

Álvaro Fierro Clavero

LA REPÚBLICA
DE LOS
HERMANOS LUMIÈRE



EDITORIAL CUADERNOS DEL LABERINTO

— ANAQUEL DE NARRATIVA, n.º 28 —

MADRID • MMXXI

Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento y el almacenamiento transmisión de la totalidad o parte de su contenido por método alguno, salvo permiso expreso del editor.

De la obra © ALVARO FIERRO CLAVERO

De la edición © Cuadernos del Laberinto
www.cuadernosdelaberinto.com

Dirección de la colección: ALICIA ARÉS

Diseño de la colección: Absurda Fábula
www.absurdafabula.com

Corrección ortostilística: CRISTINA RODRÍGUEZ MAESTRO

Fotografía de cubierta ©

Impreso en España por COPIAS CENTRO (Madrid).

Primera edición: Septiembre 2021

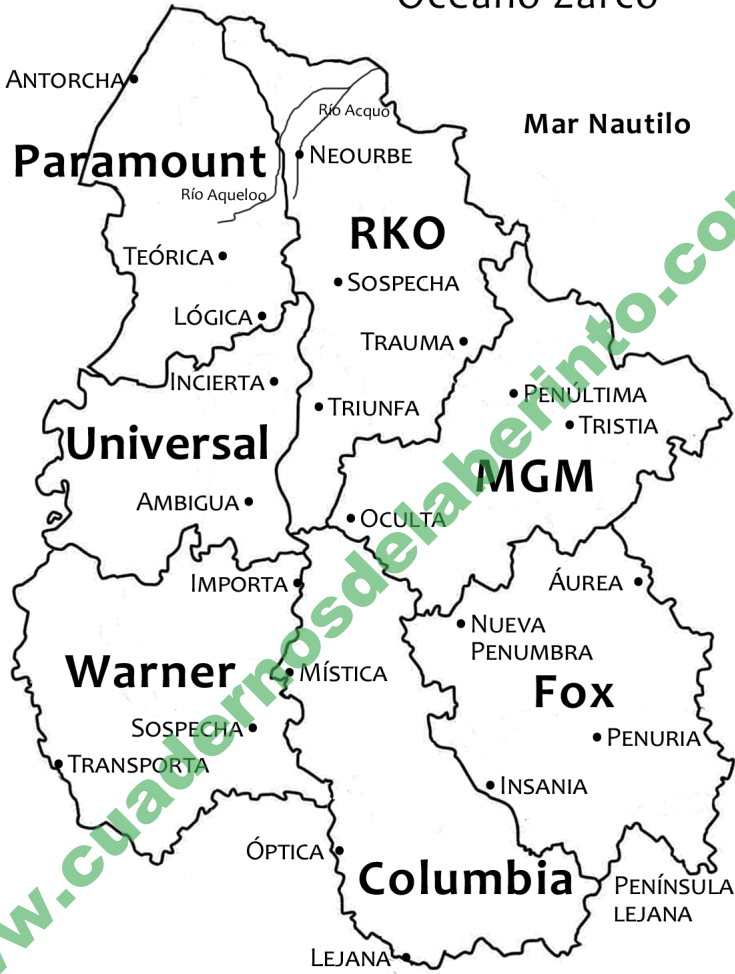
I.S.B.N: 978-84-123537-7-8

Depósito legal: M-23564-2021



www.cuadernosdelaberinto.com

Océano Zarco



Mar Nautilo

PANGEA

www.cuadernosdelaberinto.com

Í N D I C E

Prólogo: Sobre un libro llamado LRHL,
por José Joaquín Bermúdez Olivares..... pág. 9

Primera parte: LOS CUERPOS AUSENTES

1. PANGEA EN LOS AÑOS 30 / LEY SMEG-HOFFMAN
EL JUEZ STRUT pág. 17

2. JOHN HUSTON DIRIGE A CAGNEY UNA PELÍCULA DE FRITZ LANG
NO MÁS PELÍCULAS pág. 26

3. UN ENCUENTRO AMOROSO / STANWYCK
UNA PERSONA NUEVA EN EL RODAJE
CASTING FORZOSO EN EL METRO pág. 36

4. DMYTRYK Y BOGART / PARAMOUNT Y RKO
EL PRESIDENTE ZELSINCK pág. 55

5. CONVERSACIÓN EN EL PERIÓDICO
LOS MAGISTRADOS MUERTOS / UN DISPARO / FOTOGRAFÍAS
¿QUÉ TE PASA, SWERT? pág. 67

Segunda parte: LOS CUERPOS DESORIENTADOS

1. VALENTINO VISITA A EDWARD G. ROBINSON / UNA CONVERSACIÓN
UN PLAN PARA DERROTAR AL CÁRTEL / INCIPIT PANGEA
EL ASCENSO DE ZELSINCK / EL CINE DE RKO pág. 93

2. PALABRAS POR LA RADIO / LA GRAN PANGEA
EL ENEMIGO / MEDIDAS DE EXCEPCIÓN
LA TOMA DE RKO / PROS Y CONTRAS pág. 117

3. ENTREVISTA CON EL COMISARIO DIFTER / APARIENCIAS
CAMPAÑAS EN LA PRENSA / LA TERCERA OPCIÓN
ABRES LOS OJOS / SOBREVIVIR EN NEOURBE pág. 132

4. LAS RAZONES DE ZELSINCK ANTE EL CONSEJO
CINE Y LIBERTAD / EL HALLAZGO DE LIFTERIO SANG pág. 167

5. CONVERSACIÓN EN LA MORGUE / MENSAJE RADIOFÓNICO
DE THOMAS MANN / CINCO DISPAROS / UNA MISMA MANO
QUE SALVA Y CONDENA / UN ROSTRO NUEVO PARA CINTIA /
UN AUTÓGRAFO DE FRANK CAPRA
EN EL HOSPITAL / PALABRAS DE EDWARD G. ROBINSON / ¡AVIONES!
EN LAS ALCANTARILLAS DE NEOURBE / LLEGADA A RKO AHORA
DOS CORTOMETRAJES / HISTORIA DE LOS COLORES
LA RESISTENCIA pág. 173

Tercera parte: LOS CUERPOS ENCADENADOS

1. FIESTA EN CASA DE LOS CONDES / UNA REPRESENTACIÓN TEATRAL
ALFRED HITCHCOCK Y ERROL FLYNN CUENTAN SENDOS CHISTES
LA HISTORIA DE TIRESIAS
HETCH Y HITCH HABLAN DE ENCADENADOS
LLEGA ZELSINCK / PARADOJAS Y REMINISCENCIAS pág. 243

2. EL PLAN A Y EL PLAN B / LA IMPORTANCIA DEL CELULOIDE
ENCADENADOS / LA ARITMÉTICA DE LA GUERRA
ENSAYO CON INGRID BERGMAN pág. 282

3. PROBLEMAS DE SALUD / NOTICIAS DE LA GUERRA
ESTE SÁBADO / DIÁLOGO CON UNA VOZ / GRABACIONES
COBAYAS HUMANAS / APLAUSOS pág. 303

4. EL FUEGO / LA BÚSQUEDA pág. 338

PRÓLOGO

SOBRE UN LIBRO LLAMADO LRHL

Tal vez convendría (o tal vez no), hacer una especie de *prologología* o pequeño tratadillo de prólogos: su clasificación y tipos, por extensión, propósito y técnica usada. Baste ahora decir que esta breve introducción es del tipo humilde —agradecidos al autor por solicitarnos estas palabras—, semi-hagiográfica —por la admiración que autor y obra nos despiertan—, y ligeramente impertinente —porque seguramente encontrarán que no todas sus afirmaciones vienen a cuento de la obra que nos ocupa.

La república de los Hermanos Lumière (en adelante LRHL), de Álvaro Fierro Clavero, es un libro sobre el cine considerado como obra de arte total (y totalitaria), una distopía (término en exceso sobado en tiempos recientes), y una novela de estructura inusual en nuestras letras. Quienes tenemos la suerte de conocer a Fierro desde hace años (casi tantos como lleva trabajando en esta su primera novela), conocemos su obra anterior y tenemos constancia de lo concienzudo, esmerado y original de su acercamiento a la escritura (y a la vida). Quienes no han tenido todavía esa suerte pueden acercarse a su web personal: www.alvarofierro.com donde hallarán información sobre su obra publicada y algunos inéditos que, esperemos, pronto dejarán de serlo.

Es habitual encontrar en una novela «novel» un carácter confesional o autobiográfico, algunas efusiones sentimentales y cierto descuido formal en pos de lo expresivo o «espontáneo»; no es el caso. El autor nos ofrece aquí un mundo ajeno a su experiencia vital —más allá de su carácter cinéfilo—, y ese mundo solo refleja a Fierro «en negativo» (nunca mejor dicho tratándose de cine): en cuanto a la atmósfera conjurada, las alusiones culturales y los conocimientos aportados. Conocimientos que abarcan desde la filosofía aristotélica hasta la química industrial y nuclear pasando por todo el cine clásico de Hollywood.

No es frecuente en España encontrar novelas con el cine como asunto primordial, aunque el interés por el *séptimo arte* haya sido temprano y constante en nuestros literatos. El antecedente que nos viene primero a la memoria es *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna (1923), referido, como es obvio por la fecha de publicación, al cine mudo, y escrito cuando Ramón no había visitado nunca Hollywood. Además, Ramón dedicó varias

greguerías al cine, de las que espigamos algunas (cito por la edición de Cátedra, 1993, al cuidado de Rodolfo Cardona):

- Los que van al cine se alimentan de fantasmas pasados por la luz.
- La pantalla cinematográfica está orlada de negro porque es una esquila de defunción de lo que va sucediendo en ella.
- Al inventarse el cine, las nubes paradas en las fotografías comenzaron a andar.
- En los cines, los calvos parecen ver mejor la película, como si se reflejase en su calva y en sus ojos (nuestra favorita, por motivos obvios).

Sin embargo, esa obra no tiene nada que ver en estructura ni ambición con esta: escrita a modo de acumulación de greguerías, como es habitual en Gómez de la Serna mientras que Fierro (después hemos de insistir en esto) nos ofrece largos diálogos, sí que se refieren ambas a una ciudad o continente que vive por, para y *en* el cine, hasta extremos surrealistas (o hiperrealistas). Por supuesto la llamada *otra generación del 27* —Jardiel, Neville, Rubio, Mihura...— se interesará en el cine, como también Azorín (que frecuentó las salas hasta muy avanzada edad) o Julián Marías (recordamos de nuestra lejana juventud aquel *Blanco y Negro* donde nos hablaba de películas mientras Lázaro Carreter lo hacía de teatro y Alvar —si no nos falla la memoria— de libros). *O tempora o mores! Ubi sunt* los grandes maestros... Pues bien, no dudamos en colocar junto a esta nómina selecta el nombre de Álvaro Fierro, por ambición y esfuerzo.

Quisiera aludir en este punto a la peculiar atmósfera de LRHL, que sin perder contacto con su «asunto» —el cine negro—, nos traslada a un ambiente ligeramente extrañado o excéntrico respecto al mundo de 1945-1946 en los EE UU donde se sitúa el relato: un mundo, Pangea, dividido entre los estudios clásicos (RKO, Paramount, Metro, Warner, Universal, Fox y Columbia) del *star-system*. Un mundo que, a consecuencia de la guerra y de cambios legislativos drásticos, se ha transformado en un *Big Brother* cinematográfico donde no solo se proyecta cine continuamente sino que la asistencia a las salas es obligatoria, así como la participación en los rodajes; donde el presidente es un productor cinematográfico y donde se graba todo lo que sucede en el exterior (y a partir de cierto momento también en el interior de los hogares), donde policía, judicatura y periodismo están sometidos a los intereses y autoridad de los estudios y donde toda otra forma artística está vetada en tanto no concurra con esos intereses. Este «deslizamiento» respecto a la realidad de la Norte-

américa de los 40 me gustaría compararlo con el que Nabokov establece en *Ada o el ardor* (1969) con respecto a un mundo —Antiterra, igual pero distinto a la Europa de su juventud— en el que, por ejemplo, la aviación comercial está prohibida y el teléfono funciona con mecanismo hidráulico, por lo que las interferencias son borborígnos en lugar de ruido electromagnético. Pero también refleja una atmósfera de opresión sobre el individuo y la consiguiente rebelión de las minorías, al estilo de *El manantial* de Ayn Rand (1943), novela fundadora del *objetivismo* y que daría lugar a una película del mismo nombre (1949) con Gary Cooper y dirección de King Vidor (ambos aparecen en LRHL junto a otro largo *casting* de personajes con su nombre real o ligeramente camuflado).

Un *casting* casi tan largo como el memorable de Cabrera Infante en su *Tres tristes tigres* (1967), otro escritor experto en cine, sobre el que escribió desde su juventud con el seudónimo G. Cain. En LRHL aparecen desde James Cagney, Barbara Stanwyck y John Huston hasta Robert Mitchum, John Ford y Henry Hathaway, pasando por todos los que fueron algo en el cine estadounidense, y algunas figuras del europeo (nuestro continente aparece en este libro como Arquea): Fritz Lang, Peter Lorre, Ingrid Bergman. Curiosamente, el protagonismo recae en una figura que solía ser el antagonista, por sus características físicas, Edward G. Robinson (nacido Edward Goldenberg en el Bucarest de 1893): aparece aquí como el líder de una facción resistente al poder dictatorial de Zelsinck, trasunto transparente de David O. Selznick, el omnipotente productor de *Lo que el viento se llevó*, *Rebeca*, *Encadenados* (que tiene un papel importante en el desenlace de esta historia) y tantas otras. Hitchcock, el director de *Encadenados* hace aquí una aparición estelar vestido con ropa talar, siguiendo su costumbre de intervenir fugazmente en sus cintas (y en la novela lo hace en escena descacharrante en medio de una fiesta a la que solo le faltan los hermanos Marx, acompañado de un John Galliano travestido de Tiresias, el adivino ciego).

Un aspecto singular de LRHL es que todo cuanto se nos cuenta es «cierto»: las peripecias de los rodajes, los tejemanejes de las productoras y los caprichos de las estrellas, los equilibrios de poder... Los estudios se repartían efectivamente las carreras de los actores con contratos leoninos, así como las salas de proyección y los derechos de distribución, había leyes como el famoso *Código Hays* de moralidad sobre lo que podía o no mostrarse en pantalla (incluyendo la duración de los besos), la lucha por hacerse con RKO fue, en efecto, encarnizada (era el estudio que había

producido nada menos que *Ciudadano Kane*, que aún suele aparecer encabezando las películas más destacadas de la historia). Justo después de los acontecimientos que se narran aquí todo va a cambiar: el terremoto de la «caza de brujas» y la aparición gradual de producciones hechas en Europa a menor precio —piénsese en Orson Welles a quien le resulta casi imposible moverse en el *star-system*—, acabarán con el estado de control total de los años 40. Pero esa es otra historia.

Robinson es una buena elección para encabezar esa resistencia de la organización RKO *Ahora* pues reunía (en eso que se suele llamar «vida real») un puñado de interesantes características como su origen europeo, su carácter de coleccionista de arte —tal vez de ahí sus papeles relacionados con la pintura: *La mujer del cuadro* (1944) y *Perversidad* (1945), ambas de Fritz Lang—, aunque nuestra favorita personal sea *Perdición* —también de 1944—, rodada a las órdenes de Wilder y guion de Chandler basado en una novela de James M. Cain. Hay una interesante reseña de su conversación con el soviético Andrei Gromyko de visita en EE UU. Aunque Robinson no fue víctima del *macartismo*, sí lo fue otro personaje de LRHL, Edward Dmytryk, cuya carrera se vio interrumpida entre 1947 (*Encrucijada de odios*) y 1954 (*El motín del Caine*), exiliándose en el Reino Unido. Por supuesto este va a ser un elemento que contribuya al fin del mundo que se presenta en este libro, la sustitución de la Alemania nazi (el enemigo en *Encadenados*) por la Unión Soviética en la guerra fría, con el espionaje desatado alrededor de la tecnología nuclear —el juicio al matrimonio Rosenberg, por ejemplo—. No solo, los estudios van a empezar a mostrar la violencia de forma más explícita en el cine negro (pienso en la cafetera que le arroja Lee Marvin a Gloria Grahame en *Los sobornados* (1953) o el propio Marvin en *The killers* (1964), un *remake* de la producción del mismo título, con unos jóvenes Burt Lancaster y Ava Gardner, a la que se alude en la novela que nos ocupa. También el *western* va a tomar protagonismo con grandes producciones de la MGM que culminan en *La conquista del oeste*, dirigida —no casualmente— por los dos hombres a los que Fierro otorga el mando del ejército invasor de RKO: John Ford y Henry Hathaway. Este aumento de los presupuestos ya se empieza a notar en *Duelo al sol*, vehículo para el lucimiento de la futura esposa de Selznick, Jennifer Jones, protagonista también de *Jennie*, una favorita personal del que esto escribe, película de un exacerbado romanticismo dirigida por William Dieterle, al que se había recurrido para intentar salvar (junto a

otros) el proyecto de *Duelo al sol*. Un estilo romántico que comparte con la antes citada *El manantial* (¡esos Cooper y Neal con el cabello revuelto por el viento de la cúspide del rascacielos, con el mundo a sus pies!) y que constituye un tercer vector de la decadencia del *noir* clásico, estilo que va a desembocar en las orgías de sangre de Peckinpah y De Palma o en la parodia autorreferencial de L.A. Confidential o La Dalia negra.

Pero dejemos de acumular citas: ¿es esto lo que Fierro quiere contarnos en LRHL? Una de las ventajas de leer a Álvaro Fierro es que siempre vamos a aprender algo, porque siempre sabe más que nosotros: de ingeniería, filosofía, música, química, cine o (desde luego) literatura. Para mí, el propósito fundamental del libro —y es discutible que toda novela deba tener tal propósito al margen de lo que en ella se cuente—, está explicado en las páginas 215-228 con el folleto *La imagen que inventa el mundo* y la conversación entre Cintia y Vruden. Nos permitimos citar algún extracto literal:

...que lo entretenga en el sentido etimológico de la palabra porque lo tenga dentro (...) Lo que a diario tienen delante y no son capaces de interiorizar por falta de tiempo, de perspectiva o de visión. No miran algo porque nadie les dice que tienen que mirarlo. (p. 218)

...quiero ser para el espectador un maestro que enseñe a mirar, y que lo que perciba cuando abre los ojos y ve mis trabajos lo remita a las grandes cuestiones: la vida, el tiempo, la naturaleza, el amor... (p. 219)

...usted se propone algo radicalmente diferente: hacer que la gente reflexione sobre el paso del tiempo, sobre su caducidad y eternidad, sobre su propia vida, en definitiva. A mí me parece que con esto usted consigue que aumenten su grado de consciencia. (p. 217)

Hemos obviado intencionadamente la mención en estas mismas páginas al *macguffin* que va a desencadenar la tragedia y que se explicita de forma didáctica y elegante. Pero sea esto o no lo que quiere decirnos el autor, ¿cómo lo transmite, de qué mecanismos se sirve? Hay tres elementos que quisiera destacar al respecto, porque hacen de LRHL un libro singular en eso que los pedantes llaman «panorama literario». En primer lugar, la estructura dialogada del texto, que alterna intercambios muy cortos, a veces de una sola palabra, típicos de los ingeniosos guiones de cine negro, con larguísimos diálogos de cerca de treinta páginas, con intervenciones individuales que superan la página completa. Si al principio hablan Huston, Cagney y Stanwyck (para introducir a Cintia), luego lo hacen Cagney, Bogart y Dmytryk para dar al lector toda la información sobre la situación

en Pangea, el estado de RKO y las opciones de combatir a Zelsinck; luego Robinson hablará (en un cuasi monólogo) con Valentino (una de las grandes incógnitas de la novela) y el encantador personaje de Bomboncito —una de esas *rubias tontas* del cine que seguramente nos sorprenda en unos años con su inteligencia, como una nueva Marilyn Monroe—. No es necesario seguir, pues la cortesía del autor nos ayuda con títulos ilustrativos de sus capítulos (un poco a la manera de Robinson Crusoe). Estos diálogos forman una especie de «montaje paralelo» (expresión que ha hecho fortuna en el cine desde los tiempos de la escena de la escalera en *El acorazado Potemkin*) para que el lector vaya adquiriendo un conocimiento multidimensional de lo que ocurre y, sobre todo, de las explicaciones de lo que puede ocurrir. No es gratuito, en ese sentido, que Cintia sea periodista, si bien su afán de investigar va cediendo poco a poco paso a su implicación personal, sentimental, en la trama: LRHL es también una novela de amor. Y el tercer elemento destacable es el uso de la metáfora —¡no por nada es Fierro poeta egregio!—. Metáforas tan originales como «Huston está irritado como un boxeador del Antiguo Testamento» (pág. 27), adjetivaciones como «ojos inhóspitos» (pág. 70), sintagmas como «monologadas de llanto» (pág. 80), aliteraciones, sinécdoques, metonimias, anáforas... constituyen herramientas que, lejos de estorbar el desarrollo narrativo, contribuyen a una lectura atrayente. La misma nomenclatura de ciudades y accidentes geográficos —ese océano *Zarco*, las ciudades de Ambigua y Antigua, Incierta y Sospecha, Mística y Tristia, alguna broma privada como ese río Aque-*loo*— vienen a demostrar que el autor no afloja en ningún momento las riendas de un libro trabajado hasta el último detalle.

En fin, exégetas más dotados que yo podrán desvelar nuevos aspectos en sucesivas lecturas. Estas palabras que ya se van haciendo demasiado largas (y que el lector prudente se habrá saltado, de todas formas, para ir directamente al texto), no tienen otro objeto que el de animar —y conminar si hiciera falta— a esa lectura. Luego podrán disfrutar revisitando las películas citadas que ya verán con otros ojos, tal vez los ojos de Claude Rains en *Encadenados*, un Claude Rains que a mí, qué quieren que les diga, me recuerda a Herbert von Karajan, pero esa (también es Fierro gran melómano) es ya otra historia.

JOSÉ JOAQUÍN BERMÚDEZ OLIVARES

Cartagena. Enero, 2019

Primera parte

LOS CUERPOS
AUSENTES

www.cuadernosdelaberinto.com

www.cuadernosdelaberinto.com

PANGEA EN LOS AÑOS 30
LEY SMEG-HOFFMAN
EL JUEZ STRUT

He oído contar que antiguamente en Pangea el aire era un abrazo amplio y acogedor y que la distancia les servía a los hombres para referir el tamaño de los objetos al tamaño del mundo. He oído que había diferentes grados de luz dentro del día y que más allá de las nubes existe un cielo grande y sin niebla de un tamaño tal que no les cabe a los ojos de una sola mirada porque se amplía hasta que alcanza el suelo en el confín de la tierra a lo largo de la temblorosa cinta del horizonte tras la que las jornadas continúan bajo el peso de la ceniza. Cuando abro la ventana cada mañana e intento buscar a lo lejos esa cinta mis ojos se ahogan porque el aire es grueso y oscuro como un remordimiento. Cada respiración es un ruego, cada mirada es una respiración.

He oído que a veces las nubes se agrietaban y por un resquicio del cielo escapaba la transparencia desde la altura hasta las cosas y las pintaba de claridad con los colores grises más hermosos. Aquellos que recuerdan este extraño fenómeno atmosférico aseguran que el aire puede ser un recinto en el que quepa dentro el mundo.

Ahora en Pangea los seres humanos reptamos de una tristeza a otra, de una desesperación a otra por los rodajes inacabables, sin conciencia, perdidos en una desmemoria infinita que todo lo invade y sólo sirve para que en las calles de nuestras ciudades, en los miles de pantallas ante las que sólo es posible sentir vergüenza, a la vista de todos transcurran nuestras insignificancias.

Mi nombre es Cintia. A los seis meses de comenzar mi trabajo en el Diario de Neourbe, el mismo día en que me llegó el mandato judicial por el que se me obligaba a acudir al enésimo rodaje forzoso, oí hablar por vez primera de la existencia de unos colores desconocidos en una disertación pronunciada por el juez Casandro Strut que cubrimos para el periódico Lena y yo. Strut ocupaba entonces la plaza de magistrado titular en el juzgado cinematográfico de la corte suprema de la ciudad RKO de Trauma. El juez era un hombre de extraordinario prestigio que se había significado por su actividad opositora a la ley Smeg-Hoffman en el seno

de la propia comisión legislativa que redactó este texto. Impulsada por Paramount, la ley contaba también con el apoyo de Metro Goldwyn Mayer, de Fox y de Columbia, aunque se rumoreaba que este último estudio no pensaba en una promulgación inmediata de la ley y su postura favorable no era ajena a la corrupción de sus instituciones.

Para burlar la censura y no referirse de manera directa al contenido de una ley que calificó de catastrófica, Strut nos contó a los asistentes el argumento de una novela ficticia, *Los días feroces*, supuestamente escrita por Alejandro, pseudónimo de un imaginario guionista de RKO.

El inexistente libro planteaba una posible evolución de una sociedad donde la Judicatura cayera en manos de intereses particulares. Según la ficción, la crisis económica originada por la falta de libertad y las resoluciones injustas de los magistrados abocaba a una guerra interminable entre estudios. Al acabar cada enfrentamiento —aventuró Strut—, irremediablemente se producirían películas de exaltación de la nacionalidad cinematográfica con fines meramente recaudatorios ya que, ante la perspectiva de un próximo episodio bélico, sería imprescindible para los contendientes acometer un rearme rápido que garantizase una posición de partida dominante.

El libro era descorazonador porque el proceso no terminaba nunca y condenaba al mundo a una destrucción sin tregua en la que la palabra *paz* desaparecía del lenguaje y el estado natural de las sociedades era la guerra. La única opción optimista, paradójicamente, era en cierto sentido la peor: sólo si la población de Pangea decreciera a la mitad a consecuencia de las hambrunas, las epidemias y las bajas en el frente sería posible que lo incierto de una nueva campaña moviera a los directivos de los estudios a entrar en razón y renunciar a la fuerza.

Strut me pareció un hombre cordial y sensato, elegante sin afectación ni coquetería, atractivo, con buen gusto para combinar la ropa. Tenía los ojos preciosos, aunque las gafas le restaban poder a su mirada. Según dijo al comienzo del acto, la gravedad de la situación política le había llevado a replantearse su decisión de no manifestar su opinión personal y, aconsejado por su círculo íntimo, había decidido exponer directamente sus ideas ante la prensa, aunque fuera de manera elíptica —pensé yo.

Strut continuó analizando los orígenes del cine sonoro, cuando a las ciudades de los grandes estudios llegó una gran corriente migratoria

procedente de Arquea constituida por guionistas, escritores, exiliados políticos, reporteros, fotógrafos, periodistas. Los recién llegados se incorporaron beneficiosamente al cuerpo de profesionales de Pangea y, juntos, conformaron un formidable ejército de trabajadores de la palabra capaces de construir el idioma del nuevo cine.

Se detuvo en la que había sido su gran pasión como letrado cinematográfico: la relación entre cine negro y literatura. Con audacia señaló a Émile Zola como el antecedente remoto del género por la combinación de sexo y crimen de su novela *La bestia humana*, y seguidamente repasó la trayectoria de los principales continuadores como el Hemingway de *Adiós a las armas* o *Fiesta*, y Hammett, el autor de la innovadora *El halcón maltés*. Se trataba, según criterio del juez, de autores que produjeron obras auténticamente poéticas por su economía verbal, escritas con un punzón de palabras cortantes. Más tarde James M. Cain y Raymond Chandler contribuyeron a perfilar los estereotipos clásicos que aparecen en el género negro: el hombre solitario con pasado angustioso, el policía buscador de la verdad o la subversiva mujer fatal.

A continuación, examinó las técnicas iconográficas del cine negro. La tensión dramática en los planos se creaba a partir de dos elementos fundamentales, la iluminación lateral, intensa y sin filtros, y los puntos de vista insólitos, especialmente los ángulos bajos que contribuían a elevar del suelo a los personajes y conferirles un halo mitológico al tiempo que permite crear una opresiva sensación de enclaustramiento por la aparición constante de los techos interiores. Artificios como la cámara subjetiva o la cámara en movimiento eran idóneos para crear suspense o para inculcar en el espectador la idea de que algo funesto iba a tener lugar en la pantalla.

Ante la incrédula mirada del presentador, y tras haber asegurado en varias ocasiones que no tenía intención de referirse a la ley Smeg-Hoffman, en la segunda parte de su conferencia Strut expuso las pre-
visibles repercusiones de esta norma sobre la sociedad de Pangea. Las principales novedades eran dos: quedaba impedido el derecho de huelga entre los ciudadanos en edad de interpretar, por cuanto obligaba imperativamente a intervenir en los rodajes bajo pena de cárcel, al tiempo que se limitaban a un máximo de ocho los sentimientos autorizados en las interpretaciones: ternura, ira, sorpresa, alegría, repugnancia, dolor, confusión e indiferencia.

El texto introducía un *impuesto de variedad* que se detraía del salario del guionista en razón del número de sentimientos que fuera preciso adoptar a lo largo del rodaje. En su pretendido intento por proporcionar una calidad mínima a las producciones, el texto consideraba improbable que un actor aprendiera a combinar dos o más emociones en un primer plano de su rostro, y sancionaba el empleo de más de tres sentimientos para cada papel con importantes impuestos al productor, a los distribuidores y a la sala expositora de la película.

Este veto, conjeturaba Strut, iba a ser duramente criticado por los guionistas de películas de cine negro —en cuyas producciones había un empleo masivo de las combinaciones ira-sorpresa y repugnancia-confusión— y de los promotores pornográficos que, privados de autorización para el empleo del sentimiento de placer en sus producciones, veían amenazada su industria por la imposibilidad de comunicar al público este estado del alma por medio de una innovadora fórmula basada en la combinación de sorpresa, alegría y ternura, junto con la integración de jadeos de fondo en la banda sonora. A todos los efectos, se trataba de una ley no recurrible ante instancias superiores que otorgaba de hecho el poder judicial a los estudios cinematográficos y dejaba indefenso al profesional de la industria.

No sin ironía, Strut señaló que la aplicación de esta cláusula, que a priori pudiera parecer disuasoria, iba a conseguir producciones más atractivas para el espectador, ya que una medida supuestamente diseñada para abreviar la construcción del personaje con idea de multiplicar las producciones resultaría ser a la postre uno de los principales argumentos publicitarios en el estreno de no pocas películas, toda vez que, previsiblemente, la nueva legislación iba a jubilar al grueso de las estrellas, incapaces de adaptar sus técnicas de interpretación a semejante despropósito normativo, y en su lugar aparecería una nueva hornada de intérpretes —no necesariamente mejores, según el juez— capaces de desenvolverse en un marco legal tan restrictivo.

¿Qué necesitaba verdaderamente Pangea? Para Strut, los datos de afluencia a las salas de proyección daban la clave. En los últimos cinco años, las salas de asistencia obligatoria registraban un descenso de público que no reconocían oficialmente las estadísticas, aunque según fuentes fidedignas que no reveló podía estimarse en el veinte o veinticinco por ciento. La asistencia voluntaria estaba asimismo por los suelos pese a

las declaraciones en sentido contrario de todos los presidentes de los estudios y los alcaldes.

Tal descenso no podía deberse a que los guionistas hubieran perdido súbitamente el talento a la hora de concebir tramas ni que actores o directores hubiesen olvidado el oficio. También descartó que el reclutamiento obligatorio de actores que había terminado por convertir en intérpretes cinematográficos a tres de cada cuatro pangeanos hubiera redundado en una merma de la calidad de las películas ya que, según su criterio, los estudios habían conseguido el milagro de encontrar en esta época de incorporaciones masivas los métodos adecuados para aleccionar a los actores secundarios con una eficacia sorprendente de la que carecía el sistema de estudios previo a esta intervención global de la población en el cine.

Había dejado de existir diferencia entre el mundo real y el mundo reflejado en la cinematografía ya que el éxito de los partidarios de reflejar la sociedad de Pangea en la pantalla había terminado por erradicar la sorpresa de las tramas y las películas. ¿Qué sentido tiene pagar por encerrarse en una sala durante hora y media para que a uno le cuenten aquello que experimenta a diario en sus propias carnes? El realismo y la pretensión de reproducir fielmente la sociedad en la pantalla habían acabado con la esencia poética del cine.

El director debía inexcusablemente enseñarnos a mirar el mundo con ojos nuevos —insistió el magistrado—, tenía que mostrar de una manera imaginativa lo que todos ven. Strut concluyó su conferencia con una analogía musical que me ha costado tiempo entender y que, a su juicio, mostraba la única salida posible. Los compositores trabajan con tres grandes recursos expresivos: Los dos primeros son el contrapunto, mediante el cual desarrollan varias voces a lo largo del tiempo; y la armonía, que se relaciona con la exposición del oído a varios sonidos simultáneos. El paralelismo cinematográfico era inmediato. El contrapunto se correspondía con la peripetia, con las historias que se entrecruzan en el guion de la película, y la armonía era equivalente a una serie de elementos que componen cada plano, como la escenografía, el encuadre, el vestuario o la gestualidad.

Pero había un tercer elemento esencial en la música que no había sido explotado por los cineastas según la analogía planteada por Strut: el timbre, que es lo que permite diferenciar una misma nota emitida por

un instrumento o por otro. El juez recordó que los compositores empleaban las variaciones tímbricas en las reexposiciones de sus sinfonías para darle variedad a la materia musical, de tal manera que lo que ya había sido enunciado por la orquesta podía volver a presentarse al auditorio bajo un ropaje sonoro distinto.

¿Qué posibilidades había de llevar los distintos timbres instrumentales al cine? El correlato iconográfico de este recurso musical había de ser por fuerza cromático. Para el juez, los directores de fotografía debían cobrar importancia en lo sucesivo con el fin de asociar a cada estado del alma un color gris diferente entre toda la gama de colores disponible. Tras advertir que, pese al rechazo intelectual que le causaba, iba a ceñirse a las únicas pasiones permitidas por la ley Smeg-Hoffman, Strut propuso una posible relación entre la gama de grises existente y las actitudes interpretativas que iban a ser admitidas en el futuro.

Para los sentimientos amables —ternura y alegría— el juez preconizaba el empleo de colores grises ligeros, como el gris ventana, el gris paloma o el gris arroyo. Caso de ser adoptada esta propuesta, los estudios dedicados a la comedia seguramente se verían obligados a solicitar una enmienda legislativa que los autorizara a emplear varios grises diferentes para un mismo sentimiento fundamental ya que, de otra manera, sus producciones quedarían planas y poco contrastadas. Si debieran rodarse de nuevo películas como *El bazar de las sorpresas*, con el criterio cromático propuesto inicialmente por Strut apenas se vería nada por la felicidad exultante que desprendía cada milímetro de la pantalla.

La cinematografía de Pangea había entrado en un laberinto de pesimismo que obligaba a ser cautos a la hora de proponer tipos de gris asociados a los sentimientos negativos, pues requerían a criterio del juez una paleta de colores más compleja. Citó el comienzo de *Ana Karenina* para apoyar esta tesis. *Todas las familias felices se parecen unas a otras, pero cada familia infeliz tiene un motivo especial para sentirse desgraciada.* El dolor era a su entender el sentimiento más primitivo y universal de todos los autorizados por la ley Smeg-Hoffman, y proponía asociarlo a una gama cromática comprendida entre el gris tenaza o el gris mordisco para el caso de dolores físicos y el gris hueco o el gris féretro para los dolores del espíritu.

Curiosamente, Strut concebía la repugnancia como un sentimiento asociado al dolor, ya que el recuerdo de dolores antiguos desencadenaba

en su ánimo un rechazo de esta naturaleza hacia las causas que lo habían originado, aunque por razones estrictamente fotográficas consideraba conveniente diferenciarlo en la pantalla. Descartado, en razón de su obviedad, el gris basura, acaso el gris reptil o el gris escarabajo pudiera adoptarse, aunque reconoció que aún tenía que madurar sus puntos de vista en torno a este sentimiento.

Para un sentimiento tan potente como la ira, el juez propuso la adopción sucesiva del gris martillo, con el fin de reflejar el arrebató del ánimo con que comienza el sentimiento, y el gris huella, que se adaptaba al rictus que en el rostro de la persona irascible deja esta pasión.

Los tres sentimientos restantes permitidos por la ley Smeg-Hoffman —sorpresa, confusión e indiferencia— se caracterizaban por un cierto grado de ambivalencia y eran fundamentales para que los guiones presentaran puntos de inflexión en su desarrollo. Strut reveló que el proyecto de ley inicial era mucho más restrictivo y carecía de estos estados del alma, y dejó caer que su inclusión en el texto final se había debido a su influencia. Manifestó que estos colores debían permanecer sin asignación previa para permitir que cada estudio, a través de los directores de fotografía, desarrollara un estilo propio que fuera identificado por el espectador. Si sus suposiciones eran correctas, esta medida desencadenaría un proceso de selección natural entre los estudios y a la postre sería la propia audiencia quien terminara por encontrar los colores grises más adecuados para estos sentimientos.

A continuación, señaló que se iba a permitir la frivolidad de ejercer de director de fotografía aficionado, y manifestó que para la sorpresa había pensado en el gris ceño, el gris labio o el gris pómulo, ya que no es infrecuente que lo inesperado suscite reacciones reflejas en estas partes del rostro. El gris parpadeo o el gris nudo fueron sus propuestas para representar la confusión, y a propósito de la indiferencia, con un punto provocador Strut dejó caer que con toda probabilidad el presidente Zelsinck era la persona más adecuada para pronunciarse sobre el asunto.

El juez dedicó la parte final de su discurso a una especulación que a Lena y a mí nos resultó conmovedora. Insinuó que la paleta de colores grises conocida hasta ahora, aunque reflejaba fielmente la realidad, era insuficiente para mantener el interés de los espectadores, ya que los datos de asistencia eran concluyentes y el incremento de las condenas por falta de asistencia a las proyecciones cinematográficas no iba a revertir