

SEÑORES ACADÉMICOS:

Al cabo de un siglo largo de vida, el Cine ha marcado la forma de hablar y de escribir con huellas más abundantes y profundas de lo que pudiera parecer a simple vista.

Sin caer en el vicio de las comparaciones ni menos aún en tipo alguno de recuento, bien cabría afirmar que el Cine no queda a la zaga del Teatro o de los Toros –las grandes diversiones históricas del pueblo español– en cuanto a riqueza de vocabulario y de expresiones nacidas, como en aquellos terrenos, al calor del duro oficio de fascinar y, por supuesto, al entusiasmo de los seducidos.

Dado que, pese a tamaño filón lingüístico, se aprecia una notoria falta de curiosidad por el fenómeno, sin trabajos donde quede registrado con cierto detalle, decido adentrarme en tan densa maraña aun sabiendo de antemano que no habré de llegar muy lejos, dada la brevedad del tiempo con que se cuenta y la escasez del bagaje disponible.

Pero el tema encaja con la profesión ejercida durante cuarenta años largos por uno y, miel sobre hojuelas, con una parte de la de su ilustre antecesor en este mismo sillón B mayúscula que el azar académico parece habernos deparado a los d o s . Y como alguien enseñó que los caminos se hacen al andar,

es decir, echándose al monte, ahí vamos. No sin agradecer antes la confianza de ustedes, señores académicos, en particular la de aquellos que airearon mi nombre como apto para sustituir a quien, de hecho, todos seguimos considerando insustituible.

Generosa y, a mi modo de ver, un tanto arriesgada iniciativa que obliga a no defraudar por encima del propio orgullo o interés. Poniéndonos en su camisa, pienso que los proponentes deberían sentirse bastante más inquietos de lo que uno se halla ahora; pero no los veo así, lo cual redobla el estupor con que recibí la noticia y dice poco en favor de su prudencia aunque mucho de la largueza con que me siguen considerando. Hablo del arquitecto don Antonio Fernández Alba, del humorista don Antonio Mingote y del filósofo don Emilio Lledó, punteros todos dentro de sus respectivas esferas que rompieron lanzas en favor del académico en ciernes dejándolo deudor, es decir, tocado, de por vida. Ojalá consiga rayar a la altura de tales esperanzas o, cuando menos, rozarlas. Uno conoce sus límites mejor que nadie y, justo por eso, desconfía de sí mismo como quien más.

Durante la primavera de 1998, en busca de una mayor relevancia para el cine español según era mi obligación por entonces*, decidí consultar con nuestro presidente de honor, el admirado don Luis García Berlanga, la conveniencia de dirigirnos a esta Casa en busca de un definitivo reconocimiento literario para el cuerpo de guionistas; escritores de una pieza se mire por donde se mire pues a su costa corre, nada más y nada menos, el trabajo de dar con un tema, inventar los personajes correspondientes, envolverlos en las acciones obligadas y dejar que ellos mismos se expliquen con arreglo a lo que son y representan en la fábula. Casi cuarenta años atrás,

(*) A la sazón el disertante presidía la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Luis García Berlanga era, y sigue siendo, su presidente de honor.

en 1960, la *Académie Française*, madre de todas si vamos a ver, había recibido con los máximos honores a quien durante mucho tiempo se consideró figura principal de la cinematografía vecina, el guionista y realizador René Clair. Y ambos, Berlanga y uno mismo, coincidimos en que era hora ya de que en ésta cundiera el ejemplo.

Su director por aquellos días, don Fernando Lázaro Carreter, introductor de tantas innovaciones y mejoras en la institución, se mostró de total acuerdo con nuestra solicitud; más aún, confesó que ya se habían barajado algunos nombres al respecto, los de don Fernando Fernán-Gómez y el del propio Berlanga, sin ir más lejos. Y ¿en quién han pensado ustedes? –preguntó–. Le contestamos que en Rafael Azcona porque, sin menospreciar el talento poliédrico de Fernán-Gómez, o a causa precisamente del mismo, que le llevaría a destacar desde muy distintos ángulos –como así fue–, Azcona ostentaba el de guionista por antonomasia, pues había relegado cualquier otro trabajo de índole creativa a favor de éste. Su integración académica supondría un reconocimiento sin vuelta de hoja de la naturaleza literaria del oficio.

Pero Rafael, aun agradeciendo el honor, se negó en redondo a aceptarlo. Según él, no se veía con temple académico ni se sentía en condiciones de pronunciar un discurso en público, y menos aún de discutir alrededor de una mesa ovalada respecto a cualquier locución en juego como seguramente le habría tocado hacer al día siguiente.

A la vista de ello, acordamos comunicar a Lázaro Carreter que dábamos por buena su propuesta. Fernán-Gómez habría de aceptarla, por el contrario, de muy buen grado y en el acto – ¿para qué voy a andar con *cantinfleos* ni de sí sí ni de sí no?, dijo– siendo ya el resto historia. Lástima que la enfermedad sobrevenida poco después impidiera el doble disfrute por mucho tiempo. Disfrute por parte de Fernando de la Academia, donde declaró en varias ocasiones sentirse muy a

gusto, y de la Academia con su presencia, tal y como cabía esperar de la sabiduría empírica, el sentido del humor y la originalidad de sus razonamientos, desconcertantes en principio y conclusivos a la postre, apoyado siempre por el magnetismo de una voz, educada y tronante al unísono, que aún nos parece seguir oyendo.

Me he permitido tan largo circunloquio a cuenta del preceptivo elogio que todo aspirante debe rendir a su antecesor, por varios motivos: dejar constancia de las idas y venidas que implicó la entrada, por primera vez, de un cineasta en la Española; manifestar nuestra satisfacción, la mía y la de tantos colegas, porque el trabajo cinematográfico, al menos en su vertiente literaria, parezca finalmente reconocido en ámbito tan selecto –los ejecutivos al día lo calificarían de *exclusivo*– y, de pasada, rendir tributo a quien fuera el mejor guionista de todos nosotros, aun a costa de propinarle un golpe bajo por no poder tampoco él defenderse ya.

Acabo de utilizar al adjetivo poliédrico para calificar el talento de Fernando Fernán-Gómez, pues pienso que es el que mejor encaja con sus variados méritos y aptitudes. Polifacético, aun siendo una variante del mismo término, podría conducir a la conclusión errónea de que nuestro hombre manifestó varias facetas a lo largo de los años cuando, a mi entender, su personalidad estaba centrada en una sola: la *interpretación*. Y no me refiero ahora al oficio de fingir en un escenario o bajo la luz de los focos, actividades en las cuales fue maestro indiscutible, sino a la postura de quien se propuso indagar y explicarnos a renglón seguido el caldo de cultivo donde alienta la condición humana: el espectáculo y la razón o sinrazón de la vida, en suma.

Si repasamos sus triunfos como actor, director, autor dramático, guionista de cine, radio y televisión, así como escritor de novelas, cuentos, artículos y ensayos, todo cumplido a las

mil maravillas, veremos que siempre yace en cuanto hizo, a manera de común denominador, una reflexión o, lo que viene a significar lo mismo, esa *interpretación* de los hechos a la que acabo de referirme. Las cosas pasan así –son así, pretendía decirnos– por esto y por lo de más allá, aunque luego el pudor le obligara a envolver tales deducciones, en general amargas, con el celofán del humor, el sarcasmo e, incluso, la destemplanza.

No fue el único, claro está, que orientara sus esfuerzos imaginativos en tal sentido, pero sí uno de los privilegiados que consiguió englobar desde aquel ángulo labores tan diversas. ¿Qué otro juicio nos merece, si no, una representación de *Las bicicletas son para el verano* –la mejor pieza teatral que se haya escrito sobre nuestra retaguardia civil–, o leer *El viaje a ninguna parte*, documento fehaciente de lo que durante siglos, del XVI al XX cuando menos, fue la vida de los cómicos de la legua, convertido luego por él mismo en una de sus películas mayores, o conocer, digamos de primera mano, lo que significó «el pícaro» en la espina dorsal de nuestro gran momento histórico?

Nada de todo eso se puede concebir y luego expresar sin una profunda consideración previa, originada a su vez por vivencias y escarmientos personales, traídos al retortero, es decir, de manera amorosa y baqueteada. En resumidas cuentas, *interpretando* este mundo traidor, del cual fue amanuense fiel y de buen olfato por haber vivido mucho y leído con afán, sobre todo en sus años juveniles, aquel tiempo que debiera haber sido el de las *bicicletas* y para tantos españoles pasó de largo sin serlo.

Fernando, seguro de sus poderes escénicos, no lo estaba tanto de las prácticas literarias; terreno ansiado pero movedido para él, según nos confesara en un aparte cuando uno tuvo el honroso cometido de presentar *El tiempo amarillo*, sus «memorias ampliadas». Tamaña y curiosa timidez le llevaba a

no hablar mucho del arte de escribir, ni siquiera en relación con textos tan esclarecedores y ponderados a propósito del quehacer diario como sus reflexiones sobre *El actor y los demás* o *Desde la última fila*. Y otro tanto le ocurría con las realizaciones cinematográficas. Sin ir más lejos, en la autobiografía citada, donde con cuidadoso detalle y emoción reprimida se nos describen circunstancias de infancia y mocedad, o los bandazos de una profesión expuesta a toda clase de altibajos y aprietos, apenas habla del proceso inventivo de sus libros, del criterio con que componía las imágenes o de las dudas que debieron planteársele al concebir unos y otros.

Leyéndole, uno tiene la impresión de que escribía como hablaba, lo cual tampoco es cosa fácil de conseguir, teniendo en cuenta que hablaba muy bien. Además del propósito, hace falta entrenamiento, sentido de la medida y, otra vez, una chispa de interpretación para impostar el tono moral y colocarlo donde conviene. Traté de tranquilizarle aquel día, añadiendo que, en cualquier caso, ningún actor había escrito antes mejor – con el permiso de Torres Naharro, quien, como histrión, nunca debió llegar muy lejos– y callando lo que parecía de perogrullo: que ningún escritor habría sido nunca capaz de actuar como él. Y creo que lo agradeció.

El Cine en nuestro lenguaje. Antes de emprender la marcha anunciada, he de advertir que me veré obligado a usar el adjetivo *nuestro* con un criterio estrecho y hasta irritante, mal que nos pese. Hablar de un idioma como el español, circunscribiéndose a las fronteras políticas y geográficas de quienes ocupamos poco menos que a regañadientes esta piel de toro, implica ya de entrada un recorte estafalario, una ablación dolorosa y sin derecho alguno, como todas.

No será semejante criterio reductor consecuencia, empero, del tradicional orgullo e ignorancia con que los españoles solemos atribuirnos la exclusiva propiedad del idioma, olvi-

dando que apenas representamos el diez por ciento de cuantos lo usan en el mundo, y pasando por alto datos tan concluyentes como que el país mexicano nos dobla en población o que el gran Buenos Aires multiplica por tres el vecindario de Madrid. Será consecuencia de las aludidas limitaciones de tiempo y bagaje. Ojalá tanta escasez sirviera de incentivo para que alguien se anime a seguir por el trecho emprendido ahora, abriendo el concepto *nuestro* hasta su verdadera dimensión interoceánica y multinacional. Las modalidades de *allá*, bastante más sabrosas y expresivas seguramente que las de *acá*, quedarán fuera de consideración, de momento al menos y por mucho que nos apene.

Insistiremos asimismo en que los ejemplos ofrecidos aquí irán a beneficio de inventario, con gran reserva y sin la pretensión de parecer exhaustivos. Cualquier oyente de buena memoria y mejor oído podría encontrar otros tantos casos, e incluso bastantes más, todos dignos de ser considerados con igual razón que los recogidos.

En un principio, la cuestión tuvo naturaleza defensiva, pues, al haberse iniciado la actividad cinematográfica más allá de nuestras fronteras, cayó sobre la lengua un diluvio de vocablos exóticos, algunos de los cuales fueron hispanizados rápidamente de forma más o menos airosa –*plató, claqueta, encuadre, estudios*–, pero otros muchos no encontraron fácil acomodo, manteniéndose de manera irregular, repletos de faltas de ortografía o aliviados de su condición foránea por una pronunciación caprichosa y hasta, en algún caso, sorprendente.

No todos necesitarían adaptación, sin embargo. También los hubo que, de una forma u otra, ya existían en nuestro léxico, viéndose obligados sólo a registrar un nuevo sentido, empezando por el que puede ser considerado primero de todos –*película*–, que hasta entonces sólo significaba piel delgada o telilla, y al que pronto seguirían *cámara, celuloide, cinta, congelado, bobina, especialista, foco* o *secuencia*, por citar sólo unos cuantos.

Mención aparte merece el sustantivo *guión*, que no sólo resulta oportuno sino idóneo y bastante más afortunado a nuestro entender que sus equivalentes extramuros, como *scénario*, *screen-play* o *libretto*, pues el *guión* es, por una parte, la minuciosa descripción literaria de una película que no existe aún y, por otra, sirve de *guía* o plan para los encargados de sacarla adelante en su momento.

A título indicativo de las abundantes polémicas surgidas al respecto, no renuncio a brindar un resumen del reportaje aparecido en los primeros años de posguerra, es decir, en plena euforia autárquica, donde varios académicos de esta misma Casa continuaban opinando sobre los criterios que había que seguir en el proceso de españolización del susodicho diluvio*.

Con excepción de *film*, que, para Eugenio D'Ors, Eduardo Marquina, Julio Casares y Joaquín Álvarez Quintero, debía traducirse como *cinta* o *película*, las demás propuestas rozaban la fantasía, por no decir el surrealismo, y desde luego mostraban buena falta de sentido práctico. Así, para los citados Casares y Álvarez Quintero, *plateau* debía traducirse por *plataforma*; *play-back*, es decir, la pregrabación de sonidos o canciones, merecía soluciones tan diversas como *fonogonías* para D'Ors, *sonido superpuesto* para Casares, *bailable* o *cantable* para Marquina y *acoplamiento* para Álvarez Quintero. *Travelling*, esas vías sobre las cuales una cámara avanza o retrocede, debían ser conocidas como *cámara seguidora* según Casares y Quintero, *máquina sobre carriles* según Marquina y *estrofa* para D'Ors; *découpage*, o sea, montaje, habría de conocerse para el último como *recortes*, *acoplamiento* para Casares, *corte* para Marquina y *pasajes* para Quintero. La *script-girl*, esa mujer que se encarga durante el rodaje de que las imágenes guarden cierta continuidad, se llamaría *observadora* según Casares, *secretaria* según Marquina y *fijado* -

(*) *Primer plano* (Madrid, 9-II-1941).

ra según Quintero. El primero recomendaba también que el *interlocking* se conociera como *cámaras conectadas*, Marquina como *cámaras simultáneas*, denominación que igualmente complacía a Quintero aunque propusiera a su vez *enlazadas*, y Eugenio D'Ors, yéndose por los cerros del Ampurdán, ¡*oaris - to!* Por lo que se refiere a *re-recording*, nuestro actual *doblaje*, Casares proponía *de ajuste*; Marquina, *acordada*, *sintonizada* o *conjuntada*; Quintero, *unificación de sonido*, y el mismo D'Ors, *copia actípica* o *ejemplar*. Era conveniente llamar al *flou*, según Quintero, *desvanecido*, y por lo referente a D'Ors, *desvaído*. En el apartado de maquillaje, las opiniones no eran tan singulares. La mayoría –Marquina, Casares y Álvarez Quintero– se inclinaba por *caracterización*, aunque el último proponía que, en el caso de las señoras, se llamase *hermoseo*. D'Ors recurría al término clásico, *afeite*, aunque dice no repugnarle *maquillaje* y, además, cree que acabará por triunfar.

Lo curioso es que al menos dos de ellos, Álvarez Quintero y Eduardo Marquina, no vivían tan al margen de la actividad cinematográfica como pudiera suponerse por cuanto, diez años antes, habían constituido con otros escritores –Benavente, Arniches y Muñoz Seca entre ellos– una empresa productora a la que cedieron en exclusiva los derechos de sus obras*.

Evidentemente, ni la profesión ni el público les hizo maldito el caso, según suele ocurrir con buena parte de las propuestas académicas, aun cuando en aquella ocasión, y a la vista del escrutinio, bien cabría tomar tal desobediencia por ventura.

Hoy no preocupa tanto la invasión de términos extranjeros, fenómeno a la orden del día en cualquier campo de la

(*) La productora y distribidora «Cinematografía Española y Americana» (CEA) fue creada en 1932 y se mantuvo en actividad hasta 1969. Además de los citados, entre sus fundadores se contaban los escritores Serafín Álvarez Quintero, Luis Fernández Ardavín y José María Linares Rivas, así como los músicos Francisco Alonso y Jacinto Guerrero, todos los cuales intervinieron, de una forma u otra, en varias de aquellas películas.

actividad nacional, y abundantes vocablos técnicos de origen cinematográfico salpican nuestro lenguaje aplicados a temas dispares, guarden o no relación con el trabajo de los estudios. La presencia poco menos que constante en la conversación diaria de voces como *fotograma*, *rebobinar*, *moviola*, *fotogenia*, *doblaje*, *foto-fija*, *plano*, *montaje* o *efectos especiales*, por citar sólo algunos, bastaría para probarlo. Otros exigieron cierto esfuerzo vocal en un principio –*flash-back*, *play-back*, *stand-by*, *sketch*– a no ser que se pronunciaran por los alrededores, como *estares*, que viene del anglosajón *start* –comienzo– o *burrás*, del francés *bourrage*, que para nuestros técnicos significa el atasco de la cinta en el proyector.

Ciertos diccionarios de dudas tampoco parecen sacarnos de muchas, al menos en el ámbito cinematográfico. Además de equivalencias erróneas –no es lo mismo *thriller* que película de *suspense* y, menos aún, de *suspense*–, ¿quién puede pretender a estas alturas que sustituyamos *play-back* por *sonido pregrabado*, *flash-back* por *salto atrás* o *analepsis*, y que a un *sheriff* del Oeste se le llame comisario? En muchos casos, como el último sin ir más lejos, la sugerencia podría conducir incluso al error. No tropecemos en la misma piedra dos veces. El propio D’Ors, encargado de corregir una edición del de esta Academia, acabaría confesando en su día: «...la lengua demasiado pura, como el agua demasiado filtrada, son perjudiciales a la salud». Por la misma razón de tres, *gag* debe ser incluido en el amplio concepto de chiste visual; aceptaremos *ralentí* para designar aquellas imágenes que parezcan *a cámara lenta*, mientras llamamos *cameo* a la breve aparición en la pantalla de algún actor o director famosos, y *remake* a una nueva versión de cierto film inolvidable.

Tales vocablos y otros muchos de corte similar habrán de aceptarse guste o no, siempre y cuando cumplan el requisito de ser ampliamente conocidos, apartando aquellos cuyo uso queda restringido al trabajo diario en los estudios, como pue-

den ser *kilo*, *aspirina*, *braga*, *ceferino*, *pedalina*, *jirafa*, *gasa* o *bucle*. Términos todos que encajan mejor en el concepto de jerga, por no decir jerigonza, y cuyo conocimiento apenas serviría a quien se mantenga al margen del oficio.

Chutar, curiosa adaptación con resonancias futbolísticas derivada del verbo inglés *to shoot*, se aplica en vez de *enfocar* o dirigir la cámara contra el ángulo que nos interesa. —¿Contra dónde *chuto*?—pregunta el segundo operador, y nosotros contestamos que contra el rellano de la escalera para ver cómo la *chica* empieza a bajar los peldaños.

El chico y *la chica* son formas tradicionales de designar al héroe y a la heroína de una película, sobre todo si ésta pertenece al género de aventuras o a la comedia. Antaño, ambas criaturas debían ser jóvenes, simpáticas, de buen corazón y, cada cual según su género, de mejor ver aún. Frente a la vieja costumbre de denominar *él* o *ella* por antonomasia a los personajes principales de una pieza teatral, *chico* y *chica* se impusieron desde el principio ante la dificultad de recordar los nombres foráneos que aparecían en la pantalla muda, sobre todo a la hora de contar después el argumento de la *cinta*, práctica poco menos que desaparecida, cuando las *pelis*, como se las llama ahora sin ningún respeto, se sabe más o menos de qué van, y nadie parece dispuesto a recordar con detalle sus incidentes ni siquiera a prestarles demasiada atención. *El beso de la mujer araña*, aquella novela de Manuel Puig donde un recluso narraba a otro las películas que viera cuando gozaba de libertad, quedaría en este aspecto obsoleta.

La misma dificultad para repetir cualquier patronímico extranjero favoreció la implantación de otros dos términos, éstos de orden ético y, en consecuencia, bastante más significativos: *el bueno* y *el malo*. La entidad moral de un personaje, sobre todo en aquel cine primitivo, quedaba condicionada a su relación con *el chico* o *la chica* de la historia. Si no se llevaba bien con ellos, pasaba a ser, simplemente, *el malo de la pelí -*

cula, expresión que sigue viva en la actualidad. *¡A ver si ahora voy a resultar yo el malo de la película!*, oímos a quien alega buena fe. Y si la catadura moral del *malo* rozaba la infamia, según solía ocurrir, pasaba a ser el *villano* por antonomasia.

De pronto, todo lo relativo al Cine acabó siendo mejor. Expresiones como *una casa de cine*, *una cocina de cine* y hasta *un novio de cine* comenzaron a oírse por lo regular en bocas femeninas, las más excitadas ante la novedad. *Cine* y *película* tenían y tienen un uso alternativo. *Pasarlo de cine*, *un paisaje de cine* o *como en las películas* se sigue escuchando a diario cuando alguien pretende describirnos algún desideratum, por mucho que haya perdido ya la fe como espectador. *Cine de autor* se reserva para aquellos films que demuestran ambición artística más allá de cualquier otra mira, sobre todo si acusan la impronta de quien los hizo, mientras que una *película de culto* viene a ser la que, por encima de años y tendencias, sigue considerándose imprescindible.

Los actores, sacando ventaja de su nueva condición luminosa, del tamaño irreal de sus efigies y hasta del mágico silencio con que se expresaban, pasaron a ser tenidos por los verdaderos dioses de la vida moderna y la muerte súbita de alguno de ellos, un auténtico contrasentido. Se imitaban sus gestos, sus habilidades, sus atuendos, se aireaban, o se inventaban, sus historias sentimentales, las marcas de los automóviles que aparentaban conducir y, en particular, las viviendas de que disfrutaban, dotadas de lujos y comodidades inverosímiles. Todo, magnificado por los departamentos de prensa de las empresas productoras y sus servidores, los gacetilleros, que glosaban *el mundo del celuloide* en publicaciones dedicadas a cuestiones cinematográficas y a cuya cuenta habría que cargar buena parte del fenómeno.

Así, las *estrellas* y *astros de la pantalla*, tal y como se les denominaba en aquellas revistas, pasaban a formar *constela* -

ción si eran múltiples. *Más estrellas que en el firmamento*, rezaba el orgulloso lema de la Metro. Y hoy el término se aplica con indiferencia de sexo y profesión a deportistas, arquitectos, escritores o políticos que pueden resultar, cada cual en su terreno y género, tan *estrellas* como noventa años atrás lo fueran Mary Pickford y Gloria Swanson o, en un principio, Júpiter y Saturno. Más aún, a veces ni siquiera se traduce ya el término anglosajón, y *stars* son por derecho propio Penélope Cruz, el tenista Nadal, o cualquier ministro de Hacienda en ejercicio. *Starlette*, para esa muchacha que aspira a coronar el escalafón, o *superstar* y *superestrella*, para quienes lo han rematado de sobra, se mantienen a la orden pero no han traspasado límites, con excepción de Jesucristo en el famoso musical. En cuanto al masculino *astro*, ha tiempo que entró en decadencia; apenas cabe utilizarlo ya sin una sombra de ironía.

En fecha tan temprana como el primer cuarto del pasado siglo, el inquieto y renovador Gómez de la Serna dio en componer de oídas o, mejor dicho, de «leídas» pues no había pisado en su vida ni habría de hacerlo nunca la que por entonces ya era conocida como la *Meca del Cinematógrafo*, una novela –*Cinelandia*– donde echaba mano del lenguaje y las descripciones habituales de los susodichos gacetilleros. En ella, además de adelantarse en varios aspectos argumentales a novelas como *The Day of the Locust*, de Nathanael West, o *Cinematógrafo* de nuestro Carranque de Ríos, y al film *Bellísima* de Visconti, Gómez de la Serna desplegaba con cierto regodeo un extenso y rico vocabulario de la época: *luminarias*, *caras nuevas*, *cinedrama*, *fototipias*, *cinografista*, *fotogenia*, *niños prodigio*, *écran*, *escenarista*, *gag-men*, empezando por el gentilicio correspondiente al título, *cinelandeses* y, huelga decirlo, por los mencionados *astro* y *estrella*.

Gran parte de tales expresiones permanecen vivas aunque con matiz diferente –películas *de ensayo*, sin ir más lejos–,

otras han desaparecido de la circulación o ni siquiera se entenderían de seguir las utilizando, y las más aparecen teñidas de una suave cursilería inherente a cualquier tiempo pasado. Pero el esfuerzo de incorporarlas al lenguaje literario quedará como logro del vanguardista y multifacético, aquél sí, Ramón.

Vampiresa –otro término de la época y femenino hipotético de *vampiro*– describe en sentido figurado a la mujer devoradora de hombres, y tiene pese a las apariencias un remoto origen literario. En 1914 la compañía norteamericana Biograph decidió producir una adaptación del poema de Rudyard Kipling «The Vampire». El éxito fue tal que su protagonista, Theda Bara, viose obligada a repetir el personaje una y otra vez acabando por ser tenida como la primera *vampiresa* del cine. Tras ella vendrían otras, Greta Garbo, Marlene Dietrich, y al traducirse una serie de producciones bianuales norteamericanas *Gold Diggers 1933, 1935, 1937*, con el común denominador de *Vampiresas*, por temerse que el vocablo original pudiera inducir a ciertos equívocos, el de *busconas* sin ir más lejos, aquel término acabaría tomando carta de naturaleza entre nosotros.

Aunque la entidad moral de una *vampiresa* resultara incierta, debía emitir un halo de distinción llamativo e indefinible que pronto dio en conocerse como *glamour*, término de origen incierto a su vez –hay quien lo deriva del anglosajón *grammar*–, extensible a toda mujer que sepa aunar elegancia con atractivo femenino. En la actualidad, es vocablo un tanto desvalorizado por la facilidad con que se prodiga, evaporado ya cualquier síntoma de exquisitez.

Esos primeros años treinta, período calificado como el amanecer del sonoro, fueron particularmente ricos en cuanto a neologismos y derivados. *Friki* no viene directamente del sustantivo inglés *freak* –monstruo o capricho de la naturaleza–, según pudiera parecer, sino indirectamente de una vieja y aterradora película de 1932, titulada *Freaks* en plural aun-

que entre nosotros se diera a conocer como «*La parada de los monstruos*», aludiendo al elenco de incapacitados y tullidos, algunos en grado inconcebible, que componían la *troupe* de un circo ambulante. El film resurgió tras ser programado en las televisiones de medio mundo, entre ellas la nuestra, y *freak* se utiliza actualmente cual sinónimo de tarado moral o psicológico, sirviendo a la par de insulto amistoso. *Friki*, aplicado a un sujeto, sirve en cambio, según la enciclopedia digital Wikimedia, para «la persona interesada u obsesionada por un tema, oficio o *hobby* en concreto».

La lista podría ampliarse *ad infinitum* pero vale terminarla con *gay*, el adjetivo que en inglés siempre significó alegre. *The Gay Divorcee*, aquel musical donde Ginger Rogers y Fred Astaire bailaban el Continental, representaba en el fondo una actualización de *La viuda alegre*, de Lehar; así como *In Gay Madrid*, más en el fondo aún, lo era –asómbrense ustedes– de *La casa de la Troya*, de nuestro Pérez Lugín. Pero el actor británico Cary Grant, tenido en Hollywood por bisexual, hubo de interpretar dos películas donde, *por exigencias del guión* –luego hablaremos de esta expresión también– aparecía vestido ocasionalmente de mujer. Una era *La fiera de mi niña*, de 1938, y otra, *La novia era él*, de 1949. De tal guisa, Grant decía dos frases a propósito de su personaje en semejante situación: *gay of all sudden* (alegre de repente) en la primera y algo similar en la segunda. Quizá fuera una «morcilla» del actor o quizá el uso del término correspondiese al único de los cinco guionistas que interviniera en ambas: un tal Hagar Wilde. En cualquier caso, desde la segunda mitad del siglo pasado, el epíteto comenzó a usarse en sustitución de los muy variados con que en cualquier lengua se conocía a las personas que prefieren el propio sexo. *Gay*, con este nuevo sentido, implica una cierta dosis de comprensión y humor que permite incluirlo sin estridencias en cualquier conversación discreta y aún familiar.

A manera de los escritores o pintores cuyas formas creativas acabaron por traspasar el terreno propio para regalarnos un nuevo adjetivo –dantesco, sádico, goyesco, kafkiano–, ciertos directores y más de un intérprete disponen de su calificativo particular. Y cada vez oímos con mayor frecuencia describir a un personaje o una situación de la vida real como *fellinianos*, *buñuelescos* o *berlanguianos*. Término este último que, dicho sea de paso, bien cabría incorporar al Diccionario de la Española, cual homenaje debido a quien nos ha proporcionado una visión agridulce y conmovedora de nosotros mismos, además de ser, de puertas adentro, nuestro primer creador cinematográfico.

Otro tanto puede decirse de ciertos intérpretes que rebasaron los límites de la popularidad. Véase el *landismo*, aplicado a ciertas comedias del período desarrollista donde el actor navarro, en calzoncillos por lo general, era figura poco menos que imprescindible, y el ya citado *cantinfleo* o *cantinflesco*. El primero de la serie fue, sin duda, Charles Chaplin, con la particularidad de que, en su caso, tanto contó el autor como el personaje, aunque no diese lo mismo hablar de un incidente *chaplinesco* que calificar de *charlotada* una corrida de toros o recurrir al diminutivo *charlotín* para herir alguna que otra susceptibilidad; sin olvidarnos de aquel *¡Esto es el fin, Chaplin!* como a veces se daba cualquier asunto por concluido, con un punto de melancolía.

Otros muchos personajes populares en la pantalla pasaron al idioma, sin que sea preciso añadir detalles para entender que un *fatty* es un gordinflón, *tarzán* un joven robusto algo dado al exhibicionismo, *belinda* cierta muchacha que apenas despega los labios o *míster Belvedere*, el sabelotodo de turno.

Los animales no quedan a la zaga en el recuerdo. Tener un perro como *Lassie* implica disponer de un *coolie*, listo y de fina estampa; *Asta*, será cualquier *fox-terrier* de pelo duro, inquieto y protestón, y *Francis*, una mula entrometida, mientras que todo

chimpancé nos recordará indefectiblemente a *Chita*, quizá la verdadera compañera de Tarzán, al menos en su traducción, pues en la versión original se trataba de un ejemplar macho cuyo nombre, *Cheetah*, sólo podía sonar femenino para hispanoparlantes. Cuando el mono, o su epígono el hombre, superan cualquier proporción habitual –un guardaespaldas o un luchador, por ejemplo– se convierten sencillamente en *kinkones*.

Tras de que millones de espectadores en todo el mundo disfrutaran con las imágenes épicas de *Río Rojo* o las aventuras de *Cuando ruge la marabunta* se tiende a representar todo movimiento arrollador que amenaza con laminarnos, esté compuesto por rumiantes, insectos u homúnculos belicosos, como *estampida* o *marabunta*. De no ser por ambas películas, el primer término no habría pasado de constituir una expresión caribeña y, en cuanto al segundo, seguiría siendo un arcano. Ahora, en cambio, valen para describir tanto la salida de un estadio –sobre todo si el equipo local ha perdido– como el final de alguna manifestación política de signo contrario.

Los dibujos animados no desmerecen en popularidad, quizá por haber sido humanizados previamente por sus respectivos creadores. *El lobo feroz* de Disney ha sustituido en buena medida al temible *feroche* de nuestros clásicos; *Pepito Grillo*, conciencia de Pinocho inexistente en el cuento de Collodi, ha terminado por barrer, o poco menos, conceptos como los de *mentor* o *consejero*, especialmente si rehuimos toda solemnidad. Dos personas que se llevan mal –como el perro y el gato, se dijo siempre– han pasado a ser *Tom y Jerry*. Y en cuanto al cervatillo *Bambi*, por azares de la política, ha dado un vuelco guiñolesco para verse reducido a la triste condición de mote.

Los géneros específicamente cinematográficos, nacidos al calor de las pantallas, se nos sirvieron desde muy pronto sazonados con un vocabulario peculiar. Las películas de *caballistas*,

término con que en principio se conoció a las situadas en una idealizada *pradera*, por su abundancia en carreras a lomos equinos, pasaron pronto a ser de *vaqueros*, habida cuenta de que casi todos los personajes positivos ostentaban esa profesión y, finalmente, obviado ya cualquier prurito de pureza lingüística, de *cowboys*. El mismo apartado abandonó su denominación de origen, *el lejano Oeste*, para constituirse en *Western* a secas, y de nada valió que ambos términos resultasen más difíciles de pronunciar. Se hizo de tripas corazón para lanzarlos a la buena de Dios, en un principio con algún titubeo y luego con el mayor desparpajo. *Sheriff, saloon* y *colt* seguirían el mismo rumbo. Del viejo e inefable léxico de los jueves por la tarde sólo quedarían los *cuatros*, la *rubia* del beso final –que todavía no era *platino* pues Jean Harlow llegaría bastante después– y, en todo caso, el consabido *malo*.

Cabalgar de nuevo, traducción directa del *rides again* con que el héroe del *llano*, o su enconado adversario, reaparecían en un nuevo episodio, se aplica ahora en cualquier entorno, y tanto puede *cabalgar de nuevo* un político relegado por su propio partido, como un hombre de negocios puesto en la picota años ha o un grupo terrorista renacido nadie sabe cómo. Hasta don Quijote, no ya en la versión de Avellaneda, que bien mirado eso es lo que hizo, sino en la adaptación hispano-mexicana de Fernán-Gómez y *Cantinflas*, vióse obligado, según el guionista Carlos Blanco, a *cabalgar de nueva*

El séptimo de caballería, legendario regimiento yanqui que llegaba con milagrosa oportunidad, banderín al viento, para rescatar a los sitiados, se invoca en cualquier dificultad de la vida actual como único factor capaz de sacarnos del aprieto de turno. La cita suele ir acompañada con el gesto imaginario de quien toca una corneta, y a veces de la correspondiente onomatopeya incluso: tu-turutu-tu.

Igual o parecido proceso seguirían las películas que en principio fueron llamadas simplemente de policías y ladrones, según el juego infantil de toda la vida, y enseguida de *bajos fondos*, para pasar pronto a calificarse de *gangsters* y posteriormente *thrillers* sin más; aunque en este apartado un puñado de viejos sustantivos autóctonos –*pasta, tela, jefe, pavo, verde, machacante*– sobrevivieran a costa, eso sí, de apechugar con el nuevo significado.

El fenómeno podría ser considerado intrascendente, otra jerga entre las muchas que nos acosan, si sus derivados no se hubieran aceptado, quizá con demasiada facilidad. No lo pensamos, pero cuando decimos que Fulano ha ganado un *pastón* –antes decíamos una *fortuna*– con su negocio o que Mengano le echa demasiado *suspense* a la vida –antes, *teatro* o *cuento*–, tiramos del capital heredado de Hawks y Hitchcock.

Suspense, palabra de raíz latina y modalidad anglosajona, que escuchamos por doquier cuando, hasta bien avanzado el siglo pasado, se recurría a las expresiones *mantenerse colgado* o *en vilo* para expresar la misma ansiedad, cuenta con un satélite, el *macguffin*, truco argumental según su inventor, el citado Hitchcock, con el fin de que la trama avance en la dirección deseada. El vocablo no ha terminado de cuajar, pero no tardará en hacerlo ante la insistencia con que la prensa lo viene citando. Ese día se utilizará simplemente como sinónimo de *pretexto*. O viceversa, quién sabe.

Porque otra característica del lenguaje enriquecido o viciado por el Cine, según se quiera ver, es la facilidad con que palabras usadas desde la noche de los tiempos –a nuestros efectos, desde el román paladino– alcancen ahora un valor añadido. Ya hemos visto lo sucedido con *estrella, pasta* o *congelado*. A su vez, *macho* había significado siempre animal del sexo fuerte hasta que, en los primeros años cuarenta, un aluvión de películas mejicanas cayese sobre nuestras pantallas.

No eran gran cosa desde un punto de vista creativo, a excepción de las del *Indio* Fernández que llegarían poco después, pero sus canciones y el atractivo de algunos intérpretes, en particular los de raíz cómica, ganaron tremendo favor entre los depauperados públicos de la posguerra.

Y como en *Jalisco nunca pierde*, *Allá en el Rancho Grande* u *Ora Ponciano*, a los actores no se les cayera la palabra *macho* de la boca para jalearse, presumir o competir entre ellos, los espectadores hispanos aceptaron la fórmula de muy buen grado, pasando a interpelarse con ayuda de la misma. «Macho, ya era hora» dice en son de protesta quien lleva aguardado un buen rato, o «no te preocupes, macho, que eso lo arreglo yo», si se muestra conciliador. Nadie antes de la Guerra Civil se había expresado así en nuestras conversaciones masculinas, pero ahora aceptamos el apelativo con la mayor naturalidad.

El caso ofrece un segundo aspecto porque, a la vez que *macho*, aquellas películas legaron otro epíteto, *manito*, cariñoso abreviatura de *hermanito*, según pueda serlo *maño* entre los aragoneses. Por alguna ley oscura del habla, que tiene muchas e insondables, como a ningún lingüista se le escapa, *manito* vino a caer en desuso tras unos primeros años de intensa aplicación. Quizá el hábito de traerla a cuento fingiendo un supuesto acento mexicano –lo cual no ocurría con *macho*, por cierto– acabó cansando a los usuarios, que fueron prescindiendo de la misma, a no ser que trataran de imitar a *Cantinflas*, cuya verborrea sigue fascinando al cabo de casi setenta años.

Otro ejemplo de acogida instantánea de un término y olvido del que pudiera considerarse gemelo suyo es el de *rebeca* y *sospecha*. Como todo el mundo sabe, la primera describe un jersey en forma de chaquetilla abotonada. La actriz Joan Fontaine lucía varios en la película *Rebeca*, primer trabajo en Hollywood del británico Hitchcock, donde ella incorporaba a una señorita de compañía, y el éxito, tanto de la película

como del personaje, popularizó la prenda, identificándola con el título en cuestión. Un año después, director e intérprete volvieron a colaborar en *Sospecha*, y cierto avisado comerciante bautizó como *sospechas* a los conjuntos de chaquetilla y jersey que lucía la misma Fontaine en el nuevo film. El nombre pareció cuajar como ocurriera poco antes con las *rebecas*, pero acabó relegado al olvido.

La omnipresencia cinematográfica no se limita a cuestiones de vocabulario sino que impregna nuestra lengua casi con mayor abundancia aún de locuciones, apotegmas o sentencias servidos sin medida. Muchos son fruto de los azares del trabajo. Así, *por exigencias del guión*, dicho en descargo de la actriz o del actor que se desnudan; *¡un momento, que la están peinando!*, para escudarse en los preparativos de la *estrella*, o *aquí hay mucho jefe y poco indio*, según rezonga algún ayudante en alusión a la sobreabundancia de órdenes recibidas y a la falta de brazos para cumplirlas, mientras que el adulón de turno responde: *Si es difícil, está hecho, jefe. Y si es imposible, se hará.*

Por cierto, que la expresión *en dos palabras: im-posible*, reveladora de una incultura garrafal e injustamente atribuida al finado presidente del Atlético Club de Madrid, Gil y Gil, también nació en los estudios cinematográficos. No abajo, en los *plató*s, sino arriba, en los despachos de producción. Samuel Goldwyn, judío polaco que nunca llegó a dominar el inglés pese a ser responsable de films tan selectos como *Cumbres borrascosas* o *Los mejores años de nuestra vida*, la soltó sin empacho para remarcar la inviabilidad de alguna sugerencia. A lo largo de su vida, dejó escapar tantas de parecido calibre que el término *goldwinism* ha pasado a figurar en varios diccionarios anglosajones. *Goldwinismo* a la española podría ser –ése sí del susodicho Gil y Gil– *ostentóreo*, curiosa mezcla de dos adjetivos tangentes en cierto sentido.

Algunas de tales locuciones se refieren al espectáculo en general, como la poética invitación de irse *al cine de las sábanas blancas*, que solía dirigirse a los niños hasta que aparecieron los tele-muñecos, o *la fila de los mancos*, relativa a la última de la sala, tradicionalmente preferida por muchas parejas de novios «a la antigua», o *el asesino es el mayordomo*, venganza afectuosa con que reventamos la intriga policíaca a un amigo. Otras, utilizan un concepto cinematográfico para caracterizar el pelaje de alguien –*más franquista que el No-Do, gasta menos que Tarzán en corbatas o más duro que el Glenfor*–, para reflexionar a propósito de la existencia humana –*la vida es una tómbola*– o recurren al absurdo a la hora de calificar determinada situación: *pega menos que la Grace Kelly en un andamio*.

El nombre de los personajes, actores o títulos traídos a cuento suele constituir la guinda de ese tipo de dichos y, aun cuando se hayan originado Dios sabe dónde y cómo, todos desprenden cierto aroma de chulería capitalina y, por ende, arnichesca. No resulta difícil encontrar sus equivalencias: *¡Al galope Gary «Cóper»!* sustituye al clásico *pies para qué os quierro*; *Corta el plan, Cary Grant* advierte a la manera del sempiterno *ojo, que te veo venir*; y *¡Detente, Drácula, que llevo escapulario!* ataja avances bastante más peligrosos aún. *No te enrolles, Charles Boyer* –quizá el más traído y llevado en nuestros días, junto a *La cagaste, Burt Lancaster*– sustituye al *vete al grano* tradicional, y *corre menos que el caballo del malo* reprocha una sospechosa falta de agilidad. Salvando lógicas distancias, todos podrían haber sido puestos en boca de Loreto Prado o Enrique Chicote en su viejo escenario del Teatro Cómico.

Algunos superviven incluso si la memoria del sujeto en cuestión se borró desde hace tiempo. Asombra, por ejemplo, la permanencia de *El hombre propone y... Basil Rathbone*, dado que nadie, hablando en términos generales, recuerda hoy el

nombre del mejor intérprete que Sherlock Holmes tuviera en la pantalla.

Muchas otras referencias se hacen a ciegas, es decir, sin saber que lo son, tomándolas por frases de origen caprichoso o ignoto. Únicamente aficionados de contumaz memoria podrían explicar que si tres hombres se manifiestan en buena armonía, y son bautizados al punto como *el trío de la bencina*, quien lo dice se está remontando a una de las primeras comedias sonoras de mayor éxito en la Europa de entreguerras, *Die Drei von der Tankstelle*. Y no hay cumbre política o asamblea de científicos, captada en un momento de natural relajo, cuya imagen no aparezca subrayada con el epígrafe *El congreso se divierte*, opereta alemana del mismo período. En cuanto al *sí, bwana* con que respondemos a cualquier mandato amistoso proviene de la primera película sonora y en tres dimensiones distribuida en nuestro país, *Bwana, diablo de la selva*, remachada por otra más reciente, ésta en una sola dimensión, del director vasco Imanol Uribe, llamada escuetamente *Bwana*.

Ya dentro del coto nacional, ¿quién recuerda que *échale guindas al pavo*, antes de ser un número musical de «Morena clara» fue una chulada flamenca, derivada a su vez del *échale guindas a la Tarasca!* de las procesiones del Corpus renacentistas, o que *chufila, chufila, como no te apartes tú...*, escenificación de la tozudez aragonesa, apareció como viñeta decimonónica antes de constituir un *gag* en *Nobleza baturra*?

La prepotencia de Hollywood tiende a borrar el recuerdo de aquellas obras literarias y aún cinematográficas en que, a veces, se apoyan sus producciones. Cuando decimos de alguien que *hace luz de gas* a un tercero nunca pensamos en la pieza teatral de Patrick Hamilton ni siquiera en la adaptación británica de Thorold Dickinson que le siguió, a pesar de que ambas se presentaron en España con su título original, sino en Charles Boyer e Ingrid Bergman repitiendo por tercera vez el

siniestro juego, entonces a la vera del munífico *león de la Metro*, paradigma de las marcas cinematográficas y personaje de múltiples chistes a su vez.

¿Quién se acuerda de Mme. Leprince de Beaumont, ilustrada dama del XVIII, ni casi de Jean Cocteau, afamado literato del XX que adaptó su cuento y dirigió el film correspondiente, *La belle et la bête*? Llegaron las huestes de Mr. Disney, adaptaron libérrimamente las dos piezas, les añadieron música y desde entonces, cuando en cualquier rincón del mundo se define a una pareja desigual en cuanto a prestancia como la *bella y la bestia*, se piensa en aquellos dibujos, no en las exquisitas imágenes del poeta francés.

Al uso y abuso de tales vocablos y frases, ha seguido el de líneas de diálogo memorables. Tendencia que debe achacarse en buena medida a la prensa igualmente, pues el público, aun recordando la película en cuestión e incluso el momento en que se escuchaban tales sentencias, no tiene capacidad para introducirlas con naturalidad en la conversación.

Los diálogos de *Casablanca* brillan, en este aspecto, como un verdadero filón, pues ofrecen un sinfín de oportunidades para ser aplicados a las situaciones más variopintas. *Siempre nos quedará París*, consuelo que Humphrey Bogart brindaba a Ingrid Bergman ante el infortunio presente y futuro, sugiere la posibilidad de refugiarnos en el recuerdo de tiempos mejores; *este puede ser el comienzo de una buena amistad*, anticipación del policía francés al mismo Bogart para dar a entender que ambos acabarían figurando en un mismo bando, o *tócala otra vez, Sam*, la petición que Ingrid hacía al pianista moreno, testigo de amores pasados, sirven como botón de muestra, aunque no sean los únicos.

Claro que, en ocasiones, la memoria no es tan fiel como creemos. En esa misma película, la sueca sólo decía *Tócala, Sam*, pese a que todo el mundo creyera haber oído además

otra vez. Fue Woody Allen, saliendo al paso de tan curioso sobrentendido, quien tituló una comedia teatral suya, llevada después asimismo al cine, *Play It Again, Sam*. Interrogada sobre el particular, la propia Ingrid aceptó que, como título, sonaba mejor con *again*. «Más romántico», concluyó.

Otros films que aparentan fidelidad al patrón original imponen variaciones, haciendo pasar frases, incidentes y aún personajes como auténticos. Si Pepito Grillo no existía en el *Pinocho* de Collodi, según acabamos de señalar, Sir Arthur Conan Doyle tampoco puso nunca en boca de su famoso detective *elemental, mi querido Watson, elemental*, limitándose en todo caso al adjetivo *elementary* sin repetir y sin personalizar, ni Edgar Rice Burroughs incluyó la tan traída y llevada presentación: *mi Tarzán; tú Jane* en ninguna de sus veintiséis novelas sobre el rey de los monos. Sin embargo, todos juraríamos haberlas leído alguna vez en los textos originales.

Las películas de los hermanos Marx son fuente inagotable de diálogos aptos para alegrarnos la existencia. Debidos en muchas ocasiones a grandes escritores, y no sólo al sorprendente ingenio del famoso trío, los de *Una noche en la ópera* concretamente, son sacados a relucir de continuo. «La parte contratante de la segunda parte contrante...», «¡Y dos huevos duros!» o «¡Es la guerra!», sazonan cualquier cháchara. Lo que no suele recordarse es que tales galimatías o retruécanos fueron inventados por un gran comediógrafo de Broadway, George F. Kaufman, el de *Vive como quieras*, y aquí, en España, servidos en bandeja de plata por un talento en nada inferior al de aquellos, el de Miguel Mihura.

Pero no sólo los films tenidos por clásicos recrean el habla nacional. Desde que el adorable E.T. exclamara *¡Mi casa!* señalando a una estrella del firmamento, imitamos gesto y voz —ésta ha de ser un tanto ronca— para indicar nuestro domicilio a quien no lo conoce aún. Y cada vez resulta más frecuente que en las despedidas cordiales, en vez de desear fortuna,

manifestemos *Que la fuerza te acompañe*, acogiéndonos a la famosa bendición de Obi Wane Kenobi en *La guerra de las galaxias*. Ese personaje, calvorota y enfundado en un levitón negro que, cada doce meses, sustituyendo *fuerza* por *suerte*, desea lo mejor a cuantos participan en el sorteo de Navidad, aúna ambos propósitos.

¡*Nadie es perfecto!*, la feliz frase final del caústico Billy Wilder en *Con faldas y a lo loco*, ha devenido poco menos que receta obligada para transigir de buen grado con una situación en principio inaceptable. Hasta el mismo Berlanga, no hace mucho, contestaría un discurso como éste recurriendo a ella: «Al final, académico. ¡*Nadie es perfecto!*»*.

A la Prensa hay que achacarle asimismo el uso creciente de títulos famosos para encabezar informaciones o comentarios, títulos con frecuencia distorsionados a efectos de que encajen mejor con los propósitos del responsable. Y leemos: *Días de vino y gaseosa*, *El Barça contra el Imperio*, *¿Quién teme a la Europa feroz?*, *Siempre nos quedará la paella...***.

En esto, los correspondientes a películas españoles gozan de un cierto favor. Y si *Lo que el viento se llevó*, *La dulce vida* o *Morir con las botas puestas* son traídos y llevados a propósito de tiempos pasados que pudieron ser mejores, o de niveles de vida inalcanzables para el común de los mortales o de modelos de persistencia heroica, tampoco *Juguetes rotos*, *Los últimos de Filipinas*, *Asignatura pendiente* o *Bienvenido, Mr. Marshall* quedan a la zaga.

Algunos han acabado por constituir piezas de uso poco menos que obligado. No hay personaje o novedad que no sean

(*) Discurso de contestación al de ingreso del disertante, J. L. B., en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 2002).

(**) Respectivamente, Federico Marín Bellón *Abc* (8-XI-2005); Francisco Martínez (*La razón*, 14-III-2008); José Antonio Torreblanca (*El País*, 30-VI-2008), y Angel Sánchez Harguindey (*El País Semanal*, 10-VI-2007).

recibidos, por lo regular con palpable ironía, invocando el célebre film de Berlanga. Y cada mañana leemos en nuestro periódico habitual: «Bienvenido, Mr. Greenspan», «Bienvenido, Mr. Pesc», «Bienvenido, Mr. Bush», «Bienvenida, Mrs. Digital Terrestre»... Hasta alguna película extranjera, de Peter Sellers en concreto, fue rebautizada en su día como *Bienvenido, Mr. Chance*.

En cuanto al título de Garci, hace años que viene aprovechándose para describir cualquier frustración personal. Un viaje a Nueva York, tocar el piano, aprender inglés e incluso participar en una orgía, pueden ser asignatura pendiente que algún día habrá de ser revalidada. Los cates existieron siempre, pero ampliar el concepto a otras metas y a otras etapas de la vida es consecuencia sólo de aquel famoso film de la Transición.

Y no sólo las películas consideradas por aislado, sino los movimientos cinematográficos que las engloban dejan huella en el idioma. El término *neorrealista*, además de encuadrar un film de De Sica o Rosellini, acompaña a cualquier descripción descarnada de nuestro entorno. Cuando hace medio siglo, Sánchez Ferlosio dio el aldabonazo con su novela *El Jarama*, pese a que él mismo tratara de desvalorizarla años después —«sólo quise divertirme con el habla», dijo—, fueron menos quienes la emparentaron con escritores como Vittorini, Pratolini o Pavese, sus antecedentes naturales, que con los postulados del guionista Zavattini y de la revista *Cinema nuovo*, abanderados del movimiento en cuestión.

Y por lo que se refiere a la *nouvelle vague* francesa, tres cuartas partes de lo mismo. *Nueva ola* ha pasado a significar cuanta novedad nos llega de golpe y esté formada por un común denominador de obras y autores coetáneos entre sí. Truffaut, Godard, Resnais y el pontífice de todos ellos, Bazin, puede ser que hayan quedado atrás en la cuenta colectiva —no en la de los buenos aficionados, claro—, pero apenas un grupo

de nuevas personalidades asoma la jeta en el escenario de nuestros días, esté compuesto por escritores, políticos, cantantes y aún arquitectos singulares, quedará encuadrado en la *ola* consiguiente.

No parece necesario recordar a estas alturas que, dentro del campo literario en general y del narrativo en particular, tanto hablan las criaturas que pueblan el relato como quien se toma el trabajo de describirnos sus penas y alegrías –las de los personajes–, y que, a nuestros efectos, tanto da considerar diálogo lo que aquellos sueltan por su boca como el monólogo que éste último recita frente al lector. Todos tienen voz, y todos le dan a la húmeda según el gusto y entender de cada cual. Y, todos, por tanto, acudirán de una forma u otra al símil cinematográfico.

Dejando a un lado el menosprecio y desinterés con que los grandes escritores de principios del siglo XX acogieron el nuevo invento –a excepción de *Azorín* y, en cierta medida, también de Baroja y Valle-Inclán–, postura comprensible por otra parte pues el calado de la novedad no era fácil de prever, la Literatura española fue una de las primeras, si no la primera entre las de rango principal, en ocuparse de temas cinematográficos con propósito creativo, como muy bien ha demostrado el profesor C. Brian Morris en sus estudios sobre el Cine y la generación del 27. A Salinas, Cernuda, Alberti, Lorca, Jarnés y en particular a nuestro querido Francisco Ayala, felizmente presente entre nosotros hoy, no se les cayeron los anillos por rendir tributo a personajes, actores, directores o títulos, traduciendo formas propias del nuevo arte –ritmo, montaje, léxico–, a la expresión literaria. Pues la verdadera influencia no ha de medirse por la abundancia de datos traídos a cuento, sino por la nueva configuración interna del texto. Sólo el poeta y pintor José Moreno Villa mostró tanto encono como los noventayochistas al calificar el Cine de

«fascinación maligna». Condena que, bien mirado, igualmente podría tomarse como todo un cumplido.

La circunstancia de que tal explosión, la del 27, quedara englobada en el capítulo de las vanguardias de entreguerras, así como los infortunios de todo tipo que siguieran a éstas, retrasaría la incorporación de los nuevos temas a un quehacer literario, llamémosle, habitual. De hecho, sólo hasta mediados de siglo pasado, no comenzaron a reutilizarse con fluidez conceptos, sistemas o técnicas propias de la expresión cinematográfica, por mucho que en la calle fueran moneda corriente. Ciertas figuras manifestaban aún cierta reluctancia a mostrar signos de un contagio considerado impuro o cuando menos barato; Cela, sin ir más lejos.

Un párrafo al respecto del novelista Javier Marías, resulta esclarecedor por no andarse con rodeos. «Personas extraordinariamente perspicaces e instruidas como Juan Benet o Juan García Hortelano tenían mala o nula relación con el cine, al que apenas iban, y cuando lo hacían sus juicios parecían torpes y elementales, como venidos de una perspectiva estrecha y demasiado literaria, o como si no fueran capaces de olvidar que ese arte ya no era un mero 'invento' ni solamente un 'espectáculo'. Y otros mucho menos perspicaces como Carlos Barral lo despreciaban directamente desde su bochornosa ignorancia y se daban aires de superioridad y condescendencia cada vez que una película era objeto de comentario o discusión»*.

Buena parte del cambio, de esa nueva relación entre Cine y Literatura, cabe atribuirle también al número de autores que, por decirlo de una manera gráfica, fueron cocinero antes que fraile, y colgaron, definitiva u ocasionalmente, los gorros y mandilones de la crítica cinematográfica o compartieron el

(*) En *Academia* (n.º 12, octubre de 1995). Recogido también en *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás* (Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008).

megáfono –otro concepto que fijar– con la escritura. Citados por orden alfabético, Luciano G. Egido, Pere Gimferrer, José María Latorre, Javier Maqua, Javier Marías, Eduardo Mendoza, Terenci Moix, Vicente Molina Foix o Rosa Montero, entre los que fueron críticos; Jaime de Armiñán, Fernando Fernán-Gómez o Gonzalo Suárez, entre los directores; Rafael Azcona, Adelaida García Morales o Manuel Hidalgo entre los guionistas, e incluso quienes, acosados por la tentación de realizar imágenes por sí mismos, antes de lanzarse al ruedo de la creación literaria, acudieron a alguna escuela cinematográfica, bien fuera el viejo Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematoráficas de Madrid (IIEC) –Jesús Fernández Santos, Rafael García Serrano, Rafael Sánchez Ferlosio, Mario Vargas Llosa– o el Centro Sperimentale de Roma, donde Gabriel García Márquez dio sus primeros pasos de argumentista.

Todos ellos y muchos más, quieran reconocerlo o no, lo sepan o lo ignoren, cuentan con el Cine a la hora de fabular. Y todos se dejan llevar, de una u otra manera, por cuanto vieron en la pantalla a la hora de dirigirse al lector. El joven escritor peruano Santiago Roncagliolo confesó hace poco: «Escribo las películas que me gustaría ver. Durante muchos años, la Literatura se ha sentido avergonzada de usar esta influencia cinematográfica. Y yo he decidido dejar de avergonzarme»*.

Antes de seguir, conviene advertir que así como para reflejar el lenguaje de la calle hubimos de prescindir de vocablos y formas propios de la otra orilla, pues ni la envergadura del discurso ni nuestras capacidades daban para más, algunas muestras pertenecientes al campo literario sí se han entresacado de textos nacidos allende los mares. Desde antiguo, la Literatura sobrevuela distancias y escollos que, de otra forma, resultan arduos de salvar.

(*) Roncagliolo a Belén Ginart (*El País*, 22-II-2006).

Carlos Fuentes cuenta a propósito del polígrafo mexicano Alfonso Reyes: «...me invitó a ver un programa triple de películas de vaqueros en el vecino cine Ocampo. Manifesté mi escaso interés. –Te equivocas– me dijo don Alfonso–. El *western* es la épica contemporánea. Homero está ahora en el cine del *Far West*. Con tan ingentes razones, me soplé las cuatro horas de *cowboys* Aquiles mientras Reyes encontraba situaciones universales y resonancias griegas en cada cabalgata que pasaba por Monument Valley, Arizona»*.

Las opiniones del ilustre mexicano debieran merecernos un respeto especial pues, entre otros méritos, fue el primer crítico –y no el francés Delluc, como suele afirmarse– que de manera regular se ocupó del Cine en la prensa, por lo menos occidental. «Día llegará –pronosticó–, en que se aprecie la seriedad de nuestro empeño». La circunstancia de que lo hiciera empujado por Ortega y Gasset, editor de la revista *España* y luego de *El Imparcial*, indica que el filósofo tampoco vivió con indiferencia el hallazgo cinematográfico, según él mismo dejaba entender**.

Los ejemplos de escritores que en nuestros días acuden a la pantalla en busca de apoyo sin empacho ni tapujos son legión y quedan, por tanto, al margen de todo recuento. Sirvan de muestra algunos referidos a una misma generación, la del medio siglo pasado, primera en echar mano del Cine tras la guerra. En su novela *Retabillas*, Carmen Martín Gaité pone en boca del principal personaje masculino: «...esta habitación me paraliza, oye, no sé lo que tiene, sobre todo desde

(*) En el prólogo del libro *Todos somos Kafka*, de Nuria Amat (Anaya, Madrid, 1993).

(**) Frente a la proclamada primacía del francés Louis Delluc, que empezó a escribir en la revista francesa *Film* en 1917 y siguió en *Paris-Midi* poco después, Alfonso Reyes lo hacía desde dos años antes, bajo el seudónimo de «Fósforo», sobrenombre y cometido a los que pronto se sumaría el también mejicano Martín Luis Guzmán (*Diccionario de Literatura española e hispanoamericana*, dir. Ricardo Gullón, Alianza Ed., Madrid, 1993).

que me senté en la silla, ya clavado, y mira que pensaba "me podía largar", pero imposible, te quedarías horas en la misma postura, es como un maleficio...» Y añade a renglón seguido, por si la cosa no estuviera clara: «...es como lo de *El ángel exterminador* de Buñuel, que no se podía mover la gente de aquel cuarto, por más que quería...»*.

No siempre la dependencia asoma de manera tan explícita, aunque se nos den pistas. «Y ahora, frente a ella, o mejor a su lado, *va pasando la vieja tapia*, ese muro monótono y alto que tanto le aburre, que tan bien conoce desde siempre, con su guarda dormido a medias, vestido como los de *la policía montada de las películas*, ante la puerta angosta y bacheada...». El verdadero antecedente de este pasaje de *El hombre de los santos*, de Jesús Fernández Santos –quien fue asimismo realizador cinematográfico, según queda dicho–, no radica, como cabría pensar, en su alusión a la *Policia montada del Canadá*, antigua película de Cecil B. De Mille, sino en la concepción de la escena como un verdadero *travelling* subjetivo; es decir, la imagen que se desplaza desde el punto de vista del personaje en movimiento: *...va pasando la vieja tapia... ***.

En otras ocasiones, el escritor no deja huellas, aunque sí aparezcan para el lector avisado. En su libro *Contrasombras* –título tampoco ajeno a la concepción cinematográfica–, el gran cuentista Medardo Fraile incluye un relato de apenas una página, «El mal ladrón», centrado en la ambigüedad de la frase «han robado en el banco». El autor fantasea sobre el asalto a mano armada de una sucursal urbana de escasa monta, cuyos humildes empleados se expresan en forma vulgar, por no decir castiza. Y el lector tiene la impresión de haber vivido ya la escena en ciertas comedias del cine español de los años sesenta, como *Plácido*, *Un millón en la basura* y, sobre todo,

(*) En el prólogo del libro *Todos somos Kafka*, de Nuria Amat (Anaya, Madrid, 1993).

(**) *El hombre de los santos* (Destino, Barcelona, 1969; pág. 107).

Atraco a las tres. ¿Presenció el autor algún momento similar, se lo contaron o lo ha entresacado, sin caer en la cuenta, del recuerdo de aquellos films? Quizá se dieron las tres circunstancias; una no tendría por qué excluir a la otra. Es más, quedarían reforzadas*.

Puestos a aquilatar, es precisamente en esos fragmentos en que no se ofrecen títulos ni autores donde la influencia cinematográfica queda de verdad al descubierto, tal y como ocurría en el párrafo de Fernández Santos. En su esclarecedor artículo *André Malraux y el cine*, Max Aub declara: «Encontramos en Joyce, en Kafka, en Faulkner, una sucesión de primeros planos mezclados con una serie (de) *flashbacks*; en Dos Passos un montaje continuo de escenas muy cortas. Los planos medios y los primeros planos han dado, en la novela moderna, una importancia creciente al silencio. Los silencios y las pausas (los no diálogos, aclaramos nosotros), son mucho más frecuentes en las narraciones actuales que en el siglo XIX. Su resonancia trágica es mayor gracias al cine». Y tras citar *La diligencia* de John Ford, Aub concluye: «...el director pasa al diálogo, después de largos fragmentos de cine mudo, exactamente como un novelista pasa al diálogo después de largos fragmentos de narración», poniendo como ejemplos a Tolstoi, Galdós o Conrad**.

El Teatro es en esencia, presencia y potencia, diálogo; ya lo sabemos. Pero una pieza no mostrará influencia cinematográfica por el simple hecho de que en boca de algunos de sus personajes suenen términos, frases o giros de orden pelicularo. *La camisa*, de Lauro Olmo, no podría calificarse así pese al tono a medias castizo y a medias neorrealista que la impregna, sólo por la circunstancia de que un personaje infantil manifieste

(*) *Contrasombras* (Pre-textos, 1998, Valencia; pág. 47).

(**) En *Campo de los almendros* (edic. de Francisco Caudet, Castalia, Madrid, 2000; pág. 87).

afán de disfrazarse de *cua-buay*, y otro defina a quien debe considerarse como tal: «Un norteamericano encima de un caballo con dos pistolas y lazo». En cualquier obra de corte realista habrá frases equivalentes si pretende reflejar la vida de la calle pues ésta, justo como venimos diciendo, rezuma recuerdos y vivencias de tal índole, sin que por ello quepa emparentarla con el Cine.

Tampoco bastará con que el argumento de la pieza gire en torno al Séptimo Arte –la vieja comedia de Jardiel Poncela *El amor dura sólo dos mil metros*– o se refiera a divos de la pantalla –*Orquídeas a la luz de la luna*, de Carlos Fuentes–, sobre un hipotético desafío entre Dolores del Río y María Félix. Los vocablos y las expresiones de corte pelicularo abundan en ambas, pero no por ello han de parecernos particularmente significativos.

La tendencia, cada vez más frecuente, de ofrecer en los escenarios adaptaciones de films que un día fueron aplaudidos –*El ángel exterminador*, de Buñuel, *El verdugo*, de Berlanga y Azcona, o *Laberinto de pasiones*, de Almodóvar– tampoco garantiza que la veta cinematográfica de los nuevos textos haya de resultar mayor en principio que la de cualquiera otra pieza dramática, puesto que en las películas originales los personajes no se referían al cine más de lo que, en cualquier caso, habría hecho alguien de la calle.

En ocasiones, los héroes de la pantalla sirven para canalizar un conflicto de mayor calado. Juan Mayorga, el joven autor de *El Gordo y el Flaco*, afronta el tema de una separación profesional con todo lo que eso conlleva en cuanto a frustración afectiva e inquietud laboral, pero los personajes –los inolvidables Stan Laurel y Oliver Hardy de nuestra infancia– se expresan ante todo como seres humanos y hablan como tales, por encima de su condición peliculara. «Siempre he visto al Gordo y al Flaco como un matrimonio y me parecía inconcebible que se pudieran separar. De eso trata mi obra, de

qué ocurre si uno de los dos decide marcharse y el otro no le deja porque lo importante es la *y* griega que les une», declaró el comediógrafo poniendo un punto sobre la *i*, en ese caso latina*.

Bien mirado, y aparte del diálogo, sólo hay otros dos aspectos teatrales abiertos a la influencia que nos ocupa: las acotaciones del juego escénico y la estructura dramática de la pieza. Dicho así no parece mucho, pero con relación a las primeras se ha de recordar la importancia que en algunos autores –Chejov o Valle-Inclán– alcanzaron sus comentarios al margen del texto. Dramaturgos del momento orientan al intérprete o al director de escena cuando sugieren posibilidades como: «Alberto mira a Elena. Está ahora en plan de *héroe de película*»; «Él sonríe, guarda su móvil y ambos se dan un beso largo y romántico. Sólo falta el letrero que diga *The End. Oscuro*». «Luisa aparece en la puerta del baño con el pelo aplastado y ropa de película de judíos en la Alemania de los años cuarenta, con estrella de David y todo...»**.

En cuanto a la estructura dramática –lo que la crítica de antaño solía entender por «carpintería»–, y que en la mayoría de los casos distribuye el ámbito escénico asimismo –recuérdese el asombro con que entre nosotros se acogió, a mediados del siglo pasado, la composición y el espacio de *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller–, no redundan en variaciones de peso con relación a los diálogos como no sea por exigirles una mayor brevedad, pero sí acusa cierta concepción cinematográfica al dividir en acciones casi simultáneas el juego dramático, con decorados transformables, efectos sonoros y la consiguiente luminotecnia.

(*) Juan Mayorga: «El Gordo y el Flaco» (Teatro del Astillero, Madrid, 2004); declaraciones del autor en *El Cultural* (30-I-2000).

(**) Respectivamente, Jiménez Losantos: *Bajarse al moro* (esc. II, del acto I); Juan Alberto López: *El tesoro del predicador* (esc. final); Alonso de los Ríos: *La comedia de Carla y Luisa* (esc. I, 1ª parte).

La Poesía no puede escapar a nuestro repaso. Como ya se ha dicho, bien cabe considerarla pionera o avanzada en cuanto a reconocimiento de figuras, títulos, personajes, útiles y hasta marcas cinematográficas, todo lo cual inspiró odas, sonetos, lirás, romances y, por supuesto, versos libres, en proporción, variedad, enjundia y acierto sobresalientes. Pero ahora no se trata de los homenajes, comentarios o comparaciones que un determinado poeta –Alberti, Lorca o Cernuda, éste a la cabeza de todos– pudo escribir a propósito de alguna figura concreta de la pantalla, sino de formas cinematográficas que devinieron poéticas en multitud de composiciones del más variado pelaje, sin necesidad por ello de recoger nombres y apellidos, o haciéndolo de pasada, en el título quizá: *El cine de los sábados*, *Retomo a Hollywood*, *La muerte en Beverly Hills**.

Del esquemático resumen de fragmentos que sigue cabe deducir que hay un puñado de vocablos y conceptos que asaltan al poeta en cuanto éste se deja llevar por recuerdos de la pantalla. Entre ellos figuran, como no podía ser menos: luz, sombras, ventanas, noche, focos, plano, sueño, imagen, apariencia, neón, ojos, beso... Ninguno, claro está, nació con el Cine, pero a todos les dio éste un nuevo sentido o, sin llegar a tanto, un cierto aroma particular. Un aroma que, no sabemos por qué, se nos antoja en blanco y negro.

En otros casos aparecen expresiones concretas, directas, como *rubia platino*, *piscina de plácido turquesa* (léase *technicolor*), *primer plano*, *música invisible*, *cine de barrio*, *cowboy*, *caballos flechados*, todas ellas con carne y alma de película, sin vuelta de hoja.

«...cuántos cow-boys muertos como trovadores
la sonrisa en los labios

(*) Tales títulos corresponden a Antonio Martínez Sarrión (en «Teatro de operaciones»); Juan Luis Panero (en «Los viajes sin fin»); Pere Gimferrer (en el libro homónimo).

que se tiñen de sangre
los gritos en las calles las manifestaciones
disueltas bajo el
arco voltáico del poniente y los lóbregos
edificios irreales...»*.

«Por la noche, con la luz apagada,
miraba a través de los cristales,
entre los conocidos huecos de la persiana.
Como un rito o una extraña costumbre
la escena se repetía, día tras día,
igual siempre a sí misma.»**.

«La luz no tiene peso, ni volumen, es
una variable desazón, la música invisible
de un sueño que no es sueño,
que proyecta en el sueño
su materia precisa, con el rumor preciso,
sin imagen, sin otro fulgor que su
presencia...»***.

«Un motor que cruza,
una luz se apaga.
Dos ojos vigilan
inyectando miedo
desde la ventana»****.

«...pero el veneno avanza por sus venas
y la conciencia de Javier se nubla,

(*) Pere Gimferrer, «Canción para Billie Holyday» (en *Extraña fruta*, Visor, Madrid, 1979).

(**) Juan Luis Panero, «Memoria de la carne» (en *A través del tiempo*, Tusquets, Barcelona, 1997).

(***) Jenaro Talens, «Contactos» (en *Proximidad del silencio*, Hiperion, Madrid, 1981).

(****) Luis García Montero, «Canción asesinato» (en *Las flores del frío*, Hiperion, Madrid, 1999).

y suelta la pistola, y cae al suelo,
y vomita la vida en un espasmo
final sobre la alfombra del pasillo»*.

«Ellos, que viven bajo los focos clamorosos
del éxito y poseen
suaves descapotables y piscinas
de plácido turquesa con rosales...»**.

El ensayo, la crítica literaria, la publicidad y hasta el mismo Cine tampoco eluden la tentación. Los primeros recurren con frecuencia al símil peliculero a la hora de analizar, ejercer el justiprecio o sencillamente describir el trabajo de los autores analizados, y ello aun cuando el libro en cuestión, o la reseña periodística, no contengan relación expresa con el universo fílmico.

Y se repiten las alusiones a la técnica: «...cuenta muy bien lo que observa, valora los mínimos detalles, no se le escapa una mirada, un gesto (esa reunión familiar *rodada* en un solo *plano*, con la sabiduría de los grandes), pues cualquier anécdota por nimia adquiere sentido»***.

Se adjetiva un relato en general o un personaje en particular con el calificativo obligado: «Al final esta Susana que es bondadosa por razones opuestas a las del Antiguo Testamento, terminará malparada en este retrato *buñuelesco*»****.

O al nombre de un actor, se añaden sus diálogos: «...y acaba llevando la contraria a sus superiores, hasta que éstos le

(*) Luis Alberto de Cuenca, «La pesadilla» (en *La caja de plata*, Fondo de Cultura Econ., Madrid, 2003)

(**) Miguel D'Ors, «Contraste» (en *Curso Superior de ignorancia*, Universidad de Murcia, 1987).

(***) Javier Goñi, en relación a *Retrato de dos hermanas*, novela de Pedro García Montalvo (*El País/Babelia*, 25-IX-2004).

(****) Fernando Castanedo en su crítica a *Susana y los viejos*, finalista del premio Planeta de 2006. (*El País/Babelia*, 11-II-2006).

digán lo mismo que *Edward G. Robinson* en *Hampa dorada*. Aquello de *muchacho, estás acabado*» *.

O nos remiten a un género bien conocido: «En fin, que así no aclaramos nada, y que al final de tanta poesía y tanta filosofía, todos seguimos dividiéndonos en *buenos* y *malos*, como en las *películas del Oeste*, que es donde metafóricamente seguimos viviendo»**.

Aunque a veces, la cita sea múltiple: «Como ocurre con la decadencia de los géneros cuando (-----) se introducen apelo-tonadamente todos los motivos y personajes de sus obras maestras (recuerden las *películas* en que se enfrentaban *Drácula*, *el Hombre-Lobo* y *Frankenstein*)...»***.

Y el caso no se da sólo en relación con obras contemporáneas, sino que alcanza a la consideración y recreación de nuestros clásicos mayores. El académico Francisco Rico viene a recordarnos en la presentación de una nueva edición de las *Novelas ejemplares*, que esta supuesta obra menor del autor del *Quijote* tampoco es moco de pavo, como hubiera dicho un castizo; que bien merece una relectura cuidadosa por nuestra parte, sin que la diversidad de las piezas que la componen haya de inclinarnos en principio a favor de una u otra. Y lo argumenta con una afirmación, inesperada por su índole cinematográfica, aunque del todo justa: «No sé de ningún buen aficionado al cine a quien se le ocurra juzgar *Some Like It Hot* (*Con faldas y a lo loco*), de Billy Wilder, con el mismo rasero que *Roma, città aperta*, de Roberto Rosellini». Es decir, que, a la hora del disfrute, tanto monta/monta tanto el corrosivo humor del vienés como la

(*) Sergi Doria sobre *Cazadores de luz*, novela de Nicolás Casariego. (Revista de Libros, noviembre de 2005).

(**) Comentario de Rafael Conte acerca de *Contra natura*, novela de Alvaro Pombo (*El País/Babelia*, 10-XII-2005).

(***) Manuel Rodríguez Rivero, a propósito del último ensayo del norteamericano Robert Fisk, *La gran guerra por la civilización* (*Abc Cultural*, 25-II-2006).

austeridad franciscana del creador de *Paisá* tomados ambos cual trasuntos cervantinos*.

A la publicidad, con tal de vender, tampoco se le hacen los dedos huéspedes y constantemente leemos consejos y *slogans* a la manera de «¡*Qué bello es vivir* en la Urbanización Tal!» o «Para su fiesta, llamen a *Catering... Hepburn*». Y por cuanto se refiere al Cine, éste ha alcanzado la suficiente complejidad como para que admita ya el prefijo griego *metá*, y se pueda hablar de la imagen que pretende desentrañarse a sí misma tal y como, comparación obligada, hacemos con la metaliteratura. Algunos films de Godard, y entre nosotros *El sol del membrillo*, de Víctor Erice, pueden servir de ejemplo. No lo son, en cambio, aquellas películas que, simplemente, tratan un tema cinematográfico, y deben encuadrarse en el apartado «El Cine dentro del Cine».

Bien, ha llegado el momento de recoger velas. Y no podemos hacerlo —no o b l e z a o b l i g a— sin reconocer que tal profusión, abundancia y variedad de citas cansa y dice poco en favor de quien las utiliza a mansalva. El uso continuo irrita, como irritaba antaño quien se expresaba a costa de enlazar refranes sin cuento o buscaba apoyo en frases hechas, una y otra vez. *Siempre nos quedará París* o *solo ante el peligro*, repetidas a troche y moche, resultan tan insoportables como lo fueran *no por mucho madrugar amanece más temprano*, *en casa de herrero, cuchillo de palo* o el socorrido *es ley de vida* con que tratamos de aminorar algún que otro desconsuelo. Quizá el hombre siempre haya necesitado de muletas —léase muletillas— para los grandes recorridos de la reflexión y del sentimiento.

La omnipresencia del Cine en el habla y la escritura ha causado también algún que otro estrago ortográfico. El título

(*) Miguel de Cervantes: *Novelas ejemplares* (Edic. de Jorge García López, Galaxia/Gutenberg, Barcelona, 2005). Presentación de Francisco Rico.

con que se dió a conocer en España la mencionada película de Gary Cooper, *Solo ante el peligro*, usado ahora de continuo para expresar el aislamiento con que, en ocasiones, todos nos vemos abocados a enfrentarnos con una situación comprometida, se escribe y se pronuncia por lo general añadiendo un acento sobre la primera «o», rebajando así un tanto el mérito del sufrido héroe, cual si quisiéramos precisar que *sólo* ante el peligro un hombre es capaz de reaccionar como tal.

La expresión «decir algo con retintín», ha pasado a ser en algunos casos «decirlo con Rin-Tin-Tin», es decir, a ladrido limpio y bajo la amenaza de nuestros colmillos, según veíamos actuar al pastor alemán en las viejas series de los no menos viejos tiempos escolares. Y cada vez con mayor frecuencia se tiende a sustituir el clásico «salir de estampía» por «salir de *estampida*» acepción permitida, aunque para nosotros siempre sonará a estruendo de vacas o búfalos huyendo por la pradera.

En otras ocasiones, más que faltas de ortografía o errores gramaticales cabría considerar tales irregularidades como atentados al buen gusto morfológico. Recordemos aquel terrible título de un no menos terrible film presentado con cierta alharaca: *Milagro a los cobardes*. O la pedestre traducción de *The Day After*, enésima visión de una Tercera Guerra Mundial que tampoco pasará a la historia del Cine, pero que, sin embargo, instaló en nuestro lenguaje la expresión *el día después*, utilizada hoy a mansalva por periodistas, locutores de televisión, políticos de tres al cuarto y, finalmente, por el público en general. «¡Se nos queda, se nos queda en el idioma este horror!», clamaría el pobre Lázaro Carreter en vano pues, efectivamente, quedó*.

El doblaje, castigo de nuestra industria y, aunque muchos espectadores no caigan en la cuenta, de ellos mismos también,

(*) Fernando Lázaro Carreter: *El dardo en la palabra* (Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1997).

podía haber cooperado al menos en la depuración del idioma anulando traducciones como la antedicha y otras peores aún. Pero no sólo no lo ha hecho, sino que acabó por imponer soluciones del corte de *yo que usted no lo haría* o *¡qué bueno que viniste!*, aparte de acomodar sintaxis y vocabulario hispanos a movimientos de boca extranjeros, rellenando pausas con *¡ajás!*, *hu-huums...* y murmullos por el estilo.

Sólo el gracejo de ciertos comentaristas, aplicado a producciones ignotas del período mudo, nos ha gratificado muy de cuando en cuando con hallazgos imprevisibles. Mihura y *Tono* enriquecieron un melodramón germano anterior a la Primera Guerra Mundial, retitulado por ellos *Un bigote para dos*, con su peculiar humor codornicesco. Y Ramos de Castro, glosador de *Jaimito*, *Fatty* y otros cómicos del viejo Hollywood, implantó frases inolvidables como *¡que si quieres arroz, Catalina!*, inspirada en el persistente rechazo de una niña al plato que se le servía con idéntica tozudez.

Mientras hablábamos, se han podido detectar en la sala gestos risueños e incluso alguna que otra risa contenida, manifestaciones todas muy de agradecer por cuanto infunden valor al disertante y le hacen sentirse abrigado, pero que, a la vez, no dejan de sembrar cierta inquietud en su ánimo. ¿Habría sido capaz de transmitir la preocupación que, por debajo del humor y hasta de un cierto orgullo profesional, le embarga desde hace tiempo? Porque no hemos tratado únicamente de hacer recuento de vocablos o expresiones más o menos usuales, sino de avanzar supuestos y aún vivencias que permiten asomarse a un futuro quizá no tan halagüeño para doctores del *trivium*.

El ser humano parece no haber caído en la cuenta de lo que realmente ha supuesto la irrupción del Cine en nuestra mente y, de rebote, en el afán de comunicarnos con el prójimo. Desde la implantación del *homo sapiens*, o desde que el mono alcanzara su plenitud actual, según prefieran, sólo con-

tábamos con dos armas a la hora de expresarnos: el conocimiento directo, es decir, lo que le había ocurrido a uno, y el heredado, es decir, lo que nos hubiera transmitido algún semejante por haberle ocurrido a él o, simplemente, por habérselo sacado de la manga.

Pero al cabo de los milenios, el hombre cuenta con una tercera e inesperada fuente que puede trastocar –de hecho, lo está haciendo ya– el camino tradicional de conocer y darse a entender: la de las imágenes vivas, ciertas o falsas, pero inmatriciales, luminosas, que trastocan o anticipan cualquier conocimiento posterior. Todos sabemos ya cómo es el Tíbet o Machu Pichu, sin haber viajado hasta allí. Todos hemos besado a una mujer antes de conocer a ninguna.

En otras palabras, además de la experiencia personal o literaria, si como tal entendemos la recibida por transmisión mediata, existe una tercera, prefabricada, industrial, ajena si se quiere, pero común a millones de personas en todo el mundo y de la que el hombre no sabe ya ni puede ni quiere prescindir, y a la que bien cabría denominar *imago franca*. A la manera de *La invención de Morel*, vivir se sustituye o se complementa de forma gradual con la capacidad de digerir y asimilar esas imágenes de libre circulación, ajenas y anteriores, que se nos ofrecen en derredor como en un gigantesco zoco de «Las mil y una...», perdón, de «Las mil noches y una noche».

De ahí la tendencia a echar mano del recuerdo cinematográfico, de sus escenarios, de sus personajes, de sus diálogos, de los títulos incluso. Todo para entendernos mejor, para recrearnos o aprender con lo que vimos una vez. Para seguir tirando de la vida sin tanto esfuerzo, en definitiva. El Cine, tal y como lo entendemos ahora, sólo es un paso en esa dirección, el primero, porque vendrán otros, de los cuales ya se ofrecen atisbos, y cuyas proporciones verdaderas resultan inimaginables para nosotros.

Así que «tiemblen después de haber leído», según recomendaban las viejas páginas en huecograbado, marrón y rosa, de *La Codorniz*. Pensándolo mejor, este discurso debería haberse llamado *El Cine «frente» a nuestro lenguaje*. Aunque, de momento, tal y como está, vale.

Y en diciendo vale, sólo cabe añadir:

Muchas gracias.

Contestación
del
EXCMO. SR. D. MARIO VARGAS LLOSA

SEÑORES ACADÉMICOS:

Es para mí un honor y una alegría dar la bienvenida a la Real Academia Española a don José Luis Borau, a quien admiro desde que, vi por primera vez una película suya, esa obra maestra del cine español que es *Furtivos* (1975). Con él ingresa a esta corporación un creador de gran talento artístico que es, al mismo tiempo, un conocedor y practicante de todas las especialidades y tareas que hacen posible una película, desde su concepción hasta su llegada al público –guionista, productor, director, actor y hasta distribuidor– y, también, un erudito de la historia del cine, de la técnica cinematográfica y un analista riguroso de su oficio. Y, como si todo ello fuera poco, un hombre de cultura y de pensamiento que en sus películas, guiones y cuentos ha expresado un mundo, profundo y personal, en el que se refracta, en toda su complejidad y problemática, el tiempo en que le ha tocado vivir.

Digo que lo admiro desde 1975, pero lo conozco y le tengo gratitud desde unos años antes, cuando intentó producir una adaptación cinematográfica de una novela mía, *Pantaleón y las visitadoras*, que iba a dirigir José María Gutiérrez. Para ello, armándose de valor, fue al Perú y cometió la temeridad de pedir permiso para rodarla en los lugares donde ocurría la acción, a la dictadura militar del general Juan Velasco Alvarado. El coronel que se dignó recibirlo lo despa-

chó con esta frase viril: «Agradezca usted que no lo despido de un balazo». Pero José Luis Borau, que es inasequible al desaliento, tomó aquella experiencia con humor y lo que recordaría después de su aventura limeña no sería al coronel de la pistola, sino a un pintoresco funcionario, de no sé qué ministerio, que sabía de memoria muchas zarzuelas y se lo demostró cantándoselas en el curso de un almuerzo. Entre paréntesis, diré que años más tarde el Perú desagravió a Borau de las amenazas y las arias de zarzuelas que le infligieron allá, concediéndole la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la más antigua de América, un doctorado *honoris causa*.

Sin esa reciedumbre y espíritu tenaz, José Luis Borau no hubiera podido haber hecho realidad su vocación de cineasta, la más difícil de plasmar cuando se asume con la autenticidad, coherencia y exigencia con que él la ha hecho suya. Un joven letrado necesita una pluma y un cuaderno para volcar los trinos poéticos o las fantasías que pugnan por escapar de su cabeza y, un pintor, una cartulina y un pincel para dar existencia material a las formas plásticas que lo desvelan. No menos franciscanos son los medios que requieren para empezar a ser lo que quieren ser un escultor, un bailarín, un cantante y hasta un músico. Pero para que un cineasta esté en condiciones de dar aquellos primeros pasos, los balbuceos de su oficio, y averigüe si lo acompaña el talento o le es esquivo, una complicada y sobre todo costosa maquinaria tiene que alzarse de la nada y deben participar en la aventura muchos cómplices y asociados, operación que exige, del cineasta principiante, virtudes que tienen poco o nada que ver con el arte: relaciones, simpatía, capacidad suasoria, obstinación, sentido de la oportunidad, una buena dosis de suerte y hasta una pizca de fanatismo y locura.

No debieron ser nada fáciles aquellos años adolescentes de Borau, nacido en Zaragoza en 1929, ciudad en la que vivió

sus primeros 27 años, cuando descubrió de manera precoz e intensa su pasión por el cine y al mismo tiempo advirtió lo difícil, cuando no quimérico, que sería sacarla adelante en ese entorno provinciano en el que apenas funcionaba un cineclub. Se desquitaba con el dibujo, en el que, a juzgar por las viñetas que ha rescatado la biografía que le dedicó Agustín Sánchez Vidal¹, mostraba gracia, ingenio y personalidad, lo que no dejaba de inquietar a su familia, convencida, no sin razón, de que «los pintores se mueren de hambre». No sabía que el caso de los cineastas podía ser todavía peor. Como aún no estaba en condiciones de hacer cine, se dedicó a escribir sobre él, en *Heraldo de Aragón*, donde, entre 1953 y 1956, ofició de crítico, principalmente de películas, pero también de arte y de arquitectura, temas sobre los que opinaba con sorprendente versación, teniendo en cuenta el aislamiento cultural de la España de entonces, y con total independencia de juicio. Sus opiniones sobre estética son enjundiosas y elocuentes y anticipan una manera de entender el arte y su relación con la historia y la sociedad que más tarde Borau reflejaría fielmente en sus películas: condenan el folklore y el patriotismo, la visión de campanario, promueven el rigor técnico y la excelencia formal a la vez que rechazan el formalismo y reclaman en el creador una voluntad de verdad y un arte problemático, enraizado en el presente, que, sin sucumbir en el preciosismo, mantenga una comunicación con el cine más renovador de allende las fronteras y con el gran público aunque sin ceder por ello al facilismo. Borau fue uno de los primeros en defender con entusiasmo las películas iniciales de Berlanga y de Bardem y en ver en ellos a unos renovadores radicales del cine español.

Como todos los jóvenes de su generación, y de la mía, aunque ya no los de después, que no sabían qué hacer con

¹ Agustín Sánchez Vidal, *Borau*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Aragón, 1990.

una vocación anómala, que no encajaba bien con lo que el medio consideraba una profesión seria, José Luis Borau se resignó a estudiar Derecho, sabiendo muy bien que nunca ejercería en un bufete. Pero la abogacía le sirvió para ganar unas oposiciones en un ministerio y, dar el salto a Madrid y, una vez asegurado, aunque de manera magra, el *modus vivendi*, entrar en la Escuela de Cine, donde luego sería, por algunos años, profesor de guión. Allí se graduaría con un film, *En el río* (1960), en el que algunos espectadores zahoríos advertirían ya la mano segura y el rigor profesional del futuro realizador.

No muchos fueron tan perceptivos, por desgracia. La verdad es que desde esa su primera película hasta la que lo consagró, *Furtivos*, quince años más tarde, dándole una proyección nacional e internacional, premios y un vasto público, José Luis Borau debió hacer una larga travesía por el desierto de la incompreensión e indiferencia. Y, todavía peor para un cineasta que no quiso nunca ser un realizador de catacumbas sino llegar al ancho público, ser filiado como un excéntrico, prisionero de una elite. Ni *Brandy* (1963), ni *Crimen de doble filo* (1964), ni *Hay que matar a B* (1973) merecieron reconocimiento y sí acusaciones contradictorias, cuando no absurdas, de cine estereotipado, extranjerizante, cosmopolita y de mero entretenimiento. Sólo el éxito de *Mi querida señorita* (1971), de Jaime de Armiñán, de la que Borau fue guionista y productor, además de encarnar en la cinta un pequeño papel, hizo que empezara a verse en él un cineasta de talento versátil y diestro en los secretos de la narración cinematográfica.

Estas virtudes quedaron fehacientemente confirmadas con *Furtivos*, una película compleja, que es muchas películas al mismo tiempo, y que mantiene al espectador fascinado y suspenso por la pericia sin fallas con que su feroz y truculenta historia está contada. Sin embargo, sería un error adscribirla

al género tremendista, de crudo realismo complaciente, que constituye una de las vetas más pertinaces y tópicas de la literatura y el cine españoles de la posguerra. Su terrible peripecia trasciende lo puramente histórico y social, sin escamotearlo, pero nos sumerge también en los abismos del comportamiento, en esa irracionalidad oscura y ávida que George Bataille llamaba «la parte maldita» de lo humano. En la sombría aventura de Martina y Ángel se transparenta algo más permanente que una sociedad retrógrada: una fuerza espontánea, incontrolable, que parece operar a través de los personajes, como la fatalidad en las tragedias griegas, que convierte a los seres humanos en meros muñecos, obedientes a los hilos del deseo. Pero *Furtivos* es también una historia de amor, intensa, delicada y desgarrada, que levanta la película del suelo de primitivismo y sordidez en que transcurre y la enriquece con un sustrato de sentimiento, goce, exaltación y hasta chispazos de humor. Pocas películas han mostrado tan bien, en una historia tan densa y lacerante, la ambigüedad de la condición humana y la manera como en ella se confunden el bien y el mal.

Furtivos sirvió para que, retroactivamente, las películas anteriores de Borau fueran valoradas con otros ojos y los críticos más serios descubrieran en ellas, además de sus méritos artísticos, la obra de un realizador dotado de un claro propósito y de una visión propia del mundo y de su oficio, que sabía muy bien lo que hacía y cómo lo hacía, imponiendo su personalidad y sus designios artísticos en cada aventura que emprendía, sin dejarse arredrar por los enormes obstáculos que enfrentan los cineastas que tienen principios, ideas y obsesiones y no están dispuestos a sacrificarlos para poder hacer películas. Se podría rodar un largometraje o escribir una novela —ambas del género terrorífico—, sobre las mil y una penalidades por las que ha pasado Borau para poder hacer algunas de sus películas, sobre todo *Río abajo* u *On the line* (1984), filmada en inglés, en la frontera México-norteameri-

cana. Sánchez Vidal cuenta que esta película costó «diez años de vida y toda la hacienda» de Borau, su guionista, productor y realizador. Y, para colmo, por la cicatería y pequeñez mental de productoras y distribuidoras de Hollywood, la magnífica obra que es este drama de un puñado de gentes de la frontera, situado en el marco de la lucha de los inmigrantes ilegales mexicanos y centroamericanos para infiltrarse en los Estados Unidos, apenas pudo verse allá en un circuito reducido ni fue apreciado tampoco en Europa todo lo que significa. Uno de sus valedores, felizmente, fue alguien tan respetado y respetable como Víctor Erice, para quien *Río abajo* es, junto con *Furtivos*, la mejor película de Borau².

Como *Furtivos*, *Río abajo* y las otras películas de José Luis Borau, *La Sabina* (1980), *Tata mía* (1986), *Niño nadie* (1996) y *Leo* (2000), cuentan historias, muestran personajes atrapados en situaciones límites, que los desnudan y ponen a prueba sus sentimientos, convicciones, y los hunden en la desesperación o el descrédito o más bien los redimen. Estas historias tienen siempre una fuerza contagiosa y transpiran autenticidad y vida porque nunca parecen haber sido concebidas como meras demostraciones o testimonios de una tesis, ser nada más que un documento social o político, comentarios ideológicos amenizados con anécdotas sobre ciertos problemas de actualidad. Y, sin embargo, dentro de su condición de historias particulares, que engarzan o enfrentan a hombres y mujeres individualizados, concretos y específicos, ellas son siempre más de lo que cuentan, unas historias que, convertidas en imágenes de la memoria, suscitan en nosotros, los espectadores, un malestar, una incomodidad, una meditación y muchas dudas. Fiel a los ideales de su juventud, José Luis Borau es uno de esos raros cineastas de nuestro tiempo que ha demostrado de manera inequívoca que se pueden inventar y

² Agustín Sánchez Vidal, ob. cit., pág. 164.

contar absorbentes y conmovedoras historias sin adormecer al público ni enajenarlo en un viaje a la pura irrealidad, más bien inquietándolo y enriqueciendo su experiencia con incertidumbres y una actitud de desconfianza y crítica hacia el mundo en el que vive.

Porque, ya lo dije, José Luis Borau, además de un creador y un magnífico contador de historias con la cámara y la pluma, es también un hombre de ideas. Una de ellas, que se perfiló en sus años mozos y se ha ido fortaleciendo con la reflexión y la práctica de su oficio a lo largo de los años, ha sido la de la naturaleza y límites del realismo en el arte. La formuló así, en un texto de 1960, aparecido en *Film Ideal*, hablando del Indio Emilio Fernández: «No se puede decir que el Méjico que aparece en sus películas sea el Méjico real. Pero es –y esto no creo que se pueda discutir– el Méjico creado por una mentalidad real, típica, la del hombre mejicano sin demasiada cultura, del que la herencia religiosa, el patriotismo, las doctrinas liberales, el indigenismo y la fuerza del sexo son sus propias fuerzas motrices»³. El realismo, según este planteamiento, no consiste en un arte que imita objetivamente a la realidad, que en su diversidad y sus tumultos es escurridiza e inapresable, sino en crear algo distinto a ella, un producto artístico que valga por sí mismo y sea autosuficiente, a partir, eso sí, de una experiencia profunda y lúcida del mundo real tal como lo vive el creador. No creo que haya una mejor definición del arte de José Luis Borau que esta apreciación tan certera que esbozó en sus años de estudiante del cine de Emilio Fernández.

Ese género de realismo que es el que él mismo ha practicado en sus películas es tal vez la raíz secreta de la universalidad de sus historias, las que, aunque estén situadas en

³ «Cinco nombres a considerar vistos por sí mismos», *Film Ideal*, Madrid, N. 61, 1-12-1960, pág. 12.

distintos lugares de España, en un país innominado de América Latina, o entre México y Estados Unidos, sentimos que comparten un fondo común, que podrían viajar a otras comarcas de la geografía universal y cambiar de lenguas y de fisonomías sin por ello desnaturalizarse, conservando siempre su vitalidad y su verdad. Eso ocurre porque en esas historias, por debajo de los decorados y las circunstancias en que sus protagonistas evolucionan y viven, hay algo permanente que concierne a la condición humana, a algo que, en contra de lo que sostenía la filosofía existencialista, no sigue sino antecede a la existencia, una esencia que acompaña a hombres y mujeres como una sombra imperecedera en todas sus mudanzas en la geografía, el tiempo y la cultura. Tal vez suene pedante llamar al mundo de Borau esencialista, pero yo creo que lo es, como lo fue el de Bergman, o el de Dreyer, o el de Buñuel.

No debe extrañar por eso que, a lo largo de su trayectoria, José Luis Borau haya muchas veces insinuado que su trabajo de cineasta ha sido, entre otras cosas, una lucha continua contra aquello que separa, distancia y en última instancia enemista a los seres humanos: las fronteras. «...Allí donde hay fronteras hay corrupción, violencia y crueldad...», le dijo a un periodista de *ABC* en 1985, en relación con su película *Río abajo*: ésta, añadió, «No es propiamente una película sobre los *mojados*, sino sobre ese conglomerado heterogéneo de personas que viven en ese lugar... Las fronteras, en mi opinión, enmarcan los egoísmos humanos, los intereses políticos así que, como ya he dicho alguna vez, *Río abajo* puede entenderse como un alegato contra las fronteras»⁴.

Diez años antes, en 1975, había dicho algo más rotundo a Mary Reyes Martínez y Miguel Marías comentando su película *Hay que matar a B*: «Hay una cosa que yo odio, las nacio-

⁴ Entrevista de Juan I. García Garzón, *ABC*, Madrid, 12 de enero de 1985.

nalidades, que me parecen lo más terrible y reaccionario que hay... Tienen un origen defectuoso: no nacen de la condición humana, sino de las dificultades de la condición humana»⁵. Y en un artículo de 1983, titulado «Sin cañones» y publicado en una revista norteamericana, explicaba esta fobia con los siguientes argumentos: «El éxito de la especie humana –al menos en comparación con el de otras especies y hablando hasta el día de la fecha– se debe ... a que el hombre no tiene raíces o, si las tiene de alguna clase, puede prescindir de ellas con mayor facilidad que cualquier otro semoviente. No hay bicho, ni planta –y casi podría decirse que ni roca tampoco– capaz de cambiar de clima, de altura o de ambiente con tanta fortuna... ¿A qué viene ese cuento de las raíces?... Muchas veces son los naturales del lugar –los enraizados– quienes, faltos de perspectiva, no calan más allá de sus narices. ¿Cómo podrían explicarse, si no, casos como los de Conrad, Nabokov, Kafka, Joyce, Lang, Ophüls, Hitchcock o, dentro del mundo hispánico, Cortázar, Neruda o el mismo Buñuel? Todos ellos fueron, de una forma u otra, paseantes de excepción, vivieron y trabajaron donde quisieron o donde pudieron, y trataron temas propios o ajenos, algunas veces, incluso, en idiomas que no eran nativos»⁶.

Un hombre de ideas, pues, y de convicciones, cuya presencia va a enriquecer los trabajos de nuestra institución con su experiencia del arte cinematográfico, el que representa acaso mejor que ningún otro género artístico la sociedad en que vivimos. Una premonición de todo ello es el erudito y regocijante discurso que acabamos de escucharle rastreando las huellas del cine en todos los ámbitos de nuestra lengua, a la que las películas, sus directores y artistas, y también sus guionistas y argumentos y diálogos y hasta expresiones técni-

⁵ Agustín Sánchez Vidal, ob. cit. pág. 102.

⁶ «Sin cañones», en *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 8, n. 2, Los Angeles, Spring 1983, citado por Agustín Sánchez Vidal, ob. cit., págs. 102-103.

cas venidas generalmente del inglés, han impregnado, complicándola y matizándola, y, sobre todo, actualizándola, emparjándola con la vida que se habla al tiempo que se vive. Su sabia, minuciosa y sabrosa averiguación de la manera como el cine ha invadido tanto la lengua literaria en que discurren nuestros prosistas y cantan o lloran nuestros poetas como el español familiar y callejero, muestra que esta contaminación es, por debajo de sus risueños y sorprendentes hallazgos, un fenómeno cultural de largo alcance y que el cine ha tenido un papel estelar en la representación de la vida, la muerte, el amor, los ideales y la moral y los sueños que caracterizan a la cultura contemporánea.

Pero, reseñando su discurso de la manera en que lo hago, traiciono a José Luis Borau, que, como ustedes han comprobado oyéndolo, es alérgico a la pomposa seriedad y disimula y alivia su fervor por las ideas con un tono entre humorístico e irónico, como pidiéndonos que no tomemos muy en serio las cosas serias que él nos dice, con destellos de humor y de ingenio, como aligeran sus dramones los mejores cineastas.

Una gran amiga suya, Carmen Martín Gaité, dijo que José Luis Borau era un solitario, como todos sus personajes, y que esa soledad la sobrellevaba sin esfuerzo ni amargura y hasta con una secreta felicidad: «Creo –escribió– que ese solitario absoluto que es José Luis se refleja en sus personajes, esa soledad del que está a gusto con ella y no carga a los demás con su peso, y a la vez se preocupa de ellos con una gran generosidad». Si esta definición de su personalidad es exacta me atrevo a afirmar, con conocimiento de causa, que a partir de ahora, sus flamantes compañeros, haremos cuanto haga falta para que se sienta menos solo. Admirado y querido José Luis: bienvenido a ésta tu casa.

