mejor en ninguna otra de piratas como con *El temible burlón* (1952), la última gran película del gran Robert Siodmak, una mágica síntesis de aventura y humor, en un equilibrio que ayuda a que la sátira encardine con el necesario dramatismo. La trama se ambienta en el siglo XVIII en el Caribe, aunque fue filmada en el Mediterráneo. Allí actúa Balow (Burt Lancaster), ingenioso y burlón pirata que no cree en otro ideal que su propio beneficio y el de su tripulación, pero que se mete en berenjenales contra los poderosos por una mujer (la alemana Eva Bartok). Está especializado en asaltar embarcaciones reales de un imaginario país que es fácil identificar con el imperio hispano, aunque los nombres de lugares y personajes son una cuidadosa mezcla de toponimia

alemana, irlandesa e hispana para no crear susceptibilidades, cosas que aquí todavía se tomaban en serio (también ahora en los Estados Unidos). La acumulación de lances y gags es prodigiosa, no fatiguen ni un momento por ese arte que se llama sentido de la oportunidad en planos y finales de secuencias, precisión en la medida de los diálogos, variedad rítmica en las continuas peleas, sentido de la fantasía y buen gusto y contención en las notas de humor. Destacan secuencias antológicas como la de la barca que camina por el fondo del mar, la persecución de los saltarines piratas por las calles del pueblo, el asalto al castillo con un globo y la lucha final entre el temible burlón y el barón Cruda (Games Hayter) en los palos de las velas del navío de su Majestad. Todo pues funciona a la perfección: un inteligentísimo guión de Roland Kibbee, la estimulante música de Willian Alwyn, el minucioso cuidado de producción de la Warner, el estupendo color, las maquetas y reproducciones navales, la vibrante dirección de Siodmak y, sobre todo, el auténtico recital interpretativo y acrobático

del Burt Lancaster, acompañado de su amigo no menos saltarín Nick Cravat, ambos ya inolvidables en *El halcón y la flecha*. Nada dura ni más ni menos de lo que debe durar, hasta el extremo de que el ritmo vertiginoso impide reparar en la brillantez de los encuadres, picados, angulaciones de cámara, *travellings* aéreos, etc. que conforman el carácter del filme, resumible como ironía fantástica sobre la épica tradicional. Por descontado, buena parte de la impresionante personalidad de El temible burlón se debe a ese gran actor que fue Burt Lancaster, quien no se dejó doblar en las escenas de acción y que con su arrogante sonrisa, su provocadora dentadura, su aire de nobleza festiva y su anatomía atlética le llevaron a convertirse en el héroe de una generación que luego creció a su compás con películas socialmente tan deslumbrantes como *El hombre de Alcatraz*, *¿Vencedores o vencidos?*, *El tren*, *El gatopardo*, *Los profesionales*, etc.

Otro recuerdo imborrable de una época dorada para este tipo de cine fue nada menos que *La mujer pirata* (Anne of the Indies/USA, 1951), y en la que el gran Jacques Tourneur convierte al héroe habitual en una chica capaz de matar pero también capaz de morir, además por Louis Jourdan, que en realidad estaba enamorado de Debra Paget, como ya lo había estado en el "remake" de *Ave del paraíso*. Más tarde nos llegó otra que tal, *Yolanda* (Yolanda, la figlia del corsario nero/Italia, 1953), con May Britt, una rubia sueca que la que trataron de emular nada menos que a Marlene Dietrich, que hizo cierta carrera en Hollywood, y acabó casándose con el cantante-bailarín-actor Sammy Davis jr. Este tipo de inversión podía poner un poco mosca a los chicos, muy preocupados por marcar la diferencia con las chicas, más dada a las películas de "amor"



(a veces decíamos "de amoor", con un gesto de desdén), o de "baile" como los musicales de Hollywood (que tardé todavía una década por lo menos en apreciar), o la de "Sissi" que me ponían (y me ponen) malo. También ellas optaban por los "tebeos" de "cuentos de hadas", y nosotros por los de aventuras.

Sin embargo, Yolanda nos supo a gloria, quizás porque aparecía como una continuación de *Tres corsarios* (*I tre corsari/Italia, 1952*), obra de mismo director, el también escritor Mario Soldati, y también inspirada en la saga del gran Emilio Salgari, un encuentro que influyó en no poca medida para que servidor descubriera las novelas de éste como si fueran cofres de oro enterrados en la Isla del Muerto. Quizás una revisión me desengañe, pero aquella tarde de verano en que vimos estas aventuras de los tres hermanos piratas (Ettore Manni, Renato Salvatori y Cesare Danova), los chavales nos disputamos si éramos el rojo, el verde o el negro, una pista que a mi llevó años después a disfrutar de las obras de Salgari como una criatura. Tampoco creo que supere una revisión rigurosa, *El pirata de los siete mares* (*Pirates of the Seven Sea/USA, 1953*), obra del especialista de serie B, Sidney Salkow, con John Payne que algunos confundían con John Wayne, y la aclaración era, no Payne, de Palencia. Estaba acompañado por la bella Donna Reed que había ganado un "Oscar" en 1953 haciendo de "artista" en *De aquí a la eternidad*, y por algunos malos como Lon Chaney jr., Anthony Caruso y Henry Brando, evoca una historia ligada con Barbarroja, un pirata que ya fue interpretado nada menos que por George Sanders en *El cisne negro* (*The black swan, 1942*), de Henry King, con Tyrone Power y Maureen O'Hara, y una de las cumbres del subgénero, y que algo tendría que ver con Barbanegra, al que Raoul Walsh le dedicó *El pirata Barbanegra* (*Blackbeard, the pirates/USA, 1952*), y al que le prestó su rostro el notable Robert Newton, todo un especialista en el género, y uno de los grandes actores británicos de la época.

El ciclo de esta variante --tan libertaria a veces que los malos representaban el orden--, y de la que nos sonaban grandes títulos que por lo general, tuvimos que recuperar por la TV, se cierra con una turbia obra maestra, *Vientos en las velas* (*A Higg Wind in Jamaica/USA. 1965*), una adaptación de la novela del brigadista Richard Hughes realizada por Alexander Mackendrick, y que le da una vuelta a la tuerca de las convenciones, ya que, los terribles piratas (interpretados por Anthony Quinn que lo había sido no pocas veces, James Coburn, entre otros), resultan ser unos buenazos mientras que los niños raptados son unos míseros burgueses que mienten descaradamente con tal de preservar su *status* social. Después, cualquier tentativa estuvo abocada al fracaso, como fue notorio en la de Roman Polanski (y no digamos en algunas coproducciones), sobre todo porque el sistema de estudios ya había muerto, y el simple de hecho de poner en marcha algunas fragatas como las de los siglos XVII y XVIII, ya era algo que ningún banco ni ninguna compañía de seguro estaba dispuesto a financiar o asegurar. El cine ya había cambiado de base, los grandes estudios fueron quebrando y la nada televisiva se fue apoderando de la imaginación infantil, y entre las últimas de

piratas realizadas normalmente en coproducciones hispano-franco-italianas pocas merecen ser rescatadas del olvido, y en algunas, los grandes veleros son de cartón piedra, y los abordajes de pacotilla.

O sea que ni las películas ni los piratas eran ya no lo mismo. Estos últimos están ahora en la nómina de las multinacionales y llegan a Bagdad para destruir y recomponer a su medida.

XV

LAS MIL Y UNA FANTASÍAS ORIENTALISTAS

La saga fue continuada después por Ivonne de Carlo, Ann Blyth, Maureen O' Hara, Piper Laurie, Patricia Medina, y Debra Paget, fueron las más destacadas entre otras "reinas" y "princesas" del género que, a diferencia de la delicada Montez, conocieron en su filmografía mayores oportunidades dramáticas, de manera que las películas de "fantasía oriental" juegan un papel secundario en sus respectivas carreras, pero como la Montez, formaron parte de las fotos que alumbraron el imaginario de muchos hombres. No hay más que preguntar.

La danzarina Peggy Ivonne Meddleton conocida como Ivonne de Carlo (n.1922) fue otra "mujer tentación" a la Hollywood clasificó para papeles exóticos (aunque sus mayores oportunidades las tuvo con Raoul Walsh, y con *El abrazo de la muerte*) o de india, fue de entrada una encantadora *Scheherezade* (1947), en cuya propaganda se decía que era "Un poema de amor inspirado en la famosa música de Rimsky Korsakoff, corriendo el gran Milos Rozsa a cargo de la orientación, y hasta pretende ser una versión novelada de la vida del célebre compositor (Jean-Pierre Aumont). En realidad se trata de una fantasía musical que cuenta como en 1865 los cadetes de la escuela rusa de oficiales de marina visitan el Norte de África. Entre ellos se encuentra Nikolai, un gran aficionado a la música que quiere encontrar un piano para proseguir sus prácticas musicales. Lo localiza en casa de una rica familia de origen español, cuya hija, Scheherezade (Ivonne), lleva una doble vida y actúa como bailarina en un cabaret, sin el conocimiento de sus padres...La dirigió el desconocido Walter Mirish, y en el reparto se encuentran dos grandes actores: Brian Donlevy que compone un malo con mucha ironía y la ya de por sí sardónica Eva Arden, una auténtica robaescena que no tuvo la suerte que se merecía. La música está naturalmente dedicada a la bellísima a Ivonne de Carlo le confirió a su papel un tono más pícaro que la Montez...

Ivonne de Carlo fue igualmente lo más destacado de la satírica *La esclava del desierto* (*The Slave girl/ USA, 1947*), que fue dirigida por sus "descubridor" en la extravagante *Salomé, la embrujadora*, Charles Lamont, luego dedicado en exclusiva a rodar las más que dudosas "gracias"

de Bud Abbott y Lou Costello. Lamont no tuvo ninguna dificultad en llevar a cabo las innovaciones argumentales que le exigía la Universal, introduciendo un camello parlanchín adelantados a la célebre mula Francis en medio de una trama en la que el "chico" es un aventurero norteamericano (George Brent) que marcha a Trípoli para rescatar a unos marinos (con dos jueguistas como Broderick Crawford y Andy Devine entre ellos), que han sido raptados por un grupo de bandidos locales liderados por un turbio jefe (Albert Dekker), y que de paso, libera a la bella esclavizada por el citado jefe. La de Carlo también acompañó a Richard Greene, más el perverso George Macready y un jovencísimo Rock Hudson en otra "fantasía" de corte aventurero más clásico: *El águila del desierto* (Desert Hawk/ USA, 1950), de Frederick de Cordova (1910-2002), hoy tan olvidada como todas las de este director que, no obstante, sería reivindicado por Martin Scorsese como uno de los pequeños "maestros" del más puro cine de serie B.

La cantante Ann Blyth (1923) que en sus comienzos mostró ciertas dotes para actriz dramática (era la hija de Joan Crawford en *Alma en suplicio*), pero su mayor fama la consiguió mostrando su sonrisa dentífrica en el cine de aventuras, sobre todo la emblemática aristócrata rusa que conquista al capitán (Gregory Peck) de *El mundo en sus manos*, un título, como todos los aficionados habían aprendido de memorias, se derivaba del privilegio que gozaba éste al final de la película, y que expresa John MacIntire cuando uno de los marineros quiere llamar su atención, diciéndole: "Déjale. No ves que tiene el mundo en sus manos".

Se puede decir que sus grandes títulos, Ann Blyth voló a la altura de los demás, pero no habría sido apenas recordada por sus papeles "orientales" en la extraña *La princesa de Samarkanda* (The Golden Horde/USA, 1946), con el destajista George Sherman detrás de la cámara, y con David Farrar, George Macready y Richard Egan, y en la que intervienen cruzados y Gengis Khan un filme aparatoso, con grandes batallas, pero bastante anodino....Por cierto, Sherman fue también autor de otro título, del género que no llegó a estrenarse entre nosotros: *Veils of Bagdad* (USA,1953, con Victor Mature y Mari Blanchard. Experta en operetas musicales (sin suerte) Ann Blyth pudo haber lucido sus mejores encantos en la producción en color y Cinemascope en *Kismet* (MGM, 1955), un encargo que realizó con gusto e ironía pero muy estáticamente Vicent Minnelli con la condición de poder hacer después su célebre biografía de Van Gogh, y volvió a cantar al lado de Howard Keel como en *Rose Marie*, amén de un insoportable Vic Damone (que se hizo famoso cantando *Stranger in paradise*, plagiada de En las Estepas de Asia Central, de Borodin) y con el encanto de Dolores Grey. Esta adaptación de la comedia de Edward Knoblock en la que se intentaba parodiar los cuentos de *Las mil y una noche*, y que fue convertida en musical gracias y concebida para el cine como un gran espectáculo escénico "made in Broadway", tiene algunos buenos momentos pero se cuenta entre lo más flojo de su autor, lo que también significa que muy superior a la media...

...La misma obra había sido llevada anteriormente a la pantalla en 1930 por John Francis Dillon y en 1944 en una suntuosa adaptación de Willian Dieterle con el título de *El príncipe mendigo* (Kismet) en un bello technicolor y con un reparto encabezado nada menos que por un reparto de campanillas compuesto por Ronald Colman, Marlene Dietrich, bailando la clásica danza del vientre con el cuerpo enteramente cubierto de oro, el soberbio Edward Arnold, pero también se trató en este caso de otro encargo que, a pesar de los elementos en presencia, no es especialmente recordada, aunque no se trata de una película despreciable; se puede ver todavía con ironía. Su historia es pues la misma en ambas: Hafir (Colman/Keel) es un ladrón y mago que sueña con un buen partido para su hija Marsinah (Joy Ann Page/Ann Blyth) sin saber que el muchacho por el que la joven (James Craig/Vic Damone) se siente atraída no es el hijo de un humilde jardinero sino el mismísimo Califa de Bagdad (Arnold/Monty Woolley). Hafir que mantiene un romance clandestino con Jamilla (Dietrich/Dolores Grey), favorita del gran visir, se hace pasar por el rico Príncipe de Hassir para lograr sus intenciones, que logra precisamente por el camino inverso al que había planeado...Tirando del ovillo de la Dietrich llegamos hasta *El jardín de Alá* (The Garden of Allah/USA, 1936), del extraño ruso blanco nacionalizado norteamericano, Richard Boleslawski que había trabajado con la Garbo en el velo pintado, y que había realizado un notable versión de *Los miserables*. Se trata de un melodrama "oriental" ambientado en un desierto fotografiado en un brillante y primitivo technicolor rodado poco después de la separación entre la estrella y Josef von Steenberg. La Dietrich se erige en la reina de la historia secundada por actores del prestigio de Charles Boyer, Basil Rathbone, C. Aubrey Smith y Joseph Schilkraud...

...Tirando otra vez del hilo, en el caso de Willian Dieterle tropezamos con la curiosa --y fallida-- evocación biográfica del inmortal poeta iraní, y uno de los mayores de la historia de la poesía *Omar Khayan* (USA, 1955), que aquí clama algunos de sus versos pero se pone más énfasis en una trama aventurera que se nos ofrece como "biográfica" pero que está más cercana a la tradición de la "fantasía oriental" que a una aproximación al poeta digna de ese nombre. Lástima porque el material daba para mucho más que una vistosa pero convencional película de aventuras con un reparto encabezado por Cornel Wilde, Michael Rennie, Debra Paget, Raymond Massey y John Derek. Siguiendo ahora del galán protagonista aparece otra variación musical sobre *Aladino y la lámpara maravillosa* (A Tousand and one nigths/USA, 1945), en que se dice que si la narradora de la inmortal saga hubiera seguido contando cuentos, éste podría haber sido el último. Se trata sin embargo de una más, una de las últimas filmada por el veterano Alfred E. Green (1899-1960), y en la que Aladino (Wilde), es un cantante vagabundo que conoce en su mundillo del bazar de Bagdad a la princesa Armina (Evelyn Keyes), a la que está prohibido ver, algo que Aladino no soporta por lo que, en un arrebató, se introduce en su calesín, y hasta la enamora. Poco después los guardianes de palacio lo detienen mientras merodea por los alrededores de la zona prohibida, pero conseguirá escapar gracias a su extraordinaria habilidad y su buen humor, y a continuación deshacer una trama

palaciega. El cómico Phil Silvers que no se quita sus enormes gafas, pone la nota más surrealista, en tanto que el afronorteamericano Rex Ingram vuelve a salir de la lámpara de la que años atrás (1940) le sacó un ladronzuelo llamado Sabu...Se trata de un musical menor pero no exento de encanto por su modestia y sus números, llenos de ironía. Y ya que estamos con Cornel Wilde señalemos otro producto en el que cabe esperar un posible atractivo *Saadía* (USA, 1953), ya que su autor, Albert Lewin, es responsable de algunas obras maestras, pero de la que sólo tenemos la indicación de que contenía "un exotismo demasiado prefabricado". Acompañan a Wilde, Mel Ferrer, Rita Gam, amén de dos auténticas instituciones como el francés Michel Simon y el irlandés Cyril Cusack).

Llegamos ahora hasta Maureen Fitzsimons (1920), llamada O'Hara, actriz norteamericana de origen irlandés como resulta patente en sus gloriosas colaboraciones con John Ford. A pesar de su escaso "exotismo", Maureen O'Hara fue una auténtica stajanovista en los años cuarenta y cincuenta y colaboró con toda clase de embolado, entre los cuales posiblemente los más disparatados (y así lo asumieron productores, directores y actores) es su filmografía "orientalista" dentro de la cual únicamente sobresale la ambiciosa producción en technicolor de la modesta RKO Radio, *Simbab el marino* (Simbab the sailor /USA,1947), que fue la última película del interesante Richard Wallace que había empezado a trabajar con Mack Sennet. El propósito primordial del filme fue el lanzamiento de Douglas Fairbanks jr., que trató vanamente de emular a su padre saltando de una lado a otro y hablando con la mayor ironía en esta dinámica, exótica y colorista película, una de las mejores del subgénero, amén de una de las primeras aventuras cinematográficas de Simbad, y no se emplean referentes mágicos o fantásticos. Cuenta como el travieso marinero Simbad, después de burlar a las autoridades, busca una isla donde dicen que se esconde un inmenso tesoro, pero cae enamorado de la emisaria (Maureen O'Hara) de un poderoso emir (Anthony Quinn), con el cual competirá por su amor con la complicidad de un sabio chino, el gran Walter Slezak que le imprime a su papel un tono casi surrealista; por ejemplo, cuando Simbab le pregunta como ha acertado al timonel de otro barco, responde: "Pues como va a ser, ¡apuntando a todos los demás!". El final resulta bastante enrevesado, pero el conjunto se trata de un pequeño clásico muy apreciado en el que se distinguen curiosos apuntes, como en el caso de los galeotes del barco del emir que son negros tratados a latigazos, y cuando uno se desmaya, le dan agua y pan y lo siguen azotando. Aquí no se permiten más fantasías que hacer hablar a un cuervo, es más, al final todo parece indicar que lo que hemos vistos no es más que una fábula del cuentista Simbad que es calificado como el "martirizador de la verdad".

Luego, bajo la dirección del "especialista" Charles Lamont, la O'Hara estuvo en *Bagdad* (USA, 1949), interpretando a una princesa educada en Inglaterra que, al volver a la mítica capital, descubre que su padre ha sido asesinado, una trama que transcurre tiempos modernos tan estereotipados como los de Simbad. Aquí seguimos con la desfachatez combinada con una vulgar gesta aventurera

con un galán encarnado por el germano Paul Christian (también conocido como Paul Huschmid en *La tumba india*, de Fritz Lang) y el intrigante de turno fue nada menos que Vicent Price, que ya comenzaba a reafirmarse como uno de los grandes "malos" del cine; en Túnez como la princesa Tanía en *Los hermanos Barbarroja* (*Flame of Araby* USA, 1951), que se debate entre el amor del beduino Raberlein (Jeff Chandler), con el que disputa un ejemplar único de caballo, y uno de los hermanos Barbarroja (Lon Chaney jr.), famosos piratas que además intrigan para derrocar a su primo, autoproclamado rey trata asesinar a su padre, el rey Chanda. Entre los secundarios se encontraba Buddy Baer, el Ursus de *Quo Vadis...*; luego viajó también a *Tripoli* (Wil Price, USA, 1951), junto con el "marine" John Payne que aquí no llega al lugar para salvar princesas sino para hacer Estados "más grande", un lugar en que ya había estado antes, no sabemos para qué, en *To the Shores of Tripoli* (Bruce Humberstone/USA, 1942). Volvió a África, concretamente a Tánger, en *Fuego sobre África* (1953), pero en este caso los problemas se lo ocasionaban unos contrabandistas.



La encantadora Rosetta Jacobs más conocida como Piper Laurie (1932), que a los diecisiete años firmó un contrato con la Universal, hizo su meritaje como una improbable y exótica pelirroja del bazar capaz de engatusar a los "chicos" en las dos primeras aventuras "orientalistas" que sirvieron para el lanzamiento de Tony Curtís, primero en la muy atractiva *Su Alteza el Ladrón* (*The Prince Who Was a Thief/* USA, 1951), y que en francés se llamó *Le voleur de Tánger*. Constaba como inspirada nada menos que en un texto de Theodor Dreiser, lo que en realidad, significaba que argumentalmente poseía un poco más de consistencia que la media. Cuenta la historia de un pequeño príncipe de la ciudad de Tánger al que unos intrigantes manda matar a través de un ladrón (Everett Sloane), pero este se apiada de él, y lo adopta convirtiéndole

con el paso del tiempo en uno de los mejores y más vivarachos ladrones de la ciudad, que acaba metiéndose en una nueva intriga que, después de varias peripecias en la que el mayor peligro lo pone la atrevida Piper Laurie, y que finalmente le restaurara en el trono para regocijo de toda la banda. Dirigida por el antiguo genio de la cámara Rudolph Mate, todavía se ve con gusto, Menos brillante fue la siguiente, *El hijo de Alí Baba* (Son of Ali Baba/ USA, 1952), del germano Kurt Neumann, que incide en la misma línea acompañados esta vez por Victor Jory y Susan Cabot. Laurie también alegró la vida a un bisoño Rock Hudson en la trepidante *La espada de Damasco* (The Golden Blade/ USA 1953), del interesante director de origen austríaco Nathan Juran (n. 1907), y cuyo argumento venía a ser una variante oriental de la leyenda artúrica, concretamente de su espada Excalibur, un paralelismo en absoluto descabellado que se desarrolla con gracia y agilidad por lo que fue responsable de una de las sesiones infantiles más atractivas que el autor de estas líneas recuerda. Se trata de un título que todavía puede disfrutarse en una tarde de sofá.

Hoy completamente olvidada, Patricia Medina, fue una de las reinas de la serie B al lado de galanes como Louis Hayward o Alan Ladd, amén de señora del soberbio Joseph Cotten, en su día considerada por el público en la categoría de las actrices como Rita Hayworth o actores como José Ferrer, de "padres" españoles, un detalle que los medias del franquismo recalcan como si se tratase de un valor añadido. La Medina fue una auténtica destajista del cine de serie B en los cuarenta-cincuenta e intervino indistintamente como protagonista o secundaria en diversas fantasías orientales como *La alfombra mágica* (An Arabian Adventures/USA, 1951) y que Charles Ford ofrece otro título original, *The Magic Carpet* en tanto que en Francia fue conocida como *L'aigle rouge de Bagdad*. Se trata de una de las tantas realizadas en la época por el incansable artesano que había conocido tiempos más creativos, Lew Landers (1901-1962) con Lucille Ball y John Agar como protagonistas. La Medina fue la mala en tanto Lucille Ball fue la princesa que desde el exilio decide recuperar su trono mediante una revolución popular todo un detalle) en el tono de comedia que la Universal había decidido como en la época como "toque" propio del subgénero. Lew Landers repitió la misma fórmula de comedia y aventura fantástica en una variación más de *Aladin and hits lamp* (USA1953), que no llegó hasta nosotros, y que fue interpretada por la disciplinada Patricia Medina, un desconocido John Sands, así como Ricard Erdman y el avieso John Dehner.

Debrale Griffin Paget, conocida como Debra Paget (1933), a la que la Fox trató de encasillar también papeles de nativa, a veces tan seductores como en *Flecha rota*, pero a veces en productos tan descabellado como *La princesa del Nilo* (Princess of Nile /USA, 1955), una historia escrita por Gerald Drayson Adams y dirigida por Harmon Jones que la heroína de *Ave del paraíso* protagonizó, junto con Jeffrey Hunter y Michael Rennie y en la que lo que más le importaba a la productora es extraer un beneficio añadido de los decorados de *Sinuhé el egipcio* y que cubre sin mucha imaginación su objetivo de relleno de los programas dobles y de entretener deleitando al tiempo que

nos conectaba con los estereotipos pero también con uno de los triunfos de la imaginación que cuando es liberadora es también literaria.

Años después Nathan Juran puso lo mejor de su oficio para una legendaria producción del binomio C. Schneer/Ray Harryhausen que realizó sus inolvidables efectos especiales, *Simbad y la princesa* (GB, 1958), con Kerwin Mathews, Kathryn Grant, Torin Thatcher y Richard Eyer en el reparto, mientras que la música estuvo a cargo nada menos que de Bernard Hermann. Aunque estrenada como una obra "rellena", esta película, rodada parcialmente en el Alhambra, está valorada actualmente a la misma altura de las grandes cimas del cine de aventuras. Cuenta como Simbad (Mathews), marino y príncipe de Bagdad, zarpa hacia la isla Colossa por consejo del perverso mago Sokurad con el objetivo de obtener un trozo de cáscara gigante que le ayudará a recuperar el tamaño normal a la princesa Parisa (Grant), que fue reducida a una minúscula estatura por el propio mago. Simbad, Parisa y el Genio (Richard Eyer) tendrán que luchar, indistintamente, contra el cíclope, un pájaro gigante con dos cabezas, unos esqueletos vivientes y un dragón de fuego...

Este estadio de pequeña maravilla lo comparten otras dos obra maestras relacionadas con el mismo personaje *Las aventuras de Simbad* (USA-Alemania 1963), dirigida con un ritmo trepadamente y una fluidez admirable por el subvalorado Byron Haskin (1899-1984), uno de los grandes del "fantástico" y del cine de aventuras, formado como director de fotografía y como especialistas en efectos especiales, que en esta ocasión contó con un reparto muy desigual con Guy Williams, Heidi Bruhl, Pedro Armendáriz y Abraham Sofaer. Esta película es más un cuento barroco que una "fantasía oriental", sus efectos especiales son deliberadamente ingenuos, pero esto no le impide, todo lo contrario, destacar por su desbordante imaginación --hay un



bosque que puede muy bien figurar en las antologías--, su colorido y su dinamismo. Cuenta como la bella princesa Jana (Heidi Bruhl) es víctima de las intrigas del malvado y cruel El Kerim (el siempre notable Pedro Armendáriz), un poderoso cacique de un reino oriental de fábula. La joven recurre al mago Galgo (Bernie Hamilton), que merced a sus artes consigue ponerse en contacto con Simbad el marino (Guy Williams, el inolvidable "hombre menguante"), el arrojado capitán de un numeroso grupo de bravos inconformistas. Al caer en una emboscada, su nave resulta hundida tras lo cual le conducen a presencia del temible Kerim...

También entra en la categoría de "obra maestra", la más reciente *El viaje fantástico de Simbad* (The Golden voyage of simbad/ Gran Bretaña, 1973), con guión del imaginativo Brian Clemens, que será sin duda la mejor película de Gordon Hessler, autor de algunos pocos títulos góticos menores. Cuenta como Simbad (John Phillip Law) después de naufragar con su barco en la costa de Marabia, consigue alcanzar a duras penas la playa a razón por la que el mago aprecia tanto su colgante, pero no está dispuesto a entregárselo, a pesar de las amenazas. En un descuido, Simbad logra escapar y llega hasta la corte del Gran Visir de Marabia, que le recibe cortésmente y le explica que el collar que cuelga de su cuello forma parte de una placa de oro de la que él también posee un trozo. Una tercera parte, que nadie sabe dónde está, completa la placa con la que se podría destruir el poder del terrible mago Kurak, quien mantiene aterrorizado a todo el reino. Simbad se presta a encontrar la tercera parte antes de que lo haga Kurak y así poder romper el maleficio. Reúne un barco y una tripulación y se dispone a vivir una de sus más arriesgadas aventuras en compañía de una hermosa esclava (Caroline Munro tras las huellas de Raquel Welch).

La tercera y última entrega de la saga producida por Scheneer y animada por Harryhausen será de lejos la peor.- Se trata de *Simbad y el ojo del tigre* (Simbad and the the Eye of the Tiger/Gran Bretaña-USA, 1977), dirigida por el actor "black liste" Sam Wanamaker que no estuvo a la altura de la propuesta como tampoco lo tuvieron los actores (Patrick Wayne, Taryn Power y Jane Seymour). Una bruja malvada convierte al príncipe heredero en un mandril para que su propio hijo ocupe el trono. La hermana del muchacho intenta encontrar un remedio junto con el famoso marino Simbad...

Simbad también tuvo su heredero en *The son of simbad* (USA, 1955), filmada por el antiguo cámara Ted Tezlaff con el galán Dale Roberson, el perverso Vincent Price, Sally Forrest y la rubia Mari Blanchard...Quizás algunos telespectadores recuerden la ingeniosa producción australiana *Mi amigo Simbad* (Pino Amenta, 1989), en la que un muchacho vive en la realidad las fantasías derivadas de una comedia titulada Las últimas aventuras de Simbad que se está representando en el teatro donde su encantadora abuela hace de taquillera. En la misma línea, pero menos creativa, se sitúa *Un niño en el palacio de Aladino* (A Kid in aladdin Palace/Robert Levy, USA, 1997), en la que un imaginativo niño (Thomas Ian Nicholas) viaja en el tiempo hasta llegar al citado palacio. Lo más

deleznable será la coproducción italonorteamericana *Simbad, rey de los mares* (*Simbad of the seven seas*, 198/), de Enzo G. Castellari, uno de los peores directores de todos los tiempos, y con Lou Ferrigno, un "actor" que hizo buenísimos a Sabu y Lon Chaney jr.

Aparte de los títulos ya mencionados, el personaje de los cuentos Alí Baba del que nadie desconoce su conocimiento de las palabras mágicas, "Sésamo, ¡Ábrete!", para acceder a un tesoro incalculable, dio también su nombre y sus palabras a otros títulos no menos satírico que el de Rawlins-Hall: *Alí Babá! goes to town* (1937), de David Butler, que sigue las pautas anacrónicas de otras películas del hoy olvidado Eddie Cantor que interpreta a un extra que se queda dormido durante el rodaje de un filme sobre "Las mil y una noche" y sueña con que es Alí Baba. Sin ser uno de los títulos más memorables de Cantor, se trata de un musical bastante agradable y cuenta con un amplio reparto en el que destacan Tony Martin, Roland Young, June Lang, con apariciones de Shirley Temple y Tyrone Power. Tampoco vuela muy alto otro título satírico Alí-Baba y los cuarenta ladrones (Francia, 1953), un encargo realizado del estupendo Jacques Becker, que prestó su talento para un vehículo al servicio del "bocazas" Fernandel, el cómico francés más popular hasta que fue sucedido por Louis de Funès. Es una versión que trata de ajustarse al original, y aunque se cuenta entre las películas más flojas de Becker, fue uno de sus mayores éxitos comerciales. También hay una versión japonesa (1971) de dibujos animados, firmada por Akira Dakubara. *Simbab el Marino* (Japón, 1962), de Taji Yabushita, carente de la menor entidad.

Hay otro título inédito entre nosotros y que convendría quizá revisar: *La meraviglie di Aladino* (Italia-USA, 1961), obra conjunta de dos autores importantes, Mario Bava y Henry Levin e interpretada por Donald O'Connor, Noelle Adams, Massimo Girotti y la bellísima Michele Mercier. También sirvió de pretexto para una del insoportable Bud Spencer, *Aladino* (Italia, 1986), de Sergio Corbucci, que de tanto en tanto se pasa por una de las TV privadas. En el apartado de los dibujos animados el género tuvo deslumbrante incursión al lado de Gene Kelly que en su personal *Invitación a la danza* (USA, 1956), consigue su mejor episodio combinando su intervención como marinero con dibujos animados inspirados en el mundo de *Las mil y una noche*. Alí Baba, Aladino y también Simbad, coincidirán también en uno de los títulos menos conocidos del género, *The thief of Damasco* (Will Jean/USA, 1951), con John Sutton, Paul Henreid, Elena Verdugo y el voluntarioso Lon Chaney jr.

En una categoría muy superior conviene situar *Amazonas negras* (*The Adventures of Hajji Baba* /USA 1954), una producción de Walter Wanger en cinemascopio considerada como la "obra maestra" de Don Weiss (n.1922), una de las víctimas menos conocida de la "caza de brujas", cuenta con el valor añadido de una música compuesta por Dimitri Tiomkin y con canciones de Nat King Cole. Estrenada tardíamente aquí, ha sido definida como "un cuento árabe al que la caligrafía

refinada de la puesta en escena confiere el esplendor de una búsqueda iniciática" (ídem) excepcional por su ánimo creativo y su lejanía de los tópicos parece ambientado en la remota Arabia. Dos mercaderes hacen una apuesta para ver si realmente el joven barbero (el blando John Derek), que dice va a realizar unas impresionantes aventuras, consigue hacerse famoso. Haiji sale de viaje y se encuentra a la princesa Fausia (Elaine Stewart), que va huyendo de los guerreros de su padre el Califa (Thomas Gómez), pues éste quiere casarla con un príncipe al que ella detesta. Haiji y la princesa son apresados por las amazonas Negras, un grupo de esclavas (lideradas por Amanda Blake y Rosemarie Bowe), que han huido de los harenes y desafían la autoridad del Califa...

XVI

NAZARIN Y EL CURA PIADOSOS DE MI PUEBLO

Pero seguramente la película que mejor ilustraba los sentimientos que la historia de don Casimiro me había suscitado fue *Nazarin* (México, 1958), que no pude ver hasta que me exilié a París. Se trataba de la adaptación de una pequeña obra de Benito Pérez Galdós que Buñuel había descubierto ya en su exilio, y sobre la cual operó, modernizándola, llevándola al México que había descrito tan magistralmente en *Los olvidados* (México, 1950), y a añadiéndole una visión crítica propia. Su naturalismo fue aderezado con momentos delirantes, en los que Buñuel apelaban a una dimensión poética surrealista de las historias, dentro siempre de la vida de unos personajes como el de aquel sacerdote, surgido al margen de la Iglesia instalada. Como señalaría el propio Buñuel, el cura Nazario (Francisco Rabal en un registro insólito) es el hombre puro que busca perfección en su vida, sin asumir en ningún momento peculiaridades de su contexto, lo que se espera de él como hombre y como sacerdote, el mundo se le vuelve en contra. Aunque la historia dista poco de la se lee en Galdós (la encontrarás en Alianza Editorial, y si no me equivoco, en la biblioteca), presenta al sacerdote viviendo junto a la gente pobre, y luchar por un futuro mejor, sin tanta injusticia. Nazarín dirige su vida hacia la pobreza, hacia el amor por y para Dios, donde piensa encontrar la paz de



espíritu. Diversas desgracias acontecidas por su falta de atención al cada día o a los "intereses creados", le empujan a llevar una vida de peregrino, viviendo de las limosnas y ayudando a los demás con su consuelo y su ejemplo. En este trayecto va acompañado de Beatriz y Andara, dos mujeres perdidas y acuciadas por la desgracia, que encuentran en Nazarín una salida a la necesidad de explicarse el mundo y encontrar su propio lugar en él, es su esperanza, sin embargo, a los ojos de los demás se yerguen en sospechosos, de modo que al final del filme Nazarín y Andara son hechos presos y Beatriz regresa junto al hombre que la somete y de cuyo deseo ha intentado huir desde el principio.



Llama la atención la pulcritud escénica, su planteamiento sobrio que no quiere matizar ni la época en la que se desarrolla, ni la existencia penosa de las personas, de manera que la historia aparece más evidente. Conocida es en ese sentido la anécdota referida por el fotógrafo Gabriel Figueroa, a quien Buñuel hizo volver la cámara en un enclave de fotogenia muy al estilo de éste, que había hecho escuela trabajando con el "Indio" Fernández. A pesar de todo se capta un ambiente, primero urbano, luego rural, que dota a la película de un empaque verosímil e íntegro, que hace "vivir" la trama. Una trama que evoca numerosas obras literarias que enfocan la dificultad de la práctica cristiana, y las contradicciones a que lleva la "imitación a Cristo", patente por ejemplo en *El loco en Cristo*, del Nobel alemán, Gerardt Hauptman, en *Jerusalén*, de Selma Largetloff (vertida al

cine una obra magnífica por Billi August (en el célebre diálogo entre Cristo y el Inquisidor, en *Los hermanos Karamazov*, de Fedor Dostoievski, y sobre todo en *Cristo de nuevo crucificado*, de Nikos Kazantzakis (de la que existe igualmente una versión fílmica, *El que debe morir*, de Jules Dassin), otra novela "de cabecera" para el cristianismo liberador de los años sesenta-setenta, de aquella gente que era testimonio de lo que decía Ernest Bloch, a saber que lo mejor del cristianismo eran los herejes y los heterodoxos .

Nazarín está considerada, aunque no la mejor, si la película mejor acabada de la época

mexicana de Buñuel. Curiosamente, la Iglesia después de rechazarla, trató de integrarla, y el cardenal Spellman (el mismo que apoyaba incondicionalmente el nulpam norteamericano sobre el Vietnam), le concedió un premio que fue a buscar el productor ante el disgusto de Buñuel. Ulteriormente, el Vaticano la ha nominado en una selecta lista de sus películas preferidas, lo cual pone en evidencia que la historia que trata es susceptible de muy diferentes interpretaciones. La mía es que si alguien trata de ser enteramente consecuente con los preceptos cristianos, está irremisiblemente obligado a entrar en conflicto con lo que, otro cristiano de los sesenta, Emmanuel Mournier, llamada "el desorden establecido". Un mundo cada vez dividido entre una minoría cada vez más opulenta y una mayoría necesitada o condenada a la que se le niega todo.

XVII

EL SALTO (CON MALETAS DE CARTÓN)

Tengo la sensación que este "informe" que estoy redactando quedaría cojo sí no dedicara unas líneas al tema de la emigración, tan importante para el pueblo, para muchos pueblos, y para las familias que, "grosso modo", se partieron por la mitad. Según he podido oír, La Puebla no ha vuelto a tener el mismo número de habitantes que llegó a tener hasta fechas muy reciente. No creo necesario persuadirte de la importancia de este fenómeno, por lo que significó en su momento, pero también por lo que ilustre en relación a emigraciones actuales, que ya no son las nuestras, aunque la vida es muy larga. Que yo sepa no se ha estudiado lo que demográficamente significó la guerra, pero seguro que significó una amputación dolorosa que se manifestó por los asesinatos masivos (en La Puebla nunca hubo nada parecido al "frente"), y también en un exilio como pude comprobar de pequeño, durante las ocasiones saludó a algunos amigos o conocidos de la juventud de aquel tiempo que "estaban en el extranjero".

Además, el trágico resultado de la guerra cortó por lo sano toda pretensión de reforma agraria, una sentida aspiración de la mayoría, de manera que se reafirmaron los latifundios y una clase social, la de los terratenientes, grandes o pequeños, que estaban asentados en formas de vida en las que las riquezas estaban concentradas en pocas manos. Durante los años inmediatos a la postguerra no había más solución que aguantarse, aunque puntualmente alguna gente joven se marchaba, sobre todo sí por alguna cuestión, se "ahogaba" en un pueblo que parecía condenado a la precariedad y el provincianismo más estrecho, donde las habladurías podían amargar la vida de una muchacha, y condenarla a permanecer soltera toda la vida, algo



que entonces se sentía como un estado de frustración que te podían recordar cada día. Los ejemplos concretos darían para muchas películas, en una de ellas, más bien amable, *La niña de luto* (España, 1964), el mejor Manuel Summers, cuenta como un idilio en el marco de un pueblo que puede ser el nuestro, entre Rocío (M^a José Alfonso) y Rafael (Alfredo Landa), se verá prolongado por los continuos lutos familiares.

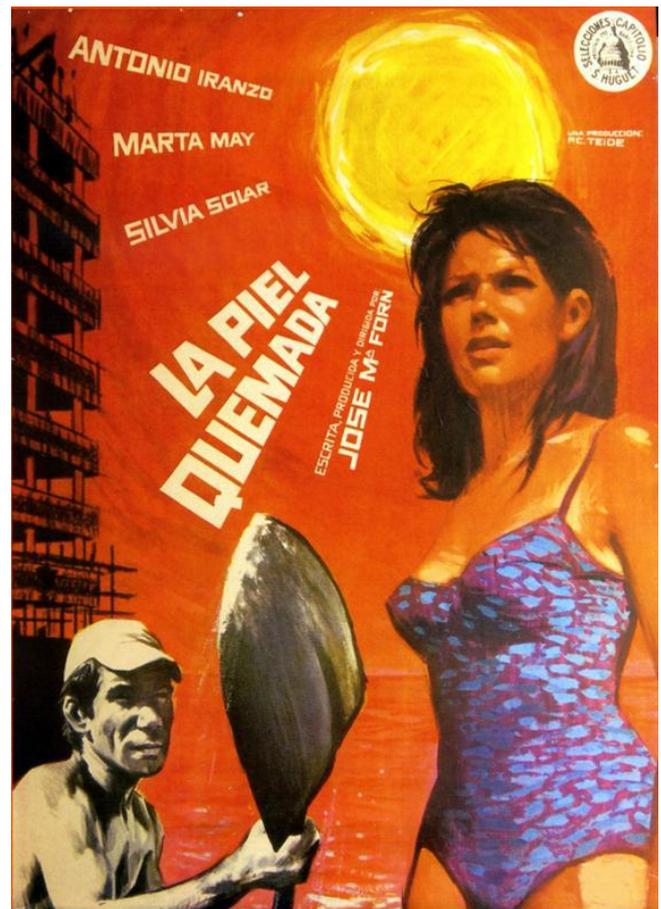
Entre 1959 y 1963 más de setecientos mil trabajadores españoles cruzaron los Pirineos (donde acababa África, según el decir de algunos del exilio interior) en busca de un empleo que le permitiera vivir decentemente. El 90% de esta oleada migratoria fueron varones y de origen agrario, andaluces en su mayor parte: España es, se decía entonces en Francia, los toros más la guardia civil, y el nivel de especialización laboral era muy bajo, y el que había en el campo, no se reconocía, por eso cuando mi abuelo Antonio, contaba historias sobre mulas y tipos de cosechas, nadie le prestaba demasiado caso, saber del campo era no saber nada. A esta oleada le seguirá otra mucho más amplia hacia el norte, hacia Cataluña y en menor grado Euzkadi, donde recabaron unos primos lejanos de una familia de 25 hermanos de los que quedaban vivos 18; también los hubo que se fueron a la capital, como mi tío Miguel, con sus 17 hijos, todos sanos. Cuando se llega, para asegurar unas condiciones mínimas de vida se ejercen las horas extras, el destajo y el pluriempleo, las mujeres trabajan en las fábricas o ejercen de sirvientas, de "señoras de la limpieza", todavía lo siguen haciendo. Sin este inmenso esfuerzo el aumento del nivel de vida del campo español y el "desarrollismo" serían inconcebibles. Es lo que prepara la modernización de la economía posfranquista. Existen muy pocos títulos (españoles; Italia tiene toda una filmografía) sobre esta odisea, sí acaso la insulsa *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970, o la francesa *O salto* (Christian Chalonge, 1968), que evoca las dificultades de una emigración portuguesa que atraviesa la península escondida en un camión. Sin embargo, para encontrar mayores testimonios de esta traumática experiencia, como siempre había que remitirse al mejor cine norteamericano, por ejemplo a *América, América* (1963), un homenaje de Elia Kazan a sus familiares, emigrantes armenios.

De hecho, la única película española importante que ofrece un honesto testimonio sobre la emigración andaluza fue *La piel quemada* (1967). Su autor, Josep M^a Forn, le metió un gol a la censura franquista, por lo que, como a Bardem, ya no le permitieron volver a dirigir más con una mínimo de libertad. En el argumento se entrecruzan dos historia paralelas que acaban convergiendo. Narra con buen pulso cómo José Molina (el bronco y magnífico Antonio Iranzo) trabaja como albañil en Lloret de Mar, en la Costa Brava, construyendo un bloque de apartamentos junto a la playa. El contraste entre sus hábitos culturales y los del turismo extranjero de la Costa Brava, es enorme, y no ninguna exageración. Una de las primeras veces que visité las playas catalanas, unos amigos me enseñaron lo que llamaban un "polvo andaluz". Se trataba de enterrar la tuya en la arena, y entonces desahorgarte con un panorama de muchachas en bikini. Tanto José como todos los obreros son

andaluces, menos uno portugués (un sensible Carlos Otero), y todos comparten el mismo tipo de bromas "varoniles". Hijos de una España estrecha y enlutada, están fascinados por las extranjeras en bikini, pero esto es un aspecto, lo fundamental está señalado en el propio título, *La piel quemada* no de las playas sino del andamio. De otro lado, también aparece la mujer de José, Juana (Marta May), con sus dos hijos y su cuñado Manolo (Luis Valero). Ambos parten de su casa en Guadix, Granada, toman un autobús que les lleva a la estación de ferrocarril para, después de pasar por Valencia y Barcelona, volver a subir a otro autobús que les deja en Lloret de Mar, a otros nos dejaban en L'Hospitalet o en Badalona.

Forn establece un paralelismo en la pareja así como diversos contrapuntos mediante la técnica de *flashback*. En uno aparece José vendiendo su fuerza de trabajo en el "pollo" del pueblo, como el mandamás no lo escoge, él se desespera. Algo de esto ocurría entre nosotros, donde, por ejemplo, los que trataban de reclamar algo a través del "sindicato", se podía encontrar "señalado y sin faena, algo que en las época malas podía significar no tener ni para comer. Atento a la llegada de su compañera, José concluye su jornada laborable, se despide de la pensión, intenta advertir a una amante, que trabaja como camarera. Como sí fuera una expiación, lleva una pesada litera hasta una casa que ha alquilado. Su largo paseo con las literas a cuesta rememora aspectos de las dificultades de la emigración para establecerse, a veces con lo mínimo, con lo puesto. Entretanto, Juana en el tren se acuerda de su relación con José. Se tuvieron que casar de "penalty", su padre le pegó al enterarse, y cuando se casaron en la iglesia, él tuvo que poner su huella dactilar en el registro por ser analfabeto. Uno de los pasajeros evoca un paisaje como parte de un terrible escenario de la guerra civil, y confiesa que el tomó parte con Enrique Lister del famoso V Regimiento (comunista oficial), algo que entonces sonaba a expresión libre...El contraste entre Lloret y su pueblo parece abismal. En una última escena la familia efectúa un largo recorrido por la ciudad costera, y expresan en líneas generales lo que esperan lograr con su trabajo, y José atempera a su hermano diciéndole que no se haga tantas ilusiones, porque allí también les toca trabajar muy duro.

Salvo en época muy cortas, el cine español se ha desarrollado lejos de los conflictos, y de las



realidades de la gente trabajadora, por eso se pueden contar con los dedos de una mano los títulos que abordan una cuestión como la emigración, una capítulo de nuestra historia pleno de problemas y conflictos, y que influyó decisivamente en la transformación de la piel del toro, de aquella España agobiante que subyace todavía en muchas personas que nunca consiguieron liberarse de ella. Es lo que explica que las dos de las películas más vistas por la "caja tonta" sean *La ciudad no es para mí* (1965), con su burla del "paleta" de pueblo y su apología del pueblo "sencillo y bueno", y *Vente a Alemania, Pepe* (1971), una apología de la España subdesarrollada frente a los "modernos" alemanes. Ambos fueron dirigidos por el mismo Pedro Lazaga, y son dos reflejos denigrantes y reaccionarios de todo aquello. Resulta terrible que estos sean los espejos que se vean en programas como "Cine de barrio", y que películas como *La piel quemada* sean los espejos que se oculten todavía, cuando hace más de un cuarto de siglo que se murió el pequeño dictador.

Obligados a la diáspora por el Imperio Romano que no soportaba su obstinada resistencia, los judíos se saludaban en cualquier parte del mundo, diciendo, Mañana en Jerusalén, y habían pasado siglos y siglos. Nosotros no somos tan diferentes, ni tampoco tan obstinados, pero la verdad es que muchos y muchas dirían a gusto, mañana en La Puebla. Por ejemplo, a mí, cuando me da la vena sentimental, me gustaría morir ahí aunque, en realidad, lo importante sea tener una buena muerte. De lo que venga después, Dios dirá.

XVIII

LA ÚLTIMA PELÍCULA

Olvidados del mundo, inmersos en una cotidianidad estrecha que parecía eterna, lo repito, mucha gente asistía al cine como cuando Alicia cruzaba el espejo.

Aunque nunca "me vi" como espectador, y la atracción hipnótica por las imágenes que desfilaban por la pantalla en aquella sala oscura era tal, que tampoco recuerdo haberme fijado en mis acompañantes, he visto fotografías del público que confirman lo que digo. Entre todas las vista me llamó la atención una tomada en un cine madrileño durante la guerra civil, cuando hubieron momentos en los que el público de la capital martirizada se negó a secundar el movimiento obligado por el sonido de las sirenas que anunciaban la llegada de los bombardeos, no quería a pesar de los requerimientos, abandonar la proyección, y permanecían allí con sus pupilas encandiladas, pensando quizás que era mejor morir en un momento de máxima ilusión y que la magia de la fábrica de sueños les iba a proteger del horror.

Esta candorosa inocencia se manifestaba en gestos tan sencillos como estar convencidos que lo que se veía allá era producto de la misma realidad, que podía existir un "montaje", o en la forma en que, no solamente los chavales sino personas que habían vivido mucha vida, expresaban su llamada de atención ante, por ejemplo, la traición que se avecinaba a las espaldas del chico o la chica, o riendo o llorando de la manera más integral, como a lo mejor no te permitía a hacer por timidez en el cada día, y que te permitía un cine en el que te sentías solo ante la imagen en movimiento cuyo sentidos eran más propios de otros mundos, los de los sueños y de la imaginación, que de este, tan mediocre, tan ruin y doliente, especialmente en las postguerra más larga que se recuerde.

En los sesenta, los cines de gran aforo surgieron en las barriadas obreras como hongos. Se llenaban durante los días laborables de familias trabajadoras que no se olvidaban de sus fiambreras, y a veces tampoco de sus botas o porrones de vino tinto. Durante los fines de semana no te podías arriesgar a llagar tarde porque entonces te podía tocar los primeros asientos, o los de los flancos, en los que más de una vez una buena película me costó una torticolis de no te menees. A mediados de la década, el cine-club llegó a ser algo habitual en los centros sociales y parroquias "progres", y en la segunda mitad se hicieron populares las salas de arte y ensayo con las versiones originales subtituladas y la oportunidad de ver las vanguardias, a Michelangelo Antonioni, Alain Resnais, Joseph Losey, etcétera. Quizás la manifestación más brillante del encuentro entre el cine y las generaciones "contestatarias" lo pude conocer "in situ" en el París en el contexto del 68. La ciudad estaba repleta de cines de barrio. Algunos lugares, sobre todo en el Quartier Latin estaba repleto de estudiantes, y se podían ver películas comprometidas que aquí estaban archiprohibidas (como *Viridiana*), y también cine verde que no nos llegaría hasta después de la muerte del dictador. En cualquier diario se podía leer la programación de las dos Fimotecas, la de Trocadero que empezaba a funcionar a las cuatro, y sin no me equivoco, a las doce los días festivos; en la de rue d'Ulm, se comenzaba a las ocho. Cuando regresé en 1974, en las barriadas ya no había los llenos de antaño.

Me dirás que en circunstancias análogas, parece que la necesidad de otras vidas paralela quizás fuese más acuciante que ahora. Es posible, aquellos eran tiempos en los que se hacía necesario soñar con otras vidas porque la vivida estaba hipotecada. Necesitábamos --nos decían-- mano dura, la libertad era cosa del extranjero. Se vivía un intenso luto, en mi casa un huevo frito podía ser motivo de fiesta, la ropa y los calzados sobrevivían con remiendos, cuando se hablaba, había muchas penas que contar. Es verdad, pero esto no quita que hubiese mucho calor humano, y que como vida paralela, la del cine podía ser maravillosa, y también enriquecedora, mucho más que los tebeos o cualquier otra cosa. Con una modesta entrada podías viajar hacia historias y realidades que, de otra manera, las habría ignorado, y dicho viaje además, te servía para tener cosas que contar en las conversaciones y referentes gratificante para montar tus juegos, cabalgando con una escoba mientras en tu imaginación eras un cow-boy como el de tal película.

Tú dices, ahora se ve más cine que nunca, pero no se trata de lo mismo. Creo que la pequeña pantalla resulta inexcusable para repescar títulos que no has podido ver en la grande, o para recordar los que habías visto en esta, pero es otra cosa. No tiene nada que ver con ir al cine, salir de casa, soñar con las películas que vas a ver, conversar sobre como será (o fue), pagar la entrada, saludar a los vecinos, las luces se apagan, te quedas solo, y frente a ti, en un tamaño ante el cual te conviertes en un ser pequeño, desfilan las imágenes. Solamente en casos muy raros, la tele te puede ofrecer algo de ese sabor de boca. Estas allí delante del cacharro, dan una como podía ser otra, no hay intimidad, alguien entra o sale, están los malditos cortes publicitarios. Los atentados de la

programación contra muchas películas son de juzgado de guardia. Cortan escenas, cambian la música, mantienen versiones censuradas, sustraen el cinematógrafo de manera que la pantalla queda abombada cortando escenas, rostros que tenían que mirarse no se miran, los extremos resultan amputados, etc. Todo esto marca una diferencia con la pantalla grande y el cine que es abismal, de manera que mientras el cine en televisión es una especie de *kleenex* que se olvida al día siguiente, la asistencia al cine puede alcanzar la categoría de acontecimiento inolvidable, al menos por muchas veces.

Se puede decir por lo tanto, que la singularidad cinéfila se enmarcaban en un ambiente en el que esta era una fiebre que se desarrollaba en diversos grados, o sea que podía darse dado a que hasta el espectador más sencillo podía crecer y pensar viendo obras maestras del Hollywood de unos tiempos en que cineastas como Raoul Walsh podían realizar hasta tres en un año, y dos más muy interesantes. Se ofrecía mucha paja, pero también buen trigo. Nada que ver por supuesto con la era del vacío que nos invade.



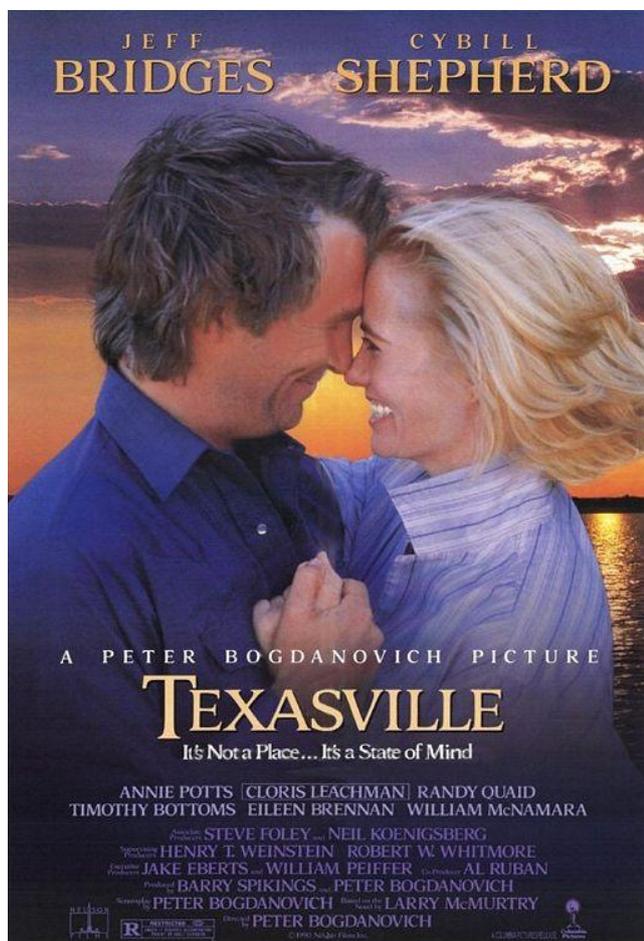
En esta quiero ofrecerte unas notas para un posible cine-forum, el título escogido puede ser *La última película* (The last pictures/USA, 1971), la obra maestra de Peter Bogdanovic, que tuvo su continuación en *Texasville* (USA, 1990). Aunque se sitúen en los Estados Unidos, resultan metáforas que pueden ser aplicables a la historia de nuestro pueblo, como lo pueden ser de muchos otros en los que la vida social animada por la presencia enaltecida de un cine, quedaría difuminada por la privacidad impuesta por la banalidad televisiva. Aún siendo uno de los últimos directores que han hecho cosas "grandes" en el marco del decadente cine norteamericano, el propio Peter Bogdanovic insinúa claramente en el primer título la existencia de otra época en la que en el cine de un pueblo perdido era posible ver obras mayores con el sentido de la

narración de un Elia Kazan, con la frialdad y la magia de Alfred Hitchcock, la poesía de John Ford, con el dominio de actores de un George Cukor. O más concretamente con la capacidad épica y de improvisación que rezumaba el último Howard Hawks evocado líricamente como "la última película" por Bogdanovic con unas escenas de *Río Rojo* (Red River, USA, 1948), la primera entrega de Hawks al "western", e inicio de un ciclo inigualable, que continuará con *Río de sangre* (The big Sky, 1952) con Kirk Douglas, para seguir, otra vez y ya definitivamente con el John Wayne tardío y autoparódico en títulos de amplias resonancias hispanas: *Río Bravo* (1959), *El Dorado* (1967), para concluir con la menor de todas, *Río Lobo* (1974), realizada a los 74 años. Lo sesenta-setenta fueron como el canto del cisne del "western", pero también de los cines populares.

Ha sido necesario el paso del tiempo para echar en falta aquellas películas, y aquellos cines, y el surgimiento de un sentimiento de frustración, de nostalgia. Una muestra más del imperio de la banalización a que hemos llegado lo encontramos en el menosprecio de todos los colores del blanco y negro, de un tipo de fotografía que abarca seguramente el 70 o el 80 por % del mejor cine de todos los tiempos. Sometidos a "lo bonito", el blanco y el negro ha desaparecido prácticamente del formato vídeo, tanto es así que, como he podido comprobar personalmente, cuando escoges de alquiler un clásico de estas características el dependiente o la dependiente se vean en la obligación de decirte: "Sepa que la que ha cogido está en blanco y negro". Es más que posible que semejante advertencia sea consecuencia de una reclamación anterior. No hace mucho, en medio de un debate radiofónico sobre la imposición del "color" en las viejas películas blanquinegras por la multinacional Turner, la práctica totalidad de los oyentes opinaba que este sistema se había quedado "antiguo" (como si lo "antiguo" fuera sinónimo de malo, añejo, cuando, por citar un ejemplo, después del antiguo Egipto la civilización no ha hecho nada mejor en arquitectura, después de Grecia no ha hecho nada menor en escultura, y después del Renacimiento no ha hecho nada mejor en pintura, etc).

En la medida que pasa el tiempo, en que contamos con una perspectiva, y con la afirmación de unos criterios estéticos sólidamente establecidos, cada vez queda más claro que, en lo que se refiere al cine popular, es difícil sustraerse de la nostalgia, y a la convicción de que la Edad de Oro del cine queda atrás. Desde entonces, está claro que se han hecho otras cosas no menos ricas y apasionantes, pero no ha vuelto a conseguir igualar ni de lejos monumentos del cine popular como los citados, entre otras cosas, porque los cines como el de Texasville (o los de La Puebla), dejaron de funcionar. En el camino se perdieron los grandes estudios en los que se congregaban a gran escala capital y múltiples talentos (directores, guionistas, fotógrafos, maquilladores, actores, músicos, coreógrafos, historiadores, etc), que permitían que día tras día se hicieran películas como las señaladas, a veces obras mediocres, a veces muy irregulares, y a veces obras maestras. Y habían cines que llevaban estas películas hacia el gran público, que hacían a su vez, que este gran público, compuesto por multitud de espectadores de todas las edades, entraran con el cine en un mundo

apasionante, a veces embrutecedor, por supuesto, pero la mayoría de veces, enriquecedor de la fantasía, de los hábitos, de las inquietudes morales, sociales, culturales, políticas, amorosas, etc, etc.



No poca de esta nostalgia se desprende de *The last picture show*, por eso se ha convertido en una cult-movie, en una película de culto, emblemática. Sus sentimientos, sus frustraciones, acaban siendo los nuestros, vemos pues más de lo que hay, acercamos su historia y sus personajes a nuestro propio campo, Esto comporta, por supuesto, no poco sentimentalismo, y es natural. Aquellas fueron épocas en las que aprendimos a amar y sentir una forma particular de cine, a veces como una vida paralela a la que nos había tocado. Hay que volver a ver *The last picture show* en clave de aquí, y aunque la historia nos sitúa en 1951, con la guerra de Corea y con dos bombas atómicas que habían destrozado cuando menos el sentimiento de un país y ponía en peligro el de la humanidad. El cine se convierte en el refugio a la insatisfacción, la sala oscura sirve para olvidar una atmósfera opresiva que,

quizá en esta ocasión más que en ninguna otra, resulta invisible, el cine es el último lugar donde además de sobrevivir pueden gozar, y también pensar. Las películas les afrentaban a otra realidad, a otras historia, y ahora todo es más mediocre. Más mezquino, se vive al margen, lejos de los otros, encerrados con las glorias del consumismo, sin inquietudes ni conflictos colectivos, ajenos a los dolores del mundo, como pasivos electores, y carne de la telebasura....

Cuando Bogdanovic regresa años más tarde a la misma ciudad, *Texasville* (1990), casi con los mismos actores, muchos más ricos en dinero pero muchísimo más pobres como personas, la sociabilidad de antaño que tan rotundamente representaba el viejo cine, y la emoción cultural ampliamente compartida, ha sido ocupada por más coches, más miedo a la vida... Aquellos tiempos en los que el pueblo se encontró con el cine como personas y como colectividad, y sufrió, amó, odio, soñó e imaginó combinando su propia realidad con la que la pantalla le regalaba a sus ojos más profundos, ya no existen. Pero no podemos llorar, si acaso podremos tratar de encontrar nuevas vías para volver a encontrarnos con nosotros y el cine de nuevo.

XIX

¿ADIÓS AL CINE-CINE?

Nos han tocado tiempos en los que el cada día nos produce verdadero vértigo, y no acabo de asimilar que ahora me encuentre hablando de un pasado que es cada vez más lejano, aquel que compartimos varias generaciones pero que ya desde una diferencia de edad que supera los treinta años. Estamos hablando pues de un tiempo que debe parecer casi prehistórico, al menos para mí entonces tres décadas era cosa de un pasado en el que los abuelos debían de ser todavía y se hablaban a través de las rejas sin poderse dar ni un mal beso, tiempos que me parecían casi míticos ya que, hacía menos de la mitad que había acabado una guerra que no tenía nada que ver con la que hacíamos los niños de mentirijilla.

Supongo que en alguna medida estos son recuerdos compartidos por una o más generaciones, antaño criaturas, hoy venerables jubilados o prejubilados como en mi caso, y a la mayoría de los cuales se le ilumina la cara cuando se habla del cine de entonces, una cine que sin duda tratamos de rememorar a través de la pequeña pantalla, algunos y algunas de la manera más simplista como esa audiencia del programa Cine de Barrio. Un programa que magnífica películas espantosas como, por citar un ejemplo, las de Manolo Escobar con títulos (tan neoliberales) como La mujer es un buen negocio, demuestra que cuando no existió la oportunidad de crecer en el pensamiento, el pueblo se quedó en esa parte del embobamiento de la infancia que resulta tan común en una afición como la futbolera que ni siquiera tiene la oportunidad dar un paso más allá de las cuatro esquinas del conocimiento.

Quizás por este estupor del que todavía no me he curado que me agarraba, con más atención de la que yo mismo llegué a creer, a las cosas que contaban los mayores, así como a todo aquello que me ayudara a situarme en una época en la que cualquier idea de cambio únicamente podía ser más de lo mismo. Con el tiempo, en la medida en que tu balanza biográfica se aleja del nacimiento para caminar hacia un tiempo en el que sabes que tienes que ir apagando velas, tienes la tentación de darle mayor peso a los recuerdos con los datos que fueron fabricando tu identidad, y le vas dando

vuelta a lo que fue importante en tu vida, a lo que te ayudó a construirla, de ahí que la infancia acabe cobrando cada vez más importancia, y que su reconstrucción te ayude a conocerte mejor, nunca a conocerte realmente, porque eso es literalmente imposible. Encontrarte es un viaje que no acaba nunca, y en el que, consciente o conscientemente, olvidas o pasas de largo de muchas cosas sobre la que quizás sea mejor no saber más.



En mi caso, dichos recuerdos tienen un espacio privilegiado en el cine. A ello contribuyen algunos factores objetivos. Coincidió con una época dorada del cine popular, ya habían pasado los años malos de la "jambre", que para muchos resultaría mucho más agobiante que la propia guerra civil porque en la guerra todavía quedaba comida, y luego ya no. Además, al cabo de los años he podido "revivir" aquel cine, primero con los reestrenos en Barcelona, más tarde con la TV y el vídeo, y tanto es así que he conseguido recordar con cierta precisión sí tal o cual filme lo vi en un cine u otro, sí fue en la sesión infantil o con los mayores, logrando de esta manera realizar un ejercicio memorístico privilegiado. Por otro lado, creo que exceptuando los grandes momentos de los nacimientos o las muertes, o de los grandes acontecimientos de la naturaleza (la

nevada, loas desbordamiento del río, algunos pocos trayectos a Sevilla, y poca cosa más). Nada pues de lo me sucedió por entonces puede compararse con el deslumbramiento de una de aquellas películas que cuando las evocamos entre "antiguos" siempre hay un tono de nostalgia, nada es lo que era. Pero yo creo que nuestra generación, en la medida en que le tocó vivir buena parte de una interminable posguerra, y todo lo demás, no tiene muchos motivos para la "morriña", aunque tampoco se trata de efectuar blandas jeremiadas a la manera del Garcí en algunas películas. Simplemente hubo muchas cosas sobre las que no resulta agradable mirar hacia atrás, pero hubo otras en las que sí, y una de ellas fue el cine, además cifras cantan. Nunca hubo tantos cines, ni tantos espectadores.

Pero aquella época se perdió, lo pudo percibir en muchos momentos, como cuando a principios de 1990, tuve ocasión de pasear durante varias horas por Roma para matar el frío y un tiempo muerto. El recorrido me trajo a la memoria otra visita en 1969, recordar plazas y monumentos, así como observar algunos detalles de la vida cotidiana de aquella urbe que según Virgilio sobresalía sobre las demás como ciprés sobre las cañas y a la que, según había sentido decir desde siempre, llevaban todos los caminos. No fue mucho tiempo, pero sí el suficiente para notar algunos cambios significativos. Uno fue el crecimiento inusitado del tránsito, ahora los coches lo ocupaban todo, hasta los pasos de peatones en verde. Con su tránsito perpetuo habían ennegrecido edificios y monumentos, y disputaban al peatón los pasos cebras e incluso los semáforos en verde. Al menor contratiempo, sonaba un desagradable concierto de cláxones. Otro detalle es el que más viene al cuento: en todo mi rumbo perdido ni una sola vez había coincidido con una sala de cine, algo que desde luego no me sucedió en la visita interior en paseos que no fueron mucho más prolongados. Si encontré a cambio unas cuantas tiendas de alquiler y de venta de cintas de vídeos, como sí ahora el cine pasara solamente por estos establecimientos.

Cada vez estaba más claro. Después de los televisores, el vídeo doméstico había contribuido a cambiar todavía más la manera de ver el cine, e influiría igualmente en la forma de rodar las películas. En las últimas décadas fueron cambiando a marchas forzadas los hábitos de las gentes, y las relaciones entre los tres grandes medios han modificado sustancialmente el panorama del audiovisual, y claro está, nuestra presencia en la sala oscura, el trajín de la elección, el encuentro particular con aquellas pantallas descomunales para un espectador que se sentía pequeño ante una representación de un mundo más sugestivo que el suyo.

No hace mucho le eché una ojeada



a un estudio que recogía unos datos que, como amante del cine, me parecieron escalofriantes. Mientras que en 1960 en los países que en estos momentos componen la Comunidad Económica Europea funcionaban 36.916 cines, en 1992 la cifra se reducía a 16.516. Las cifras españolas resultaban todavía más alarmantes, ya que, en tanto que en 1965 se contabilizaban 8.041 locales, en el mismo 1992 quedaban solamente 1.807. En estas cuentas servidor anotaba sus propios recuerdos. Allá por la mitad de los años cincuenta en nuestro pueblo llegaron a funcionar tres cines de veranos y dos de inviernos, y en la década siguiente, cualquier barriada de L'Hospitalet podía contar con tres, dos o por lo menos con un cine, y en los ochenta no ya no quedaba ninguno en el pueblo, mientras que en L'Hospitalet sobrevivan un par o tres, mientras que en La Puebla, la agonía de un solo cine se prolongó durante años. En ninguna de mis visitas desde los años setenta coincidí con un título que me invitara a volver.

En el mismo informe se anotaba que en 1993, el conjunto de todos los canales televisivos españoles emitieron un total de 104.000 horas de programación, una cifra que exigiría al telespectador una permanencia de casi 12 años, durante 24 horas al día, para verlo todo, aunque con una cuarta parte cualquiera moriría en el empeño, o bien acabaría con las neuronas vacías. En el cómputo des estas horas, la programación cinematográfica se llevaba casi el 30%. El año anterior, en 1992, programaron, entre televisiones estatales y autonómicas, la nada despreciable cifra de 8.000 títulos, todos ellos por lo general registrados en los periódicos. A estas impresionantes cifras habría que añadirle los títulos ofertados desde los video-clubs, cuyo volumen de negocio es infinitamente superior a las recaudaciones en los cines, y que hasta los años noventa crecieron como hongos en las grandes urbes, y ocuparon los espacios de los cines en los pueblos. Desde entonces, las cifras de las televisiones se han ampliado con la extensión de nuevos canales, en tanto que las ofertas de vídeo se han implantado a través de las empresas que han promocionado las ventas en kioscos y librerías, sin olvidar las reediciones efectuadas desde algunos diarios, como es el caso notorio de *El Mundo* de una ya lejana colección sobre cine e historia, o en *El País* en DVD sobre el cine español, colecciones de todo tipo, los ejemplos suman y siguen. La conclusión es muy sencilla, se había perdido el hábito de ir al cine, sí acaso la gente iba a ver tal o cual película. Paradójicamente, se veía más "cine" que nunca, pero ya no es en el formato el del cine. Esta diferencia no es precisamente baladí.

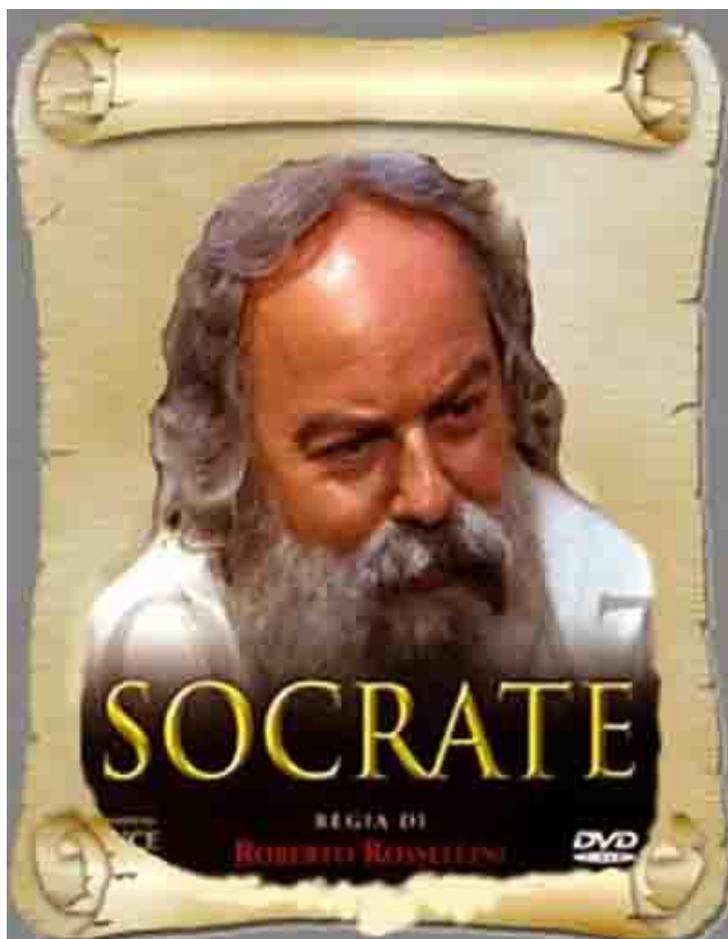
Tomando en cuenta estas cifras, no era de extrañar que más del 60% del total de la población española no vaya nunca al cine, aunque las cifras de lectura sean todavía más dramáticas. Para mí, y supongo que para cualquier aficionado, no se trataba de cifras abstractas. No hay más que echar una ojeada al entorno para comprobar que solamente una minoría va al cine, y que una minoría todavía menor, lee libros. En el estudio también se establecían diferencias por edades. Resulta que, entre 35 y 44 años ascendía al 69%, mientras que en el caso de 45 a 54 años llegaba al 79%, y

finalmente, de 55 a 64 años, sobrepasaba el 89% el número de "espectadores" que se limitaban al "cine casero", "a ver que echan" por TV, o sea "de aquella manera" en la que, incluso a los más adictos les cuesta memorizar si han visto o no tal película, y que, en casos muy concretos, de ninguna manera podrán aproximarse al grado de fascinación que produce una película en un cine, con todo su ambiente, y todo lo que le rodea, sobre todo cuando el cine es algo instalado en la vida cotidiana y se ha incardinado con las preocupaciones de la gente.

Woody Allen decía que sentía lástima por la gente que ha visto películas como 2.0001: una odisea en el espacio (1968), únicamente por el vídeo. Cualquiera podría sumar muchas otras películas más, baste recordar el impacto que causaron en su día el cinemascopio o el cinerama, aunque los ejemplos los podría hacer muy extensivos. Pero la película de Stanley Kubrick es de por sí, suficientemente significativa para mí. Por muy anciano que llegue a ser, nunca olvidaré la primera vez que la vi. Estaba en París solo, en la calle, sin pasaporte, hacía frío, llovía aquella noche, pero gasté una parte sustancial de los pocos francos que tenía para disfrutarla en versión original subtitulada en francés en el cine Odeón, en el Quartier Latín. Las escenas con los primates, las que acompañan la aparición del monolito, el travelling que lleva al hueso a convertirse en una nave espacial al son de Así hablaba Zarathustra, de Richard Strauss, la rebelión del computador HAL, o cuando Keir Dullea atraviesa el "agujero negro" que era como un río desbordado de colores como los que a veces consigues imaginar cerrando fuertemente los ojos solo que aquí multiplicados por una pantalla que estaba dentro de ti. Una percepción semejante es sencillamente impensable en un formato vídeo.

No obstante, con relación a esta cuestión de la emergencia del vídeo y dejando clara la diferencia, me viene a la memoria un viejo artículo en el que Martín Scorsese se mostraba en general optimista por las utilidades del vídeo, y señalaba. "Cuando comentamos una película --escribía-- ya no lo hacemos de memoria. Nos la pasamos inmediatamente en vídeo y despejamos cualquier duda." Ciertamente, gracias al vídeo podemos consolarnos viendo películas que de otra manera, nunca habríamos podido ver, sobre todo considerando, que no todo el mundo tiene el tiempo, vive en una urbe con una amplia oferta, y menos cuenta con una filmoteca cercana. Esta posibilidad, antaño estaba reservada antaño solo eran posibles en unos estudios de cine, resulta particularmente importante para la gente que escribe sobre cine, así por ejemplo, las distribuidoras suelen enviar una copia a los críticos que, después del pase de verla (a veces) en la sala, la pueden rememorar en casa. No menos importante ha sido para los historiadores y ensayistas en general. Estos escribían antes absolutamente de memoria, mientras que ahora pueden contar con una Videoteca tan extensa como las mejores bibliotecas. Por otro lado, para el público en general no deja de ser fabuloso poder ver cuando desea cualquier título que le apetezca, igual que ocurre con los libros, aunque también aquí conviene anotar que el tamaño y el lugar, sí importa. Quizás esto explique que, salvo

excepciones, las generaciones videofilas no comparten la fascinación inherente al espectador de cine.



El vídeo también ha revolucionado la forma de hacer las películas. Ahora se filman en celuloide y se graban simultáneamente en vídeo, de manera que se visionan al momento y se corrigen los errores *in situ*. Antes también se han ensayado las actuaciones de los actores. El resultado es mayor rapidez y ahorro de costes. Pero en el aspecto formal, la supeditación a las grandes audiencias es casi total. Si una película la va a ver más gente por televisión, lógicamente se han de eliminar escenas o temas que puedan "herir su sensibilidad" y desde el punto de vista estético, se ha de huir de los grandes formatos del Scope y encerrarse en las limitaciones de los formatos cuadrados en espera de que la nueva televisión de alta definición pueda recuperar los panorámicos. Igualmente

ha democratizado las posibilidades, al menos en parte, de un aprendizaje que antes únicamente era posible recorriendo el pasaje artesanal por unos estudios.

Estas son unas pocas muestras de sus potencialidades, y de hecho, todavía sólo muy recientemente se ha empezado a "explotar" como una medio de acción cultural especialmente propicio para toda clase de actividad pedagógica, y para las más diversas actividades culturales ya que, después de más de un siglo de existencia, rara es la cuestión social o histórica sobre la que no existe una mayor o menor filmografía, a veces incluso con títulos deslumbrantes. Todo esto permite pensar en explorar nuevas alternativas que, aunque ya no sean las propias del cine popular cuya prolongación digamos intelectual se desarrollaba en los antiguos cine forum, actualmente bastante inasequibles por razones obvias de precios, pero factibles desde el formato de los proyectores de vídeo gigantes con los que, al amparo de las entidades culturales que no se resignes a utilizar el cine como un medio de difusión cultural y estético privilegiado, se pueden hacer muchas cosas y llegar a muchas partes que sin el cine serían mucho más difíciles.

Estoy hablando por lo tanto de un proyecto de cambio de actitud, digamos de tratar recuperar en lo posible, al menos la dimensión social del cine. Si actualmente, gracias a las condiciones de vida existentes, ya es posible crear un ámbito casero más concentrado, la posibilidad de ver una película en vídeo, encerrado en una habitación lo mejor equipada posible, aislado de todo y concentrados en que estamos viendo, sin entradas y salidas, sin hablar más que en un cine, con el teléfono descolgado, y se puede hacer además en pantallas más grandes, en cines de bolsillo evitando esa caja tonta que complican la pantalla en cinemascope y las versiones originales subtitulada, y se puede llegar a la calidad visual del DVD, ¿cómo no va a ser posible crear, gracias a estos medios al alcance cualquier entidad cultural, y por supuesto, del más pobre de los ayuntamientos?.



Esta dimensión pública tendría que pasar por una ampliación de las potencialidades de las bibliotecas públicas, como ya ocurre en muchos países donde la presencia de fondos videográficos pueden compararse (o casi) con el bibliográfico. Esto lo pude ver in situ en mi último viaje a Finlandia donde, por citar un ejemplo, en la Videoteca pública anexa a la biblioteca podías encontrar por igual a Jean Renoir como a Emile Zola, o a John Ford como a William Faulkner. Se trataría de contrarrestar la plaga de la exclusiva privacidad para recrear el gusto por las actividades colectivas, el compartir pasiones y un ámbito en el que, gracias a la desdeñada guerra por las audiencias, ha ido declinando el buen cine, como el que, por ejemplo se ofrecía a través de grandes ciclos por directores

o actores, o como el que se ofrecía de madrugada, para dar paso a programa berlusconianos, contra los cuales estamos obligados a actuar sí queremos salvaguardar un arte popular capaz de emocionar y de ampliar los horizontes culturales de las muchedumbres.

Los hermanos Taviani hicieron famoso el grito !Rossellini o la muerte; y los entiendo. Digo

Rossellini como podía decir Ford o Buñuel, pero me vale el autor de *Roma ciudad abierta*. Vi sus grandes películas en las filmotecas, y más tarde en la TV. Adquirí mi primer vídeo entre otras cosas porque me perdí algunos de sus títulos programados por la madrugada o que coincidieron con mis actividades. Cuando los pude grabar, cada cierto tiempo me descubro revisitando Rossellini. Claro está, se puede vivir sin Rossellini, como se puede vivir sin Lorca, Machado o Góngora, pero la cuestión es que ver Rossellini o cualquiera de los grandes es una gran experiencia, un goce amén de una lección humana del más alto nivel. Pero el caso resulta es que, paradójicamente, hasta alguien con una economía tan modesta como la de un servidor puede gozar actualmente de tener una colección de Rossellini en casa, y de montar su pantalla para lograr un momento mágica, alimentado claro está por la vivencia de haberlo visto en otras ocasiones y en pantalla grande, y sí eso es posible en mi casa, debería ser muy posible en una entidad viva como una biblioteca local de un barrio o de un pueblo, e incluso con una pantalla casi tan grande como aquellas de 16 Mm.,...

Ironías de la vida. Ahora que el cine forum resulta más asequible que nunca, resulta que parece que existe mucho menos interés en ver una película apasionante para luego compartirla mediante una discusión colectiva.