

the end

EMPEZARÉ CONTANDO EL FINAL

Cine en blanco y negro del siglo xx

JOSÉ ÁNGEL GARRIDO

UBe

EMPEZARÉ CONTANDO EL FINAL

Cine en blanco y negro del siglo xx

JOSÉ ÁNGEL GARRIDO

Publicacions i Edicions



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Anoche estuve en el reino de las sombras. Si supiesen lo extraño que era estar allí. Es un mundo sin sonido, sin color. Todo —la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire— está inmerso en un gris monótono. Los rayos grises del sol sobre un cielo gris, ojos grises en caras grises y las hojas de los árboles son gris pálido. No hay vida, sino sombra, no hay movimiento, sino mudos espectros».

(Máximo GORKI, 1896)

«Son sombras que viven dos horas».

(Ado KYROU, 1951)

ÍNDICE

EMPEZAR POR EL FINAL	13
I. Sarcasmo a tumba abierta (<i>Uno, dos, tres</i>)	19
II. El Gernika del cine contemporáneo (<i>Psicosis</i>)	25
III. Una película “casi” perfecta (<i>El tercer hombre</i>)	35
IV. La nueva realidad de una guerra (<i>Roma, ciudad abierta</i>)	41
V. A contracorriente (<i>Luces de la ciudad</i>)	47
VI. Cine del otro lado del mundo (<i>Rashomon</i>)	55
VII. Deliciosa comedia triste (<i>Broadway Danny Rose</i>)	63
VIII. La pesadilla proyectada (<i>El proceso</i>)	69
IX. La trilogía del dolor y la verdad (<i>La lista de Schindler</i>)	77
X. La comedia romántica (<i>El bazar de las sorpresas</i>)	85
XI. En la boca del túnel (<i>El tren</i>)	93
XII. Caos universal y doméstico (<i>Una noche en la ópera</i>)	99
XIII. La leyenda del proscrito (<i>El hombre que mató a Liberty Valance</i>)	105
XIV. Holocausto ordenado y limpio, o cómo las clases acomodadas e ilustradas se preparan para el fin del mundo (<i>La hora final</i>)	113
XV. La D.O. del cine español (<i>Calabuch</i>)	121
XVI. Información celosamente guardada (<i>Laura</i>)	127
XVII. Paralelo universo infantil (<i>Matar a un ruiseñor</i>)	133
XVIII. Ese clic fundamental (<i>El milagro de Ana Sullivan</i>)	139
XIX. Mi favorito de todos los tiempos (pasados) (<i>El pequeño salvaje</i>)	145
XX. Nunca hay que subestimar el poder de una recreación (<i>El hombre que nunca estuvo allí</i>)	151
EPÍLOGO: NO ME CUENTES MÁS FINALES	157
<i>Índice de películas citadas</i>	161

EMPEZAR POR EL FINAL

Las películas no cambian el mundo, nunca lo harán. Cualquier forma de arte en general es incapaz de hacerlo. Lo que sí puede suceder a veces –y esto incluye también a las películas– es que cambien a las personas. Y las personas son quienes en ocasiones cambian el mundo. Por eso también son importantes las películas. Estoy persuadido de que para la mayoría de gente existe por lo menos una película de la que guarda un buen recuerdo. Cada vez que uno acaba de verla no puede evitar recrearse en los detalles que más le fascinan, los que más se aproximan a su idea de la vida, a su propia vida quizá. Unos aprecian por encima de todo la historia que narran, la manera en que están explicadas y el buen rato que les han ayudado a pasar; otros prefieren unos personajes creíbles, humanos, contradictorios, divertidos. También hay quienes a partir de lo que dice la película comienzan a reflexionar, se interesan por el tema que trata; sienten que necesitan profundizar más y ven otras películas, consultan otras obras... O puede que lo único que deseemos es repetir la experiencia y ver otra película del mismo director, protagonista o guionista, para prolongar nuestra buena impresión. Será entonces, en el momento de descubrirnos haciendo algo así, cuando nos daremos cuenta de que ha habido una película que como mínimo ha cambiado nuestra forma de entretenernos, puede que incluso haya cambiado nuestra forma de ver ciertas cosas. Y eso quizá contribuya a cambiar algo el mundo, por lo menos el que nos rodea de forma inmediata y cotidiana, que no es poco. Woody Allen expresó todo esto que quiero decir de forma más clara y sintética cuando recogió en San Sebastián su premio Donostia: "Cuando me dijeron en Nueva York que querían darme un homenaje por toda mi carrera pensé que no podía aceptarlo, yo no soy ni un científico ni un doctor que haya hecho nada de valor para la humanidad. Luego, sin embargo, pensé que a lo mejor sí había hecho algo, pensé que con mis películas he conseguido curar a muchos insomnes y eso es algo. Hoy les traigo aquí mi última película; si les gusta está bien pero si no les gusta no pasa nada, acabo de terminar otra".

Un libro sobre cine que amenaza con contar el final de las películas es una provocación y a la vez puede resultar un completo fastidio. ¿Qué interés tendrán entonces las películas que se comentan si se nos desvelan las claves que las hacen emocionantes? Y no sólo eso, muchos de los títulos que aquí se citan pierden literalmente todo interés si conocemos el final de antemano. No trato de aguar la fiesta a nadie; si a veces doy más detalles de los necesarios es porque resultan imprescindibles para poner la película en el lugar que me parece adecuado, pero también porque asumo que el lector ya la habrá visto cuando se decida a leer el capítulo correspondiente.

No es nada frecuente leer dos veces el mismo libro –y si lo hacemos es porque estamos obligados o porque realmente nos ha entusiasmado, algo que sólo se da con media docena de títulos–, en cambio sí sucede que vemos una película más de una vez. Las continuas reposiciones televisivas se suman al estreno en salas o al lanzamiento para consumo doméstico, con lo que es posible que haya títulos que sin duda habremos visto más de diez veces. En mi caso creo que mi récord absoluto es Casablanca, que habré visto unas treinta veces o más, o Terminator 2 unas quince (siempre en televisión), que aunque no es de mis favoritas me engancha por la espectacularidad de ciertas escenas. En estas condiciones no hay problema alguno en leer textos que cuenten finales ni secretos del argumento; el problema es cuando uno se dispone a leer sobre un título que no ha visto. En este caso recomiendo que –en condiciones ideales– cada capítulo se lea tras haber visto recientemente la película, de forma que estén frescos en la memoria los detalles mencionados en el texto. No se trata, por tanto, de un libro para leer de cabo a rabo, sino un manual al que recurrir de vez en cuando. Yo ya he avisado, que nadie se sienta defraudado si encuentra más de lo que hubiera querido saber.

Luego está la paradoja de todo libro sobre cine: que desmenuza las imágenes utilizando las palabras. Por eso dedico tanto espacio a los argumentos, algo que puede parecer sorprendente y reiterativo, pero que me parece imprescindible para no dejar a nadie fuera del texto, haya visto la película hace poco o no, incluso si no la ha visto y decide leerlo. ¿Y no sería mejor hablar directamente de las películas después de verlas? ¿o comentar fragmentos seleccionados? El debate oral parece un formato mucho más adecuado por dos razones: la primera que no hay que describir previamente aquello que se analiza, y la segunda –aún más importante– es que se evita la tentación de excederse en la interpretación de las imágenes y sus significados. Este es mi segundo objetivo: combatir la sobreinterpretación de contenidos y un cierto exhibicionismo erudito, que es lo que mantiene alejados a la mayoría de lectores medios de los libros sobre cine. Estoy convencido de que es posible hacer libros de cine que estén a la altura del éxito mayoritario de muchas de las películas que desmenuzan; de la misma manera que no es necesario recurrir siempre al microscopio para analizarlas. Muchas veces basta con una introducción que resulte motivadora para lograr el efecto deseado.

Eso no quiere decir que “bajarse al bit” en determinadas ocasiones no sea legítimo ni necesario, lo que sucede es que se ha convertido en una tradición académica y editorial y ahora casi nadie entiende el escribir sobre cine si no es para ofrecer explicaciones ocultas, complejas o paradójicas. Por eso quiero dejar claro que yo sólo crítico el exceso, no la práctica en sí. Tomemos por ejemplo el siguiente fragmento de un artículo de Javier Marías escrito en 1985 y sustituyamos las palabras “literatura” por “cine” y “autor” por “cineasta”: obtendremos una descripción sorprendentemente fiel de los estudios y escritos sobre cine, aparte de constatar su sospechosa tendencia a cometer los mismos errores que los literarios:

«La tendencia actual en las investigaciones literarias es la de la exhaustividad. Nada se desdeña: se tiene en cuenta hasta la más mínima nota dejada por un autor, y no hablemos de los precios que alcanzan los manuscritos, cartas y papelajos de

todo tipo (como la lista de la lavandería de H. G. Wells, subastada hace unos años por una cantidad de las que no es posible recordar). A lo largo de los últimos dos años, en Inglaterra y algo en Estados Unidos, he tenido ocasión de escuchar numerosas ponencias que, por ejemplo, analizaban concienzudamente el contenido de una carta de un amigo de un primo de Góngora que, según el conferenciante, arroja luz clarificadora "y ya imprescindible" sobre las Soledades. Etcétera. Es dudoso que saber cuanto más mejor acerca de la vida de los escritores cuya obra aún nos importa ayude a comprender mejor esa obra, pero no es sólo eso. Ni tampoco es sólo que la marea de datos o la mera aplicación de un método determinado (que estará indefectiblemente anticuado al cabo de un decenio) parezcan haber sustituido a la reflexión en los estudios literarios. Lo que quiero apuntar es que, por mucho que sepamos de la vida de los hombres y mujeres ilustres, la zona de sombra será siempre mucho mayor que la que pueda iluminarse, y lo que se pierde a cambio de esa pobre, parcial, impotente iluminación puede ser, en algunos casos (como el de Gaws-worth tal vez), demasiado desde un punto de vista literario: justa y paradójicamente, el punto de vista al que los eruditos, profesores y críticos en general parecen haber renunciado de modo definitivo. Ya casi nadie hace literatura crítica, sino crítica científica. Acercarse a la literatura como el forense a sus muertos es la consigna actual de las universidades de todo el mundo y de la mayoría de revistas especializadas».

*No pretendo descubrir ni analizar significados inéditos ni descifrar complejos simbolismos; en primer lugar porque estoy convencido de que el cine no da para tanto, aunque muchos expertos parezcan empeñarse en lo contrario. Me niego a escribir como un forense cinematográfico, ocupado básicamente en diseccionar películas que son cadáveres. No hay más que ver cómo las personas que vivieron sucesos en los que se inspiran o narran directamente algunas películas sienten la necesidad de desmontar toda su falsa complejidad o una especie de peligrosa extravagancia esteticista. Precisamente esa es la acusación que formulaba en 1986 Primo Levi –superviviente de Auschwitz y a raíz de ello escritor– en su libro *Los hundidos y los salvados* a la directora Liliana Cavani y a su película *Portero de noche*, donde tocaba el tema de la experiencia de los campos de concentración nazis y sus secuelas morales, en la que daba a entender que el objetivo de su película era demostrar que los papeles de víctima y de asesino son intercambiables y los aceptamos voluntariamente. Levi acusa a Cavani de padecer una enfermedad moral al hacer una afirmación así, ya que considera que en el tema de las víctimas del nazismo no hay ambigüedad: o se era víctima o verdugo, pero no había esas paradojas ambivalentes que muestra *Portero de noche*. ¿Qué sabe Cavani de víctimas y asesinos aparte de sus lecturas, piensa Levi? Para un superviviente de los campos de concentración esas palabras tuyas pueden resultar ridículas y hasta ofensivas. Lo que existe, por parte de muchos creadores, pero especialmente cineastas, es un exagerado convencimiento de que la ambivalencia, la paradoja y la ambigüedad son por sí solas ingredientes que dotan a una película de calidad, y que añadiendo un argumento polémico, escandaloso o tabú (como es el caso de *Portero de noche*) el resultado será una obra de arte digna de tal nombre. En realidad el mundo no es tan sutil como lo presentan*

las películas, ni son los grandes artistas quienes mejor captan los sentimientos extremos; en ocasiones son seres individuales y anónimos los que, a través de su experiencia directa del mal o del dolor, pueden proporcionar la imagen adecuada de las secuelas que éstos provocan. El resto –y aquí entra la mayoría del cine y la literatura– es pura retórica, siniestra complicidad, enfermedad moral, ignorancia supina o –y en esto creo que la etiqueta de Levi es la más acertada– extravagancia esteticista. Los cineastas en ocasiones se las quieren dar de complejos y de teóricos, y tocan temas realmente delicados muchas veces sin saber, enfocando las cosas desde lo que creen que hará a su película más perdurable; y es entonces cuando recurren –no sé por qué– al romanticismo (el amor que redime y libera, la pasión instintiva que nos hace sentirnos irracionalmente más vivos), al drama (el sufrimiento justamente recompensado), a la paradoja (la víctima que se convierte en asesina), a la ambivalencia (el odio hacia lo que en realidad se desea) y a la ambigüedad (el dolor que se vuelve placer y sin embargo perdura). Pocas veces en cambio hacen uso de la crudeza, encarando verdades simples y subjetivas (que a veces lo son, aunque no siempre) y a lo no convencional. No hay por qué quedar siempre bien con los militares, con los médicos o los políticos; una sola película no tiene por qué ser determinante en nuestra opinión sobre ellos o sobre cualquier otro tema. Y cuando esto último sucede se da uno cuenta de que el análisis de la mayoría de películas se agota de inmediato, no hay tanta tela que cortar. Por eso este libro es deliberadamente breve: bastan unos apuntes para perfilar un significado básico o fundamental, el resto lo debería poner el lector. Puede que no sea el único, ni el más adecuado, pero puede bastar para provocar una reacción.

Todo esto me parece igual de válido cuando se trata de hablar de antiguas películas en blanco y negro. El análisis se debería agotar en el momento en el que comienza a perderse de vista que su objetivo principal es el de comunicar y producir un efecto. Me parece que no tan a menudo tienen sentido esas disecciones de motivaciones ocultas, paralelismos involuntarios, temas recurrentes y demás complejidades filosóficas o psicológicas de los personajes (la luz, el montaje, el paisaje...). Como escribió el investigador norteamericano David Bordwell, toda esa labor se puede relativizar o cuestionar preguntándose simplemente porqué nunca una película expresa lo que significa. Y yo añadiría por qué esa labor se ha de llevar a cabo en tantas películas y no en una minoría rodada con la intención deliberada de resultar complejas. Creo que es más sensato conseguir que toda esa labor se agote en el nivel de los recursos dramáticos y cinematográficos –los mismos a los que han recurrido el guionista y el director– que se transmiten al espectador, sin perder de vista la inteligibilidad y el propósito fundamental de la narración. Afortunadamente, no todos los guionistas y directores tienen delirios de trascendencia y están más preocupados por la reacción del público ante las historias que explican. También son creadores, pero no sienten la necesidad o la obligación de aleccionar, sino que pretenden entretener o aportar un punto de vista personal sin recurrir a estrategias dramáticas gastadas ni a personajes arquetípicos. Son cineastas que apuestan por la tensión bien trabada, el humor sin tabúes, el sufrimiento verosímil, y eso me parece todavía más difícil que ciertas experimentaciones.

Por eso no he seleccionado para este libro películas minoritarias, raras, especializadas o exóticas –ni siquiera los grandes clásicos de los manuales al uso– porque provocarían el efecto contrario al esperado: que se abandonen los prejuicios contra determinadas películas cuya principal característica es que fueron rodadas hace tiempo. He optado por reunir una colección fuertemente marcada por preferencias personales, eso sí, sin perder de vista su calidad como filme aislado, lo cual me parece una forma más coherente de reivindicarlas; eso y el íntimo deseo de remover conciencias cinematográficas. Se trata de una serie de títulos que yo denomino “equilibrados”: con ellos se puede pasar un rato muy agradable viéndolos pero sirven a la vez para estimular la reflexión y avivar el deseo de ver otras películas relacionadas. El entretenimiento puro y duro no está reñido con la reflexión ni la crítica no convencional y me gustaría que las veinte películas que comento a continuación sirvieran para argumentarlo. Asumo que para que una película resulte interesante ha de ser capaz de atraer un mínimo nuestra atención; si esto no sucede esa película es carne de investigadores y nostálgicos, deja de ser algo vivo y comienza a caer en el olvido. Esa es la razón por la que muchas veces mis argumentos y los aspectos que destaco están relacionados con mi experiencia y mis sensaciones en el momento de verlas o revisarlas: si he de motivar al lector lo mejor que puedo ofrecer son mis propias impresiones. Creo que la subjetividad se transmite mejor cuando uno trata de vencer ciertas resistencias iniciales o de ir un poco a contracorriente. Pero ni el propósito de no ser exhaustivo ni la subjetividad significan que deba renunciar a manejar determinados conceptos especializados, puesto que hay títulos que están aquí porque su importancia reside en aspectos poco habituales como la técnica o el estilo, el contexto en el que se rodaron o el lugar que ocupan en la historia del cine. En esos casos he procurado siempre justificar adecuadamente la introducción de estos elementos “externos” –a pesar de que a veces eso implique extenderse un tanto– y limitar su alcance explicativo de forma clara y concreta. Espero haber conseguido de esta forma el mismo estilo “equilibrado” que atribuyo yo a estas películas.

Este libro se limita –también deliberadamente– al cine rodado en blanco y negro por dos razones: la primera porque tiene muy mala prensa entre las generaciones que han crecido con el cine en color. Supongo que algo semejante sucedería con el cine mudo cuando el sonoro se impuso, allá por 1928; por eso he escogido este tipo de películas –aunque con algunas trampas como se podrá comprobar, porque no es solamente la antigüedad, sino el hecho mismo de estar rodadas en blanco y negro lo que supone un prejuicio para muchos–, para tratar de reivindicarlas y retrasar el momento en que caigan en el mismo olvido minoritario que el cine mudo. Desde hace tiempo las televisiones han relegado el cine en blanco y negro a las sesiones de madrugada (eso en aquellas cadenas que todavía se atreven a programarlo, puesto que hay otras que por sistema lo ignoran) o a los canales temáticos de pago. Si al prejuicio se le añade este difícil acceso el resultado es que se convierte en un completo desconocido, como si se tratara de películas incompletas o estuvieran habladas en una lengua muerta. Es evidente que no todo el cine en blanco y negro es bueno, que hay películas –o escenas de buenas películas– que están pasadas de moda o superadas: ciertos comportamientos éticos y sociales, determinados personajes, opiniones hoy día insostenibles, formas de

expresión que nos resultan ingenuas..., pero no tanto como para impedir que algunos argumentos se resientan y dejen de ser interesantes. Es entonces cuando se hace necesario llamar la atención sobre determinadas escenas, o recordar el contexto en el que se rodaron, puesto que lo que ahora nos puede parecer superado o antiguo en su momento fue una audacia o una novedad, o simplemente una práctica habitual. La segunda razón es que algunos de estos títulos han servido de inspiración a éxitos cinematográficos recientes, de forma que si los primeros no hubieran existido seguro que el cine que vemos hoy día sería diferente. Ver algunas de las películas que aquí se recomiendan es, además, una forma de conocer el origen de algunos géneros cinematográficos que parecen haber surgido de la nada, o de algunos tipos humanos que nos resultan clásicos indispensables. No se trata de razonar ni de convencer a nadie acerca de las inequívocas virtudes del cine en blanco y negro, sino de repasar sus méritos y sus indudables aciertos

Me gustaría pensar que después de leer alguno de los capítulos que vienen a continuación a alguien le entren ganas de ir al videoclub –si no lo ha hecho antes– y rebuscar en esos estantes en los que no se detiene nunca casi nadie, o de preguntar por alguno de los títulos que aquí se mencionan (no sólo los títulos que ocupan cada capítulo, sino también esos otros que se citan de pasada). No importa el orden ni el recorrido que cada cual haga en la lectura del libro, lo importante es que al final se salga con otra película más en la retina. A partir de ahí, que cada cual –con su propio juicio y sentido crítico– se construya su propia galería de clásicos.

Finalmente, para evitar en lo posible fastidiar a quienes sin haber visto la película comiencen por leer el libro, he señalado aquellos párrafos “peligrosos” en cursiva, para que el lector pueda saltarlos y volver a ellos –si lo desea– después de haberla visto. Comprendo que es un sistema de lectura un tanto molesto e inhabitual, pero me ha parecido inevitable no renunciar a nada a la hora de comentar los títulos que he escogido. También puede ser una buena excusa para releer completo alguno de los capítulos después de haber disfrutado de la película.

I. Sarcasmo a tumba abierta (*Uno, dos, tres*)

De pronto se me ocurre pensar que si tuviera que decidirme por un título para “vender” el cine en blanco y negro empezaría por *Uno, dos, tres* de Billy Wilder, el director que durante una buena parte de mi vida consideré como el más completo de la historia del cine (hasta que conocí la obra de Truffaut, del que hablaré en otro momento). Escogería esta película porque creo que es muy difícil que nadie se aburra viéndola, dada la velocidad insuperada a la que está contada. Otra cosa es que se aprecie el humor que destila porque está basado fundamentalmente en la ironía y el sarcasmo, dos recursos que no son necesariamente del todo apreciados o valorados por el público; sin embargo, contiene suficientes dosis de humor visual y chistes tan universales y atemporales como todos los que tienen que ver con la sexualidad. Si lo importante es que la audiencia no se aburra *Uno, dos, tres* es la película, nuestra película.

Se trata de una historia cuidadosamente escogida y adaptada por Wilder, basada en una obra de teatro de Ferenc Molnár —un escritor húngaro que vivió entre 1878 y 1952— cuyo objetivo, al igual que el del director austríaco nacionalizado estadounidense, consistía en desbordar al espectador por velocidad, de forma que todo sucediera a un ritmo vertiginoso, impidiendo a la vez que se perdiera el interés y complicando al máximo su trabajo como autor, asumiendo la difícilísima tarea de enlazar sin respiro *gags*, chistes y situaciones cómicas sin que decaiga la diversión, para al final rizar el rizo y conseguir que todas las tramas terminen de forma satisfactoria, creíble, divertida, nueva y sorprendente. Es algo prácticamente imposible; aunque desde el punto de vista de la creación es el paraíso de todo guionista cinematográfico y de cualquiera que se gane la vida narrando historias. Hay muy pocos ejemplos de obras de teatro, novelas o películas que entren en esta categoría, y en todo caso *Uno, dos, tres* es especial porque supera en velocidad a sus competidores.

Todo en *Uno, dos, tres* está dosificado y medido con exactitud, empezando por la localización de la historia, en el Berlín occidental justo antes de que se alzara el muro que aislaría a las dos partes de la ciudad hasta su demolición en 1989 (un suceso que también tiene su película: *Good bye Lenin!*); has-

ta el trabajo que ocupa el protagonista (James Cagney): un directivo de la Coca-Cola –paradigma indiscutible del capitalismo– obsesionado con introducirse en el desconocido, virginal y vasto mercado comunista. El resto de personajes está compuesto por la zumbada hija del presidente de la compañía (un paleta ultraconservador y anticomunista), un comunista idealista y pragmático, una secretaria despampanante, un mando intermedio de oscuro pasado nazi, una delegación comercial soviética –clarísimo homenaje a la que aparece en *Ninotchka*–, y gente de sobra conocida como Stalin, Hhrushchev, Lincoln o Trotsky..., así como impagables referencias a la situación en Argelia y una interminable relación de detalles verídicos que al final adquieren un nuevo sentido en todo este formidable enredo que se nos propone.

Si en la obra de teatro de Molnár el argumento se centraba en que el importante cliente de un banco iba a retirar una igualmente importante suma de dinero, y para entonces todos los problemas tenían que haberse resuelto (la duración de la obra de teatro es idéntica a la de la acción representada), en Uno, dos, tres Cagney (que interpreta a C. R. MacNamara) dispone del tiempo que dura la película para convertir al joven ingeniero comunista que se ha casado en secreto con Scarlett –y de paso dejándola embarazada–, la hija menor de edad del presidente de Coca-Cola en Atlanta, en un yerno que pueda ser exhibido como paradigma del capitalismo burgués ante los ojos de sus suegros. En el breve lapso de tiempo que va desde que conoce todos los detalles de la boda/embarazo a la llegada de los padres de ella, MacNamara convertirá al convencido comunista Otto (idealista revolucionario por naturaleza) en un millonario noble, trabajador, refinado y ejemplar padre de familia. Y de paso, durante este viaje, Wilder se las apaña para ridiculizar todas esas cosas, exponiendo su pesimista visión del mundo, ya que la película deja claro que lo único que importa de verdad es tener dinero. Toda la acción transcurre en una semana, y culmina en una carrera contra el reloj justo antes de que llegue el avión de los padres de Scarlett, carrera en la que el pobre Otto pasa a convertirse en responsable de una planta de embotellado de Coca-Cola y renuncia a todo lo que pensaba que era o quería ser. Camino del aeropuerto MacNamara le dice a Otto que le debe diez mil doscientos veinticinco dólares –que es lo que le ha costado el acelerado proceso de transformación física y ética– y éste, desbordado por los acontecimientos y sorprendido de que sólo lleve una hora como capitalista y ya le deba dinero, obtiene de MacNamara una respuesta que me parece uno de los mejores apogemas de nuestra civilización: “por eso va bien nuestro sistema, todo el mundo le debe algo a alguien”.

Aunque no todo el mérito de la película se basa en la comicidad de ciertas situaciones, sino también en el hecho de que Wilder y su co-guionista I.A.L. Diamond se atrevieran a retratar lo peor y más patético de ambos sistemas (el capitalista y el comunista), sin sentir la necesidad de decantarse por ninguno (salvo lo imprescindible claro, por necesidades del argumento) y sin dejar de ridiculizarlos a ambos. Desde luego, con la perspectiva que da saber que El

Muro cayó en 1989 y con él uno tras otro los regímenes de la órbita soviética, todos los sarcasmos que suelta MacNamara acerca de los soviéticos y su sistema centralizado de producción resultan casi proféticos y cuesta creer que el público del momento de su estreno no lo viera así, pero es que por aquel entonces la revolución proletaria todavía parecía una utopía viable, o por lo menos –vista desde Occidente y con cierta perspectiva social– una amenaza más que posible. Por su parte, el capitalismo no recibe el mismo tipo de puyas acerca de sus contradicciones internas, ya que al fin y al cabo es una película hecha desde el lado capitalista: los dardos envenenados del guión se dirigen hacia la bienpensante sociedad capitalista y sus estúpidas ideas acerca de la nobleza europea (por eso MacNamara convierte a Otto en un conde), la mojigatería en todo lo relativo al sexo (al estar embarazada Scarlett ya no hay divorcio posible, y eso obliga a la reconversión de Otto) o la doble moral (el propio MacNamara mantiene un lío con su secretaria, que finalmente acaba dejando en beneficio de la sacrosanta unidad familiar). Puede que el capitalismo funcione mejor que cualquier otro sistema económico, pero como grupo social no tenemos mucho de lo que enorgullecemos. Hay que admitir que el desencanto y el sarcasmo hacen buena pareja.

James Cagney ofrece todo un recital de interpretación en un papel muy difícil, especialmente cuando comienza a dar órdenes en su despacho, enumerando las cosas que deben hacerse a una velocidad endiablada (de ahí el título de la película): “Uno: llame a Reinhardt y Reinhardt sastrería, y que nos envíen todo lo que tengan en la tienda de bueno. Tres botones, solapas estrechas, gris, azul oscuro; talla... el treinta y nueve normal. Dos: llame a Plesk, el camiserero, quiero ver camisas, camisas de hilo, cuello blando, duro, talla treinta y nueve o cuarenta; calzoncillos, nylon, algodón talla treinta y dos; calcetines tonos oscuros número once y medio; corbatas, ni anchas ni estrechas ni demasiado llamativas; también pijamas, pañuelos, gemelos, tirantes... Tres: llame a Foster y que nos envíen algunos zapatos modelos italianos marrón y negro del número cuarenta y dos. [Suena el teléfono] ¿Sí Fritz? No Fritz, te necesito, dormido o sin dormir ¡Todo el mundo trabaja hoy! Cuatro: pida a la mejor sombrerería un surtido de sombreros, ni deportivos ni de esos tiroleses... número cincuenta y nueve; corrección: después de pelarle creo que con el cincuenta y seis vale. Cinco: llame a los almacenes de la [...], que nos envíen un juego de maletas para caballero, cerdo o móscalo. Seis: a la joyería Ritz, que manden una selección de alianzas de oro y anillos de pedida también. Un solitario, no menos de dos quilates ni más de cuatro. ¡Que se refriega bien las orejas! Siete: llame al restaurante [...] y que envíen una comida doble de lujo y un servicio completo de mesa. Ocho: a un florista que confeccione un ramo de crisantemos, también dos boutonniere, claveles blancos. ¿Alguna pregunta?...”

No he visto nunca la versión original, así que no he escuchado al mismísimo Cagney soltando este párrafo a velocidad de vértigo, pero he de admitir que la versión doblada no desmerece en absoluto. En el último tercio de pelícu-

la, el despacho de MacNamara se convierte en el lugar donde convergen todos los problemas del mundo y donde todo el mundo va a negociar, a quejarse, a recibir órdenes, a despedirse... y el pobre hombre debe coordinar todo ese circo para que a las doce tenga disponibles unas cifras de venta, un yerno que presentar a su jefe y una familia –la suya– que conservar por encima de todo.

Aun así, lo que más me llama la atención en toda esa locura final es que Wilder y Diamond no renuncien a la verosimilitud ni al realismo a pesar de poner a todo el mundo patas arriba: Otto no puede presentarse ante sus suegros como un farsante, por lo que previamente debe quedar sinceramente desengañado respecto a sus ideas comunistas. Eso sucede justo antes de salir hacia el aeropuerto, cuando aparece el ex-comisario Peripetchikoff –al que MacNamara engañó para sacar a Otto del Berlín Este– y confiesa que ha denunciado a sus compañeros de partido para escapar de la justicia comunista y huir a Occidente. El pobre Otto descubre entonces que Peripetchikoff traiciona a sus amigos igual que Stalin traicionó a Trotsky en su día. Luego todo resulta ser una farsa. En ese momento de desesperación Wilder y Diamond se permiten sus dos únicas concesiones a la sinceridad y a la confianza en el sistema capitalista: la primera cuando MacNamara consuela a Otto diciéndole que “un mundo que fue capaz de crear el Taj Majal, a William Shakespeare y la pasta dentrífica, algo bueno tendrá”; y la segunda justo después de que Otto trate de consolar a su mujer diciendo que “puede que nuestros hijos conviertan el mundo en un lugar feliz, un lugar donde los hombres sean iguales y haya libertad y justicia para todos”, citando sin saberlo –tal y como le señala MacNamara– a Thomas Jefferson, Abraham Lincoln y el juramento de lealtad a la bandera estadounidense. Dos simples frases bastan para sanar y salvar al sistema.

Estoy convencido de que *Uno, dos, tres, Ninotchka* y *¡Que vienen los rusos!* pasaron en el momento de su estreno por comedias alocadas y divertidas pero conservadoras; historias que se limitaban a ridiculizar el tema del enfrentamiento entre bloques, pero que no eran capaces de denunciar con humor los absurdos de la Guerra Fría. Es posible que fuera así, pero como mínimo el tiempo les ha dado la razón y hoy parecen títulos proféticos, un adelanto de lo que es un hecho consumado y una verdad ampliamente aceptada. Nadie podía saber entonces que la situación que ridiculizaban estas películas acerca de los regimenes comunistas estaba mucho más cerca que cualquier texto de un sedoso especialista en el tema. Tuvo que llegar Alexandr Solschenizyn en 1970 con su *Archipiélago Gulag* (y aun así muchos no se quisieron dar por enterados) para que quienes se preocupaban por informarse se dieran cuenta del fraude monstruoso que supuso todo ese tinglado que comenzó en 1917 y empezó a torcerse ya en 1921. Y aunque lo sucedido pueda servir de argumento a los conservadores más recalcitrantes, tampoco es cuestión de demonizar todo lo que sonase a comunista; bastaba con renegar de todo lo que tuvo de fanático y cruel en lo que a su aplicación práctica se refirió. Igual que ha sucedido

tantas veces antes, el comunismo fue una utopía que se malogró al convertirse en ideología.

Y volviendo al tema de la velocidad, probablemente sólo *La fiera de mi niña* –un clásico de 1938– o *¡Qué ruina de función!* –basada en la obra de teatro *Por delante y por detrás* de Michael Frayn– sean los títulos que más se acerquen a *Uno, dos, tres* en cuanto a ritmo desenfrenado. La diferencia está en que la primera sólo tiene vigencia como modelo de comedia de enredo, y la segunda es un clásico intemporal mientras el teatro siga existiendo. Mi generación, en cambio, es probable que todavía se identifique con todas esas cosas que proclama Otto acerca de la revolución: la igualdad y la autenticidad y esas cosas... Sabemos que es un ingenuo, pero hace bien en creer en ellas. Cuando pasen más años puede que el efecto de *Uno, dos, tres* siga siendo el mismo que el de *La fiera de mi niña*: un derroche de ingenio en estado puro, aunque en algunos aspectos su contenido esté ciertamente pasado de moda; efectivo para un determinado tiempo y un determinado público, pero poco más. Aun así, me resisto a aceptar que *Uno, dos, tres* –una obra menor en la filmografía de Wilder, todo hay que decirlo– caiga en el olvido. Puede que se rueden comedias mejores, pero no más veloces. Eso todavía no ha sucedido.

Uno, dos, tres (*One, two, three*, 1961)

Director: Billy Wilder; **Guión:** Ferenc Molnár (obra teatral), Billy Wilder, I.A.L. Diamond; **Productores:** I.A.L. Diamond, Doane Harrison, Billy Wilder; **Música:** André Previn; **Fotografía:** Daniel L. Fapp; **Montaje:** Daniel Mandell; **Dirección artística:** Alexandre Trauner; **Sonido:** Basil Fenton-Smith; **Efectos especiales:** Milt Rice.

Intérpretes: James Cagney (*C.R. MacNamara*), Horst Buchholz (*Otto Ludwig Piff*), Pamela Tiffin (*Scarlett Hazeltine*), Arlene Francis (*Phyllis MacNamara*), Howard St. John (*Wendell P. Hazeltine*), Hanns Lothar (*Schlemmer*), Leon Askin (*Peripetchikoff*), Ralf Wolter (*Borodenko*), Karl Lieffen (*Fritz*), Hubert von Meyerinck (*Conde von Droste Schattenburg*), Lois Bolton (*Melanie Hazeltine*), Peter Capell (*Mishkin*), Til Kiwe (*periodista*), Henning Schlüter (*Dr. Bauer*), Karl Ludwig Lindt (*Zeidnitz*), Liselotte Pulver (*Srta. Ingeborg*). B/N. – 115 min. www.imdb.com/title/tt0055256

