

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGIUSTIAS
G R A N A D A

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL ILMO. SR.

DON JOSÉ LUIS GARCI

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL EXCMO. SR.

DON FRANCISCO IZQUIERDO

EN EL ACTO CELEBRADO EN EL SALÓN DE CABALLEROS XXIV
DEL PALACIO DE LA MADRAZA
EL DÍA VEINTICUATRO DE ENERO



G R A N A D A

1996

Depósito Legal: GR. núm. 241 - 1982

GRAFICAS DEL SUR, S. A. — Boquerón, 6 — Granada

D i s c u r s o
del Ilmo.

Sr. D. JOSE LUIS GARCI

VARIACIONES SOBRE
"CASABLANCA"

Excmo. Sr. Presidente.
Ilmos. Sres. Académicos.
Sras. y Sres.

Es obligado agradecer a los Ilmos. Sres. Don Pedro Salmerón, Don Carlos Pérez Siquier y Don José García Román, numerarios de esta Real Academia, la propuesta de mi nombre para la medalla número 14 que fuera del desaparecido anterior presidente, Excmo. Sr. D. Marino Antequera, y, asimismo, extender mi gratitud a todos los miembros de la Corporación por haberme aceptado.

Tal y como yo lo veo, hay demasiadas películas pretenciosas, muchas películas aburridas, bastantes películas malas, suficientes películas buenas, escasas películas divertidas, cada vez más películas de culto ("cult movies", en feliz expresión de Danny Peary), un centenar de películas clásicas, otro de obras maestras y, en fin, docena y media de películas irrepetibles. Las películas irrepetibles suelen ser películas de atmósfera, con la invisible presencia del espíritu creador del Tiempo, o como rayos se llame, echando una mano, como en **La regla del juego**, **Ladrón de bicicletas**, **Perdición**, **El tercer hombre**, **Ordet** o **Centauros del desierto**. La obra maestra de las películas irrepetibles -y también de las "cult movies"- es **Casablanca**.

Casi todo el mundo ha visto **Casablanca**, en una época u otra, conoce el argumento, sus personajes y las premisas. Desde hace un cuarto de siglo, esos tipos que están de parte de los signos y los símbolos, los famosos semióticos, hablan y no paran de este melodrama "B" de la Warner en blanco y negro. **Casablanca** o la sublimación del adulterio. **Casablanca** o la mitología del sacrificio en estado puro. **Casablanca** o la esperanza como método. **Casablanca** o el rito de ritos: rojo, lobo, bravo, salvaje y sin retorno. **Casablanca** o el prólogo rotundo al existencialismo relativo de Sartre. **Casablanca** o la ciudadanía y el idealismo como fábulas a seguir muy atentos. **Casablanca** o el libro de texto imprescindible para los profesionales del Trivial. Incluso los filósofos más duros de la extinguida postmodernidad, ay, propusieron últimamente las hipótesis blandas de una **Casablanca** apología de la homosexualidad: "Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship", es decir, Rick y Renault al fin solos bajo la niebla nocturna de Marruecos.

Es cierto. **Casablanca** siempre ha sido muchas cosas. Cuando se estrenó, otoño del 42, con los alemanes de verdad embotellados al borde del área de Stalingrado, **Casablanca** se hizo con el primer puesto en el "ranking" de las películas mejor repartidas, y ahí sigue todavía, sin que **Eva al desnudo**, **Plácido**, **El golpe** o **El padrino II** hayan podido batir el viejo récord de Hal Wallis. Además de Bogart, la Bergman, Paul Henreid, Rains, Conrad Veidt, Lorre o Greestreet, todos espléndidos, los Dooley Wilson (Sam, el pianista), S. Z. Sakall (Carl, el camarero), Marcel Dalto (el "croupier"), Leonid Kinskey (Sascha, el tipo de la barra), Joy Page y Helmut Dantine (la parejita búlgara), Madeleine LeBeau (Yvonne, la novia de Rick que se pasa a los alemanes y vuelve, arrepentida, al lado de los buenos para cantar "La

Marsellesa" con lágrimas en los ojos), etcétera, hasta el último figurante, componen un conjunto prodigioso. La tipología que se mueve por **Casablanca**, formada por personas de treinta y cuatro países, es uno de esos milagros que rara vez surgen en una pantalla. Pero sigamos. Desde el otoño del 42 (Montgomery golpea muy bien a Rommel en el Alamein, arriba, abajo, arriba otra vez, lo deja "groggy"), **Casablanca** rebosa ya clase, hechizo, imaginación, personalidad y compromiso del bueno. Había nacido la más brillante mezcla de amor, humor, "pathos", melodrama protector, aventura, justa dosis de política y misterio nunca salida de Hollywood. El público amó este cóctel tan cómplice desde la primera secuencia. Rió con los irónicos y estilizados diálogos, de una modernidad deslumbrante, mitad fatalismo romántico, mitad sentimentalismo con altos grados de colesterol: "¿Profesión?", pregunta Strasser; "Borracho", responde Rick. ¿Quién duda hoy que el alcohol es un país? Las mujeres enloquecieron con un Bogie cínico y corroído por la pasión y con la jovencita nórdica incapaz de elegir. Sólo con **Lo que el viento se llevó** había conseguido el cine americano que las butacas fueran tan confortables. Esa imagen de fría independencia de los personajes, en mitad de una historia de amor y salvoconductos, hizo creer a millones de personas que no estaban tan solas, más aún, que podían identificarse sin esfuerzo en la clandestinidad de sus sueños diurnos con todo aquel reflejo de experiencias comunes. Y es que el cine, o es confidencia o no es nada. Sin embargo, los pesos pesados de la crítica pasaron por encima de **Casablanca** sin divisar algo más que un típico producto Warner de duras aventuras románticas, "Hard-boiled romantic adventure Warner style", o como diablos se diga en Hollywood. Tampoco la cuadrilla de los vanguardistas pasó de una obrita emocionante, en edición bolsillo, ideal para demócratas sentimentales.

les. Y lo mismo dijeron los "progres" de abolengo de la época: oh, sí, bueno, no está mal, ya sabes, muy para esos luchadores del traje gris que siguen la guerra en los suplementos dominicales de los periódicos, ¿te pongo otro "dry martini"?, la gente que escucha los boletines de la CBS antes y después de "La hora Schell", todos esos a los que el Presidente, en sus charlas de costa a costa, "Desde la chimenea", llama invariablemente "my friends".

Los desacreditados chicos de la Academia de Hollywood, por suerte, siempre estuvieron alistados al dialecto de la tribu y muy lejos de los antecesores de Metz, Baudrillard, Roland Barthes y demás pelmazos. Por ello, descubrieron al primer pase que **Casablanca** pertenecía al género "no puedes apartar los ojos de la pantalla", la división reina de los géneros, y, ante el asombro de los exquisitos, nombraron siete veces la historia del desilusionado caballero andante: película, director, Bogart, Claude Rains, guión, la música de Max Steiner y la fotografía de Arthur Edeson. Al mes siguiente, exactamente un 3 de marzo de 1944, y mediante un sistema de premiar la voluntad mayoritaria, el mito **Casablanca** fue lanzado al mundo desde el Teatro Chino de Grauman, editado en pasta dura, ante la ya famosa indiferencia de las élites. Michael Curtiz obtuvo el Oscar al mejor director. Los gemelos Epstein y Howard Koch se repartieron el suyo como autores del mejor guión. Y **Casablanca** fue elgida mejor película del año. La única nota triste la protagonizó Hal Wallis, quizá el verdadero artífice de la obra, que observó con los ojos llenos de lágrimas, desde su butaca de la fila siete y pasillo, cómo Jack L. Warner le robaba el gran minuto de su vida. Pero el bueno de Hal no tuvo valor para alargar su pierna izquierda y detener la galopada del gran jefe hacia el escenario, en busca de la estatuilla. "That's Hollywood. En fin, lo que ya no parece muy discutible es que las

nuevas generaciones extraviadas que hemos ido encontrando por el camino no han hecho sino dar la razón a la gentuza de la Academia de Hollywood.

"As time goes by..."

A comienzo de los años sesenta, los estudiantes de Harvard frecuentaban el Brattle Theater, una simpática sala de Cambridge, Massachusetts, con algo del ambiente de los trasnoches argentinos y mucho del clima de los madrileños cines Colón y Príncipe Alfonso, ya desaparecidos. Estupendo marco juvenil, en Metrocolor, bromas durante las proyecciones, chicle, brazo de chico sobre hombro de chica, exhibición de los primeros paquetes de camel en los descansos, libros de literatura o física, apuntes a ciclostil de teoría económica, un "single" de Elvis o de Neil Sedaka en las manos... Ella se parecía a Natalie Wood en la escena de la cascada, él trataba de mirar como Warren vestido de granjero en la secuencia final. Esplendor en la vida.

¿No os acordáis? Siempre era primavera en aquellas sesiones de cine después de clase. Salíamos a la calle Génova o la Gran Vía (cine Azul) con un repentino optimismo, con una euforia desconocida, con ganas de caminar por la ciudad toda la noche, charlando por los codos, atracados de verano, resucitando los crepúsculos rojizos de cinco o seis años atrás que prolongaron aquellos primeros besos con sabor a cereza, albaricoque, melocotón y moras, añorando los jerseys anudados eternamente a la cintura del país de las vacaciones, la espiga provocadora en los labios de Marisa, el milagro del barreño de "cup" de frutas de los guateques -¿o todavía se llamaban **reuniones**?- que se transformaba en vino del estío al bailar las lentas: no me digáis que no vivíamos todos dentro

de una película en CinemaScope. Lo que no es nostalgia, es imitación, decía el maestro González-Ruano. Pero salíamos del cine recordando también esa primera tormenta de melancolía que, ay, nunca ha superado nadie, cuando la chica a la que siempre pedías para tu equipo al echar a ples –ya fuera para jugar al pañuelo, a las tinieblas o a policías y ladrones,—, la chica que al reírse le salían hoyitos en las mejillas, nunca olvidarás, decía, cuando esa chica fue castigada por sus padres, quién se acuerda hoy del motivo, y no la dejaron ir al baile al aire libre que se celebraba en la plaza por ser las fiestas del pueblo, la noche de los fuegos artificiales, la noche de la noria, la noche de los coches de choque, la noche de los espejos que te hacían muy gordo o muy delgado, la noche del tiro al blanco con la escopeta de perdigones que tenía el punto de mira un poco desviado para que no le atinaras a las bolas de anís de colores, la noche, en fin, que ibas a decirle a aquella chica (que olía a vainilla y jaras) que la querías para siempre.

Regresemos a Harvard. Me gustaría creer que sucedió así. Un cinéfilo con gafas que estudiaba Leyes, amigo del gerente del Brattle, que había visto **A bout de soufflé** en París cuando su divorciado y rico papá le llevó a Europa el último verano, insistió en programar un ciclo sobre Humphrey Bogart, muerto hacía cuatro o cinco años. El gafotas de derecho lo consiguió. Un par de docenas de películas interpretadas por el líder de la Pandilla de los Ratas llegaron a Cambridge tras la pausa de Acción de Gracias. Los jóvenes que rozaban el futuro paseando por el "campus", fumando en cortas e intensas caladas los primeros cigarrillos de marihuana, descubrieron inmediatamente en aquel primer Festival Bogart un modelo para amar, es decir, para imitar. Tanto para los muchachos de Harvard como para sus vecinitas,

las chicas del Radcliffe College, Bogie pertenecía a ese reducido grupo de personas capaces de ir hasta el final. Bogie, Rick, sobre todo Rick, era un tipo seco y tranquilo, de bonita sonrisa, que tenía siempre las decisiones tomadas.

El rumor creció y creció. Todos comentaban en las bibliotecas de sus residencias, en las pistas de atletismo, en el Museo Fogg, algunos incluso a orillas del río Charles las mañanitas soleadas, que Rick Blaine, el propietario del Café Américain, despreciaba la hipocresía, como lo oyes, rechazaba cualquier pacto de arriba, era como el guardián entre el centeno diez años después, algo batido y abatido, con una emocionante "tristesse" en la mirada, con una bien visible costra resguardándole de su no menos mejor ganada decepción ante la condición humana. Las chicas aún fueron más precisas. Las alumnas de Radcliffe —es legendaria la sensualidad con que lucían sus "pullovers" holgados durante los años de la guerra fría—, tras contemplar un día y otro a Rick en blanco y negro, supieron que allí, en él, con él, existía algún tipo de esperanza. Para la sección femenina de Harvard, Bogart era un Holden Caulfield que había peleado en el Pacífico (otro héroe anónimo), buscaba empleo y en su corazón colgaba el cartel de "Libre". Bogie era el amigo que todas querían tener (un primer paso imprescindible para vivir la gran historia de amor americana); además, no había duda de que su mensaje, o el de Rick, era el mismo que el de Holden: estaba escrito de tal manera que cada una lo recibía como si hubiera sido mecanografiado expresamente para ella.

Total, que el futuro de la gente de Harvard que salía exaltada y enamorada de los pases Warner, apostó en aquel curso por las causas, por todas las causas, incluso por ésas tan en desuso de la generosidad, el malditamente maravilloso romanti-

cismo, la incertidumbre y hasta la independencia. A partir de entonces –y hasta hoy–, todos los años durante la época de exámenes se programa en el Brattle Theater un Festival Bogie. No se anuncian las películas que se van a visionar cada día. No hace falta. Simplemente, se coloca una foto de Rick junto a la taquilla. De donde se deduce que, al menos una vez en la vida de cada curso, el futuro siempre pasa por el corazón. Y eso, en Cambridge, es muchísimo.

La noche en que aquellos centenares de estudiantes vieron por primera vez **Casablanca** en el Brattle, una noche sin fecha de la década prodigiosa, nació la sensibilidad de un tiempo nuevo. Las películas ya no iban a leerse de la misma manera, y eso iba a ocurrir también con otras formas de arte. **Casablanca** era la ética en acción, el sueño americano en pie de guerra, el rostro de la lealtad, la deontología y la entereza. (**Rebelde sin causa**, el Everest para los semiólogos que figonean en los años cincuenta, será la cara crispada –el cuerpo entero, gracias a las formas de interpretación del Actors Studio– de una nueva generación perdida entre el desamparo y la soledad que nacen por la falta de entendimiento con sus mayores. Mientras los padres ahogan en alcohol su fracaso social frente a la frialdad del televisor ("Jimmy, no te consiento que me hables así" o "Nunca hemos podido ser amigos"), los "teenagers", que ya van en coche propio a la universidad ("Já más hablamos, papá" o "Ni siquiera de niño me decías que me querías"), se rebelan contra algo tan complejo como esa posguerra del bienestar en que se hallan inmersos. En **Rebelde sin causa** –más que en **Semilla de maldad**, **Al este del Edén**, **Salvaje**, **Un sombrero lleno de lluvia**, **Té y simpatía**, o cualquier otro icono cinematográfico de la época– se halla toda la desorientación de la era Eisenhower: Kerouac y la Pepsi-Cola, el tempera-

mento introvertido y las motos, el sexo y el complejo, las "T-shirts" y el hombre del traje gris, el vacío y el consumo, el sueño de California y el comprometedor Método de Strasberg... Por si fuera poco, la gigantesca pantalla del CinemaScope amplía aún más el barranco generacional de la familia. El nuevo formato, que cubre de lado a lado los patios de butacas de las salas, convierte cocinas y alcobas en paisajes claustrofóbicos. El mundo del trabajo también se verá modificado por los amplios encuadres: la falta de piedad se multiplicará atrozmente). Pero estábamos en que los genios de Harvard de los primeros años sesenta se quedaron boquiabiertos (y estirando al máximo sus mentones, menos famosos que los de Yale, sí, pero más tiernos) ante aquella ceremonia desfronterizada y joven, al tiempo que colocaban, sin darse cuenta, la primera piedra de la cinefilia de nuestro tiempo. No existe, que yo sepa, ninguna otra película de la que el público conozca más frases.

Apenas desaparecido el "The End" sobreimpresionado al mapa de África, todavía la música de "La Marsellesa" en sus oídos, ellas y ellos salieron disparados del Brattle, subieron despendolados los escalones del callejón que desembocaba en la Main Street, y, de allí, directos a sus habitaciones, sin pasar por el bar. Arrancaron los banderines triangulares y clavaron en la pared la imagen de Bogart 70 x 120, acodado sobre la mesa de su "night club" vacío en la alta madrugada, chaqueta blanca, pajarita negra, la mirada arcillosa haciendo "travelling" hacia un amor perdido, vuelto a encontrar, perdido definitivamente. A las chicas que estudiaban Filosofía o Arte, Bogle, además, les parecía ese tipo al que todo le ha sucedido la noche última, el que invadía sus zonas mágicas, al que entregaban el último pensamiento, el que las rodeaba de un peligro indefinible, ese hombre, en

fin, que jamás les daría seguridad -en ninguna clase de amor- y sí riesgo de 18 quilates.

Cuando llegaron las vacaciones de Navidad, las lumbreras de Harvard y Radcliffe comentaron el asunto **Casablanca** con la familia después de la cena. "**Casablanca**, claro que sí, la recuerdo muy bien", dijeron los Bracket II y los Rockfulton III, mientras hundían los cortapuros de oro en las puntas de los gruesos habanos. "Entonces, hijo, teníamos películas de verdad", reflexionaban los padres, fumando y con los ojos fijos en las llamas de treinta centímetros que bailoteaban en las chimeneas estilo francés. "Películas buenas, emocionantes, hechas con sentimiento, honradas, como **Niebla en el pasado, Los mejores años de nuestra vida, Qué bello es vivir, Las campanas de Santa María, Las uvas de la ira...**, pero **Casablanca** fue algo especial. Estábamos en guerra, la guerra es la más fuerte de las emociones, la vida era más romántica... Se convirtió en **nuestra película**". Y Frank L. Brackett II y Myron P. Rockfulton III se quedaban unos segundos pensativos, saboreando el coñac y el humo, y luego susurraban bajito: "Aquel norteamericano, el tipo que regentaba el club, estaba siempre en el lado bueno y hacía lo que tenía que hacer". Los hijos de Myron P. o Frank L. no se atrevían a decir a papá que entonces el "right side" era el "left side" y que lo que defendía Rick era todo lo contrario de lo que defendían ellos ahora. En cualquier caso, los padres seguían a vueltas con sus recuerdos. "**Casablanca**, con toda aquella gente esperando, de distintas nacionalidades, vendiendo diamantes que nadie quería... ¿Te acuerdas, Margaret?".

Claro que se acordaba Margaret. Y Debbie, y Lizzie, y Laura... Todas se acordaban. Y cuando la chica lista que quería ser escritora, una magnífica estudiante que estaba ya en el penúltimo grado de

"Phi Beta Kappa", se quedó a solas con su madre, en la cocina, ya todos acostados, ante un vaso de leche, escuchó la gran confesión: "Verás, una vez encontré un hombre como Rick. Nunca se lo había contado a nadie. Fue antes de conocer a tu padre. No, no, ya le conocía, pero aún no estaba muy decidida. Se llamaba... Qué importa. Era puro, bueno, amable, generoso. No era muy alto ni muy fuerte, como Bogart, pero algo en su mirada te hacía saber que era íntegro, sólido. Podía hablarle de cualquier tema... Siempre me comprendía... Desapareció. Sin tiempo para que pudiera descubrir si hubiese sido como todos, si gritaba durante el desayuno o porque tardaba mucho en el baño, sin saber si hubiéramos discutido a gritos por las hipotecas o por el coche que deberíamos comprar". Pausa. Margaret había retrocedido a esa borrosa zona del tiempo donde la memoria reina con escozor y devasta el alma. A la chica que quería ser Susan Sontag le costaba trabajo no apartar su mirada de aquella mujer que braceaba por el pasado. "Eso es para mí lo grande de **Casablanca**. Una historia de amor que no termina por sí misma, que no ha sufrido el contagio con la rutina. Su final es feliz porque es consolador para millones de mujeres, y hombres, que nunca viviremos las grandes historias. Y Rick es..., bueno, Rick es la idea que del hombre tenemos las mujeres".

La cara de Rick Blaine es el cine. La primera vez que le vemos, jugando solo al ajedrez en su club, alquilado a Von Sternberg, firmando un cheque de mil francos marroquíes ("O. K. Rick", y subraya), fumando, sabemos que estamos ante un héroe, o lo que es igual, ante alguien que se adapta a cualquier tiempo, que es admirado por cualquier casta. Rick es un héroe existencial, un tipo que va a clarificar a Heidegger y a Jung; por cierto, una pareja de dobles que habría ganado Wimbledon diez años seguidos, fundamentalmente

por su revés. Tampoco cuesta ningún esfuerzo encontrarse con el desilusionado demócrata –que sabía mejor que nadie que el mundo llevaba, y lleva, un par de tragos de retraso–, en aquellos estupendos folios de estraza (manchados de goterones del peor whisky de garrafa) de los "whodunit" de los años veinte, con el gran Hammett a la cabeza. ("Whodunit", según me contó hace tiempo mi amigo peligroso Peter Viertel, es una expresión que reduce "Who done it?": ¿quién lo hizo?, ¿quién es el culpable?). Pero no dejemos a Rick. Luego, fue el solitario detective privado; el decente "poli" –sin uniforme, claro– mal visto por los jefazos; el sargento desorientado que acaba de regresar del frente y, ya de paisano, acude a Cayo Largo a visitar a los familiares de un compañero muerto; el columnista de deportes que toma copas en el bar de Mickey Walter, en la Octava Avenida, a dos pasos del viejo Madison; el hombre romántico y un poco errante que se les aparecía todas las noches en la Underwood a Chandler, McCoy, Cain y demás ralea genial de la escuela dura; el amigo de los narradores pioneros del "New Yorker", "progresistas de los de antes", bebedores con cara de madera (Irwin Shaw, O'Hara, Cheever...), unos portentos que tap, tap, tap, teclearon las páginas más cínicamente sofisticadas, más elegantemente decepcionadas de la segunda posguerra. Rick fue también un tipo que arrastró su amargura por los mares azules y los "bungalows" marfil de Somerset Maugham, el compañero de trópicos de los mejores creadores de la aventura del siglo XIX, aquellos que no tuvieron más verdadero hogar que los siete mares: compartió barricas de ron con Melville a bordo de balleneros, peleó en tabernas de Pago Pago al lado de Conrad y buscó amores y tesoros junto a Stevenson bajo toda la Cruz del Sur.

Con todo, mi versión favorita de Rick Blaine es que se trata ni más ni menos que del Rostro de la

Generación Perdida. Es Jake Barnes. Todos los Jake Barnes magullados por dentro y por fuera, del género "ya no lucho por nada, excepto por mí mismo", aunque no es cierto, porque al final siempre toman partido por la verdad, la amistad y todas esas cosas anticuadas que traen jaleos. Esos Jake Barnes que alternaron con Hemingway, Scott Fitzgerald, Dos Passos, también Remarque, en el París es una fiesta que nos acompaña en los años veinte, bulevares con olor a libros de viejo, fríos restaurantes de cristales empañados, adoquines húmedos de un Montmartre pintado todos los días por Utrillo, el "ring" color plomo del Stade Anastasie. Ése es mi Rick. Un chico de Brooklyn escéptico, suave, algo seco, bien educado, barnizado con dos manos de egoísmo ligero, que oculta ideales destrozados, amores perdidos. El norteamericano **extranjero** esté donde esté. Me consta, además, que Rick y Gatsby anduvieron juntos en la misma pandilla, aunque Rick nunca quiso entrar en los negocios de Jay, y eso les separó. Rick ya sabía que ni siquiera diez de los grandes pueden derrotar a los puntos a cinco minutos de soledad.

Cuentan algunos supervivientes de Trinseltown que Howard Hawks recibió tal impacto cuando vio **Casablanca**, en un pequeño cine de Melrose, que la quiso volver a filmar inmediatamente. Se largó a pescar con su amigo Hemingway —entonces ya era Papa Hem— hasta Cabo Oeste. En uno de sus paseos matutinos, Howard le compró a Ernest el personaje de Harry Morgan de "Tener y no tener". Después llamó a Bill Faulkner, su otro amigo Nobel (el gran pescador de adjetivos de ambiguos significados en los mares profundos de "bourbon" del viejo Sur), y junto con Jules Furthman, fullero de intachable reputación, sacó en limpio un guión extraordinario. Bogie volvió a ser Rick, es decir, Harry. Un Harry soltero y sin hijos, naturalmente,

y no como en el libro. La Casablanca que levantó Hawks en la Martinica resultó magnífica, una de sus obras mayores. Los últimos segundos de la película, cuando la Bacall hace su inmortal movimiento de caderas, antes de salir los tres (ella, Brennan y Harry) del hotel, es uno de esos momentos que te hacen pensar en cómo habría sido tu vida de estupenda si una rubia así te hubiera pedido fuego. (No sé muy bien por qué, pero yo siempre llevo cerillas). Ese dichoso sentimiento —tan difícil de atrapar— de la alegría, de la felicidad, ay, muy pocas veces ha sido secuestrado con mayor precisión por una cámara como en esos instantes en que Bogie y Slim se miran rebosantes de complicitad, amor y deseo. Como decía, el Harry Morgan que interpretó Bogart (Hawks le llamó Steve en la película) seguía siendo el Rick de siempre, pateando su independencia por las Antillas Warner en blanco y negro, arrimando el hombro a regañadientes en la lucha por la Francia Libre. Es curioso, pero Rick va a quedar como el personaje más Hemingway "de" Hemingway, aunque fueran otros, los hermanos Epstein, primero, y Koch, después, quienes le dieran vida, pasado, inclinación por los perdedores, gusto para las buenas gabardinas y talento para el whisky. Todos ayudados, eso sí —los Epstein, Koch y la media docena de escritores que trabajaron en el anonimato—, por las aspiraciones de una época.

El guión de **Casablanca**, además de perfecto, es una obra de arte. Contiene todos los elementos para que los espectadores adelantemos la cabeza continuamente, centímetro a centímetro, hacia la pantalla, hasta sentir en el cuello una sorprendente tortícolis. La construcción tiene sabiduría homérica. Los diálogos son precisos, acuchillados, tan secos y brillantes como el tequila amarillo que beben Holden, Oates, Borgnine y Ben Johnson en **Grupo salvaje**; diálogos que rebosan talento, mo-

dernidad, doble -y triple- sentido. El manejo del ritmo recuerda aquel otro manejo de la luz que tenía Vermeer, y el equilibrio (por seguir con la pintura) es hermano gemelo del de Brueghel para las composiciones. Fijaos en cómo colocaba Brueghel a sus extras en los mercados. Ese mismo equilibrio es el que nivela todo el guión.

Los buenos guiones se reconocen porque tienen siempre la temperatura de una caricia lenta. En los grandes guiones, sean originales o adaptaciones, dramas o comedias (**Encadenados, El tercer hombre, Río Rojo, En un lugar solitario, Un lugar en el sol, Eva al desnudo, El hombre tranquilo, Marty, Chantaje en Broadway, De aquí a la eternidad, El apartamento, El verdugo, Matar un rruiseñor, El golpe, El padrino y El padrino II, Annie Hall, Taxi Driver, Veredicto final...**), en los guiones extraordinarios, decía, y sea cual sea su tema, la sensación que transmiten es que siempre tratan de ti, que es de ti de quien se habla en cada plano, de tu vida, que son tus reacciones y tus pensamientos los que toman cuerpo. En los guiones verdaderamente magistrales, la emoción sube y sube en cada secuencia hasta que suena la campana -"¡Ding!"-, como cuando le atizas de lleno con el mazo al "Pruebe su fuerza" de las ferias. Escribir un guión de esta magnitud, teclear un guión como el de **Casablanca**, exige tener las potencias del alma sobre la mesa, junto a los lápices, el tabaco, la úlcera y la soledad. **Casablanca**, por sí fuera poco, fue escrita a presión. Con el talento sujeto a la famosa presión estilo Hollywood. Una presión que nace en el productor, sigue con el agente, continúa con la mujer (también las amantes opinan) del productor y termina con la estrella de turno, para quien los diálogos y las situaciones siempre son poca cosa. Ningún cheque con fecha sábado logró rebajar esa presión. Y es que la presión del Estu-

dio —angustiosa en Warner, enloquecedora en RKO, confusa en Paramount, sibilina en MGM, espasmódica en Universal, tiránica en Columbia, glacial en Fox, vertiginosa en Republic...— hace que el escritor dé no ya lo mejor y lo peor de sí mismo, sino lo mejor y lo peor de la gente que le rodea. Hijos, mujer, amigos, enemigos, son exprimidos al máximo. El Estudio no se conforma con el trabajo diario en el cubículo de cinco metros cuadrados y, con suerte, pequeña ventana al depósito del agua. El Estudio presiona para que, de vuelta a casa, mientras el atardecer violeta con olor a limón cae sobre Sunset, Cahuenga o Santa Mónica, los Pat Hobby,, Joe Gillis, Dixon Steele, etcétera, sigan pensando en sus personajes cada vez que detienen el "Chevy" ante el semáforo. La presión del Estudio consiste en que siempre tienes que estar robándole a la vida.

Detengámonos ahora un par de páginas ante el asombro que produce el olvido generalizado de Murray Burnett y Joan Alison, autores de "Everybody Comes to Rick's", la obra de teatro en tres actos (que nunca llegó a estrenarse en Broadway) en la que se basa el mito.

James Agee, famoso crítico de cine en los años treinta, periodista, poeta y meticoloso narrador, guionista de **La reina de África** y **La noche del cazador**, dos verdaderas joyas, ganador del premio Pulitzer con su novela "Una muerte en la familia" y, sobre todo, autor de un libro que se ha convertido en una leyenda, "Elogíemos ahora a hombres famosos", uno de los pilares de la literatura norteamericana de este siglo; bien, pues Agee opinaba que la pieza de Burnett y Alison era una de las peores que había leído nunca. En cambio, el también escritor y guionista Peter Viertel, mientras cenábamos una noche en su casa de Marbella, me dijo todo lo contrario, que "Everybody Comes to

Rick's" era una obra magnífica en la que ya estaban todas las cosas que tanto nos atraen de **Casablanca**. Peter aún recuerda cuando David Selznick —que era entonces su jefe— le pasó una copia de la comedia para que diera un informe. Viertel tenía entonces veinte años y estaba empleado como asesor literario y aprendiz de guionista en Selznick International. Al productor de **King Kong**, **Lo que el viento se llevó**, **Recuerda, Duelo al sol** o **Jennie**, entre otras, le preocupaba que Hal Wallis no le hubiera dado todavía ningún guión de Casablanca —nunca se lo daría—, y no estaba muy convencido de sí debía prestarle o no su nuevo descubrimiento sueco, la actriz Ingrid Bergman, para aquella producción que preparaban Warner Brothers. Peter Viertel, hijo de Salka Viertel, también escritora y una de las mujeres más fascinantes del siglo, siempre ha sido hombre de exquisito gusto —está casado con Deborah Kerr—, entre otras, ha escrito la obra maestra de "Tola" Litvak, **Before the Dawn**, o la cada día más "de culto" **La burla del diablo**, además de algunas adaptaciones de Hemingway, de quien fue muy amigo (**Fiesta**, malograda por un reparto calamitoso, las peores localizaciones que se recuerdan en México y una apática dirección de Henry King, y **El viejo y el mar**, abandonada por Fred Zinnemann demasiado tarde para que John Sturges pudiera imprimirle algún vigor); Viertel, decía, es un maravilloso escritor —"Cazador blanco, corazón negro", "Dangerous Friends", "Loser Deals", etcétera— y me fío mucho de sus juicios, aunque no le gusta **Casablanca** y no hay manera de convencerle. (Curiosamente, Viertel también es autor del guión de **La reina de África** junto con Agee, aunque no lo firma). El caso es que Peter sostiene que "Everybody Comes to Rick's" es espléndida y brillante, que así lo hizo constar en su informe para Selznick, y que, desde luego, no es justo que del mito, dogma, fenómeno sociológico o como

queramos llamar el "Affaire **Casablanca**", Joan y Murray apenas hayan recogido las migajas. Estoy de acuerdo con Peter. Aunque la comedia fuera tan horrenda como dijo el malogrado Agee, lo que resulta indudable es que en ella se encuentran ya casi todos los personajes, el tema de los visados, la totalidad de la atmósfera y la trama e, incluso, la canción "As Time Goes By".

La espina dorsal de esta teogonía de nuestro tiempo en que se ha convertido la película de Curtiz, habrá que adjudicársela, pues, a la parejita de dramaturgos. Una parejita, mira por donde, a la que persiguió un "fatum" terrible, ya que su gran proyecto, "One in a Million", un melodrama de espías que les encargó Otto Preminger, también se les vino abajo.

Abandonemos la leyenda durante un párrafo y vamos con un poco de Geografía e Historia, mi asignatura favorita en el colegio. El lunes 8 de diciembre de 1941 no fue un día normal en ningún lugar de los Estados Unidos. Pocas horas antes, el domingo, los japoneses habían bombardeado Pearl Harbor, destrozado el "Arizóna", el "Oklahoma" y, bueno, casi todos los acorazados de la Flota del Pacífico, tal y como nos lo contarían luego James Jones, mi amigo Daniel Taradash y Fred Zinnemann en **De aquí a la eternidad**. Roosevelt, "la fuerza tras la sonrisa", no perdió tiempo. El lunes muy tempranito se fue al Congreso y declaró la guerra al Imperio del Sol Naciente.

Ese histórico lunes, a las nueve en punto de la mañana, Stephen Karnot, buenos días, buenos días, entró en su despachito del Edificio de Escritores. Karnot era lector de guiones, uno más entre el grupo de analistas que informaban sobre las historias que llegaban sin parar a la factoría

Warner. El Estudio -todos los Estudios, todo el país- se hallaba conmocionado por la trastada de los "amarillos". En la cantina, no se hablaba de otra cosa. Tras tomarse un café, Karnot volvió a su cuchitril y echó mano de un original mecanografiado que se apilaba junto a otro centenar. Era "Everybody Comes to Rick's", aterrizado hacía un par de semanas desde Nueva York.

Todos los lectores de guiones que trabajaron en Hollywood en los años dorados, me contó una vez el director David Miller en casa del actor Cesare Danova (los dos ya fallecidos), fueron grandes escritores, expertos en literatura, cultivados hombres de letras sin excesiva suerte, y que tenían, es lógico, un oscuro desdén hacia las películas. Las palabras de Miller fueron corroboradas por el gran Dalton Trumbo, presente también en aquella cena en casa de Danova e igualmente fallecido. Trumbo escribió la mejor película de Miller: **Los valientes andan solos**, y fue otro de los Diez de Hollywood; hacía ya unos años que había dirigido **Johnny cogió su fusil** y sabía mucho de escritores en el anonimato.

Pero volvamos a Karnot. Aquella mañana del histórico lunes, Karnot se portó honradamente. Y la cosa tenía bastante mérito, dado el clima de incertidumbre que recorría la fábrica de sueños -mejor, pesadillas-, más que nada porque era lunes, que es el peor día para trabajar. Yo siempre digo que las personas que no tienen miedo a los lunes no le tienen miedo a nada, son especiales, no conocen el temor de Dios. Karnot leyó sin prisas, concentrándose al máximo, tomando notas en su bloc de hojas amarillas. A eso de las doce, cuando salió en busca del sándwich de pavo, ya había leído los dos primeros actos. Ese día nadie criticaba a los directores ni a los productores en el bar, ese día los lectores y los guionistas única-

mente hablaron de la guerra, ahí la tenemos, en una semana nos llaman a filas, y cosas así, mientras masticaban el "corned beef" y el atún. Antes de las cinco, Karnot llegó a la famosa línea de "...Mientras cae lentamente el telón", cerró el libreto, se puso el sombrero y salió de su agujero sin ventanas. Montó en su coche y, según se alejaba del Valle de San Fernando, tuvo la sensación de haber descubierto entre aquellas hojas mimeografiadas algo que merecía la pena. A la altura de Belden Drive, miró por el retrovisor y le pareció ver a Bogart en el asiento de atrás. Al día siguiente, otra vez en el agujero negro, Karnot se esmeró al resumir en un par de folios el argumento de aquella historia del "night club" exótico, rebosante de refugiados, donde un pianista negro interpreta el "jazz" más triste nunca escuchado en el Marruecos francés. Al par de folios que hizo llegar a Hal Wallis, Karnot —queda claro que se tomó el asunto muy en serio— adjuntó una nota manuscrita, con estilográfica, en la que sugería que Bogart o Raft estarían estupendos interpretando a aquel Rick, un abogado criminalista que había vivido en París, ahora divorciado con dos hijos y, lo más importante, muy tocado con una historia de amor que no puede quitarse de encima. La chica, añadió Karnot, podría ser Mary Astor y, ah, sí, también había buenos papeles para Lorre y Sydney Greenstreet. El señor Karnot, obviamente, era un fan de **El halcón maltés**.

Un par de días más tarde, tras leer aquella sinopsis, Wallis se dijo: "Hal, muchacho, aquí está lo que andabas buscando". Subió a ver al gran jefe y le preguntó: "¿Qué es para ti una buena película, Jack L.?" El amo Warner se tocó ligeramente el bigote y, sin un titubeo, respondió: "Amor, acción, misterio, ironía, diálogos inteligentes, estrellas, muchas estrellas, y la mayor cantidad posible de clase". Tras una estudiada pausa, al más puro

estilo Harry Cohn, Wallis sentenció: "La tenemos". Jack L. Warner miró entonces con curiosidad, con detenimiento, a aquel tipo de rostro y cuerpo redondeados, listo, emprendedor, que trabajaba de sol a sol, sin duda uno de sus mejores hombres, el que más celuloide llevaba en las venas. "Sólo nos faltaba una cosa, Jack L.", y Wallis hizo otra pausa, esta vez mayor, de casi cinco segundos, hasta que, escapándosele una sonrisa por sus ojos azulados, disparó, "y desde hace unos días también la tenemos: guerra".

Mi hipótesis de trabajo en este digamos ensayito, comentario desmesurado o cala -la prensa norteamericana lo definiría como "Critique at Large" y, en el fondo, a mí me gustaría llamarlo "texto"- es que **Casablanca** no es el más feliz de los accidentes felices, como ha dejado escrito Andrew Sarris (crítico al que admiro profundamente desde hace más de treinta años, que conste entre paréntesis), pero esta opinión de Sarris, expresada a finales de los sesenta, hizo que cerraran filas junto a él los aristócratas de "Film Culture", los que empezaban a politizarse sin medida en "Cahiers du Cinéma", los modernistas de "The Village Voice", la gente imprevisible de "Positif", los cursis de "Partisan Review" y el resto de los grupos salvajes. Aun así, yo sigo pensando que **no** es el más feliz de los acontecimientos felices. Vamos a ver. Nunca he creído en los milagros cinematográficos -a excepción del de **Ordet**, naturalmente-, y cuando una película es buena, jamás lo es por casualidad y sí por causalidad. Más ajustado es lo que sugirió Lance Morrow en un excelente artículo en "Time" hace quince años: "**Casablanca** es una procesión de momentos perfectos".

Me consta que la factoría Warner, a lo largo de un periodo de seis meses, puso a trabajar en la película a un grupo de personas de una intelligen-

cia, y de un instinto creador, fuera de lo normal. gente que aportaba ideas **personales**, de primera mano. Escritores con una visión propia de las cosas, del mundo, de la vida. Un tema común, pues, fue analizado, enriquecido, por distintas sensibilidades, por diversos estilos. Eso es lo que ocurrió. Así, la historia fue aumentando sin parar en calidad, emoción, compromiso político, humor, etcétera. Este sistema de trabajo hoy es imposible. habría que tener bajo contrato, como entonces tenían los Estudios, a los ochenta, cien (incluso ciento cincuenta, como en MGM), mejores talentos del teatro, la novela, el periodismo...

Wallis ya había elegido director. Mike Curtiz. Reunía todas las condiciones. Era ese tipo de realizador con el que siempre soñaban los Estudios, un hombre lleno de conocimientos técnicos y que nunca planteaba problemas laborales ni, mejor aún, intelectuales. Curtiz, aparte de **Casablanca**, y no conviene olvidarlo, es el responsable de obras maestras como **Robín de los bosques**, **El lobo del mar** o **Alma en suplicio**. Hoy sigue produciendo asombro el talento de Curtiz para mover la cámara—casi siempre sobre la "dolly", es decir, la grúa—; ninguno de sus compañeros de generación ha sacado tanto partido de la "cámara movediza". Fue, sin duda, uno de los pioneros de algo que podríamos llamar la puesta en escena continuada. (Luego, y fundamentalmente a partir de **Plácido**, llegó Berlanga).

El verdadero tamaño de Mike Curtiz quedó al descubierto cuando, con toda razón, orquestó una campaña para "abrir" el gulón. El club de Rick era un buen escenario, no se podía negar, con personajes de distintos países pululando por allí, mercado negro, juego, etcétera, pero—seguía razonando Curtiz— toda una película encerrada en aquel lugar podía terminar por ser agobiante, excesiva. El

único decorado de la obra era el café del norteamericano. había que llevar la tensión argumental a otros sitios, era imprescindible evitar la "teatralidad" y, más todavía para conseguir esa buena película que todos buscaban, tenían que verse las calles con todos aquellos refugiados moviéndose inseguros, mucho color local, exteriores con bazares, tiendas, cafés con terrazas. En fin, que Curtiz quería una ciudad viva además de un "night club".

Así las cosas, Wallis pudo nadar toda la mañana de un domingo en la bonita piscina en forma de corazón de una casita de diez acres de Bel Air propiedad de una estrella del cine mudo. Una voz le habló desde las alturas: "Hal, Hal, escúchame con atención. Sólo una palabra: Epstein".

¡Los Epstein! Esos hijos de perra que nadie podía distinguir, tan jóvenes y tan calvos, los herederos del cáustico talento de Ben Hecht, los mejores discípulos de esa grosería sencilla de Billy Wilder, que tanto agradecía la gente. ¡Los Epstein! Se contaba que eran gemelos y mellizos a la vez, una cosa muy rara, pero que su parecido era tan grande que cambiaban de chicas sin que ellas lo notaran. Por ejemplo, Julius se levantaba de la cama con la excusa de ir al baño y quien regresaba un minuto después, presto a seguir la pelea, era Philip. Pelirrojas "starlets" de todos los Estudios, camareras rubitas con aspiraciones a estrella, morenitas "sexys" del guardarropa de Ciro's o el Trocadero hicieron, en fin, que el apellido Epstein se pronunciara con admiración y respeto desde Pasadena a Venice. ¡Los Epstein, naturalmente! Eran neoyorquinos, del West Side, judíos, todavía cobraban poco, lo reunían todo. Dotados para la comedia y el melodrama —en las películas de pañuelos eran irresistibles—, manejaban el diálogo de frase corta tan bien como Charles Brackett. Entre

los setenta y tantos escritores bajo contrato que aporreaban las máquinas en Warner, los Epstein eran los más indicados para dar a **Casablanca** ese aire cosmopolita, atrevido, frívolo y de desfachatez que perseguía Wallis. Además, eran rapidísimos. En nada de tiempo habían escrito **Yankee Doodle Dandy**, y no exigieron ni firmar.

El lunes a primera hora, además del café aguado, había donuts calentitos en el despacho de Hal B. Wallis. Pero lo realmente asombroso para los hermanos Epstein fue que el propio Hal los recibiera levantado tras su mesa, sonriera sin parar, les sirviera el azúcar e incluso les removiera el café. "Bonitas corbatas", saludó Hal, que inmediatamente añadió: "Bueno, decidme". Los Epstein respondieron que la obra de teatro que Wallis les había hecho llegar la medianoche del domingo —apenas nueve horas antes— era magnífica. "Quiero que escribáis la película. Con más acción, con muchos exteriores, calles, mercadillos, tiendas, el aeropuerto, todo lo que se os ocurra. Incluso no me impórtaría que os inventárais un 'flashback' en París. Quiero algo realmente grande. ¿Otro donut, Philip?". Wallis estaba lanzado. Para nada recordaba al frío ejecutivo que apenas gruñía un "Hola" al entrar en la cantina de oficiales. "Y si llega a ser el éxito que espero", continuó, voy a ascenderos a productores. Vuestro próximo guión, **Mr. Skeffington**, lo manejaréis vosotros mismos, ah, y con Bette de estrella. Bueno, ¿qué?. Philip carraspeó ligeramente y miró a su hermano. Algo va mal, pensó Wallis. "Fantástico, Hal, de verdad, fantástico", dijo Philip, "pero hay un pero. No, gracias, un donut es mi tope. Es que, ¿sabes?, últimamente noto como si empezara a ser diabético. Mucha sed y esas cosas. Y el azúcar y todo lo bueno dicen que es veneno". "¿Qué pero es ése?". preguntó Hal, ya sin sonreír. "Nos vamos mañana a Washington", contestó Julius, "la gente del De-

partamento de Guerra nos ha llamado. Quieren que ayudemos a Capra en unos documentales de difusión que van a titular **Por qué luchamos**. La patria, hal, todos debemos colaborar al máximo". Wallis se levantó de su butacón y dio un par de vueltas al despacho. En una biblioteca de caoba tenía todos los guiones que había producido personalmente, encuadernados en piel marrón, cuidadosamente alineados. Los miró un rato. Allí estaban **Sargento York** y **Amarga victoria**, **Murieron con las botas puestas** y **La patrulla del amanecer**, **Hampa dorada** y **Soy un fugitivo**, **El último refugio** y **Jezabel**, **Pasión ciega**, **El capitán Blood**, **Oro, amor y sangre**, **La carta**, **Robín de los bosques...** y el último, esa joyita del debutante Huston llamada **El halcón maltés**. Era para sentirse orgulloso. Volvió a sentarse.

"¿Os pagan?", quiso saber Hal. "Sí, pero ahora eso es lo de menos", susurró Julius. "Claro", dijo Wallis. Los Epstein se pusieron en pie, dijeron adiós con la mano al productor, al tipo que verdaderamente dirigía la empresa, y... se quedaron clavados a diez centímetros del pomo de la puerta. La voz de Wallis sonó firme, tranquila y suave: "Bueno, mirad, esto es lo que vamos a hacer. Vosotros os largáis mañana a Washington, trabajáis con Frank en eso de subirnos la moral a todos, etcétera, y **por la noche**, ya en el hotel, os servís un buen trago y os dedicáis a escribir mi película. Hal B. Wallis os promete que cuando se cansen de vosotros... Por cierto, ¿os han dicho algo de la vuelta?". "Sí, nos devuelven en abril", respondió Julius. "Muy bien, pues en abril", siguió Hal, "os encontraréis un 'bungalow' con chimenea para escribir. Se terminaron para vosotros los cuartuchos del Edificio de Escritores. Más cosas. Os encargareis también de adaptar **Arsénico por compasión**, el éxito de Broadway, ya sabéis. Acabamos de adquirir los derechos. La va a filmar Capra para

nosotros, aunque él todavía no lo sabe. Esto es secreto. Sólo estamos en el tinglado yo, Jack L. y ahora vosotros".

Se estableció un silencio moderado. Los Epstein se miraron. Movieron imperceptiblemente las cabezas, el uno al otro, en gesto de afirmación. Julius dijo: "Esta secuencia ha llegado a su fin de la mejor manera. Ni sobra ni falta un plano. Fundido a negro". Los gemelos abrieron la puerta, salieron y, justo antes de cerrar, a través de una rendijita, Philip preguntó: "Oye, Hal, ¿por qué no te ahorras el 'bungalow' con chimenea y nos permites trabajar en casa?".

Pero Wallis ya no prestaba atención. Por el interfono, gritaba a su secretaria que le pusiera con ese fulano intelectual que tenían bajo contrato llamado Koch. nada como dos visiones inteligentes y diametralmente opuestas para enriquecer un buen guión. A eso se le conocía como la técnica de Wallis.

Howard Koch era un joven autor, también neoyorquino, graduado en Columbia, que tenía fama de ser la estrella oculta del Mercury Theatre de Orson Welles y John Houseman. Era discreto, alto, aficionado a los deportes y de izquierdas. Una tarde, Howard se dejó caer por la oficina del Mercury, en realidad un cuartito para las escobas en un portal cercano a Times Square. Llegó recomendado por un pariente lejano que tenía Houseman en New Jersey. Le pusieron a trabajar duro. Treinta y cinco dólares semanales y la mañana del domingo para descansar. Hizo adaptaciones radiofónicas de toda clase de novelas. Su gran triunfo, el que le elevó a la gloria, fue la versión de "La guerra de los mundos", de H. G. Wells, que el gran Orson le sugirió que hiciera en forma de nuevo periodismo, boletines informativos

mezclados con la narración, etcétera. Con el tiempo, los sociólogos han descubierto que la emisión no fue para tanto, que no hubo muertos, que todo aquello del pánico colectivo había sido un montaje del propio Welles y de los publicistas de la CBS con los periódicos y la agencia Reuter. De todas formas, Orson y Houseman le aumentaron la paga a Howard: ciento cincuenta machacantes a la semana y todo el domingo para holgazanear. Luego, cuando los del Mercury salieron escopetados hacia Hollywood para que el jefe hiciera **Ciudadano Kane** (en un principio, la idea de Welles era filmar "El corazón de las tinieblas", de Conrad), Koch se quedó sin empleo. El Howard en paro recurrió entonces a un amigo, otro buscavidas de la cultura, John Huston. Howard conoció a John cuando éste se enroló de actor —actor protagonista, incorporó a Lincoln— en su drama "Un hombre solitario", estrenado casi clandestinamente en Chicago un par de años atrás. Huston estaba recién casado, por segunda vez, y vivía en Hollywood. Se había construido una casa en Tarzana, en el Valle de San Fernando, diseñada por él mismo —a la que dio su aprobación nada menos que Frank Lloyd Wright—, con sus ganancias de escritor a sueldo en Warner. Ahora peleaba por dirigir su primera película **El halcón maltés**. Le iba bien. Howard le llamó a cobro revertido y John le chilló que cogiera el "Santa Fe Chief" y cruzara el país. Le alojó en su casa. Comida, cama y copas, gratis. Así empezó la aventura de Howard Koch en Tinseltown. Más tarde, Walter, el famoso padre de John, metió al comprometido amigo de su chico en la Warner, a prueba. Howard se reveló muy pronto como un gulonista extraordinario —**Sargento York**, nominación al Oscar— y, algo que apreciaban todavía más los Estudios, como un trabajador infatigable. Un ejemplo. Para escribir **El halcón del mar**, Koch estudió Historia Naval, la política de la reina Isabel, se documentó sobre moda y costumbres de la

época, etcétera, convirtiendo una clásica película de aventuras de Errol Flynn en un "epic" de gran madurez. Para Wyler, Howard tecleó **La carta**, sobre un relato de Somerset Maugham, con la Davis devorando cada milímetro del encuadre. Años después, en 1948, Howard Koch escribió otra carta, **Carta de una desconocida**, según la novela de Stefan Zweig, una de las obras más hermosas de la historia del cine, dirigida, en estado de gracia, por Max Ophuls. Al bueno de Koch que, como vemos, había iniciado una trayectoria espectacular, le cortaron la cabeza Nixon y McCarthy a comienzos de los cincuenta. Jack L. Warner le denunció por comunista a la Inquisición. Su gran pecado había sido escribir **Misión a Moscú**, un encargo del Estudio. Lo paradójico es que este film prosoviético se hizo para confraternizar con la URSS, aliada entonces, no lo olvidemos, de los Estados Unidos en la II Guerra Mundial. Como tantos otros, Howard Koch tuvo que emigrar a Europa con su familia, truncándose así una carrera que se adivinaba excepcional. Y una vida. Fue el mismo caso de Michael Wilson, Carl Foreman, Waldo Salt, Polonsky y un largo y penoso etcétera. Con el seudónimo de Peter Howard, Koch escribió un guión bastante autobiográfico, **Intimidad con un extraño**, que filmó Joseph Walton, seudónimo de Joseph Losey. Cuando Howard regresó a su país, a finales de los sesenta, ya nada era igual, empezando por él mismo. Aun así, escribió algunas películas, para Sandy Dennis y para Steve McQueen, un par de libros de memorias y se dedicó a dar charlas sobre el exilio y el cine en el circuito universitario. En fin.

Mientras los Epstein combatían con sus Underwoods en Washington y, a la vez, redactaban la película para Wallis, también Koch hizo doble jornada en su despachito de Burbank. A finales de marzo, dos magníficos guiones, muy distintos pero

absolutamente complementarios, descansaban sobre la mesa de Wallis.

Aportación Epstein. Es evidente que los gemelos trazaron con mano maestra el cosmopolita "gin joint" de Rick, lleno de alemanes, franceses, rusos, italianos, daneses, norteamericanos, marroquíes, búlgaros, etcétera, que fuman, beben -es la película en la que más se fuma y se bebe de la historia-, juegan, trapichean y esperan. Igualmente, los Epstein se inventaron el otro cafeticho, el Blue Parrot, y su propietario, el grandioso Sydney Greenstreet, cuya sola presencia -todavía empapada en el turbio tejido de **El halcón maltés**- servía para abastecer del mejor ambiente "film noir" el cabaret. Nadie ha tenido en la pantalla la majestuosidad del gordo Greenstreet con el cazamoscas en la mano. Por cierto, los Epstein sentían entonces tal fascinación por los automóviles que no resistían la tentación de bautizar con nombres de marcas famosas a sus personajes: Ferrari, Renault... otro acierto que debemos a Julius y Philip, aparte de la modernidad de sus diálogos -adelantadísimos para la época-, es el personaje de Claude Rains en su totalidad. Su actitud ante Strasser y Rick siempre es antológica. Las charlas que mantienen los tres son insuperables. Cuando el mayor alemán da orden de cerrar el local, el corrupto inspector, falsamente indignado, admite: "Acabo de enterarme de que en este lugar se juega", mientras alarga la mano para que Dalio le dé su comisión de todas las noches. Nada más morir Strasser, disparado por Rick, Rains pronunciará otra frase legendaria: "Busquen a los sospechosos habituales". La amistad entre Sam y Rick es un prodigioso ejemplo de cómo los Epstein supieron sacar el máximo partido a una relación complicada, a base de talento y oficio, vínculo que alcanza su punto culminante cuando el pianista entrega a su jefe en la estación la nota de Ilsa,

bajo el diluvio, el tren casi arrancando, al final del "flashback" parisino. Un oficio –el dominio del oficio es maestría– que hace que, aún hoy, nunca lleguemos a enterarnos del todo del lío de los salvoconductos (el mejor "MacGuffin" que conozco), antes, durante y después de la muerte de un Lorre asombrosamente maquillado de norteafricano. Los hermanos escritores dieron, en fin, todas las facilidades para que los tipos errantes y la ciudad fronteriza fueran envueltos en una inigualable atmósfera de "glamour" y ceniza –es decir, de eternidad–, en medio de diálogos tan perdurables, y que sólo suenan y saben a cine, como éstos entre Yvonne y Rick: "¿Dónde estuviste anoche?". "Hace tanto tiempo que no me acuerdo". "¿Nos veremos luego?". "Nunca hago planes con tanta antelación"... El personaje de Yvonne lo interpretó Madeleine LeBeau, que acababa de llegar de Francia huyendo de los nazis y que, curiosamente, rivalizó con Carmen Sevilla, en los años cincuenta, por el amor de Alberto Closas en **La fierecilla domada**. La LeBeau acabó su carrera encarnando a una patética y desvencijada actriz francesa en **Ocho y medio**, quizá la peor "película de autor" que conozco, dicho sea con el mayor de los respetos al Fellini de **La strada** y **Amarcord**.

Aportación Koch. En su guión ya estaba la secuencia de "La Marsellesa", uno de los instantes mágicos de la teogonía –claro homenaje del escritor a **La gran ilusión**, de Renoir– y que sigue conmoviendo hoy igual que hace medio siglo. Ya lo dice el Ecclesiastés: "Sale el sol y pónese el sol y la escena de 'La Marsellesa' siempre permanece". Hay más momentos conmovedores que debemos a Koch. Yo me emociono especialmente con ése en que Rick, ante la mesa de juego, le dice al joven búlgaro recién casado con Annina, la chica de los grandes ojos tristes, que apueste todo el dinero al número veintidós, "he dicho **veintidós**", repite Rick

mirando fijamente a Dallo, el "croupier". Howard Koch que, como sabemos, era un hombre bueno y comprometido, añadió algo estupendo al personaje de Rick Blaine: consiguió que aquel americano neutral y desengañado volviera a la lucha en el último momento. Un verdadero toque de distinción, pues enriqueció el drama sentimental con una crisis ideológica. ¿Alguien podía dar más? Sí, Koch, otra vez Koch. Introdujo nobleza en el pasado del protagonista. Le hizo un romántico combatiente de la guerra civil española, bando de los perdedores. (El diálogo que hacía referencia a este hecho fue censurado, naturalmente, cuando **Casablanca** se estrenó en España). Otra cosa que vio muy bien Koch fue el viejo dilema Amor/Deber, tan fordiano. Estamos en guerra, pensó el escritor, todo el mundo está sacrificando mucho de sí mismo para vencer; Rick aportará su renuncia a la chica en bien de la causa. Y tampoco conviene olvidar que —además de todas las conversaciones de matiz político, que son unas cuantas— pertenecen a Howard los últimos iconos audiovisuales (o como se llamen) dignos de ser recordados de eso que en mi colegio llamábamos la Edad Contemporánea: "We'll always have Paris" y "It doesn't take much to see that the problems of three little people don't amount to a hill o' beans in this crazy world". Tras **Casablanca** llegaron Auschwitz, Hiroshima, la carrera espacial, la ingeniería genética, la píldora y la revolución sexual, la comunicación vía satélite, el ordenador personal, el "compact disc", el sida, los primeros "net-surfers" que navegaron por el océano Internet, la cibernostalgia, la obsesión por el ahorro, la violencia infantil, la persecución del fumador por el hombre tecnológico. ¿Me olvido de algo? Ah, sí, la dictadura del mando a distancia. Y el mundo fue otro. **Casablanca** también es, por tanto, la barrera que divide dos formas de vivir, dos épocas.

El guión de los Epstein y Howard Koch fue enriquecido —antes, durante y después de que este genial trío lo escribiera— por gente del talento y la habilidad de Aeneas MacKenzie, Wally Kline, Robert Buckner, Casey Robinson, Albert Maltz y, en menor medida, Jerry Wald y Norman Krasna, sin olvidar las continuas sugerencias de Hal Wallis (que añadió, en montaje, el último "take" en "off" de la película: "Louis, presiento que éste es el comienzo de una hermosa amistad") ni los sabios consejos de Curtiz, un director excepcional del que, para terminar, me gustaría añadir algo.

Michael Curtiz había nacido en Budapest, se llamaba Mihály Kertész, y, antes de dedicarse al cine, se había enrolado con quince años en un circo —fue malabarista, hombre forzudo y acróbata— y después, a los dieciocho, estudió Teatro y Bellas Artes. Tenía bien ganada en Hollywood una reputación de director duro, tanto con los actores como con el equipo técnico; durante el rodaje de **Casablanca** hizo honor a su fama. De todas formas, su comportamiento con Ingrid Bergman fue exquisito, tal vez porque les unía la condición de europeos. Curtiz dirigió la que sería su mejor obra, según su costumbre, con rapidez y concisión, haciendo gala de una enorme seguridad, forzando al máximo el trabajo fotográfico del sensacional Arthur Edeson, un operador que había iluminado **El ladrón de Bagdad** (1924), y en cuyos créditos también figuraban **Sin novedad en el frente**, **Frankenstein**, **Rebelión a bordo**, **El halcón maltés**, etcétera. Curtiz pidió a su amigo Arthur un expresionismo de vieja guardia, y no se equivocó, pues el contraste entre luz y sombra, el claroscuro, era lo más indicado para reflejar la atmósfera del film. A Curtiz no le afectaba que Bogart y la Bergman apenas se dirigieran la palabra —Bogie jamás salía de su camerino, en el que pasaba horas y horas tomando copas con Claude

Rains o jugando al ajedrez con Howard Koch-, e igualmente le traía sin cuidado al toско Mike que Henreid, cuando se incorporó, mediada la filmación, siguiera despotricando contra su personaje, o que Lorre murmurara a todas horas la insignificancia de su cometido. Curtiz era una máquina perfectamente engrasada que hacía un plano tras otro, dueño de una energía incomparable, una dinamo, que nunca veía el momento de hacer la pausa para el bocadillo. Tenía la teoría de que cuando los intérpretes están hambrientos son mejores amantes. También hacía cosas como celebrar frecuentes cenas en su domicilio, algo que él utilizaba para planificar sobre la marcha con los invitados, a modo de ensayo de una secuencia de banquete o comida que tuviera que rodar próximamente. Un innovador en la composición de planos en movimiento, como hemos dicho antes, decididamente desproporcionado, Curtiz dotaba de un fluido asombro a cada plano. Componía sus encuadres con la meticulosidad de Sjöström, el autor de **El viento**, su maestro, y secuestraba de cada uno de ellos incertidumbre, misterio, armonía y sentimiento. Su puesta en escena aspiraba (y lo consiguió) a una revolución sentimental en el alma del espectador. A que el cerebro se integrara en el corazón. Hoy sabemos que Curtiz -ayudado por unos profesionales con un talento no menor que el de aquellos que envió Richard Brooks a rescatar a Claudia Cardinale-, conocemos, digo, que Curtiz atrapó el tiempo, su tiempo, nuestro tiempo, juraría que también los tiempos venideros, y los unió todos, a la temperatura adecuada, obteniendo un único tiempo de Emoción, igual que lo consiguió Vermeer en la milagrosa vista de Delft o con esa mujer que lee junto a la ventana, lo mismo que, en literatura, hizo Flaubert con "Madame Bovary".

Pero el gran acierto de esta película -el que todavía hoy hace salir de los cines (o abandonar el

salón casero) sintiéndonos jóvenes- es su final. El primer final feliz triste que inventó el cine, un final que estaba cincuenta, cien años por delante de su tiempo. Más aún: la despedida con sombreros envuelta en niebla salvó el Amor -el mejor amor, el del cuerpo y el del alma- para siempre. Ninguna hábitud, ningunas zapatillas caseras, ninguna riña doméstica, lograrán vencerlo. El de Ilsa y Rick es un amor consumado (en París y en Casablanca), pero no consumido. Aquel amor que brota en la pista de aterrizaje en unos primeros planos portentosos es el auténtico tener y no tener del que hablaba la gente de la otra Academia, la de Atenas. El viejo Sócrates aseguraba que el amor era lo único que él era capaz de entender. Los que hemos asistido a la ceremonia de **Casablanca**, también. Es tan sencillo como que desde el Sermón de la Montaña nadie había vuelto a plasmar el amor con vocación de eternidad hasta el Discurso del Aeropuerto.

Que Dios os bendiga a los que hicisteis esta película, cuando todavía el cine no había perdido su inocencia.

C o n t e s t a c i ó n
del
EXCMO. SR. D. FRANCISCO IZQUIERDO

Sres. Académicos,
Sras. y Sres.

La Real Academia de Bellas Artes de Granada, desde que puso al día sus estatutos y los aprobó en 1992, viene estrenando, el verbo es apropiado, nuevas expresiones artísticas. Y hoy, en esta Sala de los Caballeros XXIV y para afirmar su decisión, celebra la **grand premier** del Séptimo Arte como numerario de la Corporación. El Séptimo Arte, hijo espurio, nació fuera del matrimonio ritual de las artes clásicas, y pródigo, por generoso, bautizado con el nombre de Cinematógrafo y abreviado familiarmente en Cine, llega a la Real Academia amparado en el afecto de la inveterada media docena de bellas artes que residen en ella. Y aunque lo reciben en Casa con cién años cumplidos, hecho, derecho y famoso en todo el mundo, el retraso en la acogida no significa demasiado si consideramos que, en este 1996, la Real Academia de Bellas Artes de Granada cumple 220 años. Pero nunca es tarde si el **casting** es excepcional, como en este caso, con un solo protagonista en la sesión de estreno, José Luis Garcí.

Porque el Ilmo. Sr. D. José Luis García Muñoz, José Luis Garcí para todos los públicos, es el cine en sí mismo. En su persona, en sus hechos, realizaciones debería decir, y en su irrefrenable amor a los veinticuatro fotogramas por segundo anidan

todas las excelencias y todas las promesas del más poderoso instrumento para crear belleza. Porque José Luis Garci empieza a morir de cine, es decir, a agonizar de cine, en la acepción de lucha o deseo vehemente, cuando Gary Cooper pelea a muerte con los seminolas de "Tambores lejanos". Desde aquella recordada nochebuena en que, después de ver una película por la tarde y después de cenar con la familia, da la primera "calada" a un chester de su tía Carmen y se acuesta arropado con las mantas fantasiosas de "El Guerrero del Antifaz" y de "Roberto Alcázar".

Y muere de cine en el Instituto Cardenal Cisneros, donde ya utilizada la estilográfica "Junior 21" para ingeniar historias imposibles. Después usaría plumas "Montblanc", "Parker" y "Sheaffer" para ampliar el testamento de su pasión cinematográfica. Y muere de cine al intentar descifrar el erotismo de Marilyn Monroe en "Niágara", no apta para menores, que pasan en el Ibiza, el local de la manga ancha para los aspirantes al carnet de identidad. Y muere de cine ante todas las pantallas de proyección madrileñas, tanto en las de la urbanización residencial del Séptimo Arte de la Gran Vía: Palacios de la Música y de la Prensa, Coliseum, Avenida, Capitol (por cierto, el anuncio que había en todo lo alto de la fachada de este edificio le hizo cambiar de tabaco, pasándose del Winston al Camel), etc., como en las chabolas o "palacios de las pipas", aquellos locales desangelados con asientos de madera donde los filmes, además de imagen y sonido, incorporaban bandas aromáticas de cualquier tufo. Estos eran el Maravillas, el 2 de Mayo, el Cinema X, el Carretas, el Montija y tantos otros con carácter chamarilero donde, entre infinidad de trastos filmicos, de vez en vez aparecía la pieza valiosa, la obra maestra ignorada o arrumbada por los distribuidores. De estas salas en que se ofrecían películas de segunda

mano había una realmente peculiar, el Doré. El Do-Re, con guión entre ambas notas, proyectaba los filmes por rollos, es decir, había tres entreactos cuando menos en cada sesión. Como los palcos y el gallinero del Doré venían a ser algo así como los bajos de los Nuevos Ministerios, cuando solo eran nuevos ministerios sin ministros, resultaban escondrijo ideal para parejas cariñosas, en tal medida, que uno entraba durante la proyección y apenas había espectadores a la vista. Como los cambios de rollo eran imprevistos, para evitar escenas no demasiado cinéfilas el acomodador recorría el pasillo de butacas agitando una campanilla y gritando "¡Se va a encender la luz!". Se hacía la luz y los palcos y la galería de paraíso estaban a tope de personal, eso sí, con problemas de peinado y vestimenta.

José Luis Garcé siguió muriendo de cine mediante la crítica y el ensayo. Tiempos de **Signo**, **Cinestudio**, **SP**, **Reseña** y, con los años, de **ABC**. **Signo**, como **Film Ideal**, fue aglutinador de jóvenes inquietos y taller de prueba de gente nueva con ideas y ganas de expresarlas. Aquel **Signo** de Pedro Ballesteros, que solo concedía anticipos de 11 pesetas con 60 céntimos; de Cecilio Santos, reportero gráfico que consiguió una instantánea del derbi Real Madrid-Atlético de Madrid en la que los veintidós jugadores, el árbitro, los jueces de línea, los de la cruz roja, los grises y más del noventa por ciento de los espectadores aparecían de espaldas; de José María Latiegui, distribuidor de películas de "Pax Films" en 16 milímetros, que, con su moto **iso**, transportaba a los compañeros y dejó listada a media redacción. A propósito, el tal Latiegui, el Pérez Lozano y un servidor fuimos al estreno de "Marte ataca a la Tierra" a fin de enjaretar una crítica colectiva. Pero nos dió la risa tonta al contemplar aquellos marcianos verde escarola y sus antenas provistas de cascabeles ja-

carandosos, que nos echaron de mala manera del cine con ayuda de dos cultos policías armados.

Quizá de las partidas de fútbol en el bar de la esquina de Montesquínza, calle en la que estaba la redacción de **Signo**, se aumentó en José Luis Garcé la afición por el balompié; el compañerismo de campo de fútbol con Carmelo Bernaola, García Hortelano y Vázquez Montalbán, para cuajar finalmente en comentarista de **Estudio Estadio** junto a Di Stéfano y Manolo Alcántara. Recuérdese que su primer cortometraje, realizado en 1974, se titula "¡Al fútbol!" "¿Por qué conformarse con dos o tres pasiones cuando se pueden tener todas?", pregunta José Luis. Así, a la pasión por el cine y el fútbol, suma las pasiones por el boxeo y la lucha libre, también de la mano de Manuel Alcántara, el exégeta del Campo del Gas y del Circo Price, donde practicaban el gancho Fred Gallana y Young Martín y donde ensayaban el tongo Chausson y los Ochoa. Pero el verdadero afán de José Luis Garcé es la literatura. Es un escritor nato, desde un principio. Un espléndido narrador avalado por la desenvoltura culta del saber contar y por una serie de improntas imaginativas que han trascendido desde los autores clásicos a los contemporáneos. Ha viajado detenidamente por las páginas magistrales de Suetonio y Plutarco, de Graham Green y Cela, de Faulkner y García Márquez, de González Ruano y Hemingway, de Ben Hecht y Dashiell Hammet y, con profunda intención, por la obra de Truman Capote, "la literatura que nació del cine" según definición de nuestro reciente académico. Trabucando dos axiomas de José Luis Garcé, sobre el binomio literatura/cine, le aplicamos el cuento de que "el poeta se hace narrador, y el autor se hace director cinematográfico". Y la mejor certificación de cuanto digo se halla en la nómina de distinciones obtenidas como escritor: El Emmy norteamericano por el

guión de "La cabina"; el Premio del Sindicato del Espectáculo por el guión de "Los nuevos españoles", el premio al mejor guión del Circulo de Escritores Cinematográficos por el de "El crack"; el premio al mejor guión del Festival de Montecarlo por el de "La Gioconda está triste", etc. Mas, gana el "Puerta de Oro" de relatos en 1981 y el González-Ruano de periodismo en 1990. Ha publicado seis libros, por el momento. Tres de narración: "Bibidibabidibu" en 1970; "Adam Blake" en 1972 y "La Gioconda está triste" en 1976. Dos de ensayo: "Ray Bradbury, humanista del futuro" en 1971 y "Morir de cine" en 1990, cuya tercera edición acaba de aparecer. Y uno de crítica, titulado "Cine de ciencia ficción", editado en 1973. Bibliografía enriquecida por numerosas conferencias, estudios y artículos.

Pero el ilustrísimo señor don José Luis Garci obtiene la medalla número 14 de esta Real Academia por su carrera cinematográfica, a la que ha contribuido el bagaje de conocimientos y actitudes creativas que acabamos de señalar someramente. He de hablar, pues, de José Luis Garci director de cine. Y referirse a un director de cine español que ha conseguido un **oscar** y ha sido nominado dos veces más para dicho galardón, sin tener pajolera idea del novísimo arte, supone una frivolidad digna de un amigo. Porque los amigos son los seres próximos que más tonterías dicen de los amigos. Así, para salvar mi torpeza y mantener intacto el prestigio artístico de José Luis Garci, me limito a pasar lista a sus obras y a sus éxitos.

Realiza cinco cortos y once largometrajes, además de los trece filmes de una hora para la televisión bajo el título genérico de "Historias del otro lado", rodados entre 1989 y 1991. De los cinco cortometrajes, cuatro los dedica a otras tantas pasiones personales. Ya se acuerdan de su tesis.

Son "¡Al fútbol!" (1974), "Mi Marilyn" (1975), "Alfonso Sánchez", aquel sapientísimo crítico de cine con banda sonora mosqueada (1980) y "Casablanca revisitada" (1992). El otro es "Tiempo de gente acobardada" (1976). La primera película larga, dirigida en 1976, se titula "Asignatura pendiente", cuyo impacto en nuestro país la convierte en gesto sociológico. Mas aún, el título, sinónimo de suspenso en el bachiller de 1937, adquiere categoría de adagio y todo cristo, desde entonces, utiliza el binomio como muletilla coloquial. "Asignatura pendiente" obtuvo una docena de premios. Con "Solos en la madrugada" (1978) y "Las verdes praderas" (1979), dos títulos de enorme respuesta taquillera, José Luis se afirma como el realizador español más importante. Dos años más tarde crea su propia productora, "Nickel Odeon"; y se aventura en el cine negro, otra de sus pasiones, consiguiendo una obra ejemplar, "El crack". En 1983 gana el **oscar** a la mejor película extranjera con "Volver a empezar". Después realiza "Sesión continua" (1984) y "Asignatura aprobada" (1987), ambas seleccionadas para el premio de la Academia de Hollywood.

Este abrumador historial de un autor joven, se magnifica con el ciclo-homenaje que la Universidad Sur de California le dedica, durante marzo y abril, en 1991. Allí se presentaron y estudiaron todas sus obras, interviniendo, entre otros, Robert Wise, Saul Bass, Charles Chaplin, Julián Marías y Fernando Savater. Y el historial se magnifica, por supuesto, con los premios personales, como el "Goya" al mejor director, el "Valores Humanos del Festival de Montreal", el "Premio de los Directores de Cine Español", el "Sant Jordi", el "Luis Buñuel" al mejor director de la Década de los 70, el "Premio Especial del Jurado de Houston Film Festival", el de la Sociedad General de Autores Españoles y el Nacional de Cinematografía de 1992.

La Real Academia de Bellas Artes de Granada que, con la incorporación como numerario del ilustrísimo señor don José Luis Garcé cumple una de las aspiraciones del artículo primero de sus estatutos, se siente realmente satisfecha al entregar la medalla número 14 al más notable y universal de los directores de cine españoles y, por egoísmo artístico, compensada con la presencia y asesoramiento intelectual de uno de los jóvenes valores creativos de España.

José Luis, bienvenido a casa.