

Los actores

JULIÁN MARÍAS

STE verano, a pesar de la habitual escasez de películas en la estación calurosa, he tenido ocasión de ver unas cuantas de diverso interés. Dos corresponden al género aventurero, especie espionaje —hay películas de espionaje, las mejores, que *no* son de aventuras—; una tercera es una comedia bastante clásica, de la variedad que se podría llamar «de movimiento», frente a las «sedentarias»; la cuarta, la más interesante sin duda, plantea algunas dudas en cuanto al género, por lo que luego intentaré explicar.

Se han cumplido veinticinco años de la aparición de James Bond, el protagonista de las novelas de Ian Fleming, es decir, el agente 007. La revista «TIME» ha dedicado un largo artículo a ese aniversario, con ocasión del estreno de la última película de la serie, renovada en varios sentidos; se titula *The Living Day-lights* (en España, *007: Alta tensión*); su director es Albert Broccoli; el protagonista es un nuevo actor (después de Sean Connery, que parecía identificado con el personaje, el fugaz George Lazenby y Roger Moore): Timothy Dalton; la principal actriz —en esta serie son bastante intercambiables— es Maryam d'Abo, de belleza fina y suave, menos esplendorosa que de costumbre.



Sean
Connery.

Hace veintidós años intenté definir el origen estético de este cine, y lo encontré en los «versos plurimembres y poemas correlativos» de que tanto gustaban los poetas barrocos del siglo XVII y que tan bien ha estudiado Dámaso Alonso. Permítaseme recordar algunas líneas de lo que entonces escribí: «Las películas de James Bond... son todo "acción": disparos, emboscadas, luchas, "amores" —digámoslo así— fulminantes con hermosas y provocativas mujeres, huidas increíbles, siniestros hombres de ciencia al servicio del crimen, conspiraciones internacionales, aparatos de última hora —o anticipaciones de los aparatos de mañana—. ¿Qué tiene que ver esto con los artificiosos versos del barroco? He dicho que se trataba de buscar un antecedente *estético* de estas películas, no de filiar su tema o contenido. Y lo característico de ellas es que todas sus atrocidades y melodramatismos *no se toman en serio*. Entiéndase bien: *pasan en serio*, hay desastres, violencias, muertos y seducciones al por mayor, y es esencial que todo eso acontezca, y del modo más vivido posible. He dicho que no se *toma* en serio, porque

a última hora el espectador permanece indiferente... Es esencial que las películas de James Bond *no nos conmuevan...*; en cambio, tienen que *sorprendernos*. Y una vez más hay que hacer una aclaración: tienen que sorprendernos, pero de una manera muy peculiar: tenemos que estar anticipando la sorpresa, contando con ella; dicho con otras palabras, nos sorprendería mucho que no nos sorprendiera... Calderón y otros muchos poetas y dramaturgos se complacían en los juegos rítmicos formalistas, en versos cuyos elementos se correspondían en largas series paralelas, que el poeta tenía que recoger y cerrar, sin que se le perdiera ninguno, como un malabarista tiene que recoger en el aire los platillos o las bolas sin que se le caigan al suelo... Lo que cuenta es el artificio, la destreza, la realización inesperada de la esperada sorpresa.»

Pues bien, esta «magia» inicial, que acaso culminó en *Goldfinger*, se fue perdiendo; las películas de James Bond fueron tomando una estructura lineal, se fueron convirtiendo en *series* de aventuras, más o menos divertidas. Esta última tiene de vez en cuando gracia e ingenio, pero llega a la exageración: cuando parece que va a acabar, surgen más peripecias, en las que se extrema la inverosimilitud, como en el episodio de Afganistán, y sobre todo en la lenta y complicadísima huida en el avión. El director ha olvidado que la inverosimilitud está muy bien, con tal de que se justifique *estéticamente*.

No muy lejos está la reciente película de Frederick Forsyth, *The Fourth Protocol* (*El cuarto protocolo*), fiel a los cánones de

este novelista, especializado en intrincadas historias de espionaje y asuntos similares. Lo que las caracteriza es el rigor con que se lleva la trama, la coherencia de la historia, el esfuerzo por no dejar cabos sueltos. *El cuarto protocolo* es una enrevesada historia de agentes soviéticos y británicos, con intrigas internas y rivalidades en los servicios secretos, que desemboca en el intento de poner una bomba atómica en la base aérea americana de Bayswater, en Inglaterra, coincidente con una de las frecuentes manifestaciones «pacifistas» que allí se hacen. El interés se mantiene, con algún que otro desmayo, principalmente porque el actor principal, Michael Caine, da *personalidad* al agente británico; gracias a él, que no es un puro esquema, un «papel», que tiene humor, y se indigna, y tiene sentimientos, y a veces piensa, lo mucho que pasa en la película *le pasa a alguien*, tiene carácter dramático, y el espectador no cae en la indiferencia ante los meros «sucesos» acumulados.

La comedia ha sido siempre un maravilloso género cinematográfico, y las reposiciones de las que se hicieron durante treinta años o algo más, hasta que la pedantería empezó a estropear las cosas, nos hacen sentir viva nostalgia. Blake Edwards, director admirable, aunque no siempre seguro, ha dado espléndidas comedias —recuérdese, sin ir más lejos, *Victor-Victoria*— y otras buenas películas dramáticas. Ahora ha vuelto a la comedia «insensata», llena de *gags* acumulados, con verdadero ingenio: *Blind Date* (*Cita a ciegas*). Los personajes son muchos, y con



Michael Caine.

frecuencia divertidos; entre los secundarios, el juez, que reserva una graciosa sorpresa «argumental», es de los mejores. Pero la película se apoya en una pareja: Kim Basinger, guapa y atractiva muchacha, de verdadera simpatía —algo no tan frecuente en el cine actual—, y Bruce Willis, simpático también pero que no escapa del todo a su condición original de «ejecutivo» antes de entrar en el torbellino a que lo arrastra su compañera, a la que hace beber champagne, a pesar de saber que casi enloquece con la menor bebida alcohólica.

Este es el punto de partida, lo que podríamos llamar el disparadero. Desde este momento se suceden los estropicios, los equívocos, las sorpresas, los azares, todo ello enormemente divertido y, lo que se aprecia particularmente, alegre. Le falta acaso un poco de consistencia; los actores carecen de última realidad. Kim Basinger está a punto de llegar al nivel deseable; Bruce Willis, que complace mientras no se pide demasiado, nos hace pensar qué película hubiera sido si el personaje hubiera estado encarnado por el difunto Cary Grant.

Y con esto llegamos al final, a la película de Ettore Scola titulada *Macarroni* (me pregunto si este es el título original, deliberadamente «macarrónico», porque en italiano «macarrones» se dice *maccheroni*, si no me engaño). Ettore Scola es a veces —no siempre— un director de gran talento; en su día comenté *Una giornata particolare*, extraordinaria película fundada en Sophía Loren y Marcello Mastroianni. Pues bien, *Macarroni* cuenta con este último actor y nada menos que

Jack Lemmon. Y esto es decisivo. El asunto es bastante sencillo: llega a Nápoles un americano para asistir a una importante convención internacional; lo atiende y tripula una eficazísima y estricta secretaria; recibe en el hotel una visita inesperada: un italiano, modesto, que trabaja en el archivo histórico del Banco de Nápoles. El americano es Jack Lemmon; el italiano, Marcello Mastroianni.

Resulta que el primero había sido soldado del ejército de los Estados Unidos durante la última Guerra Mundial; había estado en Nápoles y se había enamorado de una muchacha, María, y ésta había correspondido a su amor; luego el soldado había vuelto a su país, había seguido una vida próspera; María se había casado, había tenido una hija guapa, parecida a ella. Marcello Mastroianni es el hermano de María, está lleno de cariño por el antiguo novio de ésta, quiere llevarlo a su casa, reanudar la vieja relación. Jack Lemmon descubre que es enormemente popular en el barrio, que todo el mundo lo conoce, lo admira, lo quiere.

La clave del misterio es que Mastroianni, en vista de que Jack Lemmon no escribía, ha fingido una innumerable serie de cartas dirigidas a María, desde todos los puntos del planeta, en las que el antiguo novio, siempre cariñoso y lleno de recuerdos, cuenta estupendas aventuras y hazañas. Todos los parientes, amigos y vecinos las conocen, se las saben casi de memoria, muy principalmente el marido de María. La historia se complica con mil incidencias divertidas, en las que el presente se entrelaza con el pasado, y muy especialmente con el

inexistente, inventado por Mastroianni.

Es una película extraordinariamente graciosa y divertida, pero no es una comedia. Está llena de emoción, de melancolía, de seriedad recubierta por la broma, por los tipos pintorescos, por el mundo napolitano, sobre todo de los bajos fondos. La ciudad —que a mí me parece el reverso de Ginebra— está presentada de mano maestra, con su belleza, su suciedad, su desorden, su desvergüenza, su ilimitada espontaneidad, su vida intensa.

Lo decisivo es que Jack Lemmon y Marcello Mastroianni dan realidad personal, insustituible, a todo lo que pasa y a los escenarios. Aparecen sus vidas, con todos los claroscuros que les pertenecen cuando son reales; los vemos, con bastantes años a cuestas, con no pocas frustraciones, con sinsabores, con algunas esperanzas, con un afecto real que los va uniendo, con ilusiones. Al pasar por sus gestos, sus expresiones, sus voces —la película está hablada en inglés, en italiano y a veces en dialecto napolitano—, todo se personaliza, se hace verdaderamente humano. Es el efecto contrario de lo que antes señalaba: mientras en las películas «despersonalizadas» nada importa, ni los sucesos más tremebundos, en las que conservan la condición propia de los hombres, todo resulta importante.

Por eso, *Macarroni* no es queda en comedia, aunque es sumamente divertida. ¿Diremos que es un drama? Tampoco; lo que sí puede decirse es que es *dramática*, porque esa es la condición de la vida humana. Tiene un desenlace que podría llamarse así dentro del uso más

frecuente del lenguaje; pero aunque así no fuera, aunque triunfara el *happy end* que a pesar de todo se apunta, el dramatismo no faltaría.

Estas películas que he visto en los últimos tiempos nos recuerdan lo que el cine tiende a olvidar: el valor insustituible de los actores. Y no se entienda solamente la «destreza» de la representación, lo que el ser actor tiene de oficio que se puede aprender, y que no es poco. Lo que más cuenta es la *realidad* de los hombres y mujeres que son actores o actrices, el soporte humano de todas esas habilidades, técnicas, artes. En la medida en que esto existe, las películas alcanzan un nivel al que nunca llegan si ello falta. Ya se pueden acumular recursos, acción, complicaciones argumentales, perfección técnica. Cuanta mayor es esta riqueza, más se echa de menos eso que era frecuente en el cine hasta hace un cuarto de siglo, y desde entonces empieza a escasear. Sucede como en las producciones intelectuales, en que todos los conocimientos, datos, estadísticas, recursos técnicos son incapaces de sustituir, lo que, más o menos desde las mismas fechas, se administra con tanta parsimonia: el pensamiento.

Ni una cosa ni otra se han acabado; no son, por supuesto, imposibles: de vez en cuando encontramos eso que es necesario. Lo que pasa es que, cada vez más, se ha ido perdiendo el sentido de la jerarquía, de lo que es primario y lo que es, en el mejor de los casos, secundario. Y se quieren hacer las cosas prescindiendo de sus *requisitos*: es decir, de lo que de verdad se requiere para hacerlas.