

Telegramas Cinéfilos



Primera edición en REINO DE CORDELIA, mayo de 2022

Edita: Reino de Cordelia

www.reinodecordelia.es

  @reinodecordelia  facebook.com/reinodecordelia



 <https://www.youtube.com/c/ReinodeCordelia01>

Derechos exclusivos de esta edición en lengua española

© Reino de Cordelia, S.L.

C/Agustín de Betancourt, 25 - 5º pta. 24

28003 Madrid

 El papel utilizado para la impresión de este libro, fabricado a partir de madera procedente de bosques
 y plantaciones sostenibles, es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel reciclable

© José Luis Garci, 2022

Prólogo: © Jesús García Calero, 2022

IBIC: APF | Thema: ATF

ISBN: 978-84-19124-14-2

Depósito legal: M-13123-2022

Diseño y maquetación: Jesús Egido

Corrección de pruebas: Pepa Rebollo

Imprime: Técnica Digital Press

Impreso en la Unión Europea

Printed in E. U.

Encuadernación: Felipe Méndez

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización
de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO
(Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org)
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra
(www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Telegramas Cinéfilos

José Luis Garci

Prólogo de Jesús García Calero



Índice

<i>Prólogo De lo mejor que ha escrito</i> <i>Garcí. Stop</i> , por Jesús García Calero	9
La luz de <i>Ordet</i>	17
Margarita, <i>mon amour</i>	19
H.H.	21
Amor entre ruinas	23
No desearás a la vecina del quinto	25
Fritz <i>noir</i>	29
Ida	33
Saul Bass	37
Freddie, <i>twenty fingers</i>	41
Anna, <i>bande à part</i>	45
Un río de martinis	47
Dos aniversarios	49
Fernando	51
C.B.	55
SF	57
Extras	61
<i>Moom</i> y el cine	63
Fregonese	67
T5 Ep. II	71

Directores «B»	75
Pin-up	77
El jardín de Allah	81
Hitch	85
<i>A movie house</i>	89
Cine de papel	95
Otro himno a la alegría	99
Películas sobre películas	103
007	107
Su juego favorito	111
<i>On Boxing</i>	115
Ethan Edwards: una interpretación	119
Huston y la Generación Perdida	123
Chicas malas	127
<i>Oz</i> revisitado	133
<i>Cameramans</i>	139
Besos de película	143
Penagos	149
El cinéfilo Hopper	153
Siodmak, casi en el Paraíso	157
Kubrick. <i>The exhibition</i>	161
Mujeres bajo la influencia	165
<i>Ce qui est terrible...</i>	171
El cine de papá	179
Música de cine	183
Frank Sinatra, actor	187
Malden, otro olvidado	191
La risa existe	197
Harry	201
<i>Directed by</i> Català-Roca	205
Oración, despedida y cierre	209

De lo mejor que ha escrito Garci. Stop

Jesús García Calero

EL TELEGRAMA ANDABA de capa caída desde hace un cuarto de siglo, por lo menos, hasta que lo retomó José Luis Garci en *ABC Cultural*. Francia lo jubiló definitivamente en 2018 por falta de uso. Alemania lo mantiene a duras penas. En Rusia todavía se estila, no así en Ucrania. Incluso en Gran Bretaña fue retirado de circulación un poco antes que en el resto. España y algunos otros países lo reciclaron en un sistema que se parece a un mail. Todo muy informatizado, o descafeinado, sin la parafernalia del teletipo, la urgencia, la goma arábiga y del cartero de guardia.

Que Garci nos comunicase un día de febrero de 2021 que estaba escribiendo unos *Telegramas cinéfilos* nos intrigó a todos en *ABC*. ¿Cómo serían? ¿A quién irían dirigidos? Era difícil imaginar el resultado antes de leer la espléndida serie de textos que pueden ahora disfrutar aquí reunidos y que fueron publicados semanalmente en *ABC Cultural* a lo largo de un año (entre marzo de 2021 y abril 2022). Al principio pensamos que, por llamarse telegramas, serían breves y sucintos. Sin embargo, apenas los primeros fueron así, de hecho. Pronto crecieron y se convirtieron en los textos formidables que van a leer aquí reunidos, iluminando lo que podríamos llamar la galaxia Garci. ¡La galaxia Garci! Volveremos a ella.

Durante su siglo de vigencia, las noticias que llegaron habitualmente por telegrama fueron los premios más prestigiosos, algunas ofertas arriesgadas, nacimientos, advertencias inexorables y no pocos *affaires* carnales con ribetes de escándalo. Mensajes de buen gusto o de disgustos, podríamos

decir. Así ocurrió durante la historia de aquel medio de comunicación, el más veloz durante mucho tiempo, cuyos postes ganaban a las antiguas postas, cuando los cables portaban un mensaje que podía convertirse en unas pocas hileras blancas de papel de teletipo pegadas casi en paralelo sobre un *pulp* tan basto que sonaba de manera peculiar al abrirse. Llamaban la atención esas frases escritas en el chasis del lenguaje para ahorrarse palabras, porque había que pagar por todas y cada una, incluso por los puntos, que se marcaban (y cobraban) como: stop, y todos sin excepción eran a punto y seguido. Así funcionaba el primer sistema que podía hacer llegar un recado breve al otro extremo de la incipiente aldea global en cuestión de horas, cuando ni McLuhan había hablado del tema ni resultaba fácil.

Entre los mensajes que han dejado memoria en el mundo cinéfilo están los telegramas que detonaron el volcánico *affaire* amoroso entre Ingrid Bergman y Roberto Rossellini, del que hoy sabemos que comenzó con la erupción estromboliana de sus afectos. «En italiano solo sé decir “te amo”», escribió ella en su primera nota. «Es absolutamente cierto que sueño con rodar un filme contigo», respondió él en un cable de inmediato. Es también muy conocido que Hitchcock cruzó el Atlántico tras recibir en 1939 una oferta por telegrama para rodar una película sobre el hundimiento del Titanic. Incluso Ian Fleming telegrafió un día de 1959 al novelista Eric Ambler para sugerirle el fichaje del director de *Con la muerte en los talones* (1959) para el primer filme de James Bond.

Como tantos países han prescindido del servicio, esta mensajería parecía un poco moribunda. El telegrama es, sin duda, el sistema de comunicación más cinematográfico, porque aporta suspense en cualquier *noir*, intensifica la intriga casi en cualquier escena y puede también desatar las lágrimas en el melodrama por antonomasia: ¡cómo olvidar ese cable que llega desde un Londres con ecos dickensianos al final de *Qué bello es vivir* (1946) con toda una línea de crédito para cubrir el agujero de James Stewart / George Bailey! El ángel llamado Clarence obró el milagro enderezando los renglones torcidos de aquella Navidad vía telegrama.

El anuncio de un premio Nobel podía compartir la misma línea con los mensajes en clave para los espías, y mezclarlos para provocar giros dramáticos en el guion. Así en la realidad como en el cine. En 1957 arriba el

libro de Boris Pasternak a las imprentas de Feltrinelli gracias a las maniobras inconsútiles de la CIA. Más tarde, ya en 1967, llegaría la gloriosa película de David Lean. Pasternak había recibido el premio en 1958 y para declinar la invitación a Estocolmo mandó un telegrama de una sola línea en la que todo estaba dicho: «Pertenezco a Rusia por mi nacimiento, mi vida y mi trabajo. Para mí abandonar mi país sería como morir». Stop. Y poco después lo hizo. Stop.

La galaxia Garci no solo es una memoria de momentos estelares de la historia del cine que se miran con la ensoñación con que miramos las estrellas (de ahí lo de cinéfilos que acompaña al título de estos telegramas, claro). También es una película en sí misma, que se vive como una narración hecha de imágenes que importan mucho y en varias capas. Me explico: este libro de Garci es el relato de una vida en la que la cultura cinematográfica —y la otra— no han ocupado ni un segundo de impostura. Es la cultura en primer plano. En la que importan los momentos vividos entre películas, libros, aficiones, amigos y amores porque fueron —aquí hace falta una palabra discreta— extraordinarios. Nuestro cineasta mira todo eso, los instantes que le han hecho como es, tal y como lo haría un espectador en su butaca de patio. Se apagan las luces y, arriba, la tronera de proyección de esta memoria asombrosa comienza a emitir líneas de luz cambiante que atraviesan la sala y se derraman sobre una pantalla —a la que llama la *sábana santa*, dando una pista de la intensidad y fervor con el que guarda esos recuerdos—. No pueden separarse ya jamás la lectura de un clásico, la visita a un museo, los amigos con los que ha compartido todo eso, y los amores perdidos, que se fueron, imitando a las películas, o dejaron su sabor, casi silenciosamente, como decía Apollinaire que se deslizaba el Sena bajo el puente de Mirabeau.

En los *telegramas cinéfilos* está todo unido y será siempre inolvidable para Garci. Al lector se le contagia esa ilusión. Quizá si le seguimos atentamente vamos a descubrir que todo lo que perdimos es, en estos textos, una ganancia neta, que era lo que había que demostrar. Paradojas de la vida, en telegrama. Este escritor irrepetible no venera el pasado porque fuera mejor. Su memoria no produce nostalgias o tristezas, sino que sigue deslumbrándonos a todos con ese *swing* que es el enorme disfrute de estar

vivos. La memoria es la gasolina de la felicidad de cada día para este viajero ilustrado que es nuestro cineasta, siempre dispuesto a nuevas aventuras si puede vivirlas con ese corazón alegre que late —sístole, diástole— como si viviera dentro de la filmoteca más exquisita y de la biblioteca más subrayada. Decía Pasolini, «importa el amar, el conocer. No haber amado, haber conocido». A Garci le vienen a la memoria los recuerdos como si fueran ahora mismo, y así los encadena y comparte con nosotros, como si lo estuviera descubriendo todo una y otra vez. Es el eterno retorno de la alegría, algo envidiable, un plan perfecto.

Es todo lo que importa. Leída en su conjunto, la narración que forman estos telegramas tiene tantas capas como uno sepa arriesgarse a buscar. Parece que vienen del pasado pero también de esa otra galaxia en la que no nos puede satisfacer el lugar común del *Cinema Paradiso* propio, por ejemplo. En un episodio escondido entre los grandes besos de cine de la historia, aún se sorprende Garci de aquellos elegantes planos en los que Hollywood, sin superar los seis segundos de contacto labial, tenía que hacer soñar con todo lo demás. Y explica el porqué. Muy jovencito, al cumplir su deseado primer morreo en el Retiro, le sorprendieron dos cosas: que no sonaba la música *in crescendo*, esa banda sonora de película que envolvía los besos en la sala, sino el prosaico ruido del tráfico que rodea los hechos reales con una chica real. Pero también le intrigó aquella lengua juguetona, *vijera* de la primera vez. Así que la vivencia es la que da sentido a la cultura que tenemos y no al revés. Es una buena lección. Así no se puede ser cursi.

Garci es el gran sumiller del cine. Tiene todo en la cabeza y habla con la misma viveza de los datos con la que luego los escribe. Nombres, anécdotas, obras imborrables de las siete artes. Puede decirte una mañana, como acordándose de pronto: «La mirada de amor más perfecta del cine es la de Simone Signoret en *París, bajos fondos*, de Jacques Becker (1952)». Y no puedes aguantar un minuto más sin comprobarlo. Me consta que no soy el único de sus lectores que nada más leer su telegrama buscaba las películas citadas en las plataformas o en las tiendas. A estas alturas ya saben que en este libro hay, por tanto, un equipaje de primera clase. Garci dice que el cine era una vida de repuesto en aquellos años grises. Pero lo que hay en esta

valija sirve para dar la vuelta al mundo en ochenta vidas, más que en ochenta días o en ochenta horas, que es lo que tardaban los viejos telegramas.

La única condición que Garci puso para publicar sus telegramas en *ABC Cultural* fue que no llevaran ni un punto y aparte. Stop. Como los genuinos. Stop. Estos que se reúnen en el libro llegaron a sobrepasar las novecientas palabras algunas veces, pero es una medida más que aceptable para un viaje tan pródigo en bibliografías, filmografías y biografías propias y ajenas. Además, nunca se excedieron, ni se aproximaron, a la medida del considerado como el telegrama más largo de la historia: el del encargado de negocios de la embajada estadounidense de Moscú en 1946, George F. Kennan, que sumó un total de cinco mil palabras con una lección de *realpolitik* de la URSS para saber tratar a la Rusia del inicio de la Guerra Fría y que hoy nos vendrá muy bien repasar.

La galaxia Garci es muy luminosa. «Para ser un modelo del 44», dice en alguna ocasión, su memoria no ha perdido lustre ni generosidad. Está en cada detalle. No se olvida de contarnos cómo logró que Penagos hijo le cediera el poema *Luna de miel* para la canción de su debut cinematográfico *Asignatura pendiente*, con música de Theodorakis y la inigualable voz de Gloria Lasso. Uno de los mejores momentos culturales de la Transición, de los que nunca debemos olvidar.

Son tantos detalles. Vamos acabando, para que los lean. En estos textos se reivindica el formato original, además de la versión original. Se homenajea a tantas guionistas olvidadas. A los extras, de los que nadie se acuerda. A las *pin-up* de las que nadie se olvida (yo siempre me acuerdo de Ezra Pound: *O moon, my pin-up*). Aquí se pide que se instaure un Goya y un Óscar para el operador de cámara o *cameraman*. Goya está pintando, como el tiempo. Y se habla de series, antes de las series. Pero nunca se deja de trazar nuevos caminos, relaciones insospechadas entre directores, escritores, músicos, pintores... Se pone en evidencia que *Tener y no tener* (1944), además de poseer la edad de Garci y grabar el primer momento de un amor indómito (el de Bogart y Bacall), es la única película que incluye a dos premios Nobel: Hemingway como autor de la novela y Faulkner entre los guionistas. No faltan en estas páginas los boxeadores ni los gánsteres, como tampoco las más deslumbrantes asociaciones sobre las obras de Dreyer, Huston,

Wilder... tantos. Ni falla Bond, ni falta un repaso a los mejores libros sobre cine (hagan una lista y vayan a buscarlos donde Dorothy Malone, la de *El sueño eterno* (1946), a ver si hay suerte y vuelve a soltarse el pelo). No falta de nada. Resulta inacabable, resumir es injusto. ¿Cómo resumir los miles de brillos de una galaxia?

Hay que decir al menos una cosa más. Los vasos comunicantes que Garci instala entre España y Hollywood no son solo algo que parte de lo evidente. Una vez más, son las vivencias las que han cultivado esa mirada y la explican con miles de anécdotas del cine de allí y el cine de acá, o del teatro, la literatura, las artes. Ni casticismo pacato ni complejo progre, Dios nos libre. Por eso hay tanta justicia al considerar la grandeza de un Fernán Gómez o un Berlanga, o de Buñuel, o cómo sueña con los talentos de Mihura, Paso, Llopis, Alonso Millán y otros que tuvieron las manos atadas con una sociedad estrecha y una censura irritante. Aquí los verán tratados con la misma admiración que Hitchcock, Hawks, Wilder, Welles o cualquiera de los grandes, en sus logros evidentes y en sus batallas menos visibles. A ratos la vida es un decorado irreal, bien iluminado, otras es sencillamente un callejón insufrible. Pero es posible que si aprendemos a mirar como Garci encontremos cerca una acera bajo la que pasa el metro en una noche tórrida. Y entonces, un vendaval tal vez levantará el vuelo de las faldas de una belleza rubia y todos quedaremos retratados en esa mirada absorta, involuntariamente. Difícil tanta feliz ironía, tanto deslumbramiento compartido, tanto amor por las cosas. ¡Qué inteligencia hay en esa mirada de José Luis Garci al mundo!

Para vivir un buen rato estos telegramas bastan. Además, hace tiempo que no nos llegaban telegramas. ¿Los van a dejar sin abrir? Los textos de este libro son de lo mejor que Garci ha escrito jamás. Stop. Que lo disfruten. Stop.

JESÚS GARCÍA CALERO



Para Luis Enríquez



ORDET

EFTER **KAJ MUNKS** DRAMA

(NOVEMBERBOLLERNA)

VICTOR SJÖSTRÖM

HOLGER LÖWENADLER • STIG OLIN

RUNE LINDSTRÖM • WANDA ROTHGARDT

LUDDE GENTZEL • GUNN WÄLLGREN

INGA LANDGRÉ



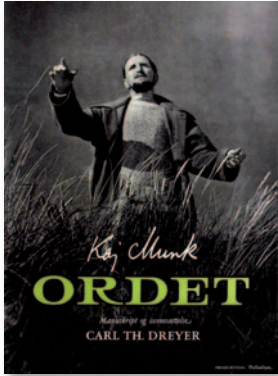
Cartel de *Ordet* (1943), de Carl Theodor Dreyer.

La luz de *Ordet*



Carl Theodor Dreyer.

LA LUZ DE *ORDET* es única. Suyos son los ventanales más fulgurantes del cine. Dreyer siempre utilizó muchos más proyectores de los habituales y arcos de enorme intensidad. Por eso, quizá, sus obras parece que están lavadas en barreños de luz. Truffaut decía que los visillos de *Ordet* eran los más soleados del cine. Inolvidable el resplandor del rostro de Inger muerta, que parece un párrafo de Kierkegaard. *Ordet* es tan luminosa que, si fuera un libro, los que ya necesitamos gafas para leer, lo leeríamos sin ellas. Pero cuando Dreyer saca su cámara de los interiores de la granja donde vive la familia, también nos impresiona con el fulgor de las dunas y los matorrales, con el paisaje nublado y frío de un escondido pueblo danés.



Además, Dreyer es de los pocos maestros que ha explorado el alma a través del rostro, siguiendo el camino de sus pintores preferidos: Brueghel (*La pasión de Juana de Arco*), Böcklin (*Vampyr*), Hammershøi (*Ordet*)..., y Vermeer, Rembrandt, Caravaggio. (La pena es que la luz *convaleciente* de *Las Meninas* aún no ha podido filmarla nadie). Dos cosas más. Si un día echamos de menos a Ford, tenemos a Hawks o a Walsh; en cambio, la ausencia de Dreyer no la pueden suplir Bergman o Tarkovski. *Ordet* está basada en una obra de teatro de Kaj Munk, un sacerdote ejecutado por la Gestapo en 1944. Munk peleó con valentía increíble en defensa del pueblo judío ante el nazismo. Si alguna vez el cine mutara en música, Dreyer sería Bach, y *Ordet* el *allegro* del Segundo Concierto de Brandeburgo. [El Vaticano, como sabemos, apenas autoriza milagros. Hay que pasar unos filtros descomunales para que la Iglesia «permita» y confirme un hecho prodigioso, un suceso inexplicable. Bueno, pues yo confío en que pronto un Papa —ojalá sea Francisco— autorice o confirme a *Ordet* como uno de los grandes milagros del siglo XX].



La mirada de Carl Theodor Dreyer junto a una escena de *Ordet* (1955).

Margarita, *mon amour*



Margarita Duras dirige a Delphine Seyrig en *India Song* (1975).

MMARGARITA DURAS fumaba sin parar, sobre todo cuando vivía en Indochina, y tenía ese fluir narrativo de los buenos de verdad, Borges, Somerset Maugham, Hemingway, Capote, García Márquez, Cela, Vargas Llosa, pero como cineasta nunca terminé de pillarle el punto. Entrar en la literatura de la Duras no es fácil, pero dicen que los que se meten no quieren salir. Con sus películas de voz en off —una veintena— pasa lo contrario. Los que sacan la entrada, a los diez minutos están locos por abandonar la sala. A mí siempre me llamó la atención que fue expulsada del Partido Comu-

nista francés por ¡ninfómana! Su cine, al contrario que sus libros, tiene principio y final, aunque no mucho. Me fascina *India song*. Primero, obra



de teatro, luego guion cinematográfico y, finalmente, un filme. Sus imágenes las recuerdo como si estuvieran expuestas al sol tibio de los inviernos de París, insólitas, elegantes, innovadoras, desordenadas, «incomprendidas», monótonas, arrebataadoras. Podríamos asegurar que *India song* es una joya del cine aburrido, un género que en Europa hemos cultivado con ganas. Sin embargo, no era un filme —*no era un film*— pelmazo, de los que empalagan, cansan y te ponen de mal humor. Por ello, confirmo que nunca pasó por mi cabeza largarme de la sala del Barrio Latino donde la vi por primera vez, a un costado del Boul'Mich. El ritmo de *India song* es suave y lento, como el giro de las aspas de esos ventiladores que hay en algunos hoteles de Singapur. Veo,

como a través de un sueño denso, el amplio salón con piano, arañas apagadas que cuelgan de techos crudos, ventanales que dan a un jardín con adelfas y palmeras. Y pienso en *Hijos de la medianoche*, de Rushdie, en el coraje de *Salaam Bombay* y, cómo no, en *Vinieron las lluvias*, novela y película. Duras ardiendo en literatura, cine y sexo. Cenizas de su obra que el humo de mis recuerdos levanta por los aires. Margarita, *mon amour*.

H.H.



Howard Hawks con Lauren Bacall, a la que descubrió en *Tener y no tener* (1944).

HAWKS, al contrario que Ford, siempre se sintió cómodo en Hollywood. Además del clima, le gustaban los clubs nocturnos, los restaurantes, las zapaterías y las tiendas de ropa. Estuviera filmando o no, todos los fines de semana él y su segunda mujer, *Slim*, se reunían a cenar con los Cooper, los Victor Fleming o los William Wellman, matrimonios amigos y cómplices. Entre película y película, los inviernos se trasladaba a Palm Springs, una especie de sala de espera de la muerte, un Las Vegas pequeño para vejestorios millonarios, lleno de *gigolós* y aventureras. Cuando Howard se trasladaba al desierto, sigo cotilleándole, no paraba de jugar al croquet con sus

colegas Darryl Zanuck, Moss Hart y Tyrone Power. Alto, delgado, seductor, canoso, *el zorro plateado* le llamaban (igual que a George Parnassus, el legendario organizador de las grandes veladas del boxeo californiano); Hawks era educado, mujeriego, tan frío como el profesor Higgins y mejor bebedor



Nancy *Slim* Keith (1917-1990).

que Bogart. H.H. realizó obras maestras en la comedia, el drama, el *noir*, la ciencia ficción, el cine musical, el de gánsteres, el wéstern y el péplum. En ello tuvo mucho que ver *Slim* Keith, una mujer tan elegante como atractiva, que atesoraba la personalidad de Edith Wharton y Anita Loos —inspiró *La Côte Basque*, uno de los mejores relatos de Capote—; gracias a ella, repito, Howard nos regaló en sus películas unas mujeres tan innovadoras y libres como las de Hitchcock. (Más aún). Chicas directas, independientes, con la misma, o mayor, capacidad para desempeñar cualquier trabajo que los hombres; sexis, brillantes, resolutivas, con humor. *Slim* era como Lauren Bacall en *Tener y no tener*. La Bacall lo reconoció muchas veces: «Soy *Celluloid Slim*». [Otra cosa. Si en la industria de Hollywood hubo un director *industrial*, ese fue Howard. «Diseñaba» sus planos como si fueran automóviles o aviones o relojes. Un director rápido, ¡menudo don! Le gustaba más sugerir que mostrar. Sabía que el éxito de una comedia dependía no tanto de la originalidad del diálogo, como de que te divirtiera lo que estabas viendo. Hoy, las películas de Hawks, como las de Ford, son chimeneas acogedoras. Muchos de mi generación fuimos *groupies* de Howard].

que Bogart. H.H. realizó obras maestras en la comedia, el drama, el *noir*, la ciencia ficción, el cine musical, el de gánsteres, el wéstern y el péplum. En ello tuvo mucho que ver *Slim* Keith, una mujer tan elegante como atractiva, que atesoraba la personalidad de Edith Wharton y Anita Loos —inspiró *La Côte Basque*, uno de los mejores relatos de Capote—; gracias a ella, repito, Howard nos regaló en sus películas unas mujeres tan innovadoras y libres como las de Hitchcock. (Más aún). Chicas directas, independientes, con la misma, o mayor, capacidad para desempeñar cualquier trabajo que los hombres; sexis, brillantes, resolutivas, con humor. *Slim* era como Lauren Bacall en *Tener y no tener*. La Bacall lo reconoció muchas veces: «Soy *Celluloid Slim*». [Otra cosa. Si en la industria de Holly-

Amor entre ruinas



Ingrid Bergman y George Sanders en *Te querré siempre* (1954), de Roberto Rossellini.

TE QUERRÉ SIEMPRE, título español de *Viaggio in Italia*, 1953, es la película más bella de Rossellini, la mejor encuadrada, la de ritmo más suave; la más emocionante siempre será *Roma, città aperta*. Claro que *Te querré siempre*, más que una película, es un documental, mejor, un documento en blanco y negro —como los viejos álbumes de fotos familiares— sobre una pareja madura en crisis. A veces, tiene el aspecto de una filmación casera, de una *home movie*. Roberto Rossellini fue uno de los creadores del neorealismo, también De Sica (y Zavattini), pero con esta obra, levemente abstracta, Roberto abrió de par en par las puertas al cine moderno. La falta de comunicación del matrimonio inglés que se halla en Nápoles cerrando un negocio, le sirve al maestro para detenerse, más que en el argumento,



Roberto Rossellini con Ingrid Bergman.



en el alma de sus personajes. Siempre que la veo tengo la impresión de que R.R. ha improvisado sin parar durante el rodaje. Y cada vez estoy más convencido de que *Te querré siempre* es una película sobre él, sobre él y su mujer, Ingrid Bergman, como antes lo fueron las que hizo con Anna Magnani. Aun así, creo que el tema central de la película es el recuerdo del tiempo aprendido. Las escenas en Pompeya son las más conmovedoras que nos ha ofrecido el cine, de las que más se han acercado a eso que llamamos *lo eterno*, junto a otras de McCarey (*Dejad paso al amanecer*), Borzage (*Tres camaradas*) o Ford (*El joven Lincoln*). Asimismo, el filme es como una radiografía de lo que Teilhard de Chardin llamaba el fenómeno humano. [Al final, du-

rante la procesión, la pareja se extravía entre la multitud, aunque minutos después se reencuentran y vuelven a abrazarse como lo hacían al principio de conocerse, como lo hicieron los amantes calcinados por la lava descubiertos en la excavación. La izquierda se echó encima de Roberto ante aquel inesperado derrotero religioso. Poco después, Rossellini nos advirtió: «El cine ha muerto». Desde entonces, han desaparecido muchas más cosas, aunque, mal que bien, vamos tirando. Pero sí, cuesta vivir sin Rossellini].

No desearás a la vecina del quinto



Tom Ewell por el suelo con su vecina Marilyn en *La tentación vive arriba*, de Billy Wilder.

LA TENTACIÓN VIVE ARRIBA (*The Seven Year Itch*, 1955) es una estupenda comedia de Billy Wilder, en CinemaScope y estimulante color DeLuxe, que los críticos ningunearon al estrenarse, lo que no impidió que fuera un gran éxito comercial. Hoy podemos comprobar que la película no es un Wilder menor. Es todo un Wilder. Basada en la obra teatral de otro genio, George Axelrod, asistimos a una alteración del tema de *los Rodríguez* y el verano. En esta ocasión se trata de un *Rodríguez* neoyorquino, llamándole *Smith*, al que vemos salir poco menos que bailando de la Estación de Autobuses (tras despedir a la familia, que ha enviado a los Ozark a pasar las vacaciones estivales), sintiéndose al fin *solo y libre*, soñando con las noches de frenesí que le aguardan tras su jornada laboral *from 9 to 5*. A lo que voy. En



Billy Wilder ensaya con Marilyn Monroe.

CHARLES K. FELDMAN

GROUP PRODUCTIONS
PRESENTS -

the seven

ye

starring

*Marilyn
Monroe*

and

E

with EVELYN KEYES · SONNY TUFTS
ROBERT STRAUSS · OSCAR HOMOLKA
MARGUERITE CHAPMAN
VICTOR MOORE · ROXANNE

CINEMASCOPE
RELEASED BY 20th CENTURY-FOX

Based upon an original Play "THE SEVEN YEAR ITCH" by George Axelrod

© 1955 BY ENGLAND

Cartel de *La tentación vive arriba* (1955), de Billy Wilder.



España, la película la habría producido Masó (tras terribles peleas con la censura), y el guion seguro que Pedro se lo hubiera encargado a Rafael Salvia o a Noel Clarasó —con anónimas aportaciones de Carlos Llopis y Mihura—; dirección de Lazaga y, como pareja protagonista, Fernando Fernán Gómez y una actriz extranjera (exigencia de los censores), Analía Gadé o María Piazzai. Sigamos con Tom Ewell, nuestro *Rodríguez*, ya estuvo formidable en *La costilla de Adán*. Sabe que en el piso de arriba vive un bombón, una rubia despampanante. Nada menos que Marilyn Monroe. Ewell, que cuenta con la ventaja de tener en su piso aire acondicionado, consigue una cita con su vecina y se la lleva al cine, a una sala de estreno de Manhattan, a ver *La mujer y el monstruo*, es decir, ellos. Al salir, la calle sigue siendo una hoguera. A la rubia, que es una buena chica, le ha dado pena la criatura de la laguna negra, ese hombre-pez que se enamora de Julia Adams. Hace el mismo calor que en *La ventana indiscreta*. Para refrescarse, la mujer, que es como un banana Split, se sitúa sobre la rejilla del Metro que hay entre la Calle 52 y Lexington Av. El resto es bien conocido: consagración del Pop Art. La corriente de aire fresco que



Ray Walston, Dean Martin y Kim Novak en *Bésame, tonto* (1964), de Billy Wilder.

produce el Metro al pasar, levanta la falda de la chica y deja al descubierto sus poderosos muslos y sus bragas blancas. (Había tantos mirones en la calle, miles, que Wilder tuvo que interrumpir el rodaje y filmar la secuencia semanas después en los estudios de la Fox). En España, claro, el vertical Sindicato Nacional del Espectáculo jamás habría autorizado la escena, y tampoco la de la vecinita cuando mete su ropa interior en la nevera. Llama la atención que los aristarcos no vieran que Billy atacaba ferozmente la pacata represión sexual —también lo haría en *Bésame, tonto*—, aquella educación retrógrada pactada en la iglesia tras una guerra victoriosa, así como también avisaba el director del inmutable machismo norteamericano; todo ello, no lo olvidemos, en complicados días pre-feministas. En fin, un Wilder cínico, divertido, moderno, descarado; incluso con sus toques de romanticismo. [La cosa es que en aquellos tiempos, y de haber tenido las manos libres, estoy convencido de que Mihura, Alfonso Paso, Carlos Llopis o Juanjo Alonso Millán habrían escrito obras tan buenas y corrosivas como las de Axelrod o Neil Simon; y guiones que José María Forqué, Fernando Palacios, Jesús Franco, Juan Bosh, el mismo Lazaga, habrían convertido en películas alegres, divertidas, llenas de mujeres guapas, en alcobas luminosas, decididas, listas para la guerra de sexos, vestidas con preciosos trajes de verano, chicas como aquellos helados de vainilla Ilsa Frigo].

Fritz *noir*



Fritz Lang filmando una escena.

LANG YA ERA UN ARTISTA respetado cuando dejó Alemania huyendo de los nazis. Sus tres famosas emes —*Metrópolis*, *Mabuse* y *M*— le fueron abriendo un pasillo de majestad y expectación en los Estudios de Hollywood, desde MGM a RKO, de Paramount a Fox. Hoy sabemos que filmó el cine de género más personal que se conoce, que sus filmes de encargo, wésterns, cine bélico, social, melodramas, *noir*, son los más íntimos de su filmografía, y quizá los mejores. Tenía fama de ser un tipo cruel, insolidario y engreído. En realidad, llevaba el monóculo para impresionar a sus equipos más que para medir mejor la luz. Una noche primaveral de 1988, mientras cenaba en Le Dôme, mi restaurante favorito de Sunset Boulevard, con mi querido Daniel Taradash (a veces también con su mujer, Madeleine); cenando con Dan, decía, le pregunté si Fritz Lang había sido un tipo tan duro. «Sí, era *tough*, *very tough*», me contestó. «Podía llegar a ser, al mismo tiempo, el más vanidoso y el mejor de los hombres». Mi amigo hizo una

pausa, sonrió al recordar algo y agregó: «Era inteligente y honrado, y a mí me enseñó a escribir sin olvidar nunca la historia, la totalidad del conjunto, al tiempo que a individualizar los personajes». Taradash tecleó para Lang el guion de *Encubridora* (*Rancho Notorious*, 1952), el primer «wéstern negro



Cartel de *Encubridora* (1952), el primer wéstern negro en color.

en color» —después seguirán ese camino *Johnny Guitar* y *Centauros del desierto*—, una obra insólita, en la que se introducía una canción a modo de comentario brechtiano, cuya letra iba haciendo progresar el argumento. Novedad que Zinnemann utilizaría más adelante en *Solo ante el peligro*. Cuando Taradash recibió el Óscar al mejor guion por *De aquí a la eternidad*, en 1953, Lang comentó que el éxito de su alumno era, de alguna forma,

un reconocimiento que la industria le hacía a él. No conozco mejor cine negro que el de Lang, no lo hay: *M*, *Furia*, *Solo se vive una vez* (de ahí salieron *El demonio de las armas*, *Bonnie and Clyde*, *Pierrot, el loco* o *Malas tierras*); *La mujer del cuadro*, *El ministerio del miedo*, *Perversidad*, *House*



Sylvia Sidney apoya la cabeza en el hombro de Henry Fonda en *Solo se vive una vez* (1937).

by the River, *Encuentro en la noche*, *Los sobornados*, *Deseos humanos* (pocos besos más reales que el de Gloria Grahame y Glenn Ford en el cobertizo); *Mientras Nueva York duerme* (el bar al que acuden los periodistas de *The Centinel*, un *decorado*, con fotos de boxeadores enmarcadas en las paredes, es más real que el Blue Bar del Algonquin, el Long Bar del Raffles, el Cipriani de la 5ª Avenida, incluso que el Boadas pegado a las Ramblas; tomarme allí un dry martini, o dos, con Ida Lupino habría sido el mejor trago

de mi vida); *Gardenia azul*, *Más allá de la duda...* Mundos hostiles, ciudades amenazantes, a la defensiva; personas acosadas por fuerzas siniestras (la huella del nazismo); un destino que te atrapa y te impide huir, que te lleva al abismo; la maldad como alimento espiritual. Historias dominadas por la desesperación, el miedo, la soledad o el engaño. Películas cuyos personajes sufren, descolocados, la segunda gran posguerra del siglo XX, y apenas sonrían. Todos, ellas y ellos, parece que van siempre en ropa interior, son prisioneros del deseo, del dinero, de la ansiedad, del destino; cine nocturno, ideal para que salga a la sombra nuestro lado más oculto. Quiero decir que Fritz Lang es el *noir*. Sus encuadres —estudió arquitectura, no lo olvidemos— van desde Gropius a Mondrian y desde Sullivan a Mies. Repito: Fritz Lang es el corazón del *film noir*. [No me extraña que a Buñuel, aquella mañana de abril de 1972 en que, por fin, iba a conocer al hombre que cambió su vida —tras el impacto que le supuso ver *Las tres luces*—; no es raro, decía, que a don Luis le temblaran las piernas cuando tocó el timbre del bungalow de Lang en Beverly Hills. Fritz, 81, nada más abrir la puerta, abrazó y sujetó con fuerza a su estremecido colega].



Lil Dagover sostiene un niño en brazos ante Walter Janssen en *Las tres luces* (1921).