

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Tras la pista delloser

Autor/es:
Casas, Quim

Citar como:
Casas, Q. (2006). Tras la pista delloser. Nosferatu. Revista de cine. (51):22-26.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41438>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Tras la pista del *loser*

Quim Casas

Bere historian zehar Estatu Batuek, batik bat literaturaren eta zinemaren bitartez, pertsonaia galtzaileen irudi mitikoa sortu izan dute, beste kultura batzuetara eta beste egile batzuegana ere iritsi izan direnak. Irudi horren sorkuntzarekin gehien identifikatu izan den zinemagileetako bat John Huston izan zen, baieztapen hori guztiz egia ez bada ere edo, behintzat, hasieran pentsa zitekeena bezain biribila ez bada ere.



John Huston y Stacy Keach durante el rodaje de *Fat City* (Ciudad dorada)

El perdedor es una figura recurrente en el cine de Sam Peckinpah, quien a su vez vivió siempre como un *outsider* en el contexto cinematográfico estadounidense. Muchos de los personajes que pueblan las imágenes filmadas por Nicholas Ray son también perdedores, como lo fue el propio Ray en *Hollywood*: casi nunca le dejaron hacer una película como él quería, lo que no es impedimento para que lograra un puñado de obras espléndidas. Jean Eustache, en un ámbito bien distinto, el del cine de autor europeo de los

sesenta y setenta, vertiente hijos de la *Nouvelle Vague*, también filmó a su manera unos cuantos perdedores, huérfanos siempre de afecto amoroso, y él mismo acabó con su vida porque había perdido la fe en ella y el cine dejó de funcionarle como expresión catártica. Los filmes de John Cassavetes destilan la amargura del perdedor, aunque su caso es distinto: rentabilizó como nadie su papel en Hollywood, actuando en producciones de envergadura para financiar después sus películas sobre seres desclasados. Jean Vigo fue un perdedor, pero filmó la geografía de los

supervivientes instalado en la poesía. ¿Son perdedores los protagonistas de **Extraños en el paraíso** (*Stranger Than Paradise*, 1984), largometraje realizado por un cineasta, Jim Jarmusch, que es descendiente por igual de Ray, Eustache y Cassavetes? Sí lo son, pese al tono distendido y suavemente agrídulce del relato que protagonizan. El *film noir* clásico está poblado por desheredados y perdedores, desde las películas urbanas de Jules Dassin hasta los *thrillers* rurales de Raoul Walsh, pasando por los relatos fatalistas de Jacques Tourneur y Robert Siodmak. ¿Hay mayor perdedor en la historia del cine negro que el cansado y humillado gánster encarnado por Humphrey Bogart en **El último refugio** (*High Sierra*, 1941), de Raoul Walsh? Posiblemente no, aunque quizá pueda compararse el personaje del ladronzuelo que interpreta Sterling Hayden en **La jungla de asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950), película dirigida por un John Huston que, casualmente o no, participó en la escritura del guión de **El último refugio**.

¿Son *losers* todos los personajes recurrentes en la filmografía houstoniana? No, como tampoco lo era él, al menos en el sentido que lo fue Peckinpah, director con el que tantas veces se le ha emparentado. Tan innecesario es caer en el tópico del Huston enarbolando la bandera del cineasta del fracaso, del impulsor máximo de la poética del perdedor cuando ni mucho menos el grueso de su obra filmica se orienta en esa dirección, como quedarnos con la imagen del Huston impostor que rodaba filmes sobre fracasados desde la atalaya de su castillo irlandés o el comedor de su apartamento bien amueblado de Los Ángeles, mientras engrosaba su cuenta corriente trabajando de actor en filmes ínfimos como **Candy** (*Candy e il suo pazzo mondo / Candy*; Christian Marquand, 1968), **De Sade** (*De Sade / Das ausschweifende Leben des Marquis de Sade*; Cy Endfield, Roger Corman, Gordon Hessler, 1969), **Myra Breckenbridge** (*Myra Breckenbridge*; Michael Sarne, 1970), **Battle for the Planet of the Apes** (J. Lee Thompson, 1973), **Tentáculos** (*Tentacoli / Tentacles*; Ovidio G. Assonitis, 1977) y **El triángulo diabólico de las Bermudas / Il Triángolo delle Bermude** (René Cardona Jr., 1978), entre otras lindezas (1). La pugna entre *Cahiers du Cinéma* y *Positif* en torno al cine de Huston, caracterizada por la virulencia esgrimida hacia el director por los máximos representantes de la primera y la defensa a ultranza llevada a cabo por los redactores de la segunda, convino en maximizar el problema y convertirlo en debate de Estado entre la cinefilia francesa de los cincuenta, que es posiblemente la década de mayores logros, sobre el fracaso o sobre la voluntad, como se preguntaba recientemente Ángel Quintana al hablar de la obra houstoniana (2), conseguidos por el director de **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941). Si, con la excepción de muchos directores pioneros for-

mados en la era silente, la primera película de un denominado autor (Huston lo es, y precisamente buena parte de su autoría recalca en la mítica y la mística del perdedor) marca el camino a seguir, ¿es la adaptación de la novela negra de Dashiell Hammett con la que debutó Huston tras la cámara un título significativo? ¿Y la película que rodó a continuación, **Como ella sola** (*In This Our Life*, 1942), un melodrama a lo Bette Davis entre tabaqueros? ¿Y la tercera, **Across the Pacific** (1942), en la que un militar expulsado del ejército por malversar fondos, que no es precisamente la idea del fracaso, se redime en una relación amorosa? ¿Desde cuando empezó a interesarle el tema del fracaso? ¿Estaba tan arraigado en su forma de ver la vida, y con ello de comprender el mundo y traducirlo en imágenes cinematográficas?

La mirada moral

Superado el período bélico, en el que Huston contribuye a la causa con tres excelentes documentales, aparece la primera película en la que se atisba el tema por el que Huston será y sigue siendo canonizado, **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948), crónica de la búsqueda nada quimérica de un tesoro que tres aventureros marginales llevan a cabo, encontrándolo y dejándolo escapar en el plano final. Pero, volviendo a Quintana: “A pesar de que los protagonistas del cine de Huston fracasan en su empresa, en la mayoría de los finales de sus películas existe una especie de mirada moral que certifica que el fracaso del perdedor muchas veces es la victoria de su empresa” (3). Dos filmes de Huston ilustran perfectamente esta idea tan bien expresada. Son, también, dos de sus mejores películas, ya que en ellas el concepto del fracaso y el itinerario de quien se aventura en una misión prácticamente imposible están despojados de muchos de los clichés con los que Huston quiso reconocerse a sí mismo y cautivar más a sus aduladores. La primera es la citada **La jungla de asfalto**: los ladrones llevan a cabo el atraco a una joyería pero son cazados uno detrás de otro por la policía con la excepción del personaje de Sterling Hayden, que aún malherido, consigue llegar en coche a su paraíso soñado, al espacio edénico en el que querrá desprenderse del hedor de la ciudad, como él mismo comenta en una ocasión. Allí, entre los caballos y el cielo límpido, viendo y oliendo el mundo en el que creció, el delincuente sin fortuna expira, y el fracaso del atraco, que le arrastra hasta la muerte, conlleva la redención moral que es una forma de triunfo personal. La segunda película es **El hombre que pudo reinar** (*The Man Who Would Be King*, 1975), un proyecto que Huston quiso llevar a cabo en distintas etapas de su carrera y no llegó a materializar hasta 1975, cuando más difícil parecía llevarlo a cabo. Uno de los quiméricos aventureros, el encarnado por Sean Con-



nery, parece al final del trayecto, como le cuenta su amigo, Michael Caine, a un Christopher Plummer transmutado en Rudyard Kipling desde el inicio del film, en literario *flashback*, pero si la idea era que uno de ellos pudiera convertirse en rey de Kafiristán aunque sólo fuera durante unos días, el sueño logró materializarse y una sensación de victoria crepuscular planea sobre las imágenes últimas de la película, en una suerte de apología y reverso casi hedonista de la idea de la muerte como fracaso.

La jungla de asfalto y **El hombre que pudo reinar** son obras significativas que cimentan el estilo temático de Huston. **The Red Badge of Courage** (1951) lo contradice. No es solamente la historia de un soldado que duda en pleno combate, tiene miedo, deserta, recapacita y vuelve a la primera línea de fuego, ahuyentando con ello el espectro del fracaso personal teñido de cobardía y deshonor, sino que está interpretada por Audie Murphy, que llegó al cine en 1948 tras ser el más condecorado de los combatientes estadounidenses en la Segunda Guerra Mundial; apología del triunfo en todos los sentidos, al menos en la versión bastante manipulada que se conserva y puede verse de la película. Dudosa aparece la idea del fracaso en la historia del rufián y la hermana del misionero de **La Reina de África** (*The African Queen*, 1952), película realizada, según todo parece indicar, para satisfacer una necesidad aventu-

rera y hasta cierto punto primaria del realizador, la famosa caza del elefante. Sorteemos el tópico, de nuevo, y no imaginemos a un cineasta especializado en relatos sobre perdedores deambulando por su casa ebrio de alcohol y empapándose de párrafos escritos por un Charles Bukowski, pero esa imagen egocéntrica de Huston tan bien descrita primero por Peter Viertel y después por Clint Eastwood en **Cazador blanco, corazón negro** (*White Hunter, Black Heart*, 1990) tampoco pertenece al imaginario por el que el cineasta se ha ganado las medallas de autor. En todo caso, la obsesión de Huston con el elefante sí conecta con el deambular por el mundo del protagonista de una de sus películas más emblemáticas, **Moby Dick** (*Moby Dick*, 1956), que tampoco es la historia de un fracaso: el capitán Ahab ha convertido la persecución de la ballena blanca en una forma de vida, y su muerte, aprisionado por las cuerdas de los arpones contra el rugoso y enorme cuerpo del cetáceo asesino, también comporta una victoria, ya que ambos, presa y cazador, se hunden juntos en las profundidades del océano. Ahab prefiere morir con la ballena a seguir viviendo sabiendo que ella no ha perecido, que es una forma concreta de llegar al límite de su destino y salir airoso del mismo. El Toulouse-Lautrec de **Moulin Rouge** (*Moulin Rouge*, 1952) es un bohemio depresivo que consume coñac, aboceta figuras femeninas en la servilleta de su mesa, se enamora de una prostituta y rumia en

soledad el impacto en los otros de sus carencias físicas. **Moulin Rouge** es una película sobre la victoria. En el plano final, en el lecho de muerte, el magnífico pintor conoce la noticia de que el Museo del Louvre va a exponer su obra, por lo que parece como lo hará Ahab tres años después en la obra de Huston, obteniendo el fruto ansiado, por funesto que este pueda ser.

Los que no caen bien

Llegamos a **Vidas rebeldes** (*The Misfits*, 1961), quintaesencia del cine de perdedores, de la elegía del fracaso como poética del nuevo mundo, del *western* o *neowestern* crepuscular que certifica la defunción de una forma de cine que es, igualmente, el punto y aparte, que no final, de una industria cinematográfica y sus iconos; el film, en definitiva, que cimenta un mito, el del propio cine houstoniano, y que durante años se convierte en pieza intocable que vuelve a dividir bandos contrarios como en la década anterior lo hizo **Moby Dick** entre *positi-fistas*, que no lo eran tanto, y *cahieristas*. La realidad le echó una mano a la ficción, convirtiendo en leyenda una película que acabó siendo la aparición póstuma de varios de sus protagonistas. **Vidas rebeldes** es un film sobre la derrota, pero lo es por cuestiones de meta-lenguaje. Marilyn Monroe fue siempre una inadaptada, y la traducción del título original del film es

precisamente la de “Los inadaptados”, o “Los que no caen bien”. Montgomery Clift parece pasear por las imágenes casi quemadas del operador Russell Metty la indiferencia preñada de desclasamiento en que se había convertido su propia andadura por el cine. Clark Gable miraba la línea limpia del horizonte por última vez actuando como si fuera el Casanova otoñal de la película de Ettore Scola **La noche de Varennes** (*La nuit de Varennes*, 1982), consciente de su poder de seducción galante limítrofe ya con la decadencia física, cuando la fama precede a la realidad. La habilidad de Huston radica en haberlos reunidos a todos ellos, bajo la batuta argumental de Arthur Miller, interesado también en renovar la imagen de Marilyn salvando al mismo tiempo la relación matrimonial balbuciente que mantenía con ella, y extraer de sus rostros ajados o cansados, vacilantes o escépticos, la esencia de la derrota. Convertirla en poesía resultaba, en el fondo, tarea más fácil que hacer del suicidio del capitán Ahab un fracaso telúrico. Huston rentabilizó excelentemente la verdad que tenía ante las cámaras, y **Vidas rebeldes** puede verse, en palabras de Carlos F. Heredero, como “*un film sobre Marilyn y sobre el país que hizo posible la creación y destrucción de su propio mito*” (4), lo que podría llevarnos a consideraciones algo más espinosas en detrimento de la poética del fracaso y establecer un cierto paralelismo entre el film de Huston y el que rodó Wim Wenders en torno a la muerte



Vidas rebeldes

de Nicholas Ray, **Relámpago sobre agua** (*Lightning over Water*, 1980), enjuiciado casi siempre desde posturas morales que se olvidan, mitigan o aparcan cuando se trata de escribir sobre la película en la que Huston filmó el proceso irreversible hacia la muerte de su estrella.

Tras una pléyade de *divertimentos* pertenecientes a distintas formas genéricas, del puzle criminal al relato de espías pasando por la parodia del mito Bond, que serían encargos alimenticios si Huston necesitara entonces el dinero —**El último de la lista** (*The List of Adrian Messenger*, 1963), **Casino Royale** (*Casino Royale*, 1967), **La horca puede esperar** (*Sinful Davey*, 1969), **La carta del Kremlin** (*The Kremlin Letter*, 1970)—, y algún que otro título de prestigio, como **La noche de la iguana** (*The Night of the Iguana*, 1964), donde las maracas y los bailes turgentes de Ava Gardner pueden con el atropello de fracasos personales del sacerdote Richard Burton, la somera adaptación de Carson McCullers llevada a cabo en **Reflejos en un ojo dorado** (*Reflections in a Golden Eye*, 1967), y el viaje por un medievo romántico y en descomposición de **Paseo por el amor y la muerte** (*A Walk with Love and Death*, 1969), sin olvidar la apología de un triunfo, el de Dios, que es **La Biblia... en su principio** (*The Bible... in the Beginning / La Bibbia*, 1966), Huston enfila la década de los setenta, aquella a la que a duras penas llegan otros cineastas de su misma generación y en cuyo nacimiento perecen profesionalmente muchos de los clásicos, con la sensación de que debe hacer de los perdedores una total, manifiesta y demoledora cruzada personal: los inadaptados, o los que no caen bien, se erigen ya en figuras epicéntricas.

Estamos hablando de una década poco productiva en cuanto a número de películas —tan sólo cinco— pero generosa respecto al tema que aquí nos atañe. **Fat City (Ciudad dorada)** (*Fat City*, 1972), un film de cámara, un Huston estrenado en nuestro país en las salas de arte y ensayo, compitiendo así con los inquilinos habituales de la versión original, Pasolini, Ferreri, Visconti o Jancsó, es posiblemente el que mejor representa esa ansiada poética del fracaso con la que Huston quiso acercarse a los pesos pesados literarios de su país, convencido de que las palabras de Francis Scott Fitzgerald, John Dos Passos, Ernest Hemingway y William Faulkner anidaban en las historias por las que el espectador podía reconocerle. Film hasta cierto punto metódico y frío, simétrico en cuanto a los personajes, poblado de imágenes y situaciones recurrentes —el boxeo y sus miserias, la barra del bar como refugio, el alcohol como máscara— y alejado del carácter de balada con el que Peckinpah abordó sus relatos sobre perdedores, **Fat City (Ciudad dorada)** contrasta con el fulgor aven-

turero de **El hombre que pudo reinar** y el exceso de **El juez de la horca** (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972), un guión de John Milius convertido por Huston en un cuento imposible sobre la victoria última, a través de los malabarismos del destino, de un *outsider*; Peckinpah lo hizo mejor en **La balada de Cable Hogue** (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970), que tampoco es su mejor película. La idea ética y estética de **Fat City (Ciudad dorada)** reaparece en **Sangre sabia** (*Wise Blood / Die Weisheit des Blutes*, 1979), otra adaptación de prestigio (Flannery O'Connor) que describe, también simétricamente, una historia de perdedores en clave apocalíptica; al fracaso se llega aquí a través de una contemplación áspera y seca del fanatismo religioso, el sexo mercenario, la soledad y la dura vida en el Sur estadounidense, y cada plano transpira la esencia destilada del desarraigo tan arraigado en Huston.

El fracaso no tiene nada que ver, por supuesto, con **Phobia** (*Phobia*, 1980), **Evasión o victoria** (*Victory*, 1981) o **Annie** (*Annie*, 1982), a no ser que quiera verse en la segunda de estas películas una redención del perdedor (léase prisioneros aliados en un campo de concentración nazi) a través del arte balompédico, lo que no dejaría de ser una nota a pie de página en la obra tan bien autodiseñada de Huston, nota escrita con cuerpo de letra 8 y con la más alambicada de las tipografías para que nadie le prestara demasiada atención (aunque si **Vidas rebeldes** anticipaba la muerte de Marilyn, **Evasión o victoria** toca a retirada y repliegue total por lo que respecta a la carrera de Sylvester Stallone, el menos houstoniano de los actores si se mira su comparecencia en el film bajo el prisma que aquí nos ocupa). Pero el cineasta se guardó el último requiebro en el ocaso de su existencia: adaptó finalmente **Bajo el volcán** (*Under the Volcano*, 1984), la novela de Malcolm Lowry, y (casi) pudo despedirse del cine retratando a otro paria voluntario cuyo fracaso, filtrado por el culo de la botella de tequila donde mora el gusano mexicano, puede verse como otra victoria en tiempos de nihilismo.

NOTAS

1. Ciertamente, correcto, también brindó excelentes prestaciones, coherentes además con su obra como realizador, en otros títulos: **El hombre de una tierra salvaje** (*Man in the Wilderness*; Richard C. Sarafian, 1971), **Chinatown** (*Chinatown*; Roman Polanski, 1974) y **El viento y el león** (*The Wind and the Lion*; John Milius, 1975).

2. Ángel Quintana, "Huston: ¿cineasta del fracaso o cineasta de la voluntad?", *Dirigido por*, nº 345, mayo de 1995.

3. *Ibidem*, pág. 71.

4. Carlos F. Heredero, *John Huston*, Ediciones JC, Madrid, 1984, pág. 173.