

«Fue en ese cine, ¿te acuerdas?,  
en una mañana al este del Edén  
James Dean tiraba piedras  
a una casa blanca; entonces te besé.»

(Luis Eduardo Aule,  
cantado por Rosa León.)

A los veinte años de su muerte

# JAMES DEAN

## UN MITO DE LA ADOLESCENCIA

FERNANDO LARA

**C**ON casi cuarenta y cinco años, ¿cómo sería hoy James Dean? ¿Habría querido estirar al máximo su juventud en un intento de conservar el mayor tiempo posible la apariencia que le hizo famoso? ¿O habría sabido adaptarse al paso de los años, al declive de la etapa de su vida en que todo se inicia un poco cada día? La pregunta es puramente retórica, incontestable. La respuesta se quebró entre los hierros de un Porsche destrozado que corría a 160 kilómetros-hora por la carretera de Salinas. Eran las seis menos dos minutos de la tarde del 30 de septiembre de 1955. Desde entonces —veinte años y algunos días—, la imagen de James Dean se quedó fijada, conge-

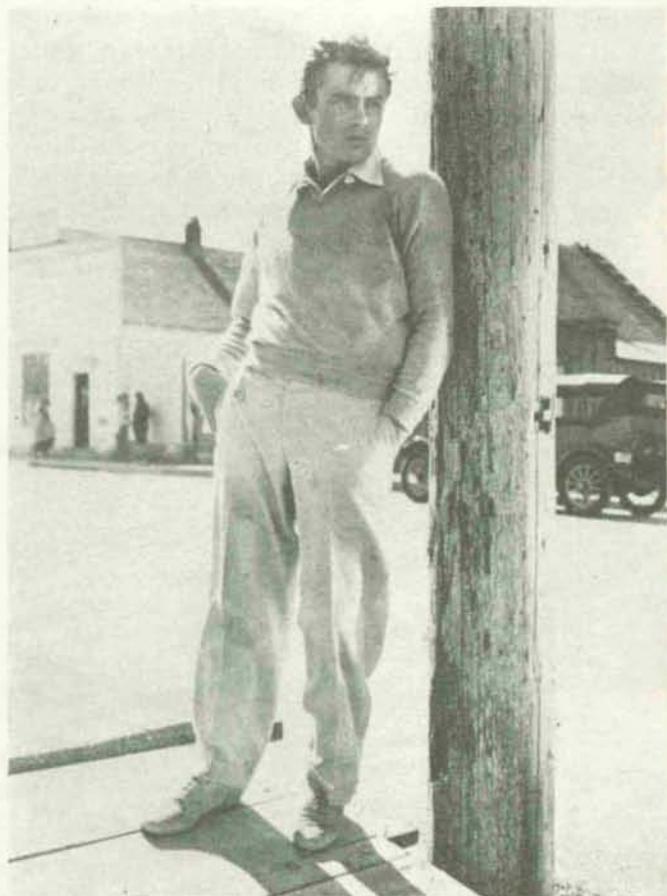
lada, para el mundo. A partir de ese momento, las conjeturas sobran, las hipótesis resultan baldías. James Dean es para siempre el atormentado adolescente en busca de una madre perdida en «Al este del Edén», el solitario que cree hallar una familia junto a la hoguera de la casa abandonada de «Rebelde sin causa», el disconforme de unos modos y usos patriarcales de «Gigante». Y es, quizá todavía más, unos ojos azules que no se atreven a mirar de frente, un pelo rubio peinado hacia arriba, pero fácil para alborotarse, unos pantalones vaqueros ajados por el uso, una forma de extender los brazos capaz —hasta simultáneamente— de súplica y hostilidad...

Adolescente en un mundo de adolescentes asustados por la guerra que se acaba de ir, por la que se vive cada día en términos «fríos» o «calientes», por la intransigencia de unas normas morales que impiden obstinadamente la progresiva realización del ser humano, Dean no se limita a *representar* unos determinados papeles, a repetir lo que previamente alguien había escrito en un guión. La adolescencia o la juventud que surgen en la pantalla son las suyas propias; él *vive* unos conflictos cara a la cámara desde el conocimiento que le da el haberlos experimentado; aún más, el estarlos experimentando. Lo sorprendente del caso James Dean es que—sin haber sido escritos directamente para él— los personajes que incorpora son, de una manera muy cercana, él mismo. No se trata de una casualidad, sino de una síntesis generacional. Por excepción en el mundo de las «stars» cinematográficas, Dean tiene la misma edad, idéntica conformación, similares problemas, que los seres de ficción a los que da cuerpo. Que conectan, por otra parte, con los sentimientos, vivencias y preocupaciones de miles de espectadores que—también dentro de esa generación— acuden a los cines. De ahí la potencia de unas imágenes, la resonancia social de un actor, la dimensión extracineamatográfica de unas obras y de su intérprete. De ahí, el mito.

Un mito que es sustancialmente distinto del otro gran mito de los años cincuenta americanos: Marilyn Monroe. Marilyn es un *mito a la inversa*, que se produce por contraste entre la mentira de una boca perpetuamente abierta en sonrisa o en despreocupación y la realidad de una vida atormentada, desgraciada; entre la idea de una América divertida y regocijante y la verdad de una democracia enfangada en Corea, reprimida entre «cazas de brujas», prostituida por un imperialismo exterior e interior en progresión creciente. Se diría que, como en algunos filósofos helenos, Marilyn es la mentira que—mediante un juego de contrarios— nos sirve para conocer la verdad, la propaganda tan visiblemente falsa que nos hace sospechar que tantas virtudes proclamadas no existen, que se exhiben de esa forma para ocultar los defectos reales. Por el contrario, y dentro de los márgenes que toda obra de ficción posee, máxime si se encuadra en un contexto tradicionalmente mixtificador como es el del cine de Hollywood, Dean nos remite en línea recta a conflictos reales, a traumas y obsesiones de una sociedad que ve con espanto que no se encuentra en el tantas veces prometido «mejor de los mundos posibles», que el «american way of life» no deja de ser una socorrida frase para los discursos electorales, que el *mito de América se les va desmoronando*.

Conflictos que en los films interpretados por Dean se centran en una de las máximas preo-

cupaciones de la clase media norteamericana: las relaciones padres-hijos, pero no vistos—como de costumbre— desde la óptica, falsa o simplemente *paternalista, de los mayores*, sino desde la de sus antagonistas, que comienzan entonces (mediados de los años cincuenta) una evolución que se transformará en vertiginosa en la década siguiente. James Dean no es—ni en «Al este del Edén», ni en «Rebelde sin causa», ni siquiera en «Gigante», la menos personal de sus actuaciones— ese buen muchacho que todo padre americano de la clase media querría tener por hijo («nocivo para la juventud», le llamó Maurice Chevalier), y que había poblado hasta la saciedad las pantallas de los cines estadounidenses. Al contrario, Dean es un hijo «molesto», «difícil», «con problemas», «incómodo», rebelde ante una autoridad que no comprende y que no ha elegido. Cuando Jim Stark es pegado por su padre en «Al este del Edén», muy difícilmente el espectador podrá dejar de ponerse de parte del primero, cuando el muchacho de «Rebelde sin causa» decide abandonar su casa, alejarse de la estupidez y perversión de sus progenitores, el público ha de aceptarlo como algo lógico y justo, cuando—en la misma película— la Poli-



ADOLESCENTE EN UN MUNDO DE ADOLESCENTES QUE SE MUEVEN EN MEDIO DE UNAS CIRCUNSTANCIAS HOSTILES, JAMES DEAN NO SE LIMITA A REPRESENTAR UNOS DETERMINADOS PAPELES, SINO QUE VIVIO ANTE LA CAMARA UNOS CONFLICTOS QUE HABIA EXPERIMENTADO O ESTABA EXPERIMENTANDO.

cía mata a otra víctima indefensa, a su solitario amigo «Platón», las imágenes están dando la razón a las causas de muchas iras, de muchas revueltas, de muchas oposiciones. La familia como represión, como cerco que debe ser roto, como obstáculo vital, queda como algo patente para el espectador. Espectador que, si está viviendo en esos momentos situaciones similares, se volcará hacia la pantalla en un conocido proceso de identificación y descarga psíquica. Por ello, Dean fue siempre un mito de la adolescencia, no de grupos sociales discriminados como pudieron ser Valentino o Greta Garbo. Es, en este sentido, un mito excluyente, en el que se produce la fusión simultánea de un triple elemento: el ser como persona, el ser como personaje y el ser como símbolo social.

Recorramos ahora las principales circunstancias de la vida de James Dean: Nacido—según unos autores, en Marion (Montana); según otros, en Fairmount (Indiana)— el 8 de febrero de 1931 dentro de una familia modesta donde los ingresos venían del trabajo del padre como protésico dental, a los nueve años muere su madre—que tan sólo contaba veintinueve— de un cáncer de pulmón. La pérdida de quien había querido que su hijo llevase como segundo nombre Byron en recuerdo del autor romántico inglés al que admiraba, supuso para el niño James un trauma del que nunca se recuperaría. Y ya no sólo por el hecho de la muerte, sino porque ello significó su inmediata salida del claustro familiar: no pudiéndose ocupar su padre de los cuidados que necesitaba un crío aún tan pequeño, le pone bajo la protección de un tío, granjero. Quien, para que cuide de su formación, lo traspasa a su vez

al reverendo James de Weerd, que inicia al niño en aficiones tan diversas como el teatro, las carreras de coches, la música, la cocina y la literatura. Diversidad que parece terminar cuando, en 1949, James comienza la carrera de Derecho en el Santa Mónica City College. Poco va a durar, sin embargo, su paso por las aulas. Abandona la Universidad y practica oficios tan distintos como repartidor de hielo, marinero en un remolcador o camarero en un yate. Trabajos poco productivos económicamente que va desempeñando con la sola idea de poder vivir.

Seguramente no con otra distinta (pese a que alguno de sus apasionados biógrafos hable de «vocación irresistible», «llamada del destino», «descubrimiento de su camino» y cosas similares), consigue varios papeles de «extra» en la televisión. Se ha trasladado a Nueva York, donde malvive en un apartamento de Manhattan. Hasta que, con el fin de adquirir una formación que le permita promocionarse profesionalmente, decide inscribirse—dentro del invierno 1951-52— en los cursos del «Actor's Studio», que cuatro años antes fundasen Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis, y que en ese mismo año de 1951 acabase de contratar a Lee Strasberg como director artístico, al mismo tiempo que seguía ejerciendo el cargo de jefe de estudios para el que se le nombrara unos meses antes.

Creo que se ha exagerado mucho la importancia del paso de James Dean por el «Actor's Studio». De hecho, permaneció en él muy poco tiempo al no resistir la dureza del «método» que allí se empleaba. Como es sabido, dicho «método» se basa sustancialmente en las teorías de Stanislavski sobre la interpretación

**POCO TIEMPO PASO JAMES DEAN EN LAS AULAS DEL «ACTOR'S STUDIO». LOS PROBLEMAS PERSONALES DEL ACTOR LE IMPEDIAN TRABAJAR CON UN «MÉTODO» QUE EXIGIA UNA CONTINUA INTERIORIZACIÓN DEL INTERPRETE EN BUSCA DE VIVENCIAS Y SENSACIONES COMUNES CON SU PERSONAJE. DEAN SE ENFRENTÓ A LEE STRASBERG Y ACABÓ POR ABANDONAR EL «STUDIO».**





ELIA KAZAN FUE QUIEN DIO A JAMES DEAN SU GRAN OPORTUNIDAD, AL CONFIRARLE EL PAPEL DE CAL EN «AL ESTE DEL EDEN». CENTRADA LA PELICULA EN LOS PROBLEMAS DE UNA FAMILIA DOMINADA POR UN PADRE DESPOTICO Y QUE SIENTE LA AUSENCIA DE LA MADRE, LA VIDA REAL DE DEAN TENIA PUNTOS DE CONTACTO CON SU PAPEL EN ESTE FILM, UNO DE CUYOS FOTOGRAFOS VEMOS.

escenica, remodeladas y puestas al día por sus dirigentes. Teorías que exigen una entrega total por parte del actor, pero no sólo en el sentido de esfuerzo o dedicación, sino esencialmente en el de una verdadera asunción de las motivaciones psíquicas de su personaje. El actor deberá buscar en sus propias vivencias, en sus más íntimas y reales sensaciones, aquéllas que conecten con la conformación del personaje que ha de representar. Es un buceamiento en la personalidad del intérprete, una especie de autopsicoanálisis, lo que el «método» pide a sus seguidores mediante un ejercicio continuo de concentración a través de la que el actor pueda hallar unos «concretos» anímicos que le introduzcan en el verdadero ser del personaje. Ello exige el estar dispuesto a «abrirse» totalmente a una comunicación visceral, ante la que es preciso desterrar todo tipo de inhibiciones, prejuicios y reservas. ¿Estaba en condiciones Dean de llevar a cabo un trabajo así? Parece que no, que sus traumas y constantes caracteriológicas de infancia y adolescencia (recordemos algunos: muerte de la madre, alejamiento de su familia, educación en un ambiente eclesiástico, indecisión a la hora de elegir unos estudios, inestabilidad laboral, deseos insuperables de «ser alguien»,

timidez..., unidos a otros más generales que propiciaba un contexto sociopolítico de tensión y hostilidad) significaban un obstáculo tan fuerte que Dean no se sentía con la suficiente potencia como para vencerlo. Es lo que cabe deducir de las palabras con que —años después de que se produjera— se referiría a su enfrentamiento y ruptura con Lee Strasberg: *«El «método» es una violación mental. Strasberg le trata a uno como se trata a un conejo en un gabinete de vivisección. Cuando interpreto según el «método», me siento totalmente desnudo, sin ninguna defensa. No se puede coger así a un ser humano, como en carne viva, sin destruirle completamente, sin sacarle las tripas del vientre...»*

Una persona que no aceptase quedarse «desnudo» y «sin ninguna defensa» anímica muy difícilmente podía continuar en el «Actor's Studio». Dean prefirió seguir un camino más fácil, basándose en su intuición, en su capacidad para asumir como algo propio los personajes que interpretaba. Nunca llegó a ser un gran actor, y su trabajo nos resulta hoy en muchas ocasiones artificial, sobrepasado en sus «tics» y más preocupado por componer un «tipo» que por ahondar en la profundidad de su papel. De cualquier forma, su trayectoria

resultó fulgurante. **Pasó inmediatamente** de los pequeños papeles en televisión y cine a protagonizar una obra de teatro en Broadway («See the Jaguar», de N. Richard Nash, dirigida por Michael Gordon), de la que se dieron sólo seis representaciones, pero que hizo sonar, ya en 1952, el nombre de Dean. Al año siguiente, primer papel protagonista en televisión: «A long time till dawn», de Rod Serling. Se acercaba 1954, año decisivo en su carrera.

En esos momentos, Dean se esforzaba en imitar a Marlon Brando, su inmediato precursor como representante de una juventud inquieta, desasosegada y en violenta rebelión individual con su entorno. No eran años fáciles para los actores jóvenes, pues Hollywood se dedicaba a una producción conformista, cuando no abiertamente propagandística, en la que todo el vigor crítico, la capacidad testimonial del cine de la época de Roosevelt, se había diluido tras las persecuciones del Comité de Actividades Antiamericanas, el silencio o exilio subsiguientes de muchos de los mejores hombres de cine del país, y la dureza de una «guerra fría» que obstaculizaba cualquier empeño que se acercase a la realidad norteamericana del momento. El impacto que había supuesto el neorrealismo italiano en Estados Unidos no pudo así tener apenas su traducción indígena. Cuando no se atacaba al comunismo como ideología diabólica a la que era preciso extirpar en todos los confines de la tierra, se recurría a una producción blanda y conformista, en la que cualquier problema estaba envuelto en algodones y donde todo conflicto no era más que un pretexto para el tópico «chico busca chica» con final feliz. No, no parecía un caldo de cultivo adecuado para la irrupción de nuevos actores, que conectasen con la realidad de los jóvenes espectadores que, día a día, iban siendo los más asiduos asistentes a las salas de proyección.

Muerto John Garfield (en buena parte, «le habían suicidado»), la aparición de Marlon Brando vino a trastocar este orden de cosas, y —lógicamente— casi todos los actores de su generación adquirieron como propias las características duras y agresivas del protagonista de «Un tranvía llamado deseo» o «¡Viva Zapata!». Dean no se quedó atrás, como revela el propio Brando, quien insiste, además, en la atormentada personalidad de su colega:

*«Dean no ha formado nunca parte de mis amigos. Apenas le conocí. Pero él sí tenía una idea fija sobre mí. Copiaba todo lo que yo hacía, hasta tal punto que no me dejaba nunca tranquilo. Me perseguía continuamente con llamadas telefónicas que no respondí jamás. Por fin, un día me lo encontré en casa de unos amigos comunes. Hacía locuras, imbecilidades. Hasta que*



**MÁS QUE INVENTAR NADA, LO QUE HIZO DEAN FUE CODIFICAR, CANONIZAR Y SISTEMATIZAR UNA SERIE DE REGLAS, NORMAS DE COMPORTAMIENTO E INCLUSO TIPOS DE ROPA Y PEINADO, QUE ERAN HABITUALES ENTRE LOS ADOLESCENTES Y JOVENES DE AQUEL MOMENTO, COMO MOSTRO «REBELDE SIN CAUSA».**

*me lo llevé a un rincón y le dije si no se daba cuenta de que era un enfermo, de que tenía necesidad de cuidarse. Me escuchó con atención. Yo le di entonces el nombre de un psicoanalista, que luego le estuvo tratando. Desde entonces, por lo menos su trabajo mejoró. Cerca ya de su muerte comenzaba a encontrar su camino como actor. Pero toda la glorificación de Dean que ha venido después siempre me pareció falsa.»*

Más allá de lo que Brando pusiera de vanidad y autosuficiencia en estas palabras a Truman Capote para el «New Yorker», lo cierto es que revelan una vez más la profunda inadaptación de Dean, el desequilibrio con que se producían las relaciones con sus semejantes. Elia Kazan, con su gran sabiduría para conocer a los actores, con la penetración psicológica que ejerce sobre ellos, insistiría —en declaraciones a Michel Ciment— en considerar el sufrimiento, el dolor, como la máxima constante definitoria de la personalidad de Dean:

*«Creo que Dean tenía un rostro muy poético, un rostro bello y lleno de dolor. En los primeros planos se podía percibir este dolor en toda su*

*intensidad. Se siente tanta pena hacia él cuando se le ve en primer plano... Por otra parte, su cuerpo tenía muchas cualidades..., desprendía una gran tensión.»*

Fue Kazan quien dio a James Dean su oportunidad decisiva al confiarle el papel protagonista de «Al este del Edén», basada en el relato de John Steinbeck. Estaba por entonces el actor representando «The immoralist», de André Gide, y su trabajo había sido recompensado con el premio «David Blum» a la más prometedora «esperanza» del año. Kazan, que quizá conocía levemente al actor en su paso por el «Studio», convocó a una prueba a diversos jóvenes intérpretes, ninguno de los cuales llegó a convencerle plenamente como para darle un papel tan difícil como el de Cal. Y fue Paul Osborne, guionista del film, quien le sugirió entonces el nombre de Dean. Nadie mejor que Kazan para relatar este encuentro:

*«Cuando vi a James Dean fue como si alguien me hubiera dicho: «Imagínese que tiene usted que hacer una película con un lobo y que no hay lobos en Nueva York. Un día usted entra en un despacho de la Warner y ve allí a un lobo que está sentado esperándole.» Ese era Dean. El era Cal. Paul Osborne, cuyo instinto no falla, le había visto en el teatro y me había hablado de él. Decidí llamarle. Dean tenía con su padre el mismo problema que Cal. Sufría de la misma amargura y de*

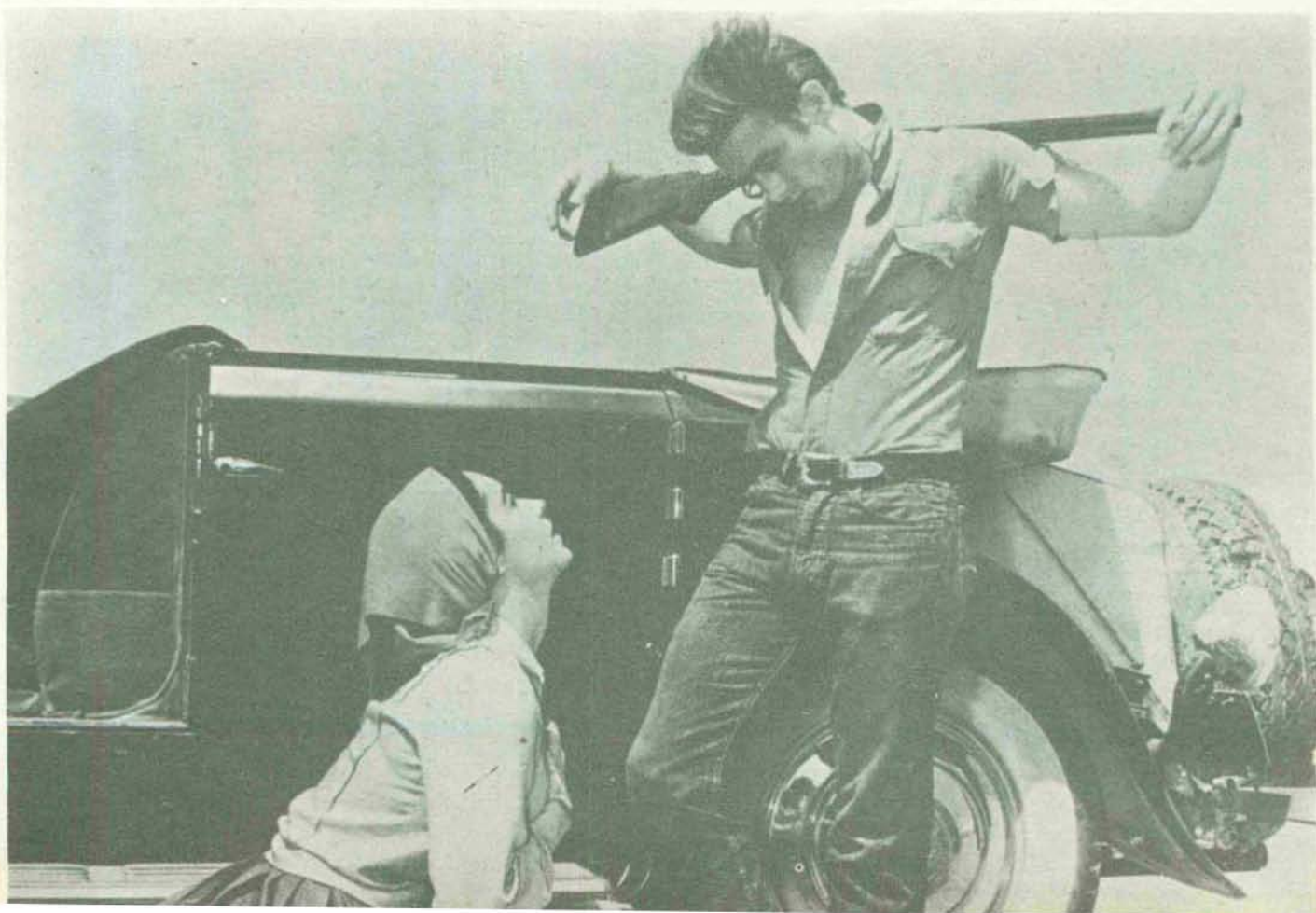
*la misma falta de creencia en los demás. Y eso se notaba mucho.»*

Parece que en el momento de hacer la prueba definitiva para ser contratado, Dean tardó dos horas más de lo previsto y sólo la insistencia de Kazan contuvo el enfado de los ejecutivos de la Warner, que se creían humillados por esa informalidad. Seguramente por miedo a la responsabilidad que iba a contraer, por desconfianza hacia sus propias fuerzas, Dean se resistía —metido en los pasillos y la cafetería de la Warner— a acudir a la cita. Pero una vez vencida su misantropía habitual, su necesidad de no ligarse demasiado a nada ni a nadie, decidió hacerse con el papel de Cal, sin duda el más exacto de sus trasuntos cinematográficos, aquel personaje que más se identificaba con su propia realidad en tanto persona, al igual que —por ejemplo— el de «The misfits» («Vidas rebeldes»), de John Huston, lo sería respecto a Marilyn.

Pero, pese a estar dirigido por Kazan, pese a la celebrada fama de éste como uno de los mejores directores de actores del mundo, el rodaje de «Al este del Edén» fue bastante dificultoso por la indocilidad de Dean, según vuelve a contar el propio realizador:

*«Dean era un talento sombrío que aceptaba lo inesperado, ya fuese bueno o malo, con idéntico ánimo. Trabajar con Jimmy era como trabajar*

**FUE EL PROPIO DEAN QUIEN PIDIO SER UNO DE LOS PROTAGONISTAS DE «GIGANTE», SU PELICULA MENOS PERSONAL Y DONDE SU TRABAJO DE ACTOR RESULTO MAS DEFICIENTE. SIN EMBARGO, LA PELICULA —REPRESENTADA POR ESTA FOTO— TUVO PARA EL EL ALICIENTE DE UN PAPEL DISTINTO A LOS ANTERIORES, Y EL DE SU ENCUENTRO AMISTOSISIMO CON LIZ TAYLOR.**



con un animal muy dotado, sin que esto quiera ser nada peyorativo para él. No había más remedio que abordarle de forma indirecta, sugestionarle y esperar el resultado. Pero nunca se podía saber lo que iba a pasar. Nuestras discusiones se desarrollaban a un nivel muy primitivo y mi única oportunidad era aproximarme a él, sin que yo supiera si lo había conseguido hasta que esa aproximación era ya algo evidente, visible. Nunca me ha entusiasmado el hecho de que James Dean se haya convertido en el ídolo de la juventud. Nunca fue uno de mis ídolos y yo no le quería especialmente.»

Las últimas palabras de Kazan casi coinciden textualmente con las de Brando y con las de muchos otros que trabajaron con Dean (las relaciones con el director George Stevens durante el rodaje de «Gigante», por ejemplo, fueron aún más violentas que con Kazan), a excepción de Nicholas Ray, cuyo temperamento le hacía conectar mejor con el carácter de Dean, y de Elizabeth Taylor, que jugó cara a él el papel que más le fascinaba: una mezcla de amiga-hermana-madre, al mismo tiempo autoritaria y cariñosa, dominante y cordial... Analizando las tres películas protagonizadas por Dean, Edgar Morin (quien ha sido el que, sin duda, mejor ha estudiado las características psicosociológicas del mito Dean, dentro de su libro «Las stars») llega a la conclusión de que en ellas «aparece el tema común de una mujer-hermana que había que arrancar a la posesión de otro. Dicho de otra forma, el problema del amor sexual es aún desarrollado por el amor

fraterno-maternal y no ha roto aún la cáscara para lanzarse en el universo de las «pin-up» extrañas a la familia o a su edad. A estos amores imaginarios del cine se sobreimpresiona —en Dean— el amor, mítico, quizá también, que sintió por Pier Angeli, la del cándido rostro de hermana-virgen. Por encima de este amor imposible, comienza el universo de las «aventuras sexuales...».

La repercusión que el trabajo de James Dean había tenido tras el estreno de «Al este del Edén» se vio centuplicada después de «Rebelde sin causa» («Rebel without a cause») —título absurdo donde los haya, pues precisamente el film explica suficientemente las causas de esta rebeldía—, que Nicholas Ray realizase en 1955. Viendo el éxito de «¡Salvaje!», de Laszlo Benedek y el del propio «East of Eden», comprobando, además, minuciosamente cómo el índice de frecuentación a las salas aumentaba entre los dieciséis y los veinticinco años en una media muy creciente, Hollywood decidió dedicar buena parte de sus esfuerzos a películas que trataran una problemática juvenil. Propiciado por ese criterio eminentemente comercial que siempre ha guiado al cine norteamericano, nació «Rebelde sin causa» (y decenas de imitaciones) en la que se unía a Dean con Natalie Wood, otra muchachita dulce, antigua «niña prodigio», y que ya había compartido con el actor el año anterior la cabecera del programa televisivo «I am a fool». El sentimiento de soledad que se respiraba en toda la película, su descripción de una adolescencia sentimentalmente mar-



ginada y que busca algún motivo, alguna ilusión, por la que mantenerse viva —problemática que fácilmente se puede hacer derivar, aparte de por causas autóctonas, por la influencia del nihilismo aportado por el existencialismo francés—, conectaba una vez más con la sensibilidad de Dean, aunque a niveles menos complejos y profundos que la obra de Kazan. Contemplando sus imágenes, la tipología de sus personajes, hay que dar de nuevo la razón a Edgar Morin cuando escribe que, más que inventar nada, lo que hizo Dean fue codificar, canonizar y sistematizar una serie de reglas, normas de comportamiento e incluso tipos de moda y peinado que se hallaban a su alrededor

La reacción del público al que iba dirigida especialmente «Rebelde sin causa» no se hizo esperar en este sentido, como señalan las cinco mil cartas diarias que Dean recibía procedentes de sus «fans». Entonces, ya desde el pináculo de la fama, el actor pidió a su estudio —la Warner Bros— uno de los primeros papeles de «Gigante», lo que consiguió sin dificultad. Queriendo, seguramente, romper con el estereotipo del eterno adolescente a través de una interpretación más alejada de sí mismo y en la que acababa con más de cincuenta años, Dean se esforzó —sin lograrlo demasiado— por dar credibilidad a un personaje que ya en la novela-río de Edna Farber no la tenía en lo más mínimo. Su trabajo, aun con el vigor en él característico, resulta histriónico y efectista, y

su mayor interés consiste hoy en ver a un Dean envejecido, algo que sólo las maquilladoras de Hollywood pudieron conseguir, ya que el destino no le dio oportunidad para ello.

Pues, efectivamente, el mismo día en que finalizaba el rodaje de «Gigante» y al dirigirse hacia Salinas para correr en una prueba automovilística (lo que le había estado prohibido durante la filmación), su «Porsche» se estrellaba contra un «Ford» en una cerrada curva del camino, destrozándose Dean en el golpe las vértebras cervicales. Horas antes, en casa de su amigo el fotógrafo Sanford H. Roth, había estado escuchando música (otra de sus pasiones) durante horas, concretamente a Béla Bartók, hablando de sus deseos de ser escultor y dirigir cine, siempre sentado en el suelo con las piernas cruzadas, mientras miraba con sus ojos de miope, visibles tras las gafas... Quizá entonces mencionase aquella frase suya, que repetía como un «leit-motiv»: **«Si tuviera cien años, no tendría tiempo para hacer todo lo que quiero...»** Un tiempo que sus apasionadas «fans» quisieron detener, manteniendo que Dean no había muerto realmente, que se hallaba oculto en un sanatorio, deformado para siempre por las muchas heridas sufridas; o peregrinando hacia su tumba; o comprando trozos de chatarra de su coche; o adorándole en sesiones espiritistas... Todo era inútil. A los veinticuatro años, el tiempo de un adolescente había terminado. ■ F. L.

A LAS SEIS DE LA TARDE DEL 30 DE SEPTIEMBRE DE 1955 Y CUANDO CONDUCA A 160 KILOMETROS POR HORA, JAMES DEAN SE ESTRELLA CONTRA OTRO COCHE EN LA CARRETERA DE SALINAS. ENTRE EL MONTÓN DE HIERROS DESTROZADOS QUE RECOGE LA FOTO INFERIOR, DEAN FUE EXTRAÍDO CON LAS VERTEBRAS CERVICALES ROTAS. SOLO UNAS HORAS ANTES HABÍA ESTADO EN CASA DE UNO DE SUS ESCASOS AMIGOS —EL FOTÓGRAFO SANFORD H. ROTH—. EN DONDE FUE TOMADA LA IMAGEN DE LA DERECHA.

