

51

# NOSFERATU



**John Huston**

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: Alfred Hitchcock en Inglaterra. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

## Vive y deja vivir

**Pablo Fernández**

*John Hustonen irudia beti inguratu izan da polimikaz betatako motoraren aspeaz. Ospe horren eurdun dira neuri handi bateau Cahiers eta Positif aldizkarietako fritikiariak, baina baita zinemagilea bera era, pelikula bihurtu baitzuen bere bizitza, pelikula onena ez beharbada baina, ziurrenez, bere jarraitzaileen ahotan gehien erabili izan dena.*

**A** buen seguro que a John Huston le trajeron sin cuidado las discusiones que, en torno al valor de su cine, surgieron en revistas francesas como *Positif* y *Cahiers* a principios de los años sesenta, en plena irrupción de “nuevas olas”. Tal vez aquello únicamente supuso el punto de arranque de un choque de opiniones que ha pervivido hasta nuestros días entre la crítica de cine, sustentado en la consideración de que Huston era sólo un mero ilustrador, funcional y discursivo (lo que, pese a errores notorios, nunca fue del todo cierto). Pues si por arte cinematográfico queremos entender tan sólo un despliegue de artificios estilísticos a la sombra de Orson Welles, claro está que en el cine de Huston no lo vamos a encontrar, antes bien descubriremos una agradable sobriedad narrativa patente en los mejores momentos de su andadura cinematográfica. Y es que John Huston se diferenció de otros directores de su generación en la particularidad de que los acontecimientos y las aficiones de su vida cobraron mayor o igual relevancia que el cine que nos legó, por lo que no es extraño que, en

ocasiones, le preocupara más la respuesta comercial de sus películas que su resultado artístico.

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

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

peos (valgan como ejemplos Herman Melville, Tennessee Williams, Rudyard Kipling o Malcolm Lowry).

De un modo similar al caso de Roman Polanski, paradigma del cineasta errante, quien dirigió magistralmente al director en **Chinatown** (*Chinatown*, 1974), Huston fue un trotamundos por decisión propia que durante buena parte de su existencia visitó México, Irlanda, Italia, París, Japón y África, por motivos profesionales o de simple placer. Conocido fue asimismo su gusto por la caza del zorro, del elefante y de todo aquello que se le pusiera a tiro, su debilidad por el juego y la bebida (a poder ser *whisky*, que compartía con amigos autodestructivos como los citados Bogart o Agee), su pasión por las mujeres (cinco matrimonios y diversos *affaires*, uno de ellos con la actriz Olivia de Havilland) o su afición por las carreras de caballos o el coleccionismo de arte, por poner algunos de los infinitos ejemplos que perpetúan la mítica houstoniana.

## Vida de John Huston

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

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

Entre 1925 y 1930 se concentran numerosos hechos de su vida que van conformando su atractiva personalidad. Entre ellos destaca su tibio debut profesional como intérprete

a los diecinueve años protagonizando dos obras de teatro en los escenarios de Broadway, *The Triumph of the Egg*, de Sherwood Anderson, y *Ruint*, de Hatcher Hughes (como anécdota curiosa, señalar que a la edad de tres años el pequeño John recita el poema *Yankee Doodle Dandy* en una representación de la compañía teatral de su padre). Decepcionado por su incursión teatral y traumatizado por la muerte de una mujer que atropella en un accidente automovilístico, Huston marcha a México gracias a una suma de dinero que le facilita su padre. Su primera visita al país azteca le conmociona profundamente, para bien y para mal (en especial le aterra la miseria de Veracruz), hasta el punto de que la etapa final de su vida transcurre plácidamente en Las Caletas (Puerto Vallarta), un pueblecito de pescadores próximo al lugar donde había rodado años antes la divertida y sensual **La noche de la iguana** (*The Night of the Iguana*, 1964), basada en una obra del misógino Tennessee Williams. Allí recibe clases de equitación por parte de un coronel del ejército, José Olimbrada, y acaba convirtiéndose en un excelente jinete, lo que le permite alistarse en el cuerpo de la caballería mexicana obteniendo el grado de "teniente gringo", si bien permanece mayormente en el cuartel jugando a una variante de la ruleta rusa con alegre despreocupación.

A su vuelta a Estados Unidos estrena con éxito una obra de teatro de marionetas que había escrito durante su estancia en México, *Frankie and Johnny*, y entre sus numerosos empleos de entonces figura el de corresponsal en la crónica negra del *New York Evening Graphic*, donde, a todo esto, no le tenían en mucha estima por su chapucera manera de investigar algunos casos... Sin embargo, el azar decide que su primer contacto con el cine se produzca en 1931 tras ser contratado como guionista por Samuel Goldwyn. Tras escribir algunos diálogos para una película protagonizada por su padre y dirigida por su futuro amigo y mentor William Wyler<sup>[2]</sup>, **La casa de la discordia** (*A House Divided*,

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



El halcón maltés



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

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

## ¿Por qué combatimos?

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

En cuanto a la gestación de **San Pietro**, Huston parte a Italia a fin de registrar la entrada de los aliados americanos en Roma. Tras una penosa estancia en Nápoles, el equipo de Huston acaba filmando los combates en el pueblo de San Pietro, durante los cuales se producen numerosas bajas. Debido a su furibundo antibelicismo el film es confiscado por los mandatarios del Pentágono, aunque más tarde acabará siendo apoyado por el general Marshall, quien asciende a Huston al grado de comandante mayor. Mención aparte merece una secuencia que fue suprimida a causa de su extrema crudeza expositiva. En ella Huston entrevista ante la cámara a diversos soldados interpeándoles acerca de sus motivos para la lucha. Momentos después el director inserta las voces de estos soldados expresando sus esperanzas y anhelos futuros acompañando las téticas imágenes del embolsar de sus cadáveres.

Por último, **Let There Be Light** está rodado en un centro de rehabilitación psiquiátrica para excombatientes trastornados por la neurosis. Fotografiada por el legendario operador Stanley Cortez y narrada por Walter Huston, el documental recoge de un modo sobrecogedor la convalecencia y el tratamiento de los desquiciados enfermos hasta su re-

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

## La caza de brujas

En 1946 se casa con la actriz Evelyn Keyes. Colabora igualmente en los guiones de las espléndidas **The Stranger** (Orson Welles, 1946) y **Forajidos** (*The Killers*; Robert Siodmak, 1946), basada esta última en el sucinto relato de Ernest Hemingway, al tiempo que pone en escena la obra *Huis clos*, del filósofo Jean-Paul Sartre, con quien años después el director trabajará en la preparación de **Freud (Pasión secreta)** (*Freud*, 1962), entregándole Sartre (cuyo desaliño a la hora de vestir, fealdad y extenuante locuacidad llamaron la atención del director) un manuscrito que daba para un film cercano a las cinco horas de duración, a todas luces infilmable.



Cayo Largo

A finales de los años cuarenta John Huston funda la productora Horizon Pictures junto a Sam Spiegel, al tiempo

que rueda sus dos últimas películas para Warner con la presencia en el reparto de su querido amigo Humphrey Bogart. Inspirada en la novela de B. Traven, **El tesoro de Sierra madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) resulta la primera obra aventurera del realizador y versa acerca de tres buscadores de oro en tierras mexicanas cegados por la codicia y la avaricia. Por su trabajo en este excelente film Walter Huston logra merecidamente el Oscar al mejor actor secundario del año, a la vez que John recibe dos Oscar en calidad de director y guionista. Por su parte, Bogart en cambio ofrece una interpretación algo afectada sobre todo en el tercio final, lastrando el resultado de una obra que, pese a su tono enfático, brinda un magnífico final: ante la pérdida del oro, el personaje de Howard suelta una ruidosa carcajada, una burla de Huston hacia la futilidad de los sueños y el absurdo de la ambición humana (*"la risa en el desenlace es la liberación del instinto y la expresión de su mayor triunfo: han perdido el oro pero han conquistado su propia estima. Es optimista porque es probable que sigan buscando oro y, aunque no lo encuentren, la nueva aventura afianzará su dignidad"*).

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

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

creando el Comité de la Primera Enmienda junto con sus colegas William Wyler, el guionista Philip Dune y Alexander Knox, a quienes se unen múltiples personalidades de la Meca del cine (Judy Garland, Edward G. Robinson, Gene Kelly, Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Burt Lancaster, Billy Wilder...). Este Comité será recordado mayormente por su Marcha sobre Washington, actividad que salía en defensa de los llamados "Diez de Hollywood" citados a declarar por el Comité de Actividades Antiamericanas, el cual les acusaba de mantener supuestas posturas totalitarias y subversivas. En su libro de memorias Huston relata con exactitud las delirantes actitudes de ciertos colegas delatores: *"Un ambiente general de histeria y culpabilidad se extendió por la industria a medida que continuaban las investigaciones. En un esfuerzo por salvar sus carreras, la gente acudía en masa para ser testigos 'amistosos' dando nombres de personas que ellos pensaban que podrían ser comunistas... o, en otras palabras, de personas a las que ellos deseaban poner en una lista negra. (...) Lewis 'Milly' Milestone —el director de **Sin novedad en el frente** (All Quiet on the Western Front, 1930)— había sido acusado por Sam Wood de ser comunista. Sam Wood también era un director de gran reputación pero era un anticomunista rabioso. La mejor manera de describir su actitud es recordar que en su lecho de muerte hizo un testamento dejándole a su hija la mayor parte de su finca... siempre y cuando no resultara ser comunista. Sospecho que Sam estaba ligeramente trastornado"*. Asqueado y entristecido por esta situación, John Huston no tarda en alejarse de Hollywood, marchándose a vivir a Irlanda tras el rodaje del académico *biopic* sobre el pintor impresionista Toulouse-Lautrec, **Moulin Rouge** (*Moulin Rouge*, 1952).

En 1950 fallece Walter Huston y ese mismo año John contrae matrimonio con Ricky Soma. Fichado por la Metro para hacer dos películas, Huston se saca de la manga una de las mejores obras del cine negro, **La jungla de asfalto**

(*The Asphalt Jungle*, 1950), quintaesencia del cine sobre atracos perfectos, escrita por Ben Maddow partiendo de la novela negra de uno de sus escritores predilectos, W. R. Burnett. Como de costumbre, el reparto reúne a excelentes intérpretes muy ajustados en sus roles de delincuentes denotados: Sterling Hayden, Louis Calhern, James Whitmore y el gran secundario Sam Jaffe en la piel de un curtido gánster a quien le acaba jugando una mala pasada su pasión y debilidad por mirar a lolitas. Ha pasado justamente a la historia del cine la lírica imagen final del pistolero Dix (Sterling Hayden), quien, moribundo y rodeado de caballos, alejado de la corrupción urbana, parece tendido en la tierra que le vio nacer.



Marcha sobre Whashington