

VIDAS EN SOMBRAS EN TORNO A HAMLET GARCÍA

Bernardo Sánchez Salas

Universidad de La Rioja

*"La calle era un cinematógrafo
y él sentíase cinematográfico, una sombra, un fantasma"*

Miguel de Unamuno, *Niebla*, XIX, (1939)

*"(Gonzalo Bernal) Fue siempre tan puro –dijo don Galamiel Bernal, el padre–;
siempre pensó que la acción contamina y nos obliga a traicionarnos,
cuando no la preside el pensamiento claro"*

Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (1962)

1.

El presente ensayo, formalizado en los términos que siguen, vino provocado, sin embargo, por una cadena de asociaciones intuitivas entre dos obras no interrelacionadas efectivamente *ab origine*: la novela emblemática de Paulino Masip *El diario de Hamlet García* y el único largometraje de Lorenzo Llobet-Gràcia *Vida en sombras*. Sin necesidad de forzar ninguna perspectiva sobre ambas, el cotejo –que en mi caso, he de confesar, no fue buscado sino producido en el tiempo, una especie de "catástrofe"– revela una evidente simpatía dramática, argumental, intelectual, vital y hasta política, cuyas analogías y sintomática acrecientan su interés si se analizan por separado y a continuación se ponen en común; operación de la que no se extraerá una certificación de influencias directas, pero sí una red poética, interactiva parcialmente y siempre pertinente, valiosa en un arqueo general de temas, motivos y tipos, transitiva entre los formatos literario y fílmico e interesada en el mismo tramo histórico.

Por cierto que ya desde el punto de su producción, *El diario de Hamlet García* y *Vida en sombras* se manifiestan contiguas a lo largo de la década de los 40 –bien que separadas por un Océano Atlántico–; la novela se acaba de redactar en marzo de 1941 y se publica en 1944, en México, y la película se rodó entre noviembre de 1947 y febrero de 1948, en Barcelona¹.

¹ Vid. SÁNCHEZ SALAS, Daniel, "Vida en sombras o la película del hechizado", *Secuencias*, 1/Octubre 1994, UAM, Madrid, p. 12.

Otras obras y circunstancias concurrentes se inscribirán igualmente en este intervalo y actuarán en su margen, así como en el de los propios textos de Masip y Llobet-Gràcia, en los que se incrustarán de modo más o menos expreso como realimentadores. Porque un protocolo de investigación en la conformación respectiva de la novela y de la película extenderá la intertextualidad a obras de diversa extracción como la comedia original de Paulino Masip *El hombre que hizo un milagro*, redactada como tal en México en enero de 1940, re-escrita a su cargo como guión cinematográfico en 1941 y rodada en este mismo año con el título de *El barbero prodigioso*, o la *nivola* de Miguel de Unamuno *Niebla* publicada precisamente en el año del fin de la guerra civil española. Esto por lo que atañe a *El diario de Hamlet García* y dada por supuesta en lo más alto el emblema de la tragedia de Shakespeare; en cuanto a *Vida en Sombras*, será la película de Alfred Hitchcock *Rebecca* (*Rebeca*, 1940), estrenada en España en 1943, la que ejerza su *influenza*, y en menor medida *Romeo and Juliet* (*Romeo y Julieta*, George Cukor, 1936), estrenada en 1940. Pero no solamente esta adscripción de textos dista mucho de ser estanca, sino que podemos detectar aún otra obra puesta en abismo entre la trayectoria de Paulino Masip –no ya solamente su novela– y el protagonista de la película de Llobet-Gràcia, todo un nexo "siniestro", en tanto latente y doméstico: *El escándalo*, en sus tres especies, novela de Alarcón (1875), película de José Luis Sáenz de Heredia (1943) y por último versión teatral del propio Paulino Masip (circa 1945, México). Se verá que, accediendo a una especulación superior, estos textos y los modelos que contienen pueden reaccionar entre sí.

A propósito de 1941, de los espejos, del ascendente del cine y de los diarios: el 6 de julio de 1941 es la primera fecha del calendario *memorandum mori* de Artemio Cruz². La pasión cinematográfica de Carlos Fuentes se traspasó a buena parte de su obra literaria –*Fortuna, lo que ha querido* (1964), *Orchids in the moonlight/Orquídeas a la luz de la luna* (1982), etc.–, pero en la recapitulación del septuagenario Cruz, tanto en el procedimiento y en la estructura espacio-temporal –como ya advirtieron Linda Glaze o Lanin Gyurko– como en la luz y sombra de su memoria, el cine es un signo capital y una forma de vida. Sin ir más lejos, su voz interior reconocerá que "el pecho sigue dormido, con el mismo hormigueo sordo que siento..., que sentía cuando pasaba mucho tiempo sentado en el cine" (p. 22) y la última película de Joan Crawford será motivo de comentario al pie de la cama con su mujer Catalina Bernal y su hija Teresa. Pero además, no quedan muy lejos de Hamlet García algunas características de Artemio Cruz: la búsqueda de "foco" (p. 127) para distinguir la que ha sido su realidad, el pase "frente a mis ojos" (p. 145) de su vida, los diversos grados amorosos mantenidos con tipos de mujeres distintas como Regina, Catalina o Laura, la presión sobre él de la fatalidad, un cierto complejo de culpabilidad, casi cainita, por haber sido acusado por Catalina Bernal de traicionar a su hermano Gonzalo Bernal –partidario de la inacción y del triunfo del pensamiento: programa que Hamlet García

² *La muerte de Artemio Cruz*, no obstante, fue redactada por Carlos Fuentes entre 1960 (La Habana) y 1961 (México) y publicada en 1962. He utilizado la edición de Anaya & Mario Muchnik de 1994.

podría haber hecho suyo— y humillar a su padre Galamiel Bernal. A esto hay que añadir un dato muy importante, familiar también para Hamlet García o para Carlos Durán: el hijo de Artemio, Lorenzo, muere en la guerra civil española.

Atendiendo, por lo tanto, a la gradación de las transacciones, a las coincidencias de producción, a la latencia temática y a la variedad de los formatos que demostrará el *corpus*, este trabajo persigue un triple objetivo que aunque, en cierto modo, aditivo en sus fases y materia, no pierde de vista como punto de partida y de retorno el iluminar en definitiva algunos ángulos de *El diario de Hamlet García* y conectarla con otros exponentes que considero afines.

En una primera fase, centrada en la novela, sostendré que ésta se revela como texto catalizador, "multimedia", me atrevería a decir; claramente expresivo de la novedosa experiencia pro-cinematográfica que el escritor Paulino Masip estaba ensayando en el trance simultáneo de su redacción y de su ya probado oficio como autor teatral. A las marcas textuales me remitiré para demostrar que no saldrá, a mi juicio, gratuitamente la práctica en paralelo de los formatos de novela, teatro y guión cinematográfico —añádase el de comentarista cinematográfico— acumulada entre 1940 y 1941, y que si invirtió los dos primeros en la articulación solvente de su primer libreto para el cine, no es menos cierto que *El diario de Hamlet García* acusa una referencialidad consciente, de autor, al ejercicio de un nuevo punto de vista, a un nuevo foco habilitado por el ejercicio descriptivo cinematográfico. Paulino Masip ensayó la perspectiva de que está dotado el cine transfiriéndola a la personalidad y visionica del personaje de Hamlet García, quien como un nuevo Augusto Pérez —en tantos sentidos y sin sentidos— adoptará para multidimensionarla la metáfora cinemática como *gnosis*, autoscopia y lenguaje. En una segunda fase, desglosaré las tramas intertextuales que, independientemente, informan *El diario de Hamlet García* y *Vida en sombras*.

Hasta aquí, el trabajo de mesa, digamos. En una tercera fase procederé a la lectura abismada que me ha venido guiando desde un principio y a la que aspiro: describir un campo virtual de afinidades mediante el cual algunas obras se expliquen mejor a sí mismas a través de otras, mirándose en el espejo de otras aunque el espejo haya cristalizado (ligera-mente) después, por lo que intentaré dilucidar a Hamlet García y su sistema de vida y percepción a través de la odisea vital y *amateurismo* filmico de Carlos Durán, *cameraman* aficionado protagonista de *Vidas en sombras*. Mediará en la reflexión, el fantasma de Fabián Conde y el de un espectro de varones que se extienden desde el "cuasi ser" Augusto Pérez hasta el viudo Max de Winter, pasando por el ingenuo rapabarbas Benedito Sánchez. Esta nómina constituye un círculo romántico, gótico en algunos extremos, que participa de las sombras a las que pertenece igualmente el profesor de metafísica ambulante Hamlet García. Carlos Durán compartirá con él, en primera instancia, el *fatum*, la tribulación erótico-filosófica, la ambulancia dilemática, la ascendencia física y metafísica de lo cinematográfico, la situación traumática de la guerra civil, la catástrofe doméstica, las formas de exilio interior, el sentimiento de culpa y el calendario. Los demás caballeros convocados irán añadiendo a estos otros síntomas asociados.

2.

El año 1940-41 es el segundo año de exilio mexicano de Paulino Masip y profesionalmente se caracteriza por la simultaneidad y diversidad de sus actividades literarias, algunas de ellas, las que se apliquen al cine, nuevas para él. En enero de 1940, a sólo medio de año de la redacción de la octava y última de las "cartas a un español emigrado" iniciadas a bordo del "Veendam" y editadas por la Junta de Cultura Española sin salir de 1939³, finalizaba la redacción de *El hombre que hizo un milagro*, una de sus comedias teatrales más fructíferas, aunque paradójicamente fuera del marco del teatro puesto que aunque se frustrara su estreno en 1942⁴, se vería adaptada al cine en dos ocasiones, la primera en la producción "Azteca" para "Films Mundiales" *El barbero prodigioso*, dirigida e interpretada por Fernando Soler Pavía y la segunda, en Argentina, en 1958, a mayor gloria como protagonista y director del cómico del país Luis Sandrini. Lo más relevante al efecto de *El barbero prodigioso* es que la adaptación de la pieza teatral propia y la confección del guión constituyeron el primero de los 42 (aprox.) trabajos que Masip acabaría realizando para la industria del cine mexicano, ni más ni menos que el arranque de la que sería su definitiva profesión en el exilio. Así pues, en enero del 40 concluye su famosa comedia y —las fechas son inexorables— no pudo tardar mucho en decidirse a escribir la versión cinematográfica, pongamos parte de 1940 y parte de 1941⁵, puesto que el 29 de agosto del 41 se daba la primera vuelta de manivela en los Estudios CLASA⁶. Si, como consta en las ediciones, en marzo de 1941 puso final a la redacción de *El diario de Hamlet García*, no es aventurado conjeturar el que coincidieran prácticamente en varios momentos la progresión de la novela y del guión y es patente en la novela que el método cinematográfico aflora en la constitución del personaje y de su mundo. Para más inmersión en el nuevo medio, en ese mismo año, Masip debutaría como comentarista en la revista *Cinema Reporter*.

³ Vid. GONZÁLEZ DE GARAY, María Teresa (Edit.), *Paulino Masip. Cartas a un español emigrado*, Ediciones del Centro Cultural El Nigromante-INBA, México, 1999, pp. 7-21 y VILLAU-RRUTIA, Xavier, en *Así*, 7/2/1942 (citado por GARCÍA RIERA, Emilio, en *Historia Documental del Cine Mexicano*, Ediciones Era, México, 1970, volumen II, p. 33).

⁴ Vid. GONZÁLEZ DE GARAY, María Teresa (Edit.), *Paulino Masip. El gafe o la necesidad de un responsable y otras historias*, Biblioteca Riojana, Gobierno de La Rioja, Logroño, 1992, p. 31.

⁵ Traigo a colación dos coincidencias emocionantes y quiméricas a propósito de barberos poéticos (y de ciegos): entre enero de 1939 y julio de 1940, Charles Chaplin rodaba *The great dictator* (*El gran dictador*), donde interpretaba —en una cara de su virtuoso doblete— a un barbero judío, amnésico, ingenuo, romántico y ciertamente "milagroso" en el ámbito personal —logra despertar de su amnesia de entreguerras—, del ghetto y hasta del país, al subvertir y denunciar en el orden cómico la férula dictatorial y cuyo bigotillo, por cierto, no deja de recordarme al que lucirá Fernando Soler. Por otro lado, en *El barbero prodigioso*, el personaje del ciego que llega a la barbería y es sujeto del milagro estaba encarnado por Miguel Inclán, el mismo actor que nueve años más tarde sería el memorable ciego don Carmelo de *Los olvidados* de Luis Buñuel.

⁶ Vid. SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, "Paulino Masip, un escritor español en el cine mexicano", *Secuencias*, 7/Octubre de 1997, ICE, UAM, Madrid, p. 52.

El diario de Hamlet García devela varias formas de pensar y formatear el hecho dramático. El teatral, en el que ya era veterano Masip, sirve de solución a algunas "escenas" como la conversación mantenida entre Hamlet y don Leonardo, el padre de su alumna Eloísa, recogida en las páginas del día 10 de diciembre de 1935⁷, pero el fenómeno cinematográfico se irá revelando como el rector de las impresiones y de su reflejo narrativo, como si Hamlet García participara de ese estado de inanidad que Unamuno en su artículo "La mosca bicentenario" metaforizaba al comparar la "extraña vibratoria quietud cinematográfica" con "la pesadumbre de la soledad radical en que todos vivimos"⁸, síntoma, –lo denominaré "aprensión cinematográfica"– del que estará aquejado Augusto Pérez, antes que Hamlet García.

Pero de ese "semi-estado" también sabía Benedito Sánchez, lo que sucedió es que Masip hizo explícita la metáfora cinematográfica en el caso de Hamlet seguramente por interferencia de la disciplina guionística. No se trata solamente de que Hamlet tenga como el barbero de pueblo veleidades filosóficas, ni que como éste pase entre sus vecinos como un excéntrico, un lunático –es apodado "hombre Vía Láctea" (p. 24)–, un pusilánime y un apocado, ni que parezca contagiado de su falta de sentido práctico o doméstico ni que sufra de la misma carencia conyugal y del mismo *status* familiar incómodo y tortuoso; no se trata solamente –aunque nos vayamos acercando– de que el "ver", en su valores físico/ofthalmológico y trágico (la anagnórisis de sí mismo) sea tema de ambas obras, el "ver o no ver" equiparado al "ser o no ser" –no se olvide que la recuperación de la vista es el milagro de Benedito–; no se trata solamente de que *El hombre que hizo un milagro* y *El diario de Hamlet García*⁹ compartieran un mismo destino editorial en el México de 1944, con ser el destino una fuerza determinante en otros textos a los que me referiré más adelante, sino que, lo novedoso, es que Paulino Masip transfiere e implica la perspectiva y retórica cinematográficas que él ha descubierto en la composición del guión de *El barbero prodigioso* a la estructura ontológica y óptica de Hamlet García. El propio Masip confesaría tiempo después en un artículo publicado en la revista *Novedades* que si bien "La deformación profesional del cine me perjudicó en un principio", ya que "sin querer tendía a visualizarlo todo", en cambio, "creo que desde el primer momento mi experiencia de adaptador cinematográfico me favoreció muchísimo para la presentación adecuada de los personajes, el plantamiento de las situaciones y la ligazón de unas y otras, para que todos ganaran en intensidad dramática y para que interviniera el sentido de la continuidad"¹⁰.

⁷ Pp. 63-67 de la edición de Anthropos (Barcelona, 1987), a la que corresponderán todas las citas de la novela de ahora en adelante.

⁸ Citado por UTRERA, Rafael, en *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1981, p. 18. El artículo –publicado en los años 20– está recopilado en la edición de las *Obras Completas* (Afrodisio Aguado, XVI, p. 475).

⁹ Editorial Atlante, la comedia e Imprenta Manuel León Sánchez, la novela.

¹⁰ Artículo de Armando de María y Campos transcrito por GONZÁLEZ DE GARAY, María Teresa en *Paulino Masip. Seis estampas riojanas*, Biblioteca Riojana/Serie menor, Gobierno de La Rioja, Logroño, 1996, pp. 125-128.

Y así fue: *El diario de Hamlet García* es el cuaderno de un espectador de sí mismo –"Yo me veo, ahora, con los ojos fríos de un espectador" (p. 212), que se imagina través de un "velo luminoso, inconsútil e impalpable" (p. 24), como "un hombre muerto hace cuatro mil años" (p. 25), como una "nebulosa atravesada por resplandores cuyo foco ignoro" (p. 176), que dialoga con su cuerpo "Tal como te veo en la pantalla espectral del espejo" (p. 29)–, de la escena inmediata de su casa y del escenario panorámico que le circunda, marcado por el "espectáculo" de la guerra civil. Y aún más, es el cuaderno de un espectador en general sinestésico –insiste frecuentemente en que todo se le mete por ojos y oídos, el relato de la criada (p. 257), "la neblina roja, las armas, las enfermeras y el jaleo de Madrid [...] abriéndose paso violenta y dolorosamente" (p. 278), hasta la autoscopia radical: "Mis ojos han vuelto sus pupilas hacia adentro y ciegos para las cosas de fuera me escrudriñan" (p. 295)–, pero en particular cinematográfico. Es el cuaderno de un espectador que a veces se trasciende funcionalmente hasta el papel de una cámara registradora; por lo tanto, de espectador ascendido a cineasta que pretende entender la realidad captándola. Paulino Masip pondrá en voz del narrador Hamlet García para lograr la sinestesia medios pro-fílmicos y teatrales combinados. De esta forma, un Hamlet metanarrador afirma que la despedida en la estación de Ofelia y los chicos que parten hacia Ávila para pasar el verano tiene "mucho de teatral" y que demuestra una "mise en scène pertubadora" (p. 79), pero cuando su descripción literaria alcanza la fragmentación, polivisión y sonoridad propias de una edición cinematográfica (en una secuencia, además, de repertorio, recurrente y codificada, como es la salida de un tren):

"Los campanillazos repetidos, la voz ronca del empleado que anuncia la próxima partida, el cierre de las portezuelas, los chorros de vapor silbeantes que se escapan por las ruedas. La suma de gestos idénticos junto a todas las ventanillas con lo que el mío pequeñito de dar un beso, o apretar la mano o agitar un pañuelo se transporta a un plano superior al sentirse multiplicado por los otros, el alarido final de la máquina que llena el aire y estremece las entrañas, el olor y el polvo de la carbonilla. Las nubes de humo y acaso esa soleira de emociones parejas decantas a lo largo de los años en aquel mismo recinto" (p.79).

Cuando el narrador Hamlet García se refiere a la espectacularidad de la vida alrededor, se convierte en una mesa de montaje inequívoca. Por ejemplo, para desglosar la perplejidad y asombro de Eloísa al intentar abarcar la escena de una Puerta del Sol atestada y poliédrica:

"Todo lo sorprende y de todo quiere saber la razón. Por qué son rojas unas banderas y rojinegras otras; por qué muchos hombres se dejan la barba; por qué unos llevan fusiles y pistolas y otros están sentados tranquilamente en las terrazas de bares y cafés tomando cerveza como si no les importara nada; por qué hay tantos edificios incautados por sindicatos y partidos políticos; por qué los aguaduchos siguen abiertos y las calles se han llenado de carritos, puestos ambulantes de venta de libros; por qué hay tanta gente comprando libros; por qué va este hombre con una pistola en la mano; por qué esos milicianos se han disfra-

zado de bandidos andaluces de la época romántica; por qué esa señora pasea a su niño en el cochecilo y esa otra a su perrito pekinés atado a una hermosa cadena..." (p. 271).

La voz en primera persona de Hamlet García utiliza incorporada de una forma natural en su aparato descriptivo terminología técnica relativa a la fotográfico y a lo cinemático: "campo visual", "proyección panorámica", "pantalla", "espectador", "tres dimensiones", "cinta cinematográfica", "cinematógrafo mudo", "atmósfera espacial", "fotografías recordadas". Yo diría, si tuviera que caracterizar al "cineasta" que es este narrador, que se trata de un cineasta *amateur*, precisamente del tipo que lo fuera Carlos Durán y otros muchos en los años de la segunda República española, años de pasión cinemática, cineclubista y camarógrafa. Algunas sensaciones descritas por Hamlet García son puro calidoscopio audiovisual de artista plástico de vanguardia. Atiéndase a la descripción que realiza de la Cloti, licuándose literalmente (p. 210) en su presencia, o cómo tras un desfile miliciano en la Puerta del Sol se reduce el ambiente a vibraciones sonoras (p. 222), o cómo al alejarse de su vida Carmen —a la que le acaban de matar a su novio, Manolo—, dice de ella: "Me queda en la retina su imagen como una llama vibrátil" (p. 302). De nuevo la vibración Unamuniana: huella, resto eidético de lo que ha sido y ya no es, de lo ausente. Y es la ausencia, el hueco que emerge de forma obsesiva, sombromanista y doméstica en el transcurso diario de Hamlet García, Carlos Durán (o Max de Winter, desde luego).

3.

La más idónea replica, el más completo *alter-ego* de este modelo óptico/óptico que es el "cameraman" sin cámara, Hamlet García, lo encontré no en la literatura si no en una muestra singular de cine español muy cercano en el tiempo a la novela de Masip y, creo, muy comunicada con ella en varios aspectos, comenzando por la odisea personal de su protagonista, un cineasta *amateur* llamado Carlos Durán (interpretado por Fernando Fernán Gómez), viudo a causa de la guerra civil, sujeto de la película *Vida en sombras*¹¹, a su vez retrato parcial de su propio director, el también cineasta —de formación/vocación *amateur*— Lorenzo Llobet-Gràcia, como Masip, por cierto, catalán de nacimiento y fallecido a la idéntica edad de 65 años. No estará de más reseñar que la rehabilitación de *El diario de Hamlet García* y de *Vida en sombras* fue póstuma e incluso —otra coincidencia— en fechas tan parecidas como marzo de 1985, en que la película fue redescubierta para el gran público en *La noche del cine español* que dirigía Diego Galán —aunque fuera, antes, en mayo de 1973 cuando el propio Llobet-Gràcia la presentó en el Cine-Club de Sabadell ante un público

¹¹ Para recabar más información sobre la película, consúltense el estudio citado de Daniel Sánchez Salas y los artículos de José Luis Castro de Paz (en *Antología crítica del cine español. 1906-1995*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, pp. 239-242), Jesús González Requena (en *Revista de Occidente: la guerra civil y el cine*, 53/Octubre de 1985, pp. 76-91). Ferrán Alberich realizó en 1984 para Filmoteca Española el documental *Bajo el signo de las sombras*.

entre el que se encontraba Ferrán Alberich, el que será auténtico mentor y resaturador de *Vida en sombras*¹²-, y 1987, año de la edición de *Anthropos* con prólogo de Pablo Corbalán.

La biografía de Carlos Durán es la de un tipo no "dado a luz" sino "a Lumière", en un cinematógrafo, sin embarazo previo de su madre y como sacado de la chistera de un mago de barraca. Su partida de nacimiento es la de "por y para el cine" y a partir de ese momento determinante, su vida entera se convertirá en un trasunto imitativo del cine. Tomavistas a tomavistas, película a película, irá sustituyendo su vida por la cinematografía ambulante y el montaje de sus acontecimientos e hitos –de esta forma eligió Llobet-Gràcia mostrárnoslo– será análogo al pautado por una moviola o mera subrogación de la sucesión en las ficciones cinematográficas. Así, el espectador de *Vida en sombras*, no será testigo de las etapas de su noviazgo con Ana (María Dolores Pradera, para mayor eco, esposa de Fernán Gómez en "la vida real") sino que verá, en su lugar (y desde el mismo lugar/butaca que ocupa la pareja en una salón cinematográfico), a modo de remedo de una elipsis, un montaje de secuencias de *Romeo and Juliet*, que funcionarán como secuencia sustitutoria y simbólica, pues, lejos de la gratuidad, se trata de una historia de imposibilidad amorosa, hostilidad social y catástrofe del deseo, una de las varias que se superponen al cotejo *El diario de Hamlet García/Vida en sombras*. De igual manera, Carlos Durán participará en la guerra civil con la única arma a su alcance, una extensión de si mismo: la cámara tomavistas, lo que denomina Requena el "no-fusil"¹³. Una vez asesinada su mujer, Ana, por una bala furtiva que entra en casa, se verá imbuido, transfigurado, poseído, aprensivo por el personaje masculino de *Rebecca*, el atormentado Max de Winter, el Laurence Olivier –gran Hamlet del cine, qué ironía– que tras la misteriosa (y violenta) muerte de *Rebecca*, su primera esposa, intentaba reconstruirla eróticamente sobre la figura sin nombre de Joan Fontaine a la vez que expiar su sentido de culpabilidad en las circunstancias de su desaparición. El proceso de identificación de Carlos Durán con Max de Winter alcanza a la impostura física –mismo batín, mismo bigote, misma gravedad– y a la psicológica. A ello contribuirán la proximidad del cine donde se proyecta (y se desborda) *Rebecca* y los pinitos de *cameraman* casero del señor de Manderley (perdón, ése es la señora Danvers), del señor de Winter: la secuencia de *Rebecca* que puede resultar más dolorosa para Durán¹⁴ es aquella de la sesión de *home movies* que testimonian la felicidad de la nueva pareja.

Pero Llobet-Gràcia encadenará con precisión y escalonamiento los reflejos cinematográficos: a *Romeo and Juliet* y *Rebecca* le sucederá la película española *El escándalo*. La oportunidad es un paseo que Carlos Durán realiza delante del cine Coliseum de Barcelona, donde se proyecta en esos momentos el melodrama de Hitchcock. *El escándalo* se anuncia por la calle, al modo, yo diría, de un aviso, de una premonición profética, ambulante. La exactitud de la cita no sólo viene justificada por el hecho –por lo visto,

¹² Vid. SÁNCHEZ SALAS, Daniel, *Op. cit.*, pp. 9-10.

¹³ *Art.cit.*, p. 79.

¹⁴ Carlos Durán realizará una sesión idéntica de sus películas de viaje de novios con Ana, en la secuencia 21 según el *decoupage* realizado por Daniel Sánchez (p. 23). Durán recordará las *home movies* de los de Winter en la secuencia 41.

recordado a fuego por Llobet-Gràcia— de que *Rebecca* y *El escándalo* se estrenaran en España en el mismo año, 1943, sino que subraya, abraza a través del personaje de Fabián Conde el drama de Max de Winter —sobre todo, téngase en cuenta que *El escándalo* nos es anunciada en *raccord* con *Rebecca*— y de Carlos Durán: la fatalidad familiar, la culpabilidad y la redención, el debate amoroso entre dos tipologías mujeres (una adúltera/Matilde y una novicia en amores/Gabriela), el peso del pasado y una escenografía umbría y turbia, agudizada en la obra de Alarcón por la puesta en escena decimonónica, muy próxima al sueño de Manderley.

Además le encontramos aquí otro usufructo: el patrón de la trama *El escándalo* novela, principalmente en la disyuntiva erótica de Fabián Conde, en su caracterización y en su delicada posición social y familiar (anagnórisis familiar, es decir, problemas de identidad) es reconocible —al menos, afín— en bastantes obras de Paulino Masip, incluidos los guiones, en los que suele extremar los prototipos masculinos y femeninos, extrapolados hacia la virtud o hacia la depravación autodestructiva. En el lado de los hombres, tenemos o bien al tipo calavera, parrandero, mujeriego y libertino o bien al tipo profesoral, filosófico, médico. En el lado de las mujeres, figuran en un extremo las "cabaretófilas" —que decía una mujer de cierta película de Buñuel, creo que *Susana* (1950)— y en el otro las que tienen un pie en el convento¹⁵. Lo cierto es que la novela de Alarcón ocupó una parte muy importante de la vida creativa de Paulino Masip. El famoso actor español Armando Calvo, amigo personal de Masip, había encarnado a Fabián Conde en la versión cinematográfica de Sáenz de Heredia¹⁶ del año 1943 y cuando se trasladó a México a labrarse una carrera mexicana —en lo que perseveró entre 1945 y 1957— sugirió a Masip la realización de una adaptación teatral de la novela que le permitiera volver a retomar el personaje que tanta fama le dio y montar una gira por todo el país, partiendo del Teatro Ideal donde hacía sus temporadas. El escritor y guionista aceptó y la culminó¹⁷. Parece ser que la obra llegó a representarse, pero no queda ni en la familia ni en archivos prueba escrita de la adaptación, ni manuscrito, ni publicación alguna¹⁸.

4.

Las analogías entre las personalidades, vagabundia intelectual, enajenación existencial, turbación sentimental, inserción histórica y perplejidad social de Hamlet García (HG) y Carlos Durán (CD) merecen —respetando su distancia natural— una inspección por *items*:

¹⁵ Vid. un análisis más pormenorizado de esta radicalización y descendiendo a nombres y títulos puede encontrarse en SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, *Op. cit.*, p. 50.

¹⁶ Existía una anterior de 1934, precisamente mexicana, dirigida por Chano Urueta. Recomendando para una interpretación puesta al día de la versión de Sáenz de Heredia el artículo correspondiente de José Luis Téllez en la citada *Antología crítica del cine español*, pp. 165-167.

¹⁷ La historia de este episodio es relatada en el artículo de *Novedades* ya citado.

¹⁸ Según afirma María Teresa González de Garay, que ha entrado en contacto con la familia y conoce perfectamente el estado de la obra.

4.1. *Fatum*¹⁹:

HG y CD son seres predestinados desde su nacimiento/alumbramiento. Hijo de un cate-drático de metafísica, el uno e hijo literal del cine el otro. Procedencias, por lo tanto, vaga-rosas, inmateriales, platónicas, sin anclaje.

4.2. Instancia narrativa:

HG se narra en primera persona; estaba previsto que en *Vida en Sombras*, CD recurriera igualmente a una voz *over* en primera persona, aunque finalmente no se optó por ello.

4.3. Perspectiva:

HG y CD demuestran tener distorsionada su visión del mundo por el ejercicio de la lite-ratura²⁰ y del cine, respectivamente.

4.4. Inhibición social, sexual y política:

HG y CD tienen atenuada su virilidad y no se significan políticamente²¹.

¹⁹ Reconoce la voz de HG: "Mi destino estaba predeterminado, tácitamente, desde antes de que mis padres se unieran con lazo que desataría la muerte. Mi padre había heredado la cátedra de Metafísica del suyo, mi abuelo, y yo la heredaría del suyo" [...] "A estas alturas el planeta sigue pare-ciéndome un lugar donde fuerzas oscuras, extrañas, incognoscibles... [...] Los sucesos de mi vida pos-terior no han corregido la versión primera que el mundo me dio de su fisonomía y el comercio de libros aumento mi desconcierto" (p. 20), y la siguiente reflexión, expresión de un máximo desarrai-go: "Yo lo sé: eres padre, novio y niño, sin hijo, sin novia y sin infancia, en uno tres sentimientos quí-micamente puros". Quizás "De ahí proviene esa ligereza alada, virgen y un poco tinta que tienes" (p. 270).

²⁰ "El comercio de libros aumento mi desconcierto" (p. 20) ";Hamlet, no hagas más literatura!" (p. 212), "Su reino está en vosotros viejos libros eternos, espíritus que flotáis sobre los vientos cam-biantes de los siglos" (p. 246).

²¹ HG es un irresponsable delictivo, antipatriota, apartidista, en palabras de Don Leonardo (pp. 63-66), aunque tiene sus sim/antipatías (lo castrense, la naturaleza y el estado) (pp. 78-79). HG inten-tará ser captado por Leonardo/Sebastián (el primo militar de Ofelia) y por Daniel. CD igual filma un mitin del Frente Popular (secuencia 21) que la rotura de unas urnas en las elecciones por piquetes del mismo Frente Popular (secuencia 22) (*Vid. SÁNCHEZ SALAS, Daniel, Art. cit.*, p. 24). Respecto a la sexualidad, afirma HG: "Lo mejor que realiza el hombre cae fuera de la órbita estrictamente sexual" (p. 60).

4.5. Constitución:

HG y CD son dos "medio seres" que viven en la sombras del dilema, del cine, de la perplejidad, que perciben sólo la sombra de todo y que trabajan para las sombras; sombras ontológicas metaforizadas recurrentemente por la sombras zootrópicas del cine. También Benedito Sánchez es una sombra, como bien expresa Fernando Soler en la iluminación (expresionista) y puesta en escena de la secuencia en que el barbero entra en la habitación –convertido literalmente en una sombra sobre la pared– y habla con el ciego sobre si es o no es. HG²² y CD, así como sus entornos, están bajo sospecha de sombra, inestable y huidiza. Las sombras son para ambos, señal de fatalidad histórica, presagio, fantasmagoría y trasmundo.

4.6. Situación:

HG y CD se muestran fundamentalmente perplejos por los fenómenos de su entorno y superados trágicamente por ellos. Hacen intentos desesperados por aprehenderlos, en el caso del cine mediante un registro físico (aunque bien es sabido que ni indeleble ni estable).

4.7. Visión:

HG y CD pretenden mantenerse al margen de las cosas –incluso HG de sí mismo²³– como dos fríos espectadores, desapasionados y neutrales, escudados por la inhibición y el intelecto (HG)²⁴ y por el distanciamiento camarógrafo (CD). El espectáculo que compartirán es el de la guerra civil española.

²² La conversión en sombras es un estribillo de HG: Nochevieja de 1935, "31 de Diciembre: Fin de año. Comienzo de un año nuevo. Y sombras por todas partes" (p. 69); el alma "Su ámbito se llena de sombras que desbordan sus límites y se extienden a cuanto te rodea" (p. 75); las "sombras blancas" de los balcones (pp. 94-95) en el calor madrileño de julio con las que se identifica; la guerra como escena/espectáculo: (texto p. 119: escena, sombras chinas); "Con ayuda de las sombras que se alejan, yo, desde mi balcón de un quinto piso, soy un pequeño dios que planea su mirada indiferente sobre los acontecimientos humanos" (p. 120); "Ofelia... Ofelia... Ofelia... Quiero corporeizar su sombra y cuanto más pronuncio su nombre más vaga y sutil se hace" (p. 209); "Como mi cuerpo en las sombras de la estancia, mi alma está envuelta en penumbras que no vienen de fuera sino nacidas de sus propios entresijos" (p. 261), "Puesto que te mueves en la sombras, lleva tus manos por delante" (p. 262); "Me debato entre las nuevas tinieblas, forcejeo con ellas, quiero romper su capa, abrirme paso, salir a la luz. No puedo atravesar su espesor" (p. 272); (A Eloísa:) "Eres claridad en las tinieblas, criatura viva entre fantasmas" (p. 278); la razón lógica "Es un trozo de cadena trabada, visible, y luego algún que otro eslabón suelto y luego las sombras impenetrables" (p. 304); "Las sombras que traen del otro mundo..." (p. 312); "Madrid se esombrece más..." (p. 322).

²³ "Yo me veo, ahora, con los ojos fríos de un espectador y río de mí" (p. 212).

²⁴ "El espectáculo de la calle me atrae sobremanera..." (p. 177); "Soy un espectador desinteresado a quien de momento atrae el espectáculo. ¿A mí qué me importan ni sus fines ni sus consecuen-

4.8. Crisis:

HG y CD sufrirán el mayor trauma existencia del su vida ante la tesis de la guerra civil y doméstica, que les enfrentará a lo físico, desde el propio cuerpo o el sexo a las balas. La guerra será el reactivo que paradójicamente les hará existir. La guerra les reanima como se despierta un cataléptico. Les excita el sexo y el hambre. A HG le hace perder el miedo a las sensaciones y a las personas: a los actores de la tragedia²⁵.

4.9. Mujer:

HG da por muerta a Ofelia (de viaje), o "peor que muerta" (p. 209) y CD ha visto como su mujer moría acribillada azarosamente, sin salir de casa. Ambos buscarán construir otras mujeres que sublimen todas las variedades de lo femenino, desde la maternidad a la lujuria. HG, por ejemplo, se encuentra entre Ofelia (la esposa y madre), Cloti (la hembra) y Eloísa (alumna/ideal).

4.10. Sentimiento de culpabilidad masculina:

HG se cree merecedor de la infidelidad de Ofelia por haber negado la existencia de su cuerpo (vid. p. 59) y CD está atormentado por haber dejado sola a su mujer en aquel día de guerra con resultado de muerte.

5.

He aislado como último *item* para detallarlo las analogías cinematográficas. Algunos episodios y acciones de la película *Vida en sombras* podrían servirnos para entender o acceder a una materialización de la condición cinematográfica de una conciencia cinema-

cias?" (p. 125); HG considera la guerra como "sombras chinas" (p. 119) e intenta abstraerla como "metáfora puesta en acción", como "traducción a imágenes concretas" (p. 124), como "imagen virtual", "Advierto que por primera vez Eloísa ha visto la guerra de bulto, en las tres dimensiones y con atmósfera espacial para circular por dentro" (p. 303) y como tragedia libresca, "En nuestros *personajes* la guerra es un elemento trágico, desnudo, humano y divino a la vez, como los dioses griegos...." (p. 309). Véase lo que HG le contesta a la prostituta Adela cuando ésta le ofrece un arma:

"—Entonces ¿qué hace usted aquí?

—Lo mismo que usted: mirar" (p. 146).

Véase, también, la descripción de espectador de la guerra que hace HG en la p. 295.

²⁵ "Otra más es que no tengo miedo físico. No me asustan estos grupos de jóvenes que llevan fusiles [...] ni los tiros sueltos que oigo, ni los coches que van y vienen a velocidad de vértigo haciendo girar el faro piloto, como un ojo escudriñador sobre los transeúntes [...] Me parece irrazonable mi tranquilidad, pero no me asustan y anoto el detalle" (p. 122).

tográfica como la demostrada por Hamlet García, explicitando su dimensión visual. Y para ilustrarlo, a continuación relacionaré fragmentos de la narración de Hamlet García (N) con secuencias de la vida como *cameraman* de Carlos Durán (P)²⁶.

5.1.

(N): "Con esto quiero decir que las lisas paredes de mi cuarto en vez de librarme de la obsesión que tan inesperadamente me ha acometido se han prestado celestinescamente a servirme de *pantalla, al modo de la cinematográfica*, para reflejar, con circunstancias y pormenores lascivos –es el vocablo exacto y lo escribo–, el *espectáculo* del cual había huido y más peligroso, para mi salud moral, por ser imaginado" (p. 111).

(P): Panorámica subjetiva: Carlos Durán filma (encuadra/encañona/barre) con su cámara *amateur* secciones de su propia habitación, lo que incluye objetos personales, recuerdos y un retrato de su mujer (sec. 44)²⁷.

5.2.

(N): "De cuando en cuando llega hasta mí el eco de unos disparos lejanos. Una vez sueñan más cerca y un temblor febril recorre toda la calle. Ventanas y balcones se cierran rápidamente; cuantos tienen un fusil lo disponen para apuntar contra un enemigo que a lo que parece por lo indeciso y turbado de su actitud, puede caer de las nubes o surgir del fondo de la tierra. Un camión que venía lanzado frena con alarido de todas sus coyunturas. La mitad de sus ocupantes desciende y toma posiciones en las aceras; los que quedan se parapetan de rodillas detrás de los tableros que forman la caja del vehículo. La escena tiene un no sé qué de descoyuntado y grotesco que me recuerda *los dramas de las sombras chinas*" (p. 119).

(P): Primer trabajo profesional de Carlos Durán: la filmación del *meeting* del Frente Popular, seguido de la filmación de la ruptura de unas urnas por unos piquetes, acción que se soluciona mediante el recurso de la representación en sombras (sec. 22). La película que, en su proceso de recuperación, rodará como cineasta *amateur* Carlos Durán después de la guerra se titulará *Sombras*.

5.3.

5.3.1. (N): "Su voz, *cinta cinematográfica cansada de rodar, salpicada de oscuros, mal anudadas sus roturas, raspada, llena de agujeros* o carretera de tercer orden en unos trechos lisa, en otros con el pavimento levantado, en otros con todos los guijarros de sus

²⁶ Las cursivas son mías.

²⁷ Me referiré siempre al cómputo que realiza Daniel Sánchez.

entrañas al aire puestos en pie tras la piel agujereada por ellos, o rollo de pianola golpeada con un martillo" (p. 135).

5.3.2. (N:) "Desde mi balcón sigo las escenas como en *una pantalla de cinematógrafo mudo*" (p. 185).

5.3.3. (N:) "*Su película* se desarrolla dentro de mí, rapidísima y sin baches y yo la sigo absorto y conmovido. Escena, rostros, voces, estados de ánimo reaparecen ante mis ojos con brillo y exactitud extraordinarios" (p. 314).

5.3.4. (N:) "Mis pensamientos *ruedan*, resbalan, caen, se incorporan, caen otra vez como si estuvieran metidos en un cilindro giratorio, el tubo de la risa que vi en la feria" (p. 280).

(P:) La imagen de Carlos Durán se superpondrá a las propias imágenes que filma (la salida de la columna Durruti, un coche con simpatizantes nacionales, etc..) (sec. 28). Junto a esta imagen de Durán "impreso" en sus propios registros, tendremos el motivo recurrente del zootropo, utilizado con varias valencias: desde la elipsis temporal tiempo hasta el proceso imaginativo e intelectual (secs. 2, 8, 15, 38 y 44) pasando por –el original, el que alumbró a Durán– el de productora/laboratorio de vida. En general la vida como cinta en rotación –*wheel of life* (Ross) *viviscopio*, *bioscopio*, *biofantoscopio* (Roebuck Rudge) fueron las denominaciones de algunos de los aparatos protocinematográficos– es una de las metáforas preferidas por Llobet-Durán.

5.4.

(N:) "He visto un muerto. Estaba tirado en mitad de la calle. Era una cosa caída, como una teja, o un desperdicio. Parecía imposible que aquello hubiera sido alguna vez, un hombre. Yo he visto muertos, pero metidos en ataúdes o tendidos sobre la cama, en su casa, los objetos y las personas que los rodeaban les prestaban algo de calor y de su vida. Por lo menos existían como muertos. Éste no; éste era una cosa en el sentido más peiorativo del vocablo. Quizás como el casquillo de una bala que ya se ha disparado... En estas circunstancias me parece *una imagen exacta*" (p. 290).

(P:) La secuencia emblemática de *Vida en sombras*: Carlos Durán filma/dispara (*shoot*)/se defiende en medio de un tiroteo callejero con su único instrumento, su única "arma"; la cámara tomavistas, con la que persigue la captación/comprensión de la imagen exacta de "lo que sucede", de "lo que pasa", de "lo que es".