

TRUMBO COGIO SU FUSIL

Dalton Trumbo presentó personalmente su película en el Festival de Cannes de 1971. Era un viejecito decrepito, que aún conservaba en su piel descarnada el recuerdo, quizá, de un hombre atlético y vital. Andaba apoyándose en un bastón, y fácilmente podían calcularse algunos años más de los auténticos sesenta y seis que en esa fecha tenía. Sonreía, pero no demasiado. Daba más la impresión de ser un principiante, a quien todo el abigarrado mundo de un festival le venía ancho. El público acudió a la sala de proyección, por lo tanto, algo escéptico ante lo que iba a ver.

Debo confesar que una de las imágenes más imborrables de aquel festival la constituye aún la situación de los espectadores en aquella enorme sala, una vez finalizada la proyección. La gente continuó sentada en su butaca, con una expresión un tanto inenarrable en su cara. Habíamos asistido a algo más que a un espectáculo cinematográfico. La película de Dalton Trumbo se desprendía de cualquier consideración «artística» para embarcarnos en otras más amplias, que conectaban con nuestras figuras más rotundamente humanas. Aunque más tarde lo desmintiéramos con nuestras conversaciones, en aquel momento sabíamos que hablar de «Johnny cogió su fusil» en términos cinematográficos era una forma de defendernos del feroz alegato que la película suponía. No se trataba sólo, como más tarde se ha dicho, simplificando en exceso, de una película antibellicista, sino que Trumbo, con una aterradora lucidez y una impecable serenidad, nos había obligado a enfrentarnos a un espejo de nuestra época; astutamente nos había sumergido en un mundo de sensaciones de las que nadie podía sustraerse. Cualquier consideración posterior sobre la calidad filmica de la obra de Trumbo no pudo anular la sensación de aquel momento, que inevitablemente continúa produciéndose siempre al finalizar cada proyección de la película.

El hombre que consiguió la libertad

Entre unas imágenes de archivo, que condensan los primeros quince años de historia de nuestro siglo y una apabullante estadística de las víctimas de la primera guerra mundial, Trumbo nos sumerge en la historia de una

de esas víctimas: un muchacho de veinte años que, tras alistarse como voluntario en una guerra que no entiende —una guerra en pro de «la democracia y la libertad»—, se encuentra introducido bestialmente en una realidad que desconocía. Realidad que rodeaba su existencia de antes, pero que él no había sido capaz de percibir. Johnny se ha convertido en un juguete de cirujano, tras haber sido, sin saberlo, un juguete en cifras de una estructura social. Johnny se encuentra sin sus piernas, sin sus brazos, sin nariz, ni lengua, ni ojos, ni oído; cree que los demás se interesarán por él, a pesar de todo, y tratará, en su miserable estado físico, de comunicarse con los que le rodean. El resultado de su esfuerzo será la ya estéril comprensión de su circunstancia. Esa realidad que no termina en las crónicas televisivas de los muertos en Vietnam, sino que tiene otra cara, sin discursos, ni principios, ni estrategia, una cara, digamos, más limitadamente humana. Es la cara de Johnny. La de un producto pasivo, y no la de un protagonista de la libertad. En su caso, sintetizador de otros muchos, que, de una u otra forma también acabaron destrozados, mutilados, anulados, la «casualidad» o la «mala suerte» no son sino excepcionalidades dramáticas de las que Trumbo se vale para explicarnos su inquietante historia. Que no es, por supuesto, una anécdota al estilo usual en la cinematografía norteamericana, sino un «dossier» que combina los datos limpiamente objetivos con las vivencias íntimas de su protagonista, para enfrentarnos de lleno con una dimensión de nuestra existencia que necesita, para ser comprendida, algo más que palabras.

De ahí que un análisis puramente técnico del lenguaje cinematográfico de la película, aunque lícito, no sea en este caso un vehículo de aprovechamiento total de la vitalidad intelectual y humana de un hombre como Dalton Trumbo. Creo que hay que enfrentarse a la película sin intermediarios culturales. Nos están diciendo algo que es capaz de superar la torpeza narrativa, o lo que hasta, en su caso, podría ser considerado como de «mal gusto».

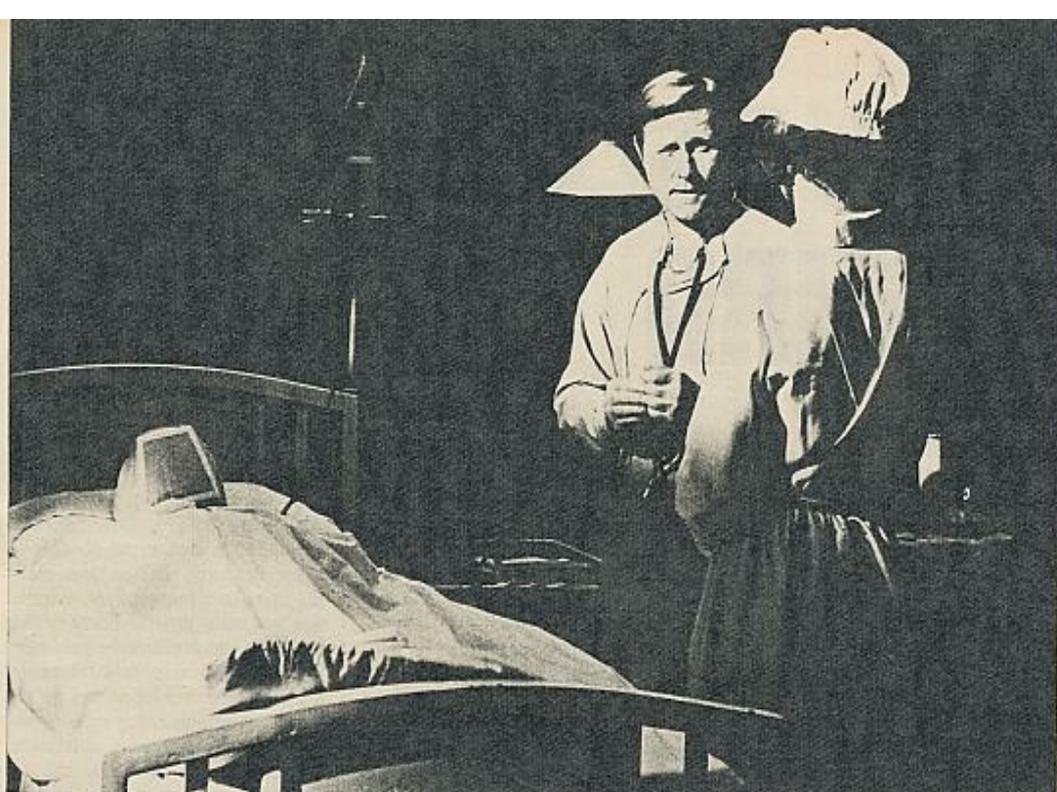
No es la primera vez, por supuesto, que el cine nos ofrece un producto que, desde un prisma crítico riguroso, podría no ser defendible en su totalidad, pero que, por otra parte, posee una fuerza argumental tan arrollado-

ra, que lo convierte en único y asombroso. «Johnny cogió su fusil», que algunos consideraban como dos películas en una —por un lado, la situación de Johnny, destrozado por la guerra, y por otro, sus recuerdos (rodados en color), que de alguna manera se desprenden del resto—, no es, sin embargo, más que una sola unidad, que tiene pleno sentido en sus dos partes. ¿Quién es Johnny, cómo ha vivido, con qué sueña, qué trozo de esa América, a caballo entre el «patriota» Roosevelt y el democrático Wilson, le ha tocado vivir? Y de la mano de Hemingway, de Kafka, de Buñuel, de Faulkner, Dalton Trumbo nos conduce a la desolada imagen de

un hombre destruido por el entorno, por sus propios fantasmas, por la irrevocable existencia de su desdichado tiempo; una crónica desgarradora que, a pesar de todo, no puede impedir la existencia tierna de un personaje como la enfermera (encarnado por esa excepcional y casi desconocida Diane Varsi), capaz de dar a Johnny algo más que fríos cálculos y rimbombantes principios patrióticos.

La película es una implacable consideración de todos nosotros, es el fusil esgrimido por Dalton Trumbo como respuesta a las ofensas cotidianas y, ya particularmente, a la vida que a él le han obligado a interpretar.





Timothy Bottoms, Diane Varsi y Jason Robards, con la colaboración de Donald Sutherland, son los intérpretes de «Johnny cogió su fusil», la película de Dalton Trumbo, uno de los «diez de Hollywood» perseguido por el senador McCarthy.

Una historia americana

Guionista, novelista, argumentalista, Trumbo es, por encima de todo, uno de los «diez de Hollywood», es decir, uno de los hombres que más activamente sufrió la obsesiva persecución del senador McCarthy, hasta llegar a pertenecer, con letras mayúsculas, a la famosa «lista negra», que le impedía poder continuar su actividad profesional. Autor de los guiones de «The prowler», de Losey; «El Sol sale mañana», de Rowland; «Dos en el cielo», de Fleming, entre otros, la razón fundamental por la que se le convocó ante el Tribunal de actividades antiamericanas, la explica él mismo: «Fue el manifiesto que había escrito en mil novecientos cuarenta y uno en favor de Harry Bridges, dirigente del sindicato de obreros portuarios de San Francisco. Como era un izquierdista y australiano de nacimiento, el gobierno trató de deportarlo. En aquella época, el sindicato de portuarios era el único no corrompido por la mafia. Por eso era importante defender a Bridges, y yo redacté y firmé un folleto en su favor, del que el sindicato de guionistas hizo una tirada de cien mil ejemplares. Harry Bridges sigue hoy en Estados Unidos» (1).

Pero Trumbo tuvo que abandonar su oficio, mientras hombres como Chaplin, Losey o Dassin abandonaban su país. Sin embargo, en 1960, Otto Preminger le ofrecía la posibilidad de escribir el guión de «Exodo», y bajo el seudónimo de Sam Jackson, el guionista aceptó la oferta. Lo mismo ocurría con «Espartaco», de Stanley Kubrick, pero en esta ocasión los numerosos Oscar re-

cibidos por la película obligaron al descubrimiento de la auténtica personalidad del escritor, y la productora se vio obligada a incluir posteriormente su nombre en los títulos de crédito. Desde entonces, Trumbo, alejado en teoría el fantasma maccarthysta, pudo aparecer como auténtico creador de los guiones de «El último atardecer», de Robert Aldrich; «Los valientes andan solos», de David Miller; «Castillos en la arena», de Vincente Minnelli; «El hombre de Kiev», de John Frankenheimer... y, por último, de «Johnny cogió su fusil», película que él mismo dirige tras haber intentado durante varios años que fuese llevada al cine:

—Escribí mi libro en mil novecientos treinta y nueve, partiendo de experiencias personales: mis recuerdos de infancia y varios artículos dedicados a las víctimas de la primera guerra mundial, que aparecieron en los periódicos. El libro nació en medio de un gran fervor, cuando comenzaba ya la segunda guerra. Se lo dicté a mi secretaria en un momento de improvisación. Nunca pensé hacer una película con él. Pero en mil novecientos sesenta y cuatro encontré al productor de Luis Buñuel, Gustavo Alatríste, que acababa de producir «Simón del desierto». Alatríste me dijo que Buñuel dirigiría la película si yo le escribía la adaptación, y entonces me marché a México al encuentro de Buñuel, al que conozco desde entonces. Hablamos durante mucho tiempo. Yo tomaba notas y él redactaba apuntes en mi libro. Estuve dos semanas en México, y por primera vez comprendí que podía hacer una película con mi novela.

Mientras tanto, James Cagney difundía por la radio la novela de Trumbo, interpretando el personaje de Johnny, único existen-

te en esta versión. Los demás personajes de la acción sólo aparecían en la sensación que de ellos daba Johnny, sólo eran vividos por él y no tenían voz en la versión radiofónica, como tampoco la tienen en la novela. Escrita en primera persona, es el diario de las vivencias del protagonista, desde que toma conciencia de su estado físico hasta que ve desmoronarse irremediablemente su esperanza y su fe religiosa (aspecto este último «aligerado» en la versión española de la película).

—Ocho meses más tarde terminé mi adaptación cinematográfica, y la envié a México. Pero Gustavo Alatríste no tenía dinero, y me encontré solo con el guión. En el fondo, esta circunstancia fue excelente para Luis, porque así rodó en Europa «Belle de jour», con lo que obtuvo un gran éxito económico.

—Años más tarde, en colaboración financiera con todo el equipo, con un presupuesto mínimo, decidí rodar yo mismo la película. Una vez que estuvo terminada, se la proyecté a Luis, con el mismo sentimiento con que un perro lleva un hueso a su maestro. Le gustó mucho, sobre todo la escena en la que la enfermera trata de hacer morir a Johnny y fracasa en su intento. Le recordé entonces que esa era su escena. Efectivamente, fue él quien me la sugirió; estaba escrita con su letra en mi libro. Había concebido la escena, la había olvidado, y años después, cuando la vio sobre la pantalla, le gustó tanto como cuando la inventó.

En la rueda de prensa de Cannes, algunos periodistas tímidos reprochaban a Trumbo haber elegido para su película una vía «demasiado dura», demasiado estrechecesadora:

—Desde luego, eso sí —respondió el autor—. Pero la guerra ya

es de por sí horrorosa en su límite más extremo. La idea de «Johnny...» me la inspiró un reportaje que leí en mil novecientos treinta y tres. En él se contaba que, durante quince años, un herido había tratado de sobrevivir en un hospital, en un estado tan espantoso que hasta el día de su muerte no se descubrió su existencia a la familia. En otra ocasión vi con mis propios ojos a un hombre que había saltado sobre una mina. No tenía ni brazos ni piernas, y se había quedado ciego. No era ni sordo ni mudo como Johnny, es verdad. Pero hoy día hay tantos más parapléjicos, amputados, hombres-tronco u hombres-objeto cuantos más adelantos hace la Medicina militar.

—Tener miedo a la guerra es una estupidez. Desde hace miles de años, filósofos y poetas la condenan. Pero el hombre tiene ya la piel dura y curtida y es muy difícil hacerle cambiar. A pesar de todo, creo que la película es un buen golpe dirigido a sus sentimientos, antes que a su razón, y nunca hay que perder las esperanzas de hacer algo por el mundo con el trabajo diario.

—Es posible que lo que hacemos tenga alguna influencia, por mínima que sea. Deben quedarnos siempre fuerzas y ánimo para esperar la llegada del día en que terminen las crueldades de la guerra y las causas que la permiten.

En España se estrena ahora «Johnny cogió su fusil». La versión que se nos ofrece, mínimamente más breve que la original, respeta en su integridad la idea motriz de Trumbo. Sin duda será necesario hablar en otras ocasiones de esta excepción en nuestro panorama cinematográfico, ya que, en buena ley, la película debe convertirse en apasionante tema de conversación, como lo fue en aquel Festival de Cannes, donde recibía la distinción de un premio especial del Jurado y el premio de la crítica. Todos estábamos convencidos de que, de haber sido presentada en otra convocatoria diferente a aquella —fue el año de «Muerte en Venecia», «El mensajero», «Joe Hill»...—, «Johnny cogió su fusil» hubiese recibido toda la atención del Jurado. De cualquier forma, la película ha dado ya la vuelta al mundo, distribuida por empresas pequeñas, ya que Trumbo se negó a venderla a la Fox por considerar que ésta no era una película para quemarse como un producto más en las carteleras cinematográficas, sino que necesitaba de la atención de esas pequeñas empresas que se dedican a la película por algo más que por sus posibles beneficios. El espectador español tiene ahora la palabra. ■ DIEGO GALAN.

(1) Del libro de Román Gubern: «La casa de brujas» (Anagrama, 1970).