

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Vive y deja vivir

Autor/es:
Fernández, Pablo

Citar como:
Fernández, P. (2006). Vive y deja vivir. Nosferatu. Revista de cine. (51):4-15.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41436>

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

Vive y deja vivir

Pablo Fernández

John Hustonen irudia beti inguratu izan da polemikaz betetako mitoaren ospeaz. Ospe horren errudun dira neurri handi batean Cahiers eta Positif aldizkarietako kritikariak, baina baita zinemagilea bera ere, pelikula bihurtu baitzuen bere bizitza, pelikula onena ez beharbada, baina, ziurrenez, bere jarraitzaileen ahotan gehien erabili izan dena.



A buen seguro que a John Huston le trajeron sin cuidado las discusiones que, en torno al valor de su cine, surgieron en revistas francesas como *Positif* y *Cahiers* a principios de los años sesenta, en plena irrupción de “nuevas olas”. Tal vez aquello únicamente supuso el punto de arranque de un choque de opiniones que ha pervivido hasta nuestros días entre la crítica de cine, sustentado en la consideración de

que Huston era sólo un mero ilustrador, funcional y discursivo (lo que, pese a errores notorios, nunca fue del todo cierto). Pues si por arte cinematográfico queremos entender tan sólo un despliegue de artificios estilísticos a la sombra de Orson Welles, claro está que en el cine de Huston no lo vamos a encontrar, antes bien descubriremos una agradable sobriedad narrativa patente en los mejores momentos de su andadura cinematográfica. Y es que John Huston se

diferenció de otros directores de su generación en la particularidad de que los acontecimientos y las aficciones de su vida cobraron mayor o igual relevancia que el cine que nos legó, por lo que no es extraño que, en ocasiones, le preocupara más la respuesta comercial de sus películas que su resultado artístico.

Tras un rápido vistazo a su filmografía, apreciamos filmes de dispar calidad, de los cuales al menos una veintena se mueven entre la excelencia, el interés o la relativa decepción (1); en casi igual proporción que la obra de otros cineastas del momento no tan laureados como Huston pero de similar valía autoral. Sería el caso de otros artesanos sin “mundo interior” de la talla de Richard Fleischer, Robert Aldrich o Don Siegel (pertenecientes a la memorable generación de la violencia que brotó a principios de los cincuenta), los cuales bien podrían situarse al mismo nivel cualitativo que Huston, si bien desprovistos de la coartada intelectual que comporta una vida aventurera y novelesca como la del autor de la admirable **La carta del Kremlin** (*The Kremlin Letter*, 1970).

Situación que nos lleva a determinar que por aquel entonces, a la hora de juzgar sus películas, a Huston se le perdonaban errores que a otros nunca les habrían consentido, beneficiándole en este sentido la imagen de juerguista y aventurero que cultivó con esfuerzo durante toda su vida —arrollador espíritu aventurero que supo trasladar justamente a dos de sus indiscutibles obras mayores como **Moby Dick** (*Moby Dick*, 1956) o **El hombre que pudo reinar** (*The Man Who Would Be King*, 1975)—; por no hablar de su amistad/coqueteo con famosos intelectuales de la época (el citado Orson Welles, Ernest Hemingway, James Agee, Truman Capote o Ray Bradbury), de su colaboración con legendarios intérpretes del Hollywood clásico (Monty Clift, Marilyn Monroe, Humphrey Bogart, Errol Flynn, Richard Burton), algunos de los cuales acarreaban fama de “malditos”, contribuyendo así a propagar aquella falaz opinión que situaba a Huston como el “cineasta del fracaso”, sobre todo a partir de la realización de la afamada **Vidas rebeldes** (*The Misfits*, 1961); o, finalmente, de su insistencia en adaptar clásicos de la literatura y el teatro americanos o europeos (valgan como ejemplos Herman Melville, Tennessee Williams, Rudyard Kipling o Malcolm Lowry).

De un modo similar al caso de Roman Polanski, paradigma del cineasta errante, quien dirigió magistralmente al director en **Chinatown** (*Chinatown*, 1974), Huston fue un trotamundos por decisión propia que durante buena parte de su existencia visitó México, Irlanda, Italia, París, Japón y África, por motivos profesionales o de simple placer. Conocido fue asimismo su gusto por la caza del zorro, del elefante y de todo aquello que se le pusiera a tiro, su

debilidad por el juego y la bebida (a poder ser whisky, que compartía con amigos autodestructivos como los citados Bogart o Agee), su pasión por las mujeres (cinco matrimonios y diversos *affaires*, uno de ellos con la actriz Olivia de Havilland) o su afición por las carreras de caballos o el coleccionismo de arte, por poner algunos de los infinitos ejemplos que perpetúan la mítica houstoniana.

Vida de John Huston

De rostro curtido y moldeado a la manera de un astuto trampero de las montañas rocosas, no nos llama la atención, por tanto, que John Marcellus Huston naciese en Nevada (Missouri), un cinco de agosto de 1906, ni mucho menos que años después, en la década de los setenta, participase en la excelente **El hombre de una tierra salvaje** (*Man in the Wilderness*, 1971), de Richard C. Sarafian, en la cual un trampero perseguía a un capitán por las heladas tierras de Canadá.

Hijo del magnífico actor Walter Huston y de la periodista Reah Gore, John Huston tuvo una infancia inquieta durante la cual su abuela y su madre le inculcaron el placer por la lectura de los clásicos (marcándole en concreto el *Ulises* de James Joyce). A los dieciocho años abandona los estudios (puesto que invertía su tiempo en otros menesteres más arriesgados como fabricar pequeños artefactos explosivos con un atrevido amigo) y se casa a los veinte años con Dorothy Harvey, un amor de juventud con tendencias alcohólicas, de quien se divorciará años más tarde. Del mismo modo, se dedica a boxear de forma *amateur*, ganando algunos combates (“*pero como llevaba algún tiempo sin practicar, recibí una paliza que me hizo comprender que mi porvenir no estaba en el boxeo*”), experiencia que le sirvió tanto para escribir pequeños relatos sobre el sórdido mundo pugilístico (*Fool*, que publicó en la revista *American Mercury*), como para apuntalar y matizar numerosos aspectos de obras maestras como **Fat City** (**Ciudad dorada**) (*Fat City*, 1972).

Entre 1925 y 1930 se concentran numerosos hechos de su vida que van conformando su atractiva personalidad. Entre ellos destaca su tibio debut profesional como intérprete a los diecinueve años protagonizando dos obras de teatro en los escenarios de Broadway, *The Triumph of the Egg*, de Sherwood Anderson, y *Ruint*, de Hatcher Hughes (como anécdota curiosa, señalar que a la edad de tres años el pequeño John recita el poema *Yankee Doodle Dandy* en una representación de la compañía teatral de su padre). Decepcionado por su incursión teatral y traumatizado por la muerte de una mujer que atropella en un accidente automovilístico, Huston marcha a México gracias a una suma de dinero que le facilita

su padre. Su primera visita al país azteca le conmociona profundamente, para bien y para mal (en especial le aterra la miseria de Veracruz), hasta el punto de que la etapa final de su vida transcurre plácidamente en Las Caletas (Puerto Vallarta), un pueblecito de pescadores próximo al lugar donde había rodado años antes la divertida y sensual **La noche de la iguana** (*The Night of the Iguana*, 1964), basada en una obra del misógino Tennessee Williams. Allí recibe clases de equitación por parte de un coronel del ejército, José Olimbrada, y acaba convirtiéndose en un excelente jinete, lo que le permite alistarse en el cuerpo de la caballería mexicana obteniendo el grado de "teniente *gringo*", si bien permanece mayormente en el cuartel jugando a una variante de la ruleta rusa con alegre despreocupación.

A su vuelta a Estados Unidos estrena con éxito una obra de teatro de marionetas que había escrito durante su estancia en México, *Frankie and Johnny*, y entre sus numerosos empleos de entonces figura el de corresponsal en la crónica negra del *New York Evening Graphic*, donde, a todo esto, no le tenían en mucha estima por su chapucera manera de investigar algunos casos... Sin embargo, el azar deci-

de que su primer contacto con el cine se produzca en 1931 tras ser contratado como guionista por Samuel Goldwyn. Tras escribir algunos diálogos para una película protagonizada por su padre y dirigida por su futuro amigo y mentor William Wyler (2), **La casa de la discordia** (*A House Divided*, 1931), el joven Huston parte hacia Londres con la sana intención de escribir algunos libretos para la Gaumont-British. Por desgracia la productora quiebra, y, tal como les ocurrirá a algunos de los futuros personajes de su cine, Huston debe luchar y sobrevivir, ya que acaba mendigando por los parques londinenses junto al director Edward L. Cahn. De este modo se dirige a París para aprender pintura al óleo y se lanza a la práctica del arte retratando turistas a la orilla del Sena. De regreso a Hollywood, Huston se casa por segunda vez con la irlandesa Lesley Black, al tiempo que vuelve a la escritura de guiones en la Warner Bros., solo o en colaboración. Con **Juarez** (William Dieterle, 1939), Huston se topa con los caprichos de una de las grandes estrellas del estudio, el experto en *biopics* Paul Muni, quien modifica el guión a su conveniencia, arruinando, según Huston, lo que pudo haber sido una gran película.



El halcón maltés

Entre sus mejores aportaciones como guionista de aquella época sobresalen dos: **El último refugio** (*High Sierra*, 1941), su segunda adaptación de una obra de William Riley Burnett (3), y la patriótica **El sargento York** (*Sergeant York*, 1941), de Raoul Walsh y Howard Hawks, respectivamente. Y respecto a su opinión sobre el magnate que dirigía el estudio, Jack Warner, Huston dejó escrito: “*Tenía una graciosa ingenuidad infantil. Nunca se reprimía de decir lo que se le ocurriera; parecía que hablaba sin pensar lo que decía. Se le achacaba –y puede que hubiera algo de verdad en ello– que se hacía el tonto. Era cualquier cosa menos engréido, y parecía que siempre se estaba riendo de sí mismo, pero cuando se trataba de defender sus intereses se mostraba como un individuo cuerdo y astuto*” (4).

De igual modo, aprovechándose de la cláusula del contrato en Warner que le autorizaba a dirigir una película, Huston se decanta para su debut por la negra **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), tercera y definitiva versión de la novela homónima de Dashiell Hammett, de la cual Huston calco literalmente diálogos y estructura, desplegando asimismo una expresionista y cartesiana puesta en escena insólita en una serie B, amén de una excelente dirección de actores (destacando especialmente el para siempre languiano Peter Lorre y los teatrales Sidney Greenstreet y Elisha Cook Jr.). Hoy por hoy significa una película intocable en su mítica aureola (no en vano, lanza al estrellato a Humphrey Bogart e instaura el *film noir*), sobre la que se han vertido ríos de tinta, pero cuyo agotador énfasis verbal como principal defecto impide que hablemos de su mejor obra.

¿Por qué combatimos?

En pleno rodaje de **Across the Pacific** (1942), Huston se incorpora voluntariamente al ejército y participa en la contienda rodando una serie de documentales que se cuentan entre lo mejor de su carrera y que todavía hoy están por redescubrir. El primero, **Report from the Aleutians** (1943), pese a su indudable interés, reviste mayormente un carácter de exaltación patriótica, siendo los dos siguientes dignos de mayor atención: **San Pietro** (1945) y **Let There Be Light** (1945).

En cuanto a la gestación de **San Pietro**, Huston parte a Italia a fin de registrar la entrada de los aliados americanos en Roma. Tras una penosa estancia en Nápoles, el equipo de Huston acaba filmando los combates en el pueblo de San Pietro, durante los cuales se producen numerosas bajas. Debido a su furibundo antibelicismo el film es confiscado por los mandatarios del Pentágono, aunque más tarde acabará siendo apoyado por el general Marshall, quien

asciende a Huston al grado de comandante mayor. Mención aparte merece una secuencia que fue suprimida a causa de su extrema crudeza expositiva. En ella Huston entrevista ante la cámara a diversos soldados interpeándoles acerca de sus motivos para la lucha. Momentos después el director inserta las voces de estos soldados expresando sus esperanzas y anhelos futuros acompañando las tétricas imágenes del embolsar de sus cadáveres.

Por último, **Let There Be Light** está rodado en un centro de rehabilitación psiquiátrica para ex combatientes trastornados por la neurosis. Fotografiada por el legendario operador Stanley Cortez y narrada por Walter Huston, el documental recoge de un modo sobrecogedor la convalecencia y el tratamiento de los desquiciados enfermos hasta su recuperación. Poco antes de iniciar el rodaje, alojado en un hotel de Nueva York, Huston había experimentado las secuelas psicológicas que deja tras de sí la guerra: “*No podía dormir. Me despertaba en mitad de la noche, daba vueltas en la cama durante un rato y luego, generalmente, me levantaba, me vestía y salía a dar un paseo o a tomar una copa. Había un apagón parcial (...), los periódicos informaban de un aumento de los atracos en Central Park. En mis paseos me encontraba deambulando por el parque con una pistola del 45 metida en la cintura del pantalón, y deseando secretamente que algún desventurado hijo de puta intentara asaltarme. De pronto comprendí lo que me sucedía. Emocionalmente yo seguía estando en Italia en zona de combate. No podía dormir porque no oía el fuego de la artillería. Durante meses había vivido con el ruido de la artillería como fondo, toda la noche, todas las noches. En Italia, cuando los cañones se detenían, uno se despertaba y escuchaba. Aquí los echaba de menos en mi sueño. Estaba sufriendo una forma suave de neurosis de ansiedad*”. Tal vez a partir de esa experiencia Huston se interesaría más por la aventura introspectiva y la complejidad de la mente humana, tal y como ponen de manifiesto tanto su aproximación en 1962 hacia la figura del padre del psicoanálisis como su prestigiosa y estilizada adaptación de Carson McCullers, **Reflejos en un ojo dorado** (*Reflections in a Golden Eye*, 1967).

La caza de brujas

En 1946 se casa con la actriz Evelyn Keyes. Colabora igualmente en los guiones de las espléndidas **The Stranger** (Orson Welles, 1946) y **Forajidos** (*The Killers*; Robert Siodmak, 1946), basada esta última en el sucinto relato de Ernest Hemingway, al tiempo que pone en escena la obra *Huis clos*, del filósofo Jean-Paul Sartre, con quien años después el director trabajará en la preparación de **Freud (Pasión secreta)** (*Freud*, 1962), entregándole Sartre (cuyo desali-



ño a la hora de vestir, fealdad y extenuante locuacidad llamaron la atención del director) un manuscrito que daba para un film cercano a las cinco horas de duración, a todas luces infilmable.

A finales de los años cuarenta John Huston funda la productora Horizon Pictures junto a Sam Spiegel, al tiempo que rueda sus dos últimas películas para Warner con la presencia en el reparto de su querido amigo Humphrey Bogart. Inspirada en la novela de B. Traven, *El tesoro de Sierra madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) resulta la primera obra aventurera del realizador y versa acerca de tres buscadores de oro en tierras mexicanas cegados por la codicia y la avaricia. Por su trabajo en este excelente film Walter Huston logra merecidamente el Óscar al mejor actor secundario del año, a la vez que John recibe dos Óscar en calidad de director y guionista. Por su parte, Bogart en cambio ofrece una interpretación algo afectada sobre todo en el tercio final, lastrando el resultado de una obra que, pese a su tono enfático, brinda un magnífico final: ante la pérdida del oro, el personaje de Howard suelta una ruidosa carcajada, una burla de Huston hacia la futilidad de los sueños y el absurdo de la ambición humana

(*"la risa en el desenlace es la liberación del instinto y la expresión de su mayor triunfo: han perdido el oro pero han conquistado su propia estima. Es optimista porque es probable que sigan buscando oro y, aunque no lo encuentren, la nueva aventura afianzará su dignidad"*).

Partiendo de la obra teatral de Maxwell Anderson, **Cayo Largo** (*Key Largo*, 1948) deviene un *film noir* opresivo y determinista, espléndidamente iluminado por el germano Karl Freund. De cierto trasfondo alegórico y social, al que no es ajeno la participación del inmediato director Richard Brooks en el guión, cabe destacar por encima de todo la imponente presencia de un Edward G. Robinson sublimando sus papeles de capo mafioso que había encarnado otrora para la Warner, así como las memorables prestaciones de Lionel Barrymore, Lauren Bacall y Claire Trevor (esta última ganadora del Óscar a la mejor actriz de reparto).

Hacia 1947 América y la industria hollywoodiense se ven asoladas por el anticomunismo respaldado por el senador Joseph McCarthy y sus acólitos. Durante este período, Huston contribuye a la defensa de la

libertad de expresión creando el Comité de la Primera Enmienda junto con sus colegas William Wyler, el guionista Philip Dunne y Alexander Knox, a quienes se unen múltiples personalidades de la Meca del cine (Judy Garland, Edward G. Robinson, Gene Kelly, Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Burt Lancaster, Billy Wilder...). Este Comité será recordado mayormente por su Marcha sobre Washington, actividad que salía en defensa de los llamados “Diez de Hollywood” citados a declarar por el Comité de Actividades Antiamericanas, el cual les acusaba de mantener supuestas posturas totalitarias y subversivas. En su libro de memorias Huston relata con exactitud las delirantes actitudes de ciertos colegas delatores: *“Un ambiente general de histeria y culpabilidad se extendió por la industria a medida que continuaban las investigaciones. En un esfuerzo por salvar sus carreras, la gente acudía en masa para ser testigos ‘amistosos’, dando nombres de personas que ellos pensaban que podrían ser comunistas... o, en otras palabras, de personas a las que ellos deseaban poner en una lista negra. (...) Lewis ‘Milly’ Milestone –el director de Sin novedad en el frente (All Quiet on the Western Front, 1930)– había sido acusado por Sam Wood de ser comunista. Sam Wood también era un director de gran reputación pero era un anticomunista rabioso. La mejor manera de describir su actitud es recordar que en su lecho de muerte hizo un testamento dejándole a su*

hija la mayor parte de su finca... siempre y cuando no resultara ser comunista. Sospecho que Sam estaba ligeramente trastornado”. Asqueado y entristecido por esta situación, John Huston no tarda en alejarse de Hollywood, marchándose a vivir a Irlanda tras el rodaje del académico *biopic* sobre el pintor impresionista Toulouse-Lautrec, **Moulin Rouge** (*Moulin Rouge*, 1952).

En 1950 fallece Walter Huston y ese mismo año John contrae matrimonio con Ricky Soma. Fichado por la Metro para hacer dos películas, Huston se saca de la manga una de las mejores obras del cine negro, **La jungla de asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950), quintaesencia del cine sobre atracos perfectos, escrita por Ben Maddow partiendo de la novela negra de uno de sus escritores predilectos, W. R. Burnett. Como de costumbre, el reparto reúne a excelentes intérpretes muy ajustados en sus roles de delincentes derrotados: Sterling Hayden, Louis Calhern, James Whitmore y el gran secundario Sam Jaffe en la piel de un curtido gánster a quien le acaba jugando una mala pasada su pasión y debilidad por mirar a lolitas. Ha pasado justamente a la historia del cine la lírica imagen final del pistolero Dix (Sterling Hayden), quien, moribundo y rodeado de caballos, alejado de la corrupción urbana, parece tendido en la tierra que le vio nacer.



Marcha sobre Washington

Amigos apasionados, amigos desesperados

Por otro lado, la vida de John Huston estuvo estrechamente ligada a una serie de artistas cuyo *modus vivendi*, pensamiento y moral marcaron sobremanera la personalidad y andadura vital del director. Nos referimos a gente como Ernest Hemingway (de quien en 1957 Huston intentó llevar a la pantalla su novela *Adiós a las armas*) o el crítico de cine James Agee. Tal y como cuenta Carlos F. Heredero en su entusiasta estudio sobre el realizador, *“la relación entre Huston y Hemingway va aún más allá y traspasa los límites de la amistad para entrar en el terreno de la identificación”* (5). Huston y el quisquilloso Hemingway habían sido presentados en Cuba por el guionista Peter Viertel durante la ardua confección del guión de **Éramos desconocidos** (*We Were Strangers*, 1949). A partir de entonces ambos compartieron amistad y numerosas aficiones como el boxeo y la pesca. No en vano Huston se encontraba con el escritor poco antes de que se suicidara: *“En una situación como la de Hemingway (estaba perdiendo la razón) espero que apretaría el gatillo. Me decepcionaría a mí mismo si no lo hiciera”*.

En cuanto a su relación y amistad con el perspicaz novelista y crítico de cine James Agee (recordado por

sus *Escritos sobre cine*), ambos se conocieron una vez acabada la guerra con motivo de un elogioso artículo sobre el realizador que Agee había publicado en la revista *Life* y que Huston había agradecido enormemente. Tras la dolorosa experiencia de la maldita y bella **The Red Badge of Courage** (1951), Huston decide llevar a la pantalla la novela *La Reina de África*, de C. S. Forester, enfocando la adaptación como un divertimento de carácter menor, y para ello no duda en solicitar los servicios de Agee, en palabras del realizador, *“el mejor crítico de cine del país”*, para secundarle en el libreto. Fumador y bebedor compulsivo, durante el rodaje Agee sufre un ataque al corazón que le retira del proyecto a su pesar (el guión lo concluye Peter Viertel, que luego plasmará el rodaje en su novela *Cazador blanco, corazón negro*). Agee hace caso omiso a las sugerencias de los médicos de terminar de una vez por todas con ese acelerado ritmo de vida. Hombre íntegro y sensible, Agee muere cuatro años después a la edad de 46 años. Y se despide con esta visceral *boutade*: *“Tengo el derecho, incluso la obligación, de escribir y joder tanto y de la manera que pueda y quiera, incluso si con ello acorto mi vida o me mato”* (6).

Inesperadamente **La Reina de África** (*The African Queen*, 1951) se transforma con el paso del tiempo



La Reina de África



en una de las obras más famosas y populares de la historia del cine, de la que generalmente se suele recordar el conflictivo rodaje en tierras africanas, donde prácticamente todo el equipo contrajo enfermedades, menos los borrachos Bogart y Huston, cómo no. A pesar de las excelentes intervenciones de Bogart y Katharine Hepburn, la película contiene una serie de elementos en torno a la lucha de sexos a los que, probablemente, el gran Howard Hawks hubiera sacado mayor partido. A finales de los años cincuenta Huston brindaría una excelente variación sobre el tema de una pareja aislada en la subvalorada **Sólo Dios lo sabe** (*Heaven Knows, Mr. Allison*, 1957), con Robert Mitchum y Deborah Kerr en los roles de un cabo y una monja conviviendo, en un arrecife del Pacífico, rodeados de soldados japoneses durante la Segunda Guerra Mundial.

Años de esplendor

En 1953 Huston requiere los servicios de Truman Capote en una de sus más extrañas y deslavazadas películas, **La burla del diablo** (*Beat The Devil*,

1953), brindando unos sutiles diálogos que resultan lo mejor de un film que, con todo, disfruta de cierto culto entre algunos sectores cinéfilos. Ahora bien, al comenzar el rodaje en Nápoles todavía no existe un guión acabado, teniendo que rescribirlo cada día el propio Capote, único de los componentes que poseía una idea más o menos clara del argumento. Así las cosas, Huston intenta legitimar la (in)voluntaria autoparodia de su cine reuniendo a una *troupe* de viejos conocidos en el desorientado reparto: un ajado Bogart en su último papel con Huston, y dos secundarios, Peter Lorre y Robert Morley, que remiten en su caracterización a ciertos personajes de **El halcón maltés**.

A continuación, en 1956, Huston y el escritor Ray Bradbury acometen una meritoria adaptación del *Moby Dick* de Herman Melville. El director consideraba **Moby Dick** como una de sus mejores películas ya que en cierto modo había conseguido plasmar el trasfondo filosófico presente en la novela: "*Moby Dick es una gran blasfemia (...). Ahab, su protagonista, es un hombre que odia a Dios y que ve en la*



ballena blanca la máscara pérfida del pretendido creador del mundo. Ha comprendido la impostura de Dios, al que considera un asesino, un atormentador de los hombres que goza con su sufrimiento, y en consecuencia considera que la primera obligación de la especie humana es acabar con él. Y consagra toda su vida y sus esfuerzos en su intento de conseguirlo. (...) Y siempre serán necesarios nuevos Ahab que persigan a la Ballena Blanca a lo largo de los siglos hasta conseguir borrarla de la faz de la tierra y, sobre todo, de los pensamientos de los hombres" (7). Como refuerzo a este interesante planteamiento, Huston despliega en esta ocasión una fuerza narrativa y un barroquismo visual inusuales en su cine, dando cabida a lo onírico y lo telúrico con singular destreza. Ímpetu visual que acaso fuera estimulado por la contribución de Orson Welles en un breve cometido encarnando al reverendo Mapple al inicio del film. Por último, debe recordarse asimismo la imagen icónica de un espléndido Gregory Peck como el obsesivo y colérico capitán Ahab, caracterizado de un modo que recuerda poderosamente a Abraham Lincoln...

Cadáveres ambulantes

Al enfilarse la década de los sesenta, Huston propone la extraña y excelente **Los que no perdonan** (*The Unforgiven*, 1960), su primera incursión en el *western* a

partir de un argumento de Ben Maddow, guionista de **La jungla de asfalto**. El título original de la cinta significa realmente "los no perdonados" y remite de sopetón al magistral *western* que Clint Eastwood rodó a principios de los noventa. **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992), lo cual nos permite señalar de pasada la innegable influencia que ha ejercido la obra de Huston en el cine de Eastwood, cuya prueba más ilustrativa y palmaria es la recreación del rodaje de **La Reina de África** que Eastwood llevó a cabo en su film **Cazador blanco, corazón negro** (*White Hunter, Black Heart*, 1990), donde el actor y director interpreta a un trisunto del propio Huston reproduciendo muy bien la conducta excéntrica del realizador.

Pero si hay un film que ha pasado a la historia por razones extracinematográficas ese es **Vidas rebeldes**, drama sobre *cowboys* desplazados en un Oeste crepuscular y contemporáneo, protagonizado por tres estrellas de Hollywood en el otoño de sus vidas: Marilyn Monroe, Clark Gable y Montgomery Clift. El dramaturgo Arthur Miller escribió el guión con el propósito de salvar su matrimonio con Marilyn Monroe, entonces en crisis. El rodaje se interrumpe en tres ocasiones debido a la adicción a los somníferos de la estrella femenina (que poco después acabarán con su vida), disparando el presupuesto de la producción, el cual, para colmo de males, estaba siendo despilfarrado por Huston en el casino del hotel donde

se alojaban en Reno. A pesar de la sensación de libertad y lirismo que Huston procura infundir al bloque final a través de la simbología de los caballos desplazándose por las vastas llanuras (bellamente captadas por el fotógrafo Russell Metty), visto hoy el film resulta algo sobrevalorado y discursivo, puesto que los personajes a veces parecen marionetas al servicio de la transmisión de un concepto, y ello resta intensidad dramática al conjunto, perjudicado por un forzoso y brusco *happy end* que traiciona el sentido del film.

La otra cara de América

Ecléctico e inquieto, durante los años setenta John Huston permanece en activo con esa mezcla de desidia escéptica y genialidad intermitente que presidió su filmografía, a diferencia de otros maestros del Hollywood clásico, quienes, pese a su resistencia e independencia autoral, son incapaces de hacer frente mediante sus intransferibles universos a un panorama regido fundamentalmente por poderosas compañías cinematográficas ajenas al arte del Cine. Es el caso del gran Orson Welles y su inacabada *The Other Side of the Wind* (1970-76), en la cual Huston interviene incorporando a un veterano director que vuelve a ponerse detrás de las cámaras para realizar un film acorde con los tiempos. En palabras de Orson Welles: "Trata sobre un director cabrón y

pagado de sí mismo, que se adueña de las personas para crear y que al final las destruye. Es sobre nosotros, John. Es un film sobre nosotros" (8).

En 1972, once años después de rodar *Vidas rebeldes*, contando Huston 66 años, se produce el esperado *come back* del director al cine norteamericano, sorprendiendo a propios y extraños por el arrojo y la audacia con que filma una de sus obras mayores, *Fat City (Ciudad dorada)*, un duro y desencantado retrato del inmovilismo vital de dos boxeadores en busca del tiempo perdido, Billy (Stacy Keach) y Ernie (Jeff Bridges), los cuales malviven a duras penas en una desolada y decadente localidad californiana ahogando sus ilusiones frustradas en un trago de whisky, en la ocasional compañía de alguna buscona o bien en combates amañados que no conducen a la gloria pues lo disputan fracasados. En definición de José Luis Guarner el film entraña "el más maduro, perspicaz e inteligente retrato de ese personaje mítico de la cultura norteamericana, el loser, visto por fin sin tópicos, sin paternalismo, sin infección sentimental, que diría Luis Buñuel" (9). Un conciso tratado sobre la soledad y la incomunicación y un magnífico retrato de personajes, como ilustra la última secuencia del film (magníficamente iluminada por el gran Conrad L. Hall), en la que Billy y Ernie se reencuentran en un tugurio y sus mediocres vidas parecen proyectarse y reflejarse en la decrepita figu-



Vidas rebeldes



ra de un camarero, como si vislumbraran su papel en la vida, pues, en acertada reflexión de Carlos Losilla, *"la vida consiste en eso: en tener sueños, olvidarlos, emparejarse, trabajar y envejecer. O en tener sueños, olvidarlos, recuperarlos, volverlos a perder y envejecer. O en pasar el tiempo intentando encender un cigarrillo. Porque esta es una película sobre la materia misma de la que esta hecha el tiempo de nuestra existencia. Sobre un cineasta que envejece, se mira en el espejo de la juventud y se ve a sí mismo, en la plenitud de la creatividad y el declive de sus fuerzas"* (10).

En 1975 Huston consigue llevar a cabo la adaptación de un relato de Kipling que veinte años atrás estuvo a punto de filmar con Bogart y Clark Gable como protagonistas. **El hombre que pudo reinar** es la última gran aventura del Cine, provista de un grato clasicismo que nunca más comparecerá en las sucesivas incursiones aventureras de Hollywood. Encabezando el reparto, Huston contó con dos inmejorables y carismáticos intérpretes, Sean Connery y Mi-

chael Caine, para narrar el periplo que a finales del siglo XIX emprenden dos ex sargentos del Imperio Británico transmutados en alocados pícaros y obstinados en recorrer las tierras de Kafiristán con objeto de enriquecerse. Como bien señala Diego Faraone (11) la complacencia imperialista del original literario es atemperada por Huston y su coguionista Gladys Hill al evidenciar irónicamente el afán expoliador de los dos protagonistas, a tono con la mentalidad colonialista de la época. Del mismo modo, la conclusión es de lo mejor del cine de Huston: así, la pérdida de Danny radicarán en la blasfemia de haber osado suplantar a Dios (conmovedora su muerte en el puente entonando una canción y precipitándose al abismo). Y su compañero Peachy deambulará con el signo putrefacto del fracaso (la cabeza de su amigo muerto), aunque con la innegable sensación de haber rozado la inmortalidad. **El hombre que pudo reinar** constituye una recia e inolvidable película para los que han educado su mirada con el gran cine de los años setenta, una obra que aúna derrotismo y lucidez, humor y desencanto, con plena armonía.

A instancias del productor y guionista Michael Fitzgerald, Huston se despide de la década con un encargo, la pesimista y *bizarra* **Sangre sabia** (*Wise Blood / Die Weisheit des Blutes*, 1979), adaptación de una novela de la escritora católica Flannery O'Connor que entronca y exagera la dureza de **Fat City (Ciudad dorada)**. Aquí asistimos a las desventuras de un reprimido y desquiciado ex combatiente de la Segunda Guerra Mundial que se dispone a predicar una suerte de "iglesia sin Cristo" en un Sur estadounidense atroz y desahuciado, captado por Huston con lente deformante e irónica y con la inestimable ayuda de un formidable elenco actoral: Brad Dourif, Ned Beatty y Harry Dean Stanton.

Epílogo: Y la nieve cae sobre los vivos y los muertos

Finalmente, a mediados de los ochenta el director logra llevar a la gran pantalla **Bajo el volcán** (*Under the Volcano*, 1984), una personal pero frustrada traslación de la intraducible novela de uno de los escritores preferidos del realizador, Malcolm Lowry, quien había despertado la curiosidad de cineastas como Luis Buñuel, Paul Leduc, Jules Dassin o Joseph Losey que acabaron echándose atrás por la dificultad de plasmar los monólogos interiores del alcoholizado y desengañado cónsul Geoffrey Firmin en tortuosa búsqueda de su identidad (encarnado en el film de Huston por un magnífico Albert Finney).

Dos años después, el viejo de Missouri obtiene un moderado éxito crítico gracias a la estimable **El honor de los Prizzi** (*Prizzi's Honor*, 1985), una esperpéntica sátira sobre la Mafia con la cual su hija Anje-

lica es galardonada con el Óscar a la mejor actriz de reparto, proporcionando a Huston la seguridad necesaria para abordar uno de sus proyectos más queridos, que esta vez sí le sale bien: **Dublinese** (**Los muertos**) (*The Dead*, 1987), fiel y apasionante adaptación del memorable relato de su admirado James Joyce titulado *Los muertos*. Con ochenta y un años a cuestas, postrado en una silla de ruedas y permanentemente conectado a una bombona de oxígeno a causa de un enfisema pulmonar, el director nos obsequia una pieza de cámara extremadamente sutil y respetuosa, rebosante de humanidad y vitalismo, que borra de un plumazo el ingrato recuerdo de descabros pasados: **Phobia** (*Phobia*, 1980), **Evasión o victoria** (*Victory*, 1981) o **Annie** (*Annie*, 1981). En este extraordinario “testamento” rodado en un estudio construido a las afueras de Los Ángeles, Huston (apoyado por la melancólica música del veterano Alex North y el guión de su hijo Tony) nos habla en voz baja de la nostalgia del pasado, poniendo de relieve la secreta convivencia de la muerte entre los vivos, destapando la inutilidad de las convenciones burguesas del Dublín de principios de siglo, personificadas en el viejo y borracho Dan O’Brown, cegado por un vanidoso alarde de erudición, pero incapaz de hacer frente al implacable paso del tiempo.

En una de sus últimas entrevistas concedidas a Waldemar Verdugo Fuentes en un descanso de rodaje, Huston confesaba que le preocupaba el futuro, “*aunque este ya no me pertenezca. Tengo la sensación de que vivimos en el mundo como si viviéramos en el Titanic, esta sensación me embarga. Se refleja en estos sets, que son exactamente como me siento yo ahora: ordené que construyeran algo que no durara mucho, algo que desaparecerá cuando hayamos terminado de filmar. Esta cercanía a la muerte que me ha traído esta enfermedad no me permite abandonar esa idea miserable de que debemos desaparecer irremediabilmente*”.

Poco después de concluir **Dublinese** (**Los muertos**), el viejo león, el vitalista irredento, el eterno *bon vivant*, abandona este mundo sin poder ver su testamento, suscribiendo así las palabras finales de Gabriel en *Los muertos*: “*Mejor pasar temerariamente a ese otro mundo en plena gloria de una pasión, que decaer y ajarse funestamente con la edad*”.

NOTAS

1. En el presente artículo hemos omitido la mención o el comentario pormenorizado de algunos títulos de la filmografía de Huston tanto por razones de espacio cuanto por suponer para el firmante meros encargos alimenticios u obras fallidas de escasa significación. Estos son: **Como ella sola** (*In This Our Life*, 1942), **El bárbaro y la geisha** (*The Barbarian and*

the Geisha, 1958), **Las raíces del cielo** (*The Roots of Heaven*, 1958), **El último de la lista** (*The List of Adrian Messenger*, 1963), **La Biblia... en su principio** (*The Bible...in the Begimning / La Bibbia*, 1966), **La horca puede esperar** (*Sinful Davey*, 1969), **Paseo por el amor y la muerte** (*A Walk with Love and Death*, 1969), **El juez de la horca** (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972) y **El hombre de Macintosh** (*The Mackintosh Man*, 1973).

2. Para Wyler retocó asimismo los libretos de **Jezabel** (*Jezabel*, 1938) y **Cumbres borrascosas** (*Wuthering Heights*, 1939).

3. El primer encuentro con la literatura de Burnett fue **Un hombre de paz** (*Law and Order*; Edward L. Cahn, 1932), apreciable adaptación de una novela del Oeste sobre el duelo en O. K. Corral. Para más información sobre los guiones de Huston recomiendo el interesante artículo de Roberto Cueto “John Huston, guionista”, en *Dirigido por*, nº 334, abril de 2005.

4. John Huston, *A libro abierto*, Espasa Calpe, Madrid, 1980.

5. Carlos F. Heredero, *John Huston*, JC, Madrid, 1984.

6. Declaración recogida por Ángel Comas en *La Reina de África / El crepúsculo de los dioses*, Dirigido, Barcelona, 1998.

7. Entrevista concedida a Antonio Castro en *Dirigido por*, nº 334, abril de 2005.

8. *Cahiers du Cinema*, nº 605, octubre de 2005.

9. José Luis Guarnier, *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano III (1961-1992)*, Laertes, Barcelona, 1993.

10. Carlos Losilla, “Fat City”, en *Dirigido por*, nº 334, abril de 2005.

11. Diego Faraone, “El hombre que pudo reinar. Deidades ambiciosas”, en la web *Miradas de cine*, nº 41, agosto de 2005.