

Marlon Brando, el actor

Norberto Alcover

Convertido en fantasma de sí mismo y olvidado de las pantallas, moría, un 2 de junio del presente 2004 y en Los Ángeles, el más grande de los actores que haya regalado el cine a la cultura moderna. Se llamó Marlon Brando, era natural de Omaha (Nebraska), y su vida recupera, para esta debilitada postmodernidad en que nos encontramos, toda la pasionalidad griega de la tragedia en estado puro, la agonía humana ante el propio misterio, y en fin, ese demoledor aspecto del artista maldito que va mucho más allá de sí mismo y se autolesiona hasta morir.

Con Brando, desaparece una época cinematográfica, probablemente la más limpia, sin que su persona fuera tocada por las trampas digitales que hacen de la realidad no tanto ficción como mentira. Ante una cámara de verdad, su tremenda humanidad, física y psicológica, componía todo el desparpajo enfermizo de un



siglo tocado por sus propias destrucciones: esa *antropología del dolor* a lo largo y ancho de unos personajes eximios y que resisten perfectamente el tiempo histórico, la moda ficticia que convierte el cine en publicidad, y en fin, la tremenda industria cultural que está arrasando lo objetiva-

mente válido a favor de lo pragmáticamente productivo.

Un título reasuntivo bien podría ser: *Brando, el siglo XX*. De lejos pero en la misma senda, podríamos colocar a Burt Lancaster, Marcello Mastroianni, Montgomery Clift y Humphrey Bogart, entre unos pocos. Muy pocos.

Brando y el método

Para comprender a Brando como actor, en qué reside su grandeza, se hace del todo preciso recurrir a su formación en la Escuela de Arte Dramático de Stella Adler y más tarde su incorporación al célebre Actors Studio, dos mitos en el Nueva York del momento. Y en ambos, el absoluto dominio del *método Stanislavsky*: se trataba de introducirse en el personaje representado y no tanto de hacer propio al personaje en cuestión. Quiere decirse que un mismo actor podría representar tantos personajes como fuere necesario sin que su competencia resultara dañada, porque la clave residía en que, desde la propia personalidad, el actor en cuestión *se hacía otro*, el significado en el guión cinematográfico o en el texto teatral, situación todavía más pura a tales efectos.

Se trataba, en fin, de un problema de mentalización, de absorción, de sumisión, convirtiéndose el actor en mera plataforma de cada personaje, pero, insistimos en ello, regalándole sus características absolutamente intransferibles. Por esta razón, cada uno de los personajes representados por Brando eran absolutamente diferentes y a la vez misteriosamente parecidos. Pero quede del todo claro: según el método Stanislavsky, *es el actor quien se subordina al personaje y nunca el personaje el que se subordina al actor*, que es lo dominante en la actualidad y produce esta desagradable sensación de que toda película ya está vista.

Cinco películas magistrales

Aquella *antropología del dolor* expresada en su feroz *sometimiento al método*, aparece con proporciones del todo anormales y revolucionarias en cinco películas que forman parte de la mejor historia del cine. En cada una, un personaje dominante, cada vez más independiente del director de turno, en gran medida porque los mismos directores elegían a Brando conocedores de su peculiar egocentrismo interpretativo. Siempre, sin embargo, dolor y método, hasta la exasperación del Coronel Kurtz en la mejor de las aparicio-

nes de Brando en pantalla: *Apocalipsis Now*, en 1979, cuando sus delirios personales invadieron al enloquecido militar en el caos vietnamita.

Tras unos años de trabajar en los escenarios de Broadway y darse a conocer con *Un tranvía llamado*



deseo (1947), texto del agudo Tennessee Williams y dirección del polémico Elia Kazan, éste mismo piensa en Brando para llevar la obra teatral a la pantalla, lo que se convierte en el primer gran éxito del joven musculoso, desafiante y sin embargo tierno: Stanley Kowalsky determinará el futuro de un Brando siempre llamado a la heroicidad pero víctima, a su vez, de cierta penitencia

persistente en la existencia del héroe. Quien no comprenda esta misteriosa ambigüedad, se imposibilita para acceder al actor como aquel *dolor metódico* antes comentado. Estamos en 1951. A sus mínimos 27 años, el hombre de Omaha se ha convertido en el actor más solicitado de Hollywood. Sobre todo para películas de carácter.

Pasan los años y las películas, y en 1953, Josep L. Mankiewicz, otro de los eminentes directores de la época, le ofrece el personaje de Marco Antonio en la adaptación cinematográfica del *Julio César* antológico. Aquí, Brando da un salto perfecto y sin red al conseguir integrarse en el cinismo que domina al protagonista auténtico del film, porque la grandeza, ambición y el comentado cinismo del joven Marco Antonio acaban por borrar al mismo Julio César de la pantalla. Toda la grandilocuencia que dominó la vida personal y artística del genio, encontraba un medio excelente en el texto de Shakespeare, y nunca volvería atrás en su forma de llenar la pantalla física y psicológicamente: había nacido un auténtico *animal cinematográfico*, un tanto en la línea que, en nuestros días, muestra Sean Penn, pero sin la sobreactuación de que hace gala este último.

Y en el siguiente 1954, cuando el joven actor ya se permite elegir películas y directores, alcanza la cumbre de esta primera época al dejarse dirigir de nuevo por el citado Elia Kazan en *La ley del silencio* o la conversión de un cor-pachón inmenso en un dubitativo estibador de los muelles neoyorquinos que descubre la mentira de aquellos que teóricamente deben defenderle, léase organizadores sindicales. Así, Brando se atrevía a permitir que Kazan, quien había delatado a compañeros comunistas durante la purga del Comité de Actividades Anti-americanas, uno de cuyos componentes más relevantes era Nixon, hiciera una especie de examen de conciencia ante la sociedad yanqui, en un gesto tan amigable como extraño. Lo que nadie sabía entonces es que la razón última era muy diferente: Brando aceptó ser dirigido por Kazan para poder seguir sus sesiones psicoanalíticas neoyorquinas. Nuevamente, el héroe demolido, el muchacho admirado pero enfermo de un ego desmesuradamente prepotente. Esas oscuras intenciones de Brando...

Pero la deslumbrante década de los cincuenta se hundía en la mediocridad más llamativa a lo largo de los sesenta, convertido Brando en un maniático solamente en bús-

queda de personajes un tanto atrabiliarios, mientras, por otra parte, se lanzaba a las protestas más furibundas contra la política exterior norteamericana a raíz de Vietnam, rechazaba un deseado Óscar y su vida familiar aparecía como una serie de fracasos ininterrumpidos. Mantenemos nuestra actitud de las cinco grandes creaciones y no caemos en el error de citar alguna de las películas de esta década funesta, dígame cuanto se quiera con ánimo actual de recuperar lo irre-cuperable. El héroe enfermizo estuvo a punto de destrozar la grandeza de Brando.

Y de pronto, aparece Francis Ford Coppola y piensa en este hombre un tanto de vuelta de todo para encarnar a Vito Corleone, la personalidad clave en la saga sobre la mafia italiana en Norteamérica. Y ante nuestros ojos estupefactos, descubrimos al Brando de *El Padrino* (1972), auténtica creación total de quien es capaz de someterse a un tratamiento radical del método en pronunciación, en caracterización física, en los modos de moverse, de mirar, de escuchar, de mandar, hasta de morir, mientras alcanza la plenitud cínica del *asesino familiar*, mezcla definitiva del apasionamiento italiano y de la frialdad calvinista. Es la imagen del poder social hecha cisco. Brando es Corleone, o me-

Por, Corleone es Brando. El cine acaba de dar un salto cualitativo como arte interpretativo.

Ese mismo 1972 y de la mano de Bernardo Bertolucci prosigue la destrucción del poder y el encumbramiento del cinismo en la más alta de sus interpretaciones al servicio de la más honda meditación sobre el sexo y la muerte que haya dado el cine: *El último tango en París*. El animal cinematográfico se deja llevar completamente por su dolor metódico hasta convertirse a un exiliado norteamericano en el caos parisino en la cumbre de la desesperación humana, siempre con su abrigo beige, sus cabellos rubios al viento, las manos en los bolsillos, y una furiosa entrega al sexo puro y duro después que muriera el amor auténtico: es imposible olvidar el monólogo ante su esposa muerta, explicación escondida de este film tan baqueteado por mentes enfermizas de uno y otro espectro, de críticos y de espectadores. La película comienza con una blasfemia y se cierra con el blasfemo asesinado y en postura fetal. Sacar consecuencias.

El Coronel Kurtz

Mantenemos la grandeza entusiasta de las cinco películas co-

mentadas tan brevemente. Pero las cinco se sobrepasan, desde el punto de vista interpretativo, en veinte minutos aparecidos en un film extraño, minucioso en su epicidad, que nos permite descubrir la putrefacción de la guerra en cuanto tal y de aquella escabrosa aventura que Norteamérica llevara a cabo en Vietnam: hablamos de *Apocalipsis now*, dirigida, de nuevo, por Coppola en 1979 y que cierra la gran carrera de Brando, pues todo lo demás son epígonos todavía más mediocres que aquellos de los sesenta.

Cuando el oficial yanqui discurre por el río en busca del desertor, convertido en una especie de señor feudal en algún recodo perdido, nunca esperamos encontrarlos con ese Coronel Kurtz entregado a la muerte en estado total, pero sobre todo a su propia muerte, a la que se entrega como oveja llevada al matadero. Imágenes terribles, donde culmina la frialdad cínica de Corleone y la blasfemia del norteamericano parisino, pero también el método doloroso de Marco Antonio y el silencio se hace ley definitiva y el joven Stanley Kowalsky atraviesa el mundo entero en un tranvía llamado deseo. Más allá de este Brando, todo es filfa, vulgaridad, ficción sin realidad. Estos veinte minutos nos afectan a todos los



hombres y mujeres de un siglo que lo ha visto todo y no ha sido capaz de evitarlo.

Esta es nuestra visión de la *antropología del dolor* que un hombre llamado Marlon Brando fue capaz de desarrollar en sus ochenta años de vida. Un hombre que, más allá de su drama personal, completamente unido a su personalidad artística anormal en su desfachatez, es sencillamente el mejor actor de la historia del cine. Porque el cine es personalidad congénita pero también método férreo. Por esta razón, quien esto escribe ha pensado lo que hubiera dado de sí una película interpretada por Brando y dirigida por Eastwood. Pero tales pensamientos seguramente son *malos pensamientos* porque ambicionan, sin más, la perfección. Que no existe. ■