

Notas a la programación (noviembre-2006)

Voces de seducción

Al final, en el cine, como en el amor, todo es cuestión de gusto. Gusto personal. Atracción inexplicable. Y paradójica: como el amor y otros placeres pecaminosos, el cine entra por los ojos, pero su zona más erógena es el oído.

El ciclo Voces de seducción, que Fílmoteca Española inició en septiembre, continúa este mes con docena y media de películas que son otros tantos ejemplos de sugerente penetración auditiva. Hay voces profundas que logran sacar nuestra conciencia a la superficie. Hay voces ligeras que nos aturden y emborrachan, y voces carnosas como orquídeas, o como plantas carnívoras, y tan venenosas como ellas. Finalmente, igual que hay amores que matan, algunas de estas voces seducen y conducen a la fatalidad.

Por ejemplo, Peter Lorre, en su única película como director, *Der Verlorene* [El perdido], es, a su modo, seductor. Un seductor repulsivo. Visualmente, esta película alemana de 1951, desconocida y excepcional, es heredera de Lang, de Murnau, y también de Welles. A su vez, es precursora del primer Wajda, del primer Polanski.

En alemán, la voz de Lorre suena como un viejo clarinete, rescatado del sótano, que ha perdido parte de las llaves, y su lengüeta no recuerda ya el calor, el tacto humano. Lorre habla en voz baja, monótona, casi impersonal, pero su registro grave permanece raramente agudo, encajando fielmente en la anomalía de su personaje, un hombre melancólico, sin nombre ni historia, que en medio de la nada se tropieza con su pasado y se complace en retornar a él para vengarse de los demás y de sí mismo. Si la cara, la mirada, los ojos, los párpados son el lenguaje de Peter Lorre, su voz es su verdadero pensamiento.

A un actor le marca más su voz que el pecado original. Ya puede acudir al foniatra, tomar clases de enunciación, apuntarse al Método, hacer yoga o hacer gárgaras; si su voz no corresponde al tipo que pretende, está perdido. Una falsa leyenda atribuye el fracaso de John Gilbert en el cine sonoro a su voz aflautada. Por contra, el violoncello que Greta Garbo tenía en la garganta fue tan importante para su carrera como su perfecto rostro estatuario.

A menudo, los defectos vocales son más seductores que la perfección. Nadie puede resistirse a la encantadora Kay Francis cuando susurra (a Herbert Marshall en *Trouble in Paradise* [Un ladrón en la alcoba]): "You're crazy about me. Othewise you wouldn't think about my weputation". No en vano todo el mundo en la Paramount la llamaba "the wavishing Kay Fwancis". A fin de cuentas, en la farsa amorosa que es *Trouble in Paradise*, donde todos, de guante blanco y traje de noche, se roban unos a otros, nadie echa en falta unas cuantas erres.

Y es que en el cine, al contrario de lo que suele ocurrir en el teatro, las voces más atrayentes son las menos académicas. Eso no nos impide extasiarnos ante la gloriosa elegancia de Anton Walbrook (*The Red Shoes* [Las zapatillas rojas] y *Lola Montes*). Qué mágica formulación verbal. Qué belleza neoclásica. Y eso que para Walbrook (nacido Adolf Wohlbruck en Viena), como para el franco-alemán Max Ophüls, o el berlinés Ernst Lubitsch, el inglés era una lengua aprendida.

Casi la mitad de las películas del ciclo en este mes están dirigidas por Lubitsch, de quien sus colegas decían que nunca llegó a dominar por completo la lengua inglesa. Eso no le impidió ser el más brillante de los comediógrafos del cine, el más elegante de los "farceurs", el más certero de los satíricos.

Gozaremos con los primeros y más espectaculares artificios dialogados de Lubitsch (*The Love Parade*, *Monte Carlo*, *One Hour with You* y *Design for Living*), pero solamente entre *Trouble in Paradise* y *Cluny Brown* [El pecado de Cluny Brown] se extiende todo un festín de palabras. Está Marlene Dietrich, en *Angel*, subyugando a media voz a Melvyn Douglas (por la media voz de Marlene, que era toda la voz que tenía, parecían pasar el aire y el tiempo prometiéndolo pasiones de cartón piedra). Greta Garbo, haciendo de Greta para el mismo actor, en *Ninotchka*, y en París, falsamente seca al principio, después falsamente risueña, y siempre en rara tensión, como en un concierto para cello y fagot, salpicado finalmente por risas de corno inglés, ya que no podría ser de "french horn". Margaret Sullavan y James Stewart en *The Shop around the Corner* [El bazar de las sorpresas], ella con todas las fantasías incumplidas del mundo encerradas en una salutación, "Dear friend", y él, obtusamente racional bajo su aparente, tartamudeante, hasta irritante indecisión. Por fin, Gene Tierney, exquisita, casi translúcida, que entra en la librería donde Don Ameche finge ser un empleado, en *Heaven Can Wait* [El diablo dijo no], y a su pregunta, "May I help you?", baja la mirada y musita "Thank you". Solo dos palabras (una, en español) y desde ese momento sabemos que habrá fuego, llamas y ardores, aunque no los del infierno. (Por cierto, Don Ameche hizo el papel de Melvyn Douglas en *Silk Stockings*, la versión musical de *Ninotchka*, con canciones de Cole Porter).

A Ameche sólo le supera en astucia, pero no en urbanidad, Charles Boyer, otro más con inglés de adopción. Lo de Boyer no es seducción, es casi estupro. En sus manos, garras deberíamos decir, chicas inocentes como Jennifer Jones (*Cluny Brown*) o Margaret Sullavan (*Back Street* [Su vida íntima]), y Olivia de Havilland en otra memorable película, no sólo pierden la inocencia y la paz de espíritu. También pueden perder hasta el último céntimo. La voz de Charles Boyer es sinuosa, reptante, insidiosa, atrayente, hipnótica, mortal.

Otras veces no son las palabras, sino las intenciones. Al escuchar a Orson Welles uno siempre sospecha que en realidad está diciendo otra cosa. Él mismo se encarga de ponernos en la pista, con su sonrisa irónica y su cejas arqueadas. Entonces nos cuenta una fábula con su voz de embaucador profesional. En *The Lady from Shanghai* [La dama de Shanghai] son tiburones soltándose del anzuelo

para devorarse entre sí, alrededor del barco. El olor de la muerte surgiendo del mar. “Nunca vi nada más atroz... (sonrisa, cejas, etcétera) hasta esta noche, en este pequeño picnic”.

No es preciso ser políglota para degustar placeres como estos. Cuando Sinatra canta, cautiva hasta a los iletrados. (Por el contrario, cuando Hitchcock habla resulta incomprensible, excepto quizá para su mujer). Willem Dafoe (Light Sleeper [Posibilidad de escape]) abre la boca y su dentadura amenazante nos conmina a prestar atención a su sedosa fraseología. Debra Winger (Black Widow [El caso de la viuda negra]), como Antonio Weinrichter acertadamente ha visto, parece que se acaba de despertar. Tras una noche loca, añado yo. Ese es su encanto.

Otros, yo mismo, preferirán la voz de Romy Schneider (L'Important c'est d'aimer [Lo importante es amar]), que es siempre la voz de una mujer desnuda. Sin máscara ni maquillaje. Está desnuda de verdad, y se le transparenta el alma. Hanna Schygulla, por su parte, cuyo cuerpo no es infrecuente que veamos desvelado, suele aportar tanta “insouciance” vocal como epidérmica. Es el suyo un mundo sin culpa y sin pecado. En Die bitteren Tränen der Petra von Kant [Las amargas lágrimas de Petra von Kant] causa amor y dolor a la vez, sin que su voz, tan tierna, revele cuál es la pasión que la consume a ella.

Aparte es preciso tratar a Max von Sydow (Vargtimmen [La hora del lobo]), sosias, incluso alias, de Ingmar Bergman. Ninguna voz más solitaria, más desolada, más humana en un mundo sin dios, en un paisaje sin horizonte. La voz del padre que sabe que sus hijos van a morir.

Un código no escrito, pero respetado universalmente, asigna según el diapasón de la voz categorías de hombría o feminidad, desenvoltura o dependencia, iniciativa o timidez. En el sexo masculino, desde el papá de Bambi a Schwarzenegger, la voz grave implica dominio, fuerza, poder, y la voz aguda justo lo contrario. En las mujeres, voces como las de Lauren Bacall o Kathleen Turner otorgan a sus propietarias una plusvalía de misterio, sofisticación e inaccesibilidad.

La última palabra la tiene la naturaleza, que toma partido en la batalla de los sexos y hace que, con la edad, se agudice la voz de los hombres mientras que la de las mujeres sea más profunda. Y mientras ellos buscan desesperadamente el cromosoma perdido, se escucha en escena el himno del himen, que retorna vencedor, al final de la ópera.

José Luis Rubio, octubre 2006.