

apuñaló a su dama en el lecho, después de amarse, y luego azuzó contra sí mismo los perros de caza, impresionada y al mismo tiempo alimenta la imaginación del escritor. Detalles como el olor a fresas o las sábanas empapadas de sangre aún caliente lo afectan tanto que acaba por sospechar que se despierta en el lecho del muerto y no en su cama. Sin embargo, en «Diecisiete ingleses envenenados» una supersticiosa mujer caribeña que se salva de la muerte en una pensión de Nápoles, no da ninguna importancia a la muerte de los diecisiete ingleses, hecho que, a su juicio, es uno más entre los inexplicables acontecimientos que ha presenciado en un país ajeno a ella, un lugar donde le parece que ocurren «muchas cosas al mismo tiempo».

En «Tramontana» sucede algo verdaderamente curioso, es el miedo a la muerte lo que mata al personaje. Desde la segunda línea del cuento el narrador nos presenta el tema: «Lo vi una sola vez en "Boccaccio", el cabaret de moda en Barcelona, pocas horas antes de su mala muerte»⁵. Víctima del capricho, de la terquedad o de la inconsciencia de unos suecos, un joven caribeño de veinte años es obligado a regresar a Cadaqués, lugar adonde no quería volver, después de haber sobrevivido al pánico que le causó la tramontana. El narrador justifica con su propia experiencia el terror del muchacho que, desesperado, se lanzó del coche cuando lo llevaban a Cadaqués.

La muerte también es presentada desde la perspectiva de un niño que, junto con su hermano, se siente oprimido por la disciplina espartana que les impone una institutriz alemana, en unas vacaciones en que sus padres los dejan solos. Este cuento, «El verano feliz de la señora Forbes», también enfrenta dos maneras de ver la vida y las actitudes contradictorias en los personajes. Los sentimientos del niño frente a la muerte son ambiguos. En una parte del relato confiesa los deseos que tuvo de matarla con el vino envenenado que estaba en el ánfora antigua y que él mezcla con su bebida. El narrador advierte que jamás pudieron olvidar lo que vieron, pero el relato revela que sus curiosos y ávidos ojos contemplaron sin pudor el cadáver de la señora Forbes con sus veintisiete puñaladas en el cuerpo. Igualmente, en «Santa», más que el tema de la muerte, la obsesión del narrador son los muertos. Aterrorizado, habla de la insostenible impresión que le causó la visión de esa piel

tersa y tibia y de esos ojos abiertos y diáfanos que parecían mirarlo desde la muerte. Igual ocurre en «Me alquilo para soñar» donde el narrador se impresiona ante la vista del cadáver de una mujer. Amarrada al asiento del conductor, con el cinturón de seguridad, el rostro desbaratado, los botines descosidos y la ropa hecha pilitrafas, es el horror mismo. Sólo el anillo en forma de serpiente con ojos de esmeralda le permite evocar el recuerdo de una mujer que conoció treinta y cuatro años atrás en Viena.

En «El rastro de tu sangre en la nieve», Billy Sánchez de Ávila no lo sospecha, pero el lector sí percibe que ese chorro de sangre que mana del dedo de Nena Daconte señala el camino que conduce a la muerte. Aturdido en un París racionalista e imposible, dependiendo de una dirección o el apoyo de una embajada para la que él no es nadie mientras no pueda demostrarlo, el personaje camina perdido entre la nieve, sin saber que su amada ha muerto.

Finalmente, en «Sólo vine a hablar por teléfono» la locura y el olvido podrían ser también una forma de morir en vida y en «El avión de la bella durmiente» la mujer que duerme al lado del viajero, con su impresionante belleza, es como si estuviese muerta, no sólo porque lo ignora sino porque durante todo el trayecto le produce una terrible inquietud que le quita el sueño y lo obliga a velar por ella.

Lo que resulta verdaderamente paradójico y a la postre confirma el misterioso destino de todas las sustancias narrativas es que precisamente el sueño en que el autor asiste a sus funerales no haya podido alcanzar la forma de un cuento, a pesar de su intensidad. Aquel sueño que le hizo «tomar conciencia de su identidad», que fue un punto de partida para escribir sobre las «cosas extrañas» que les ocurren a los latinoamericanos en Europa, que dio origen a estos *Doce cuentos peregrinos* y que llegó a engendrar sesenta y cuatro posibles cuentos, tuvo como destino el cesto de la basura, según García Márquez porque «nunca logré que fuera una parranda como la del sueño».

★ ★ ★

⁵ Op. cit., pág. 179.

Pensar que se necesitaron veinte años para que estas curiosas creaciones vieran la luz suscita una honda reflexión sobre el singular destino de quienes se empeñan en fabular un mundo, en sacar del pozo de la memoria la materia de lo que fuimos y lo que seremos. Revivir ese cuerpo muerto que puede llegar a ser la lengua, mediante el ejercicio literario, debe ser una tarea de alucinados u obsesivos, de seres verdaderamente aterrorizados ante la idea de la muerte. Gide, que vivía angustiado por ella, entendió con aplastante lucidez el maravilloso e «inútil» trabajo de un escritor: «Tant de mots sont-ils nécessaires?, et la contention de l'esprit, l'effort de affabuler une intrigue, pour tendre devant le lecteur cette broderie bariolée que, pour un temps, devant lui s'impose et voile la réalité?»⁶, se pregunta en su diario y no tenemos más remedio que responder que el «sin sentido» de producir sentidos le da sentido a la vida de quien escribe y, probablemente, es de esperar, a otras. Tal vez la magia de la literatura resida en la inutilidad.

Por suerte, el autor de *Doce cuentos peregrinos* pudo esperar veinte años para escribirlos. Otros no pudieron. Antes los venció la miseria, los sorprendió la locura o los tentó el suicidio.

Consuelo Triviño

Cómicos*

Faltaba en la bibliografía del cine español —por cierto, no demasiado abundante ni hecha con rigor, salvo excepciones— una historia de sus iconos, los cómicos. No se trata, en este caso, de biografías monográficas, tampoco exhaustivas y muchas veces tendientes a la hagiografía, sino de un verdadero diccionario de intérpretes, minucioso y pacientemente contrastado. No era tarea fácil.

Como señalan en el prólogo los autores, la obra llevó más de cinco años de búsqueda en archivos, colecciones de revistas y otras fuentes de consulta, a veces enormemente dispersas. En este campo, se ha chocado con una dificultad mayor que en otros: por una parte, la aún vigente tendencia crítica a privilegiar a los directores, según la ya tradicional *politique des auteurs*, heredada de la crítica cahierista, y que por eso cuenta con una bibliografía más numerosa; por otra, curiosamente, por la propia tendencia de los intérpretes a rodear de cierto misterio y oscuridad sus trayectorias, a veces para enaltecerlas o magnificarlas.

De tal modo, el rastreo de datos requirió, además de ese laborioso vaciamiento de libros, enciclopedias y hasta catálogos de festivales, una investigación casi detectivesca, que no excluyó, claro, la consulta con la memoria —no siempre fiel— de los propios profesionales o sus familiares, así como de críticos e historiadores.

El resultado es un voluminoso libro que contiene en sus entradas a 361 actores y actrices españoles, desde la época muda hasta 1992, desde las *estrellas* más cono-

⁶ Gide, André, *Journal*, Paris, Gallimard, 1951, pág. 901.

* Carlos Aguilar y Jaume Genover: *El cine español en sus intérpretes*, Verdoux S.L., Madrid 1992.

cidas a los intérpretes de reparto. Incluye en su plan la reseña de sus datos biográficos fundamentales, con una valoración de sus trabajos, incluso sus actuaciones en teatro y televisión y la lista completa de las películas en que han intervenido. A esta biofilmografía se añade en todos los casos una fotografía del actor o actriz en alguno de los films citados, cuidando que ésta corresponde a la misma, excluyendo la facilidad de insertar una foto de estudio.

Obviamente la obra, pese a su extensión considerable, no podía contener a todos y cada uno de los intérpretes que alguna vez han pasado ante las cámaras. Los autores fundamentan de este modo su criterio de selección: «...se ha efectuado partiendo de un criterio estricto de representatividad. Esto es, buscando establecer un equilibrio cronológicamente ecuánime entre *estrellas* y actores de reparto, mitos con poder de convocatoria popular y profesionales en absoluto célebres, fenómenos coyunturales e intérpretes ligados a varias décadas, carreras efímeras y dilatadas. Posiblemente algún lector no comporta por entero la selección, pero debe considerarse que la nómina de intérpretes que han trabajado en el cine español resulta ingente y por lo tanto casi imposible de abarcar en su totalidad».

La criba parece lógica, aunque quizá subjetiva. Se explica, por ejemplo, que se hayan omitido intérpretes cuya actividad principal sea teatral o televisiva. El prólogo cita así a figuras tan conspicuas como Catalina Bárcena o María Guerrero, entre otras, aunque razones históricas y estéticas hacen incluir a Margarita Xirgu (presente por su protagonismo en ciertas películas mudas recientemente redescubiertas, a las que habría que añadir su actuación en *Bodas de sangre*, film argentino de Edmundo Guibourg) o a José M.^a Roderó. Hay ciertos ausentes

prestigiosos, como Catalina Bárcena, ya citada, que actuó en películas argentinas solamente o Pedro López Lagar, que fue actor en Argentina en la compañía de Margarita Xirgu y que desarrolló en dicho país una intensa actividad fílmica.

Menos explicable es la ausencia, y no creo que sea por razones xenofóbicas, ya que figuran otros del mismo origen, de Norman Briski, actor argentino que protagonizó, entre otros, *Sonámbulos* y *El corazón del bosque*, de Manuel Gutiérrez Aragón o *Elisa vida mía*, de Carlos Saura. También falta Luis Politti, con destacada actuación en varios films españoles, entre otros *El corazón del bosque* de Gutiérrez Aragón, o *El nido*, de Jaime de Armiñán. Tampoco figura un actor de reparto calificado, como Raúl Fraire (*Los invitados*, donde fue coprotagonista con Lola Flores, o *El juego de los mensajes invisibles*, entre muchos otros films y telefilms). Tampoco tienen entrada propia Paula y Miguel Molina, los miembros más jóvenes del *clan* Molina, aunque están citados en la biofilmografía del padre de todos ellos, Antonio Molina. Como simple apunte informativo, citamos también al actor vasco Iñaki Ayarre, no demasiado conocido, pero que fue protagonista de *Dulces horas* (1981) de Carlos Saura.

Estas escasas lagunas no impiden considerar a *El cine español y sus intérpretes* como obra seria y valiosa, no sólo por ser la primera en su género dentro de la no demasiado prolífica bibliografía cinematográfica española. Por ello, constituye un trabajo de consulta obligada para críticos, historiadores y para todo estudioso o aficionado que desee conocer mejor el mundo abigarrado de quienes representan al rostro lejano o presente de la pantalla.

José Agustín Mahieu

