

EL DUQUE EN SUS DOMINIOS

Por Truman Capote

La mayoría de las chicas japonesas tienen esas risitas. La pequeña mucama del cuarto piso del Hotel Miyako, en Kioto, no era la excepción. Esa hilaridad, y el intento de contenerla, sonrojó sus mejillas (a diferencia de los chinos, los rostros japoneses poseen considerable color) y sacudió su regordeta figura de muñequita peona en kimono. Aparentemente no había ninguna razón en particular para este júbilo; las risitas japonesas, al parecer, operan sin motivación. Yo simplemente había solicitado que me condujera a una cierta habitación. “¿Usted viene ver Marron?” resopló, mostrando, como tantos otros conciudadanos suyos, un arreglo de oro en sus dientes. Luego, con esos pequeños pasos de dedos de paloma a ras del suelo que un kimono requiere, me guió a través de un laberinto de pasillos, prometiendo “Le golpeo Marron”. El sonido “l” no existe en japonés, y por “Marron” la mucama había querido decir Marlon, Marlon Brando, el actor norteamericano que en ese momento se encontraba en Kioto haciendo trabajos de exteriores para la producción de Warner Brothers y William Goetz de la versión filmica de la novela “Sayonara”, de James Michener.

Mi guía golpeó la puerta de Brando, chilló “¡Marron!” y se dio a la fuga por el corredor con las mangas de su kimono revoloteando como las alas de un periquito. Otra mucama del Miyako tipo muñequita abrió la puerta y sucumbió al instante a su propia medida de curiosa histeria. Desde un cuarto de adentro Brando preguntó “¿Qué pasa, dulce?”. Pero la muchacha, con sus ojos entrecerrados por el regocijo y sus manitas gordas tapando su boca como un bebé a punto de llorar a gritos, no pudo responder. “Ey, linda, ¿qué pasa?”. Brando preguntó otra vez, y apareció en la puerta. “Ah, hola”, dijo cuando me vio. “¿Son las siete ya?”. Habíamos quedado en encontrarnos y cenar a las siete y yo llegaba veinte minutos tarde. “Bueno, sácate los zapatos y pasa. Ya estoy terminando con esto. Y escucha, linda...”, le dijo a la mucama, “Tráenos algo de hielo”. Luego, siguiendo con la vista la manera en que la chica salía disparada, puso sus puños en jarra sobre su cadera y, sonriendo, dijo, “Me matan. De verdad, me matan. Y los chiquitos también. ¿No te parecen preciosos, no te encantan esos chiquitos japoneses?”.

El Miyako, donde cerca de la mitad del equipo de “Sayonara” se estaba alojando, es el más destacado de los así llamados “hoteles de tipo occidental” en Kioto; la mayoría de sus habitaciones están decoradas con sillas, mesas, camas y sillones macizos, incómodos y vulgares, de estilo europeo. Pero, para comodidad de los huéspedes japoneses que desean su típico estilo decorativo tanto como el prestigio de alojarse en el Miyako, o para los viajeros extranjeros que anhelan una atmósfera auténtica pero son poco propensos a soportar los rigores sin calefacción de una verdadera posada japonesa, el Miyako conserva algunas suites decoradas a la manera tradicional, y fue en una de estas donde Brando eligió hospedarse. Su habitación contaba con dos cuartos, un baño y una galería con paneles de cristal por donde entraba el sol. Sin contar el revoltijo desde el que por arriba y por abajo asomaban las cosas personales de Brando, las habitaciones lucían como ilustraciones de libros escolares sobre esa tendencia japonesa a la falta de ostentación. Los pisos estaban cubiertos con tatamis, esteras pardas que yacían bajo un discreto desparramo de almohadones de seda. Un panel con la imagen de un pez carpa dorado colgaba desde un hueco en una de las paredes y debajo, en un atril, podía verse un florero con lirios altos y hojas rojas arreglado para la ocasión. El más grande de los cuartos –el interno–, que el ocupante utilizaba como una especie de oficina de negocios donde

también comía y dormía, contaba con una mesa larga de laca y un camastro. En estos cuartos podían observarse los conceptos enfrentados de decoración japonesa y decoración occidental –uno que intentaba impresionar a través de la falta de exhibición y la ausencia de cualquier ostentación, el otro su preciso opuesto–, pues Brando parecía no tener intenciones de hacer uso de los espacios ocultos detrás de paneles corredizos de papel que la habitación poseía para que guardara sus cosas. Todo lo que poseía parecía estar a la vista. Las remeras, listas para el lavadero; las medias igual; zapatos y sweaters y camperas y corbatas y sombreros andaban por ahí como el traje de un espantapájaros desarmado. También cámaras, una máquina de escribir, una grabadora de cinta, una estufa eléctrica de capacidad sofocante. Aquí y allá, trozos de frutas mordisqueadas; una caja de esas famosas frutillas japonesas, cada una del tamaño de un huevo. Y libros, una cascada de pensamiento profundo entre los que uno podía encontrar “The Outsider”, de Colin Wilson, y trabajos varios en plegarias budistas, meditación Zen, respiración Yoga y misticismo hindú, pero nada de ficción, pues Brando no lee esas cosas. Nunca –se jacta– ha abierto una novela desde el 3 de abril de 1924, el día en que nació, en Omaha, Nebraska. Pero aún cuando no le importa leer ficción, sí desea escribirla, y la larga mesa de laca está repleta de ceniceros desbordados y páginas apiladas de su más reciente esfuerzo creativo, un guión para una película llamada “A Burst of Vermilion”.

De hecho, Brando evidentemente había estado trabajando en su historia al momento de mi llegada. Cuando entré en la habitación, un joven de mirada apagada a quien llamaré Murray, y que previamente me habían señalado como “el tipo que está ayudando a Marlon con sus escritos”, estaba tirado en la estera hurgando entre los manuscritos de “A Burst of Vermilion”. Sosteniendo algunas de las páginas en sus manos, dijo: “Mirá, Mar, mejor sigo con esto en mi habitación y quizá podamos juntarnos nuevamente a las –digamos, ¿a eso de las diez y media?”.

Brando frunció su ceño, como si le desagrada la idea de continuar más tarde con la tarea. Según me enteraría luego, había estado un poco enfermo, se había pasado el día en su habitación y ahora lucía inquieto. “¿Qué es esto?”, preguntó, señalando un par de paquetes rectangulares que descansaban entre los restos literarios sobre la mesa de laca. Murray se encogió de hombros. La mucama los había llevado, eso era todo lo que sabía. “La gente le envía regalos a Mar todo el tiempo”, me dijo. “Muchas veces no sabemos ni quién los envía, ¿verdad, Mar?”.

“Sí”, dijo Brando mientras rompía el papel de los regalos que, como la mayoría de los paquetes japoneses –incluso las compras mundanas de negocios muy ordinarios–, estaban maravillosamente envueltos. En uno había dulces, en el otro tortas de arroz blanco que probaron ser duras como el cemento a pesar de que lucían como pompas de algodón. No había en ninguno de los paquetes tarjeta alguna que identificara al remitente. “Cada vez que te das vuelta hay un japonés que quiere darte un regalo. Les encanta hacer regalos”, observó Brando. Masticando con destreza atlética una de las tortas de arroz, nos pasó las cajas a Murray y a mí.

Murray negó con la cabeza; estaba compenetrado en la tarea de obtener la promesa de Brando de que se encontrarían nuevamente a las diez treinta. “Llámame a esa hora” dijo Brando al final. “Y veremos qué ocurre”.

Murray, según me enteré, era uno solo de los miembros de lo que el equipo de “Sayonara” conocía como “la pandilla de Brando”. Además del asistente literario, la pandilla contaba con Marlon Brando Sr. (que actuaba como el gerente de negocios de su hijo), la Srta. Levin (una secretaria bonita de pelo oscuro) y el encargado de maquillaje personal de Brando. Los costos de viaje de este séquito, y todos sus gastos durante la estadía, estaban incluidos en el contrato del actor con la Warner Brothers.

Pero lejos de los mitos, los estudios de filmación no suelen ser así de indulgentes en lo financiero. Un hombre de la Warner con quien hablé más tarde explicó la tolerancia mostrada con Brando diciendo: “Por lo general no tenemos tanta paciencia con las demandas que hace. Excepto... Bueno, esta película tenía que tener una gran estrella. Tu estrella. Eso es lo único que cuenta en la taquilla”.

Entre los del equipo de filmación había algunos que sentían que la protección que ejercía el círculo íntimo de Brando era lo que impedía que pudieran “conocer al tipo” como ellos pretendían. Brando había estado en Japón durante más de un mes, y durante ese tiempo se había mostrado en el set como un joven algo encorvado pero digno, amistoso, siempre dispuesto a colaborar con sus compañeros o incluso animarlos –en particular a los actores–, pero aún así no era fácil llegar a él, que en las tediosas pausas entre escenas solía sentarse solo a leer filosofía o a tomar notas a las apuradas en un pequeño cuaderno escolar. Y, al finalizar el día de trabajo, en lugar de aceptar las invitaciones de sus colegas para unos tragos, un plato de pescado crudo en un restaurante y una ronda nocturna por las antiguas posadas de geishas en Kioto; en lugar de contribuir a la gran fiesta andante que los rodajes de películas en exteriores teóricamente generan, él solía regresar a su hotel y quedarse allí. Dado que los fanáticos más fervientes de las estrellas de cine suelen ser aquellos mismos que trabajan en la industria cinematográfica, Brando era objeto de inmenso interés entre las filas del grupo de “Sayonara”, y todavía más lo era porque esa actitud de remota amabilidad producía, en el rostro mismo de tal curiosidad, una especie de frustración nostálgica. Incuso el director del film, Joshua Logan, se sintió movido a decir, tras trabajar con Brando durante dos semanas, “Marlon es la persona más cautivadora que conocí desde Garbo. Un genio. Pero no sé cómo es. No sé nada acerca de él”.

*

La mucama había vuelto a entrar a la habitación de la estrella y Murray, en su camino hacia afuera, casi se tropieza con la cola del kimono. Dejó un pote con hielo en el suelo y, con una risita chispeante, un júbilo que hizo que sus piecitos (que se veían como pezuñas en aquellas medias que separaban el dedo gordo del resto) se levantaran y bajaran como el saltito de un pony, anunció: “¡Pasté mazana! ¡Hoy menú pasté mazana!”.

Brando refunfuñó: “Pastel de manzana. Todo lo que necesito”. Se recostó en el suelo y desabrochó el cinturón, que se hundía profundo en su abultado estómago. “Se supone que debería estar a dieta. Pero lo único que quiero comer es pastel de manzana y cosas por el estilo”. Seis semanas antes, en California, Logan le había dicho que debía bajar cinco kilos para su papel en “Sayonara”, y antes de llegar a Kioto se las había arreglado para deshacerse de tres. Sin embargo, desde que llegó a Japón, incitado no sólo por el pastel de manzana tipo norteamericano sino también por la cocina japonesa –con delicioso énfasis en las cosas dulces, el almidón y los fritos– recuperó y duplicó esos kilos. Ahora, aflojándose el cinturón aún más y masajeando su estómago con dedicación, escudriñó el menú, que ofrecía, en inglés, una amplia selección de platos de estilo occidental, y, luego de recordarse a sí mismo “Debo perder peso”, ordenó una sopa, un bistec con papas fritas, tres tipos de verdura adicionales, una entrada de spaghetti, pan tostado y mantequilla, una botella de sake, ensalada, queso y galletas saladas.

“¿Y pasté mazana, Marrón?”

Suspiró. “Con helado, bonita”.

Aunque Brando no es abstemio, su apetito es más frugal cuando se trata de alcohol. Mientras esperábamos por la cena, que nos servirían en la habitación, me sirvió una generosa medida de vodka *on the rocks* y se sirvió a sí mismo un mínimo sorbo de cortesía. Retomando su posición en el suelo, recostó su cabeza sobre un almohadón, dejó caer sus pestañas y las cerró con fuerza. Era como si se hubiese dormido en un sueño perturbador; sus párpados temblaban, y cuando comenzó a hablar, su voz –una voz fría, de alguna manera cultivada y refinada pero inesperadamente juvenil, una voz con una cualidad infantil, indagadora– parecía venir desde las mismas distancias del sueño.

“Los últimos ocho, nueve años de mi vida han sido un desastre”, dijo. “Quizá los últimos dos hayan sido un poco mejores. Menos viaje por la depresión de la ola. ¿Alguna vez hiciste análisis? Yo tenía un poco de miedo de eso al principio. Miedo de que destruyera los impulsos que me hacían creativo, un artista. Una persona sensible recibe cincuenta impresiones donde otra recibe quizás sólo siete. La gente sensible es muy vulnerable; son fácilmente tratados con brutalidad y heridos sólo porque son sensibles. Mientras más sensible sos, más chances tenés de ser tratado brutalmente, de desarrollar costras. No evolucionás. No te permitís sentir nada, porque siempre sentís demasiado. El análisis ayuda. A mí me ayudó. Pero aún así, los últimos ocho, nueve años estuve bastante embrollado, un enredo bastante...”.

La voz continuó como hablando para oírse a sí misma, un efecto que se da seguido en el discurso de Brando, pues, como tantas personas intensamente absorbidas por sí mismas, él es algo así como un monologuista –un hecho que reconoce y para el que ofrece su propia explicación. “La gente a mi alrededor nunca dice nada”, dice. “Ellos sólo parecen querer escuchar lo que tengo que decir. Es por eso que hablo todo el tiempo”. Mirándolo ahora, con sus ojos cerrados, su juvenil y pálido rostro bajo una luz que viene de arriba, siento como si se recreara el momento de mi primer encuentro con él. El año de ese encuentro fue 1947. Fue en una tarde de invierno en Nueva York, cuando tuve la oportunidad de asistir a un ensayo de “Un Tranvía Llamado Deseo”, de Tennessee Williams, donde Brando desempeñaría el papel de Stanley Kowalski, el papel que finalmente lo llevó a la fama, aunque ya había llamado la atención de los conoedores de teatro de Nueva York con su trabajo como estudiante en las clases de teatro de Stella Adler y con unas pocas apariciones en Broadway –una en la obra de Maxwell Anderson “Truckline Café” y otra como contraparte de Katharine Cornell– en las que había demostrado una capacidad altamente comentada y ensalzada. Elia Kazan, el director de “Un tranvía llamado deseo”, comentó en aquella ocasión, y recientemente lo repitió, “Marlon es sencillamente el mejor actor del mundo”. Pero hace diez años, en la tarde que recuerdo, él era relativamente desconocido; al menos yo no tenía idea de quién era cuando, tras llegar demasiado temprano al ensayo de “Tranvía...”, encontré el auditorio desierto salvo por un joven musculoso profundamente dormido sobre una tabla bajo el sombrío resplandor de las luces del escenario. Porque vestía una remera blanca y jeans, por su físico de gimnasio –esos brazos de levantador de pesas, ese pecho de Charles Atlas (aunque un libro abierto de escritos básicos de Sigmund Freud descansaba sobre él)– supuse que era un obrero del teatro. O así fue hasta que vi de cerca su rostro. Fue como si al cuerpo musculoso le hubieran agregado la cabeza de otro, igual que en ciertas fotos falsificadas. Su rostro era tan poco toscos que imprimía una amabilidad y un refinamiento casi angelical en sus modos de quijada dura: piel tensa, frente ancha, alta, ojos bien separados, nariz aguileña y labios gruesos con una expresión relajada, sensual. Ni el menor rastro del nada poético Kowalski de Williams. Fue, en consecuencia, toda una experiencia observar, más tarde ese mismo

día, la facilidad camaleónica con que Brando adoptó los crueles colores del personaje; la excelencia, como una salamandra engañosa, con la que se deslizó hacia el papel dejando que su propia imagen se evaporara. Tal como, en este hotel de Kioto diez años después, mis recuerdos del Brando de 1947 se perdieron de vista, desaparecieron en esta persona de 1957. El Brando actual, este tirado en un tatami fumando a desgano cigarrillos con filtro mientras habla y habla, era, por supuesto, una persona diferente. Y se suponía que lo fuera. Su cuerpo era más grueso. Su frente más amplia, pues su cabello estaba más delgado. Era más rico (por "Sayonara" recibiría un salario de trescientos mil dólares más un porcentaje de las ganancias de la película). Y se había convertido, tal como había dicho un periodista, en "el Valentino de la generación bop", una celebridad mundial tan grande que, cuando salía afuera aquí en Japón, había encontrado inteligente ocultar su cara no sólo tras unas gafas oscuras de sol sino también tras una máscara de gasa confeccionada por un cirujano. (Esta última parte del disfraz no era tan estrañaria en Japón como puede sonar. Muchos asiáticos utilizan este tipo de máscaras, teóricamente con el fin de prevenir la propagación de gérmenes). Pero esos eran sólo algunos de los cambios que una década había producido. Había otros. Sus ojos habían cambiado. Si bien el color café expreso era el mismo, su timidez o cualquier rastro de verdadera vulnerabilidad que sus ojos antes contenían se habían evaporado. Ahora miraba a la gente con seguridad y con una expresión que sólo puede ser entendida como compasión, como si se hubiera estado moviendo en esferas de iluminación en las que los demás, a su pesar, no estaban. (Las reacciones de las personas que se encontraban frente a estas miradas de constante compasión iban desde aquella de una joven actriz que manifestó que "Marlon es alguien muy espiritual, inteligente y sincero; puedes verlo en sus ojos", a la de un conocido suyo que dijo "La manera en que te mira, como si estuviera tan malditamente apenado por vos, ¿no te hacen dar ganas de cortarte la garganta?"). Así y todo, el carácter de sutil ternura de su rostro se conservaba. O casi. Porque en los años que habían pasado tuvo un accidente que le dio a su rostro un rasgo masculino más convencional. Su nariz se había roto. Maniobrando las palabras por los bordes de su discurso, pregunté:

“¿Cómo se rompió la nariz?”

“...con lo que no necesariamente quiero decir que siempre estoy triste. Recuerdo un abril en Sicilia. Un día caluroso, flores por todas partes. Me gustan las flores, las que tienen perfume. Los jazmines. Como sea, era abril y estaba en Sicilia, y me las había largado solo. Tirado en este campo de flores. Había ido a dormir. Eso me hizo feliz. En ese momento era feliz. ¿Cómo? ¿Dijo algo?”

“Me preguntaba cómo se rompió su nariz...”

Se restregó la nariz y sonrió abiertamente, como si recordara una experiencia tan feliz como la siesta siciliana. “Eso fue hace mucho tiempo. Me pasó mientras boxeaba. Fue cuando estaba en "Tranvía". Con algunos de los muchachos de detrás de escena nos gustaba ir al cuarto de calderas y embromar por ahí. Una noche nos habíamos ido a las manos con este tipo y... ¡Crack! Así que tuve que ponerme mi saco y caminar hasta el hospital más cercano, que estaba en algún lugar por ahí, fuera de Broadway. Tenía la nariz estropeada de verdad. Tuvieron que darme anestesia para arreglarla, me durmieron. Mucho no me importaba. "Tranvía" había estado en cartel desde hacía casi un año y ya me tenía podrido. Pero mi nariz sanó bastante pronto, y supongo que podría haber vuelto al show prácticamente de inmediato si no le hubiese hecho a Irene Selznick lo que le hice”. Su sonrisa se hizo todavía más grande cuando mencionó a la Sra. Selznick, que por entonces era productora de la obra de Williams. “Estaba esta señora muy perspicaz, Irene Selznick. Cuando ella quiere algo, lo quiere. Y me quería

de regreso en la obra. Pero cuando escuché por ahí que estaba por venir al hospital, fui al trabajo con vendajes y yodo y mercurocromo y –¡Dios!– cuando ella entró, yo lucía como si mi cabeza hubiera sido cortada. Cuanto menos. Y sonaba como si me estuviera muriendo. ‘¡Oh, Marlon!’, dijo, ‘¡Pobre, pobre muchacho!’. Y yo dije ‘No te preocupes por nada Irene, ¡regresaré a la función esta misma noche!’. Y ella dijo ‘¡Ni se te ocurra! Podemos arreglarnos sin ti para, para, bueno, algunos pocos días más’. ‘No, no’, dije. ‘Estoy bien. Quiero trabajar. Dígales que estaré de regreso esta noche’. Entonces ella dijo ‘No estás en condiciones, dulce. Te prohíbo venir al teatro’. Así que me quedé en el hospital y me di una fiesta”. (Recordando el incidente, Irene Selznick dijo: “No habían reparado su nariz para nada. De repente su rostro se veía diferente. Como más tosco. Durante meses le dije: ‘Pero te arruinaron la cara, tenés que hacerte la nariz de nuevo’. Afortunadamente para él, no me escuchó. Porque hoy sinceramente pienso que esa nariz le trajo su fortuna para las películas. Le dio sex appeal. Antes de eso era demasiado hermoso”).

Brando viajó a la costa por primera vez en 1949, para actuar en el protagónico de “Hombres”, un filme que trataba acerca de veteranos de guerra parapléjicos. En aquel momento lo acusaron de conducta social grosera y lo criticaron por su gusto por las chaquetas negras de cuero, su favoritismo por las motocicletas en lugar de los Jaguars y su preferencia por secretarias poco conocidas en lugar de aspirantes a estrellas de cine; más aún, los columnistas de *Hollywood* llenaron sus artículos de comentarios hostiles acerca de su actitud hacia la industria del espectáculo, la cual él mismo resumió a poco de comenzar, diciendo “La única razón por la que estoy aquí es que aún no tengo el coraje moral para rechazar el dinero”. En las entrevistas, indicó repetidamente que nada estaba tan lejos de sus pensamientos como convertirse “tan sólo en un actor de cine”. “Podré hacer una película cada tanto”, dijo en una ocasión, “pero más que nada me interesa trabajar sobre las tablas”. Sin embargo, después de “Hombres”, que había sido más un succès d'estime que un éxito comercial, retomó a Kowalski en la versión para la pantalla de “Un Tranvía Llamado Deseo”, y este rol, tal como había sucedido en Broadway, lo consagró como estrella. (Definido con exactitud, una estrella de cine es cualquier intérprete que por sí solo lleva ganancias a las taquillas más allá de la calidad de la película en la que aparezca. Ese rebaño es tan escaso que son menos de diez los actores que califican hoy para ese título. Brando es uno de ellos, siendo quizás sólo superado en la división masculina de tal género por William Holden). En el curso de los últimos cinco años, ha interpretado a un revolucionario mexicano (“¡Viva Zapata!”), a Marco Antonio (“Julio César”) y a un enloquecido delincuente juvenil motociclista (“Salvaje”), ganó un Oscar de la Academia por el papel de un sinvergüenza de astillero (“Nido de ratas”), personificó a Napoleón (“Desirée”), cantó y bailó a su manera en el rol de un delincuente adulto (“Ellos y ellas”) y tomó el papel del intérprete okinawense en “La casa de té de la luna de agosto”, la cual, tal como “Sayonara”, su décima película, requirió de una parte de filmación de exteriores en Japón. Pero nunca, salvo por un breve repertorio de verano, volvió a los escenarios. “¿Por qué debería hacerlo?”, preguntó apático cuando le remarqué esto. “Las películas tienen un gran potencial. Pueden ser un factor para el bien. Para el desarrollo moral. Al menos algunas pueden –el tipo de películas que yo quiero hacer”. Hizo una pausa en la que pareció escuchar algo, como si su frase hubiera sido grabada y estuvieran pasándola de nuevo. Posiblemente el sonido de ella le desagradó; de cualquier modo, su mandíbula comenzó a moverse como si estuviera mordiendo algo desagradable. De pronto miró al vacío y protestó: “¿Qué es lo tan genial acerca de Nueva York? ¿Qué es lo tan genial de trabajar para Cheryl Crawford y Robert Whitehead?”. La Srita. Crawford y Whitehead son dos de los más

destacados productores teatrales de Nueva York, ninguno de los cuales tuvo oportunidad de contratar a Brando. “De todos modos, ¿qué podría hacer?”, continuó.

“No hay ningún papel para mí”.

Se apilan, y los papeles ofrecidos a él en cualquier estación por gerentes de Broadway ilusionados bien podrían estar a una altura que exceden la propia del actor. Tennessee Williams lo quiso para el protagónico masculino de cada una de sus cinco últimas obras, y la más reciente de éstas, “Orfeo desciende”, en etapa de producción al momento de nuestra charla, había sido escrita expresamente como vehículo para un protagónico en conjunto entre Brando y la actriz italiana Anna Magnani. “Puedo explicar muy fácilmente porqué no hice “Orfeo”, dijo Brando. “Hay cosas hermosas allí, algunas de las mejores líneas de Tennessee, y la parte de Magnani es genial; tiene un punto, puedes comprenderla –y me pasaría por encima en el escenario. El personaje que se suponía que yo actuaría, este muchacho, Val, nunca toma partido por nada. Realmente no puedo ver si está a favor o en contra de algo. Bien, no se puede actuar un vacío. Y se lo dije a Tennessee. Así que continuó intentando. Lo reescribió para mí, quizá un par de veces. Pero...”. Se encogió de hombros. “Bien, no tenía ninguna intención de que me pasaran por arriba en un escenario con Magnani. No en ese papel. Al final de la obra me habrían tenido que barrer”. Se quedó pensativo por un momento, y agregó, “Creo –de hecho, estoy seguro– que Tennessee Williams tiene una asociación mental fija conmigo y Kowalski. Quiero decir, somos amigos y sabe bien que como persona yo soy justo lo opuesto de Kowalski, que era todo aquello con lo que estoy en contra –completamente insensible, crudo, cruel. Pero aún así la imagen que Tennessee tiene de mí se confunde con el hecho de que interpreté ese papel. Así que no sé si podría escribir para mí en un tono de color diferente. La única razón por la que hice “Ellos y ellas” fue por trabajar en un color más suave –el amarillo. Antes de eso, el color más fuerte que había interpretado fue el rojo. De rojo hacia abajo. Marrón. Gris. Negro”. Estrujó un atado de cigarrillos y lo hizo rebotar en su mano como una pelota. “No hay ningún papel para mí en las tablas. Nadie lo escribe. Vamos. Decime un papel que me vaya...”.

En ausencia de obras escritas por contemporáneos de valor, ¿no podría acaso honrar el trabajo de plumas más antiguas? Muchas personas sensatas que aparecieron en el filme junto a él admiraron su interpretación de Marco Antonio en “Julio César” y lo consideraron alguien preparado, en caso de que la voluntad estuviera allí, para sumergirse en muchos de los papeles Everest de la literatura dramática –incluso, posiblemente, Edipo.

Brando recibió los recordatorios de estos agasajos inexpresivamente –o, quizás, indulgente con su hábito de no escuchar. Pero, sensible a un nuevo silencio en nuestra conversación, lo disolvió: “Por supuesto, las películas pasan de largo tan rápido. El otro día vi “Tranvía” y ya era una película pasada de moda. Aún así, las películas tienen el mayor potencial. Puedes decir cosas importantes a mucha gente. Acerca de la discriminación y el odio y los prejuicios. Quiero hacer películas que indaguen en temas actuales del mundo de hoy. En términos de entretenimiento. Esa es la razón por la que comencé con mi propia productora independiente”. Estiró su brazo para señalar afectadamente “A Burst of Vermillion”, que será el primer guión filmado por Pennebaker Productions –la compañía independiente que ha creado.

¿Y “A Burst of Vermillion” lo conformó como base para las elevadas metas que se propuso?

Masculló algo. Luego algo más. Cuando se le pidió que fuera más claro, dijo: “Es un western”.

No pudo contener una sonrisa, que creció hasta convertirse en carcajada. Se revolcó por el suelo y rugió. “Dios, la única cosa aquí es... ¿Podré volver a ver a mis amigos a la cara?”. Algo más sobrio, dijo: “Hablando en serio, sin embargo, la primera película tiene que hacer dinero. De otra manera, no habrá otra. Estoy casi quebrado. No, no es broma. Me tomó un año y doscientos mil dólares de mi propio bolsillo conseguir un escritor que lograra un guión decente. Usando mis ideas. El último fue tan malo que me dije ‘Voy a hacerlo solo’. Voy a dirigirla, también”.

Producida por, dirigida por, escrita y protagonizada por... Charlie Chaplin logró esto, y lo llevó aún más alto componiendo sus propias bandas sonoras. Pero profesionales de gran experiencia –Orson Welles, por nombrar uno– han lidiado con un número menor de tareas que las que Brando planea asumir. Sin embargo, ya tiene una respuesta lista para mi sugerencia de que quizá esté cargando el carro con más de lo que el burro puede llevar. “Tomemos la producción”, dijo. “¿Qué es lo que un productor hace además del casting? Sé tanto acerca de casting como cualquier otro, y eso es todo lo que la producción es. Casting”. Dentro de la industria, uno se vería en apuros para encontrar a alguien que comparta esta opinión. Un buen productor, además realizar el casting –esto es, ensamblar al director, los actores, el equipo técnico y el resto de los componentes del grupo– tiene que ser un diplomático de las emociones, alguien que calme y contenga, y, sobre todo, debe ser un mecánico de oficio a la hora de tratar con la maquinaria de dólares y centavos. “Pero en serio”, dijo Brando, ahora excesivamente sobrio, ‘Burst’ no es tan sólo cosa de vaqueros-contraindios. Trata de un muchacho mejicano, odio y discriminación. Qué sucede en una comunidad cuando esas cosas existen”.

Sayonara, también, tiene momentos cuyo significado ataca los prejuicios, pues cuenta la historia de un piloto norteamericano de jet que se enamora de una bailarina japonesa de music-hall, dejando así consternados a buena parte de sus superiores de la Fuerza Aérea y dejando consternados también a los jefes de ella, aunque la objeción de estos últimos no pasa por la imposibilidad racial del romance sino por el hecho de que la joven tenga un romance en sí, ya que pertenece a una compañía femenina de ópera –basada en su contraparte de la vida real, la Compañía Takarazuka– cuya gerencia promociona la premisa de que, bajo el escenario, sus cientos de muchachas llevan una vida como de convento, despojada de la cercanía de hombres de cualquier raza o credo. La novela de Michener concluye con los desamparados amantes diciéndose el uno al otro sayonara, palabra que representa una despedida. En la versión cinematográfica, sin embargo, la palabra, y en consecuencia el título, pierden significancia. Antes de desvanecerse, la pantalla muestra al par de oriente y occidente tan juntos que lucen como en camino hacia el registro civil para concertar su matrimonio. En una conferencia de prensa que Brando concedió al arribar a Tokio, informó a unos sesenta reporteros que había aceptado participar en la historia porque “da justo en el blanco de los prejuicios que sirven para limitar el progreso hacia un mundo en paz. Debajo del romance, ataca prejuicios que existen tanto de parte de los japoneses como de nuestra parte”, y que también estaba haciendo el filme porque le daba la “invalorable oportunidad” de trabajar con Joshua Logan, quien podría enseñarle “qué hacer y qué no”.

Pero ha pasado tiempo. Y ahora Brando, bufando, dice: “Oh, ‘Sayonara’, ¡me encanta! Este maravilloso disparate de corazones y flores que se suponía que sería un retrato serio acerca del Japón. Así que, ¿qué más da? De cualquier modo, lo estoy haciendo por la plata. Plata para invertir en el despegue de mi propia compañía”. Tiró de su labio pensativamente y volvió a bufar. “Allá en California estuve sentado veintidós horas en reuniones de guión. Logan me decía, ‘Cualquier sugerencia que

tengas va a ser bienvenida, Marlon. Cualquier cambio que quieras hacer, simplemente hazlo. Si hay algo que no te guste –bueno, rescríbelo, Marlon, rescríbelo a tu manera’’. Los amigos de Brando alardean con que puede imitar a cualquiera tras observarlo por no más de quince minutos: a juzgar por la extraña excelencia con que imitó el vago acento sureño de Logan, sus expresiones con ojos tristes, radiantes, trémulos de entusiasmo, difícilmente estén exagerando. ‘¿Rescribir? Puta, rescribió todo el maldito guión. Y ahora pasa que no van a usar más de ocho de esas líneas’’. Vuelve a bufar. ‘Me rindo. Salgo del papel, eso es todo. A veces pienso que igual nadie se da cuenta de la diferencia. Durante los primeros días en el set traté de actuar. Pero luego hice un experimento. En una escena, traté de hacer todo lo equivocado que se me ocurriese. Muecas de dolor, ojos en blanco, hacía toda clase de gestos y expresiones que no tenían nada que ver con el papel que se suponía que debía representar. ¿Y qué dijo Logan? Sólo dijo ‘¡Maravilloso! ¡Imprímanlo!’’.

Una frase que suena seguido durante la conversación de Brando, ‘‘Sólo soy sincero en el 40% de lo que digo’’, probablemente deba aplicarse aquí. Logan, un director de cine y teatro de amplio reconocimiento y logros largamente recompensados (‘‘Mr. Roberts’’, ‘‘South Pacific’’, ‘‘Picnic’’), es un hombre que encuentra su equilibrio en el entusiasmo así como un pájaro encuentra su equilibrio en el aire. La necesidad de alguien creativo de confiar en el valor de lo que está creando es axiomática; la confianza de Logan en cualquier emprendimiento en el que esté embarcado se acerca a una fe eufórica que lo protege, tal como se supone que debe suceder, de la molestia que muerde con la desconfianza en uno mismo. La alegría que puso en cualquier cosa relacionada con ‘‘Sayonara’’, un filme que había estado preparando durante dos años, era casi tan inviolable que no le permitió notar que el entusiasmo de su estrella podría no equipararse con el suyo. Lejos de eso. ‘‘Marlon’’, alguna vez anunció, ‘‘asegura que nunca ha estado tan feliz con un equipo de trabajo como con nosotros’’. Y ‘‘Nunca había trabajado con un actor tan excitante, inventivo. Tan plegable. Se encamina en su dirección maravillosamente, y aún así siempre tiene algo para agregar. Sacó de la nada este acento sureño para el papel; a mí nunca se me hubiese ocurrido, pero, bueno, es ideal –es la perfección’’. De todos modos, para la noche en que tuve la cena en la habitación de hotel de Brando, Logan había comenzado a estar atento al hecho de que algo faltaba en su entendimiento mutuo con Brando. Él lo atribuía al hecho de que en esta etapa, donde la mayoría de las escenas filmadas se enfocaban en el paisaje del Japón (las multitudes en las calles, las vistas) más que en los actores, aún no había trabajado con Brando con el material que en buena parte los pondría a ambos a prueba. ‘‘Eso se dará cuando lleguemos a California’’, dijo. ‘‘La cuestión interior, las escenas dramáticas. Brando va a estar genial –nos llevaremos bien’’.

Había otra razón en ese punto para no darle a su estrella principal el tipo de atención que podría haber establecido una armonía más aceitada: Logan estaba en total desarmonía con los mismísimos elementos de la cultura japonesa que motivaron su decisión de hacer la película. Perdidamente enamorado del teatro japonés, ansiaba entrelazar ‘‘Sayonara’’ con auténticas secuencias del teatro Kabuki clásico, los dramas con máscaras del No y las obras de títeres del Bunraku; esos serían, por decirlo de alguna manera, los halos de erudición del filme. Y, hasta ese momento, Logan, junto con William Goetz, el productor, había estado negociando durante más de un año con Shochiku, la gigante compañía cinematográfica que controla la mayor parte de las actividades teatrales en el Japón. El soberano del imperio Shochiku es un hombre pequeño y falso de sonrisas, una eminencia de ochenta años conocido como el Sr. Otani. Tiene nombre de pila, Takejiro, pero hay pocas personas vivas que tengan con él la suficiente confianza como para poder usarlo. Hijo de un carnicero (y, en

consecuencia, parte de los sectores excluidos en la sociedad budista del Japón), Otani, junto con un hermano ahora muerto, fundó Shochiku y lo cultivó al punto que, en los últimos cuatro años, sus acciones fueron las más altas de todas las compañías del Japón. Tras convertirse en un magnate tal que compite con Kokichi Mikimoto, el último rey de las perlas cultivadas, la sombra de Otani cubre como una manta toda la industria del entretenimiento del Japón: además de ejercer un control monopólico sobre el teatro clásico, es dueño de la cadena más grande de cines y teatros del país, produce toneladas de películas y está metido también en radio y televisión. Desde la posición de ventaja de Otani, cualquier transacción con los Sres. Logan y Goetz debe haberse visto para él como un negocio muy pequeño. Sin embargo, al principio simpatizaba con el proyecto, más que nada porque había quedado impresionado con la fervorosa admiración de Logan por el Kabuki, el No y el Bunraku, las tres incuestionables gemas en la corona del anciano, las tres más cercanas a su corazón (de acuerdo a algunos especialistas, estas artes ancestrales deben gran parte de su buena salud a su generosidad). Pero Otani no es un filántropo. Cuando las negociaciones de Sochiku con la gerencia de “Sayonara” habían supuestamente terminado, los primeros habían otorgado a los segundos, por un modesto precio, el derecho de filmar escenas en el famoso Teatro Kabuki de Tokio, y, por una suma aún más modesta, permiso para hacer uso libre de la troupe del Kabuki, las obras y actores del No y los titiriteros del Bunraku. Sochiku había aceptado también la participación de las muchachas de su compañía de ópera –un factor necesario para la producción del film, pues la troupe Takarazuka descripta en la novela estaba molesta con el “libelo” de Michener y se había negado a prestar cualquier tipo de colaboración. Logan estaba tan eufórico al momento de partir hacia Japón que hasta podría haber volado con su propio impulso. “Otani nos dio carta blanca: esto va a ser algo verdadero, la cosa real”, dijo. “Nada de Kabuki falso ni material de segunda, la cosa real, algo que nunca ha sido filmado antes”. Pero tampoco loería entonces, pues, más allá del ancho Pacífico, Logan y sus asociados tenían un Pearl Harbor personal aguardándolos. Otani rara vez se deja ver. Por lo general es representado por asistentes insultos, y cuando Logan y Getz bajaron de su avión un grupo de éstos les informaron que Shochiku había cometido un error en sus cálculos financieros: la cuenta era ahora mucho más alta que lo que inicialmente habían estimado. Getz protestó. Otani, confiado en tener las mejores cartas (después de todo, aquí estaban estas personas de Hollywood en Japón con su costoso elenco, su costoso grupo de rodaje y sus costosos equipos), respondió subiendo la cuenta todavía más. Con lo cual Goetz, él mismo un hombre de negocios duro como un caparazón de tortuga, terminó las negociaciones y le dijo a su director que deberían preparar ellos mismos su propio Kabuki, No, Bunraku y compañía de ópera con artistas independientes.

Mientras tanto, la prensa de Tokio publicitaba estos contratiempos. Varios diarios, entre ellos el Japan Times, acusaban a Shochiku de actuar de mala fe. Otros, tomando posición por Shochiku, o quizás simplemente una línea anti-Sayonara, se manifestaron encantados de que los norteamericanos no tuvieran la posibilidad de “degradar nuestras más refinadas tradiciones artísticas” representándolas en la versión filmica de una “novela vulgar que de ninguna manera es un elogio a la población del Japón”. Los diarios que se posicionaron en contra del proyecto “Sayonara” parecían particularmente molestos con el hecho de que Logan había contratado a un actor mejicano, Ricardo Montalbán, en el papel de un importante intérprete de Kabuki (el Kabuki es tradicionalmente una iniciativa exclusiva de hombres; los papeles más grandes, los más difíciles, suceden al momento de representar mujeres, los cuales son interpretados por hombres que las imitan:

Montalban debía actuar en el papel de uno de ellos) y también con el hecho de que habían tenido el “descaro” de contratar a una estrella real del Kabuki que sustituiría a Montalbán en las escenas de baile, lo cual, tal como remarcó un periodista japonés, era “como pedirle a Ethel Barrymore que haga de doble”. Con todo, la prensa local venía muy sensible con todo lo que estaba sucediendo en Kioto, la ciudad a doscientos treinta millas al sur de Tokio en la que el equipo de la película había decidido hacer la mayor parte de las tomas de exteriores a causa de su plétora de templos históricos, sus fotogénicas colinas azules, sus lagos con niebla y su cuidada atmósfera del antiguo Japón, con sus elegantes posadas de geishas y calles iluminadas por lámparas de papel. Y así, en este ambiente, el equipo estaba encontrando en Kioto tantas dificultades como sus más acérrimos enemigos podrían haberles deseado. Puntualmente, resultaba un problema para los norteamericanos conseguir nativos que desearan aparecer en el filme –un fenómeno interesante, considerando lo deseoso de ser fotografiado que suele ser el japonés promedio. Es cierto que los productores de la película habían conseguido hacerse de un rejunte de titiriteros y actores del No que no estaban en contrato con Shochiku, pero estaban pasando las del demonio para ensamblar una compañía de ópera de mujeres presentable (estas peculiares instituciones japonesas se asemejan a algo así como un Folies-Bergere de mentes inocentes de un único sexo. Rara vez se presentaba un hombre a esas performances: la audiencia, tal como el elenco, estaba compuesta exclusivamente de mujeres). Con la esperanza de salvar esta dificultad, la gerencia de “Sayonara” había distribuido pósters promocionando un concurso para seleccionar “las cien muchachas más hermosas del Japón”. El affaire, con el que esperaban una gran convocatoria, estaba programado para llevarse a cabo a las dos en punto de una tarde de jueves en el lobby del Hotel Tokio. Pero no hubo ganadores, porque no hubo participantes: nadie se presentó. El productor Goetz, uno de los decepcionados jueces, apeló, como último recurso, a reclutar muchachas de los bares y cabarets de Kioto. Kioto, o al caso cualquier ciudad japonesa, es un Valhala para aquellos que gustan de los bares. En proporción, el número de locales que proveen bebidas alcohólicas es más alto que en Nueva York, y la diversidad de estos salones –que van desde acogedores apartados de bambú que cobijan a cuatro clientes hasta templos de neón de varios pisos que presentan, a tono con la aptitud japonesa para la imitación, bandas de cha cha cha y cuartetos de rocanrol montañés y chanteuses existentialistas y vocalistas orientales que cantan piezas de Cole Porter con acento de norteamericano negro– es extraordinaria. Pero sin importar cuán bajo o lujoso el establecimiento pueda ser, hay algo que en todos es igual: siempre hay a mano un puñado de chicas para convencer con zalamerías a los clientes a que entren en calor. Un gran número de estas muchachas de bellos peinados, bien vestidas y con interminable espíritu festivo, se sientan bebiendo Parfaits d’Amour (un coctail violeta viscoso actualmente de moda por estos alrededores) mientras llevan a cabo el papel de chica geisha de un pobre hombre, esto es, alegrar los espíritus sin necesariamente corromper la moral de hombres casados agotados y de solteros que ansían un poco de diversión. No es inusual ver a cuatro de ellas con un solo cliente. Pero cuando los productores de Sayonara comenzaron a reclutarlas tuvieron que lidiar con la circunstancia de que las trabajadoras nocturnas con las que estaban tratando no estaban acostumbradas a levantarse tan temprano como lo demanda la filmación de una película. Para hacerse de sus talentos, y comprobar que las damas llegaran al set a la hora fijada, algunos miembros del equipo de rodaje hicieron de todo –salvo regalar anillos de compromiso.

Otra molestia más para los realizadores tenía que ver con la Fuerza Aérea de los Estados Unidos, cuya cooperación era vital, pero aún cuando antes habían prometido ayudar ahora tenían algunos titubeos, quejándose con gravedad de uno de los elementos básicos del guión –el hecho de que durante la guerra en Corea algunos hombres de la Fuerza Aérea que se habían casado con japonesas eran enviados de vuelta a casa. Esto, protestó la Fuerza Aérea, habrá sucedido en la práctica, pero no era política oficial del Pentágono. Con la opción de cortar las partes que generaron la ofensa –removiendo así una considerable porción de las entrañas del guión– o dejarlas con el costo de perder la colaboración de la Fuerza Aérea, Logan se inclinó por la cirugía.

Luego estaba el problema de la Srta. Miiko Taka, quien había sido elegida como la bailarina capaz de despertar la pasión del oficial Brando de la Fuerza Aérea. Tras haber intentado conseguir a Audrey Hepburn para el papel –y tras encontrarse con el no de la Srta. Hepburn– Logan había comenzado a buscar a una “desconocida” y había dado con la Srta. Taka, una atractiva japonesa nacida en Norteamérica –segura de sí misma, amable, nada pretenciosa e inocente de cualquier experiencia actoral– que había dejado su empleo como cajera en una agencia de viajes de Los Angeles para sumarse a esta, así llamada por ella, “fantasía de Cenicienta”. Aún cuando sus habilidades actorales –así como las de otro personaje principal del filme, Red Buttons, un ex-comediante burlesco de la TV norteamericana que, como la Srta. Taka, contaba con escaso entrenamiento como actor– estaban causando alguna que otra preocupación al director, Logan, admirablemente imperturbable y alegre a pesar de todo, dijo: “Es algo que solucionaremos. Tanto como sea posible, mantendré sus rostros quietos y sus bocas cerradas. De todos modos está Brando, él va a estar tan bien que rendirá tanto como lo necesitamos”. Pero, en cuanto a eso de rendir, “Me rindo”, repetía Brando. “Voy a rendirme. Voy a sentarme y relajarme. Voy a disfrutar de Japón”.

*

En ese momento, en el Miyako, a Brando se le presentó algo de Japón para disfrutar: un emisario de la gerencia del hotel que, inclinándose y frotándose las manos, entró a la habitación diciendo “Ah, Señor Marrón Brando...” y luego se quedó callado, con un nudo en la garganta por la incomodidad que le generaba su recado. Había llegado para reclamar los paquetes de regalo de dulces y tortas de arroz que Brando ya había abierto y probado con ganas. “Ah Señor Marrón Brando, es un error. Eran para entregar en otra habitación. ¡Disculpas! ¡Disculpas!”. Riendo, Brando devolvió las cajas. Los ojos del emisario se agigantaron al ver los paquetes saqueados, pero su sonrisa se mantuvo –de hecho, quedó allí congelada. Era una situación que ponía a prueba la famosa cortesía japonesa. “Ah”, suspiró al dar con una solución que alivió su sonrisa, “ya que gusta tanto, debe quedarse con un paquete”. Le entregó nuevamente las tortas de arroz. “Y ellos” –al parecer, los dueños verdaderos– “pueden quedar con otra. Así todos contentos”.

Fue bueno que dejara las tortas de arroz, pues la cena a fuego lento se estaba haciendo esperar. Cuando llegó, yo respondía las preguntas que Brando me hacía acerca de un conocido mío, un joven norteamericano practicante de budismo que durante cinco años venía llevando una vida contemplativa, cuando no totalmente fuera de este mundo, puertas adentro en el Templo Nishi-Hoganji, en Kioto. La idea de una persona aislando del mundo para llevar una existencia espiritual –al menos en el sentido oriental– hizo que el rostro de Brando se congelara en pose soñadora. Escuchó con sorprendente atención lo que le conté acerca de la vida que entonces llevaba este

joven, y quedó intrigado –o más bien desilusionado– con el hecho de que no se tratara de una renuncia absoluta, de silencios y rodillas lastimadas por tantas plegarias. Por el contrario, detrás de los muros de Nishi-Hoganji mi amigo budista ocupaba tres cuartos soleados, acogedores, llenos de libros y discos de fonógrafo; así como podía asistir a sus ceremonias del té o sus plegarias, era muy capaz de preparar un Martini; tenía dos sirvientes y un Chevrolet con el que se transportaba a sí mismo con asiduidad a los cines locales. Y, hablando de eso, había leído que Marlon Brando estaba en la ciudad, y ansiaba conocerlo. Brando no estaba muy convencido. Su lado puritano, de considerable tamaño, se sintió tocado. Su concepción del verdadero devoto no abarcaba alguien tan du monde como el joven que acababa de describirle. “Es como el otro día en el set”, dijo. “Estábamos trabajando en un templo, y uno de los monjes me pidió una foto autografiada. Ahora, ¿para qué querría un monje mi autógrafo? ¿Y una foto mía?”.

Miró inquisitivamente sus libros desparramados, tantos de los cuales trataban con temas místicos. En su primera conferencia de prensa en Tokio le había dicho a los periodistas que estaba contento de estar de vuelta en Japón, porque le daba la chance de “investigar la influencia del budismo en el pensamiento japonés, su factor cultural determinante”. El material de lectura a la vista ofrecía la prueba de que mantenía este programa, tal vez algo oscuro, de erudición. “Lo que me gustaría hacer”, me dijo, “es hablar con alguien que sepa de estas cosas. Porque...”. Pero su explicación se vio retrasada. La mucama, que acababa de entrar balanceando varias bandejas, dispuso la mesa de laca y nosotros nos arrodillamos en almohadones junto a cada uno de sus extremos.

“Porque...”, retomó, limpiando sus manos en una pequeña toalla al vapor, “he considerado seriamente, y he pensado muy seriamente al respecto, el hecho de dejar todo. Este negocio de ser un actor exitoso. ¿Cuál es el punto, si no evoluciona hacia nada? Está bien, eres un éxito. Al menos eres aceptado, eres bienvenido en cualquier lado. Pero eso es todo, ahí termina la cosa, no lleva a ningún lado. Sólo estás sentado sobre una montaña de dulces sumando gruesas capas de... de cáscara”. Se frotó la pera con la toalla, como si se estuviera sacando maquillaje viejo. “Tener demasiado éxito puede arruinarte tanto como tener demasiado fracaso”. Bajó la vista y miró sin apetito la comida que la mucama distribuía sobre los platos con su acompañamiento de constantes risitas. “Por supuesto”, dijo dudando, como dando vuelta lentamente una moneda para estudiar el lado que parecía más brillante, “no puedes ser siempre un fracaso. No si pretendes sobrevivir. ¡Van Gogh! Ahí hay un ejemplo de lo que pasa con una persona que nunca recibe reconocimiento. Dejas de relacionarte; te deja afuera. Pero supongo que el éxito hace eso también. Sabes, me tomó mucho tiempo darme cuenta de que eso es lo que era –un gran éxito. Estaba tan absorto en mí mismo, en mis propios problemas, que nunca miré alrededor, no me di cuenta. Solía salir a caminar en Nueva York, millas y millas, caminaba las calles tarde por las noches y nunca veía nada. Nunca estaba seguro de la actuación, de si era lo que realmente quería hacer. Aún hoy no lo estoy. Después, cuando estuve en “Tranvía”, cuando ya había estado haciendo por un par de meses, una noche, y fue algo tenue, muy tenue, comencé a escuchar este rugido... Fue como si hubiera estado dormido y de golpe hubiese despertado acá, sentado sobre una montaña de dulces”.

Antes de conseguir este dulce privilegio, Brando había conocido las vicisitudes de cualquier joven de zona rural –en su caso Libertyville, Illinois– que llega a Nueva York sin conexiones, sin dinero, apenas parcialmente educado (nunca recibió su diploma de secundaria, pues antes de eso lo expulsaron de la Academia

Militar Shattuck en Faribault, Minnesota, una institución a la que suele referirse como “el asilo”). Vivió solo en departamentos ya amueblados o compartiendo departamentos apenas amueblados, y así pasó sus primeros años en la ciudad fluctuando entre clases de teatro y compromisos nocturnos con Seguridad Social: Best's lo tuvo una vez entre sus filas como muchacho de ascensor. Un amigo suyo, que lo conoció mucho en sus días pre-dulzura, confirma hasta cierto punto el retrato algo sonámbulo que Brando pinta de sí mismo; “Era un amigo, uno bueno”, dice este amigo. “Parecía como que se había construido un espacio interior propio al que rápidamente recurría para preocuparse acerca de sí mismo, y regodearse, también, como un tacaño con su oro. Pero no era todo melancolancia. Cuando quería era como un cohete que se disparaba desde sí mismo y salía con esta cosa salvaje, medio infantil y divertida. En una época vivía en un viejo departamento en la Calle 52, cerca de algunos bares de jazz. Solía subirse al techo y lanzar bolsas de papel llenas de agua a los caretas que salían de esos clubes. Y tenía un cartel en la pared de su habitación que decía ‘No estás viviendo si no lo sabes’. Sí, siempre había alguien que caía en ese departamento. Marlon tocando los bongos, había discos sonando y gente alrededor, chicos del Actor's Studio y muchos *outsiders* que levantaba por ahí. Y podía ser muy dulce. La persona menos oportunista que conocí. Nunca le importó nada acerca de alguien que pudiera darle una mano, hasta se podría decir que trataba de evitarlos. Obvio, parte de eso –la gente que le caía mal y la que le caía bien, ambos– salía de sus inseguridades, sus complejos de inferioridad. Muy pocos de sus amigos eran sus iguales –nadie con quien tuviera que competir, no sé si me entiendes. La mayoría eran vagos, tipos que lo idolatraban o con personalidades que de una u otra manera dependían de él. Lo mismo con las chicas con las que salía, que siempre eran del tipo secretaria-de-alguien, simpáticas pero nunca una fuera de lo común que desatara una estampida de competidores” (Esta preferencia de Brando fue verdad también en su adolescencia, o al menos así lo contó su abuela. Según ella, “Marlon siempre elegía a las chicas bizcas”).

La mucama sirvió sake en copitas del tamaño de un dedal y se retiró. Los connoisseurs de este licor de arroz pálido y fuerte aseguran que pueden discernir entre variaciones de gusto y calidad en más de cincuenta tipos. Para el novato, sin embargo, cualquier sake parece sacado de la misma cuba: una especie de ron, agradable al comienzo y empalagoso tras un rato, poco propenso a retumbar en la cabeza a menos que se baje un litro, hábito que muchos bon vivants del Japón han adoptado. Brando ignoró el sake y fue directo a su filete. El bife era excelente: los japoneses poseen un justificado orgullo por la calidad de sus bifes. El spaghetti, un plato muy popular en Japón, no lo era. Tampoco el resto, esa conglomeración de arvejas, papas y porotos. Aceptando lo extraño que pueda parecer el menú, sería un gran error ordenar comida de estilo occidental en Japón. Aún así llegan momentos en que a uno le dan arcadas de tan solo pensar en más pescado crudo, sukiyaki o arroz con algas, momentos en que, más allá de lo tentadores que puedan resultar o de lo bonitos que luzcan, el estómago desacostumbrado se revuelve ante el mero prospecto de un caldo de anguilas, o abejas fritas, o serpientes y brazos de pulpo al vinagre.

Mientras comíamos, Brando volvió a lo de renunciar a su estatus de estrella de cine en pos de una vida que lo “llevé a algún lado”. Decidió hacer un compromiso. “Bueno, cuando vuelva a *Hollywood*, qué voy a hacer, voy a echar a mi secretaria y me voy a mudar a una casa más pequeña”, dijo. Suspiró con alivio, como si ya hubiera largado esos viejos estorbos y hubiera ingresado en las simplicidades de la nueva situación. Adornando la idea con su encanto, continuó: “No voy a tener cocinera ni mucama. Sólo una mujer de limpieza que venga un par de veces a la

semana”. “Pero”, frunció el ceño, como si algo borroneara la felicidad que vislumbraba, “dondequiera que esté la casa, tiene que tener una valla. Por esa gente con lápices. No te das una idea de cómo son. La gente con lápices. Necesito una valla para mantenerlos lejos. Supongo que no hay nada que pueda hacer con lo del teléfono”.

“¿El teléfono?”.

“Está intervenido. El mío”.

“¿Intervenido? ¿En serio? ¿Por quién?”

Masticó su bife, mascullaba. Parecía reticente a decirlo aún cuando creía que era cierto. “Cuando hablo con mis amigos, hablamos francés. O si no, una jerga bop que inventamos”.

De pronto nos llegan sonidos a través del techo: pisadas y voces apagadas como el sonido del agua corriendo a través de un tubo. “¡Shhh!”, susurró Brando mientras escuchaba atentamente con su mirada alerta hacia arriba. “Bajá la voz. Ellos pueden escuchar todo”. Ellos, parece, eran su colega actor Red Buttons y la esposa de Buttons, quienes ocupaban la suite de arriba. “Este lugar está hecho de papel”, continuó, en un tono como en puntas de pie y con el semblante absorto igual que el de un niño perdido en un juego muy serio, una expresión que de alguna manera explicaba su secretismo, esa personalidad de mirada sobre el hombro y lenguaje en código bop para teléfonos que ocasionalmente hacía que una conversación con él tuviera una cualidad conspiratoria, como si se estuvieran discutiendo tópicos subversivos en territorio peligroso. Brando se quedó callado. Yo me quedé callado. Igual que el Sr. y la Sra. Buttons, al menos hasta donde pudimos percibir. Durante ese lapso de silencio, mi anfitrión encontró una carta enterrada entre los platos y la leyó mientras comía, como un caballero examinando su diario durante el desayuno. Muy consciente de sí mismo, atento a mi presencia, dijo: “De un amigo mío. Está haciendo un documental, la vida de James Dean. Quiere que haga la narración. Creo que puedo”. Dejó la carta a un costado y tomó su pastel de manzana cubierto con una bola derretida de helado de vainilla. “Aunque quizás no. Me emociono con algo, pero nunca dura más de siete minutos. Siete minutos exactos. Ese es mi límite. Ni siquiera sé porqué me levanto por las mañanas”. Terminó su pastel y miró especulativamente mi porción. Se la pasé. “Pero estoy considerando en serio todo esto de Dean. Podría ser importante”.

James Dean, el joven actor de cine que murió en un accidente de autos en 1955, fue promocionado durante su fosforescente carrera como el muchacho confundido norteamericano por excelencia, el símbolo de una juventud acelerada con actitud de navaja ante los pequeños problemas de la vida. Tras su muerte, un costoso filme que había protagonizado, “Gigante”, estaba a punto de ser estrenado, y los agentes de prensa de la película, buscando apaciguar los efectos enfermizos que el fallecimiento de Dean podría haber tenido sobre la comercialización del producto, cubrieron exitosamente la tragedia con glamour, lo que dejó como irónica consecuencia una leyenda de atracción ciertamente necrofílica. Aunque Brando era siete años mayor que Dean, los dos actores siempre estuvieron asociados en la mente de los fanáticos de las películas. Muchos críticos que reseñaron el primer filme de Dean, “Al Este del Edén”, remarcaron la semejanza cercana al plagio entre sus manierismos de actuación y los de Brando. Fuera de pantalla, también, Dean parecía practicar la más sincera forma de adulación. Igual que Brando, andaba por ahí en motocicleta, tocaba bongoes, se vestía como un pendenciero, aparentaba un mambo intelectual y cultivaba una personalidad para los periódicos colorida y excéntrica que

mezclaba, en un grado verdaderamente potente, un chico malo con una esfinge sensible.

“No, Dean nunca fue amigo mío”, dijo Brando en respuesta a una pregunta ante la cual apparentó sorpresa. “Esa no es la razón por la que voy a hacer esto de la narración. Apenas lo conocí. Pero tenía una idea fija conmigo. Cualquier cosa que yo hiciera él la hacía. Siempre trataba de acercarse a mí. Solía llamarme por teléfono”. Brando levantó un teléfono imaginario hasta su oído con una sonrisa astuta, como a escondidas. “Solía escucharlo hablar con la contestadora, preguntando por mí, dejando mensajes. Pero nunca le contesté. Nunca le devolví la llamada. No, cuando yo –”.

La escena fue interrumpida por un teléfono de verdad. “¿Sí?” dijo, levantando el tubo. “El mismo. ¿De dónde? ¿Manila? Bueno, no conozco a nadie en Manila. Dígales que no estoy. No, cuando finalmente conocí a Dean...” dijo, colgando el tubo, “fue en una fiesta. Él andaba de acá para allá haciéndose el loco. Así que le hablé. Me lo llevé aparte y le pregunté si no se daba cuenta de que estaba enfermo, que necesitaba ayuda”. Los recuerdos evocaron una versión intensificada de la mirada de compasión iluminada de Brando. “Me escuchó. Sabía que estaba enfermo. Le di el número de un analista, y fue. Y por lo menos su trabajo mejoró. Creo que sobre el final estaba empezando a encontrar su propio camino como actor. Pero toda esta glorificación de Dean está mal. Es por eso que pienso que el documental podría ser importante. Para mostrar que no era un héroe, mostrar lo que realmente era: sólo un muchacho perdido tratando de encontrarse. Eso debería hacerse, y a mí me gustaría hacerlo –quizá como un modo de expiación de mis propios pecados. Como eso de hacer ‘Salvaje’. Se refería al extraño filme en el que era presentado como führer de una tribu de delincuentes tipo fascistas. “Pero... ¿Quién sabe? Siete minutos es mi límite”.

La conversación pasó de Dean a otros actores, y le pregunté a cuáles respetaba. Dudó; aunque sus labios dibujaron varios nombres, parecía no estar seguro de pronunciarlos. Sugerí algunos candidatos: Laurence Olivier, John Gielgud, Montgomery Clift, Gérard Philipe, Jean-Louis Barrault. “Sí”, dijo, finalmente recobrando vida, “Philipe es un buen actor. Barrault también. ¡Dios, qué película maravillosa es ‘Los niños del Paraíso’! Quizá la mejor película jamás hecha. Sabes, esa fue la única vez que me enamoré de una actriz, de alguien en la pantalla. Estaba loco por Arletty”. La estrella parisina Arletty es recordada por los espectadores de todo el mundo gracias a la chispa y el encanto femenino que mostró como la heroína del celebrado filme de Barrault. “O sea, estaba enamorado de verdad de ella. En mi primer viaje a París lo primero que hice fue pedir conocer a Arletty. Fui a verla como quien va a un santuario. Mi mujer ideal. ¡Wow!”. Golpeó la mesa. “¡Qué error, qué desilusión! Era una cosa dura...”.

La mucama llegó para limpiar la mesa y le dio al pasar una palmadita a Brando en el hombro, recompensándolo, supuse, por haber dejado sus platos sin migas siquiera. Él se tiró nuevamente en el suelo, poniendo un almohadón bajo su cabeza. “Te voy a decir una cosa”, dijo. “Spencer Tracy es el tipo de actor que me gusta mirar. La manera en que se contiene, se contiene... y luego te lanza el dardo. Tracy, Muni, Cary Grant. Ellos saben lo que hacen. Se puede aprender algo de ellos”. Brando comienza a tejer con sus dedos en el aire, como con la esperanza de que sus dedos describan lo que no puede articular con precisión. “La actuación es algo tan tenue” dijo. “Un algo tímido y frágil que un director sensible puede ayudarte a sacar al descubierto. Ahora, en la actuación en las películas, lo importante, el momento sensible, llega alrededor de la tercera toma de una escena; para entonces sólo

necesitas un murmullo del director para cristalizarlo. Gadge (el apodo de Elia Kazan) por lo general sabe hacerlo. Él es maravilloso con los actores”.

Supongo que un actor habría entendido de inmediato lo que Brando estaba diciendo, pero yo lo encontraba difícil de seguir: “Es lo que sucede dentro tuyo en la tercera toma”, dijo, con un cuidado énfasis que no disminuyó mi incomprendión. Una de las escenas más memorables de Brando sucede en “Nido de ratas”, bajo la dirección de Kazan: el viaje en auto en el que Rod Steiger, en el papel del hermano mafioso, confiesa que está llevando a Brando a una trampa mortal. Le pregunté si podía tomar ese episodio como ejemplo y así explicarme cómo aplicaría allí su teoría del “momento sensible”.

“Sí. Bah, no. Bueno, veamos...”. Frunció su rostro haciendo como un murmullo. “Esa era una séptima toma, y no me gustaba la manera en que la escena estaba escrita, tenía muchas contradicciones. Y estaba harto de la película esa. Toda la locación se llevó a cabo en Nueva Jersey, al final del invierno –¡el frío que hacía, Dios! Y yo estaba teniendo problemas en esa época. Problemas con mujeres. Ésa escena. Dejame ver. Se hicieron siete tomas porque Rod Steiger no podía parar de llorar. Él es uno de esos actores que ama llorar. Lo hicimos una y otra vez. Pero no recuerdo cómo se cristalizó para mí. La primera vez que vi “Nido”, en una sala de proyección, con Gadge, pensé que era tan mala que me levanté y me fui sin siquiera hablarle”.

Un mes antes, un amigo de Brando me había contado: “Marlon siempre se vuelve contra lo que sea que esté haciendo. Contra algún elemento que haya ahí, sea el guión, el director o alguien del elenco. Y no siempre es por algo racional, es como si no estar satisfecho lo hiciera sentir bien, lo mismo cuando se enoja por algo. Es parte de su forma de ser. Con ‘Sayonara’ apuesto diez dólares contra uno que en algún momento algo lo va a desencajar. Quizá se enoje con Logan. O quizás con Japón, con todo el maldito país. Él ama al Japón ahora. Pero con Marlon nunca se sabe qué puede pasar de un minuto al otro”.

Me preguntaba si debía mencionarle esta supuesta “forma de ser” a Brando, preguntarle si lo consideraba una mirada válida acerca de él. Pero fue como si se hubiera anticipado a la pregunta. “Tengo que aprender a cerrar la boca”, dijo. “Acá, en ‘Sayonara’, dejé que unos pocos sepan cómo me siento. Pero nunca me siento igual dos días seguidos”

*

Eran las 10.30 cuando Murray llamó.

“Salí a cenar con las chicas”, le dijo a Brando con una voz que salía tan fuerte del teléfono que yo también podía escucharlo, una voz que sonaba sobre una mezcla de barullo de banda de baile y los ruidos de un bar. Obviamente no era cliente de uno de esos tranquilos restaurantes tradicionales de Kioto, estaba más bien en un lugar de esos en que los clientes usan zapatos. “Ya estamos terminando aquí. ¿Por ahí qué tal?”.

Brando me miró pensativo. Yo busqué mi saco con la mirada. Pero dijo: “Todavía estamos cotorreando. Llámame de vuelta en una hora”.

“Ok, bueno... Ok, escúchame, Miiko está acá. Quiere saber si recibiste las flores que te mandó...”.

Los ojos de Brando se movieron si demasiadas ganas hacia el balcón tras el ventanal, donde un florero con ásteres yacía en el centro de una mesa de bambú. “Ajá. Dile que muchas gracias”.

“Dile que está acá”.

“¡No! ¡Ey, espera! Dios, así no es cómo se hacen las cosas”. Pero la protesta llegó demasiado tarde. Murray ya había dejado el teléfono y Brando, repitiendo “Así no es”, se sonrojó como un chico que no sabe dónde meterse de la vergüenza.

La siguiente voz que salió del teléfono pertenecía a la dama que co-protagonizaba junto a él “Sayonara”, la Srta. Miiko Taka, quien le preguntó por su salud.

“Mejor, gracias. Comí una ostra en mal estado, eso es todo... ¿Miiko?... Miiko, fue muy dulce de tu parte haberme enviado esas flores. Son preciosas. Las estoy viendo justo ahora”. Y continuó, como atreviéndose tímidamente a la línea de un verso, “Las ásteres son mis flores favoritas...”.

Me retiré al balcón, permitiendo que Brando y la Srta. Taka continuaran con su conversación en la más estricta soledad. El jardín del hotel, con sus ultra sencillos arreglos de roca y árbol, flotaba sobre la niebla que se arrastra sobre los canales de Kioto, una ciudad entrecruzada por ríos bajos y acequias en cascada, arroyos calmos como serpientes enroscadas y pequeños saltos alborozados que resuenan como esas risitas de las chicas japonesas. Alguna vez capital del Imperio y hoy el museo cultural del país, un tesoro estético tan grande que los norteamericanos no la bombardearon durante la guerra, Kioto está rodeada por agua, también. Detrás de las colinas que contienen a la ciudad, pequeñas carreteras corren como pasos elevados a través del plateado que reflejan los campos de arroz. Esa noche, a pesar de la neblina, las cimas azuladas de las colinas podían divisarse contra el marco de la noche gracias a la claridad del aire en las alturas. El cielo estaba allí, con las estrellas y un trocito de luna en él. Partes de la ciudad podían verse. Allí cerca había un vecindario con techos en curva. Fachadas oscuras de hogares aristocráticos tomaban forma a través de su madera sedosa pero austera, norteñas, secretas como cualquier palacio de piedra de Siena. Con qué brillo hacían lucir a las lámparas de la calle, con los faroles de entrada de las casas irradiando colores de kimonos al tono, rosa y naranja, limón y rojo. Más lejos, una planicie moderna: amplias avenidas y neón, rascacielos de un concreto crudo que parecían menos perdurables, más endeble que las viviendas de papel que se arqueaban a su alrededor.

Brando terminó su llamada. Camino hacia el balcón me vio contemplando la vista del lugar. Dijo, “¿Has estado en Nara? Bastante interesante”.

Yo había estado, y sí, lo era. La “antigua Nara de los viejos tiempos”, tal como un guía local se había referido acertadamente a ella, está a una hora en auto de Kioto – un pueblo de postal ubicado en un parque turístico, la apoteosis del genio japonés para sugerir a la naturaleza hacia comportamientos nada naturales. Un lugar plagado de santuarios, con ovejas pastando y manadas de ciervos domesticados que vagan alrededor de pinos elegantes y posan con gusto, igual que las palomas venecianas, entre parejas en viaje de luna de miel. Un lugar con niños que tiran de las barbas de cabras que no se defienden, con ancianos de capas negras y cuello de visón que se acuclillan sobre la orilla de lagos cubiertos por flores de loto y llaman, aplaudiendo, a una gran cantidad de peces: carpas gordas como truchas, moteadas de escarlata, que permiten que les hagan cosquillas en el hocico para luego devorar las migas que estos ancianos les dan. Que este Edén sin serpientes atrajera tanto a Brando era algo sorprendente. Con su gusto liberal por los lugares escondidos y no muy transitados, uno habría supuesto que sería insensible a este paisaje tan prolífico y cuidado. Luego, como a propósito de Nara, dijo, “Bueno, me gustaría casarme. Quiero tener hijos”. No era, quizás, la incongruencia que aparentaba ser: la amable seguridad de Nara podía llegar a sugerir, por asociación de ideas, casamiento, familia.

“Tienes que tener amor” dijo. “No hay otra razón para vivir. Los hombres no son diferentes a los ratones. Nacen para llevar a cabo la misma función. Procrear”.

(“Marlon”, para citar a su amigo Kazan, “es una de las personas más amables que conozco. Quizá la más amable”. La afirmación de Kazan cobraba sentido cuando uno observaba a Brando en compañía de niños. En lo que a él respecta, esta nueva generación japonesa de niños encantadores, alegres, con mejillas color cereza, piernas en comba y estallidos repentina, era siempre bienvenida en los sets de “Sayonara”. Brando era bueno con los niños, se sentía cómodo, jugaba, los apreciaba. De hecho se veía como su par emocional, un co-conspirador. Aún más: esa expresión de condolencia, esa ligera mirada de compasión con que contemplaba a algunos adultos, desaparecía de sus ojos cuando estaba con un niño).

Posando sus dedos sobre la ofrenda floral de la Srta. Taka, continuó: “¿Qué razón hay para vivir si no es el amor? Ése ha sido mi mayor problema. Mi incapacidad para amar a nadie”. Volvió a la habitación y se quedó allí, de pie, como a la caza de algo: ¿Un cigarrillo? Tomó un atado, estaba vacío. Tanteó los bolsillos de los pantalones y chaquetas que estaban tirados aquí y allá. El ropero de Brando ya no recuerda a una pandilla callejera. En lo que a vestimenta respecta se ha graduado, o ha ido más atrás hacia un estilo de bandido chic de la época de la prohibición: sombreros de ala corta, trajes a rayas y camisas de tonos sombríos con corbatas pastel á la George Raft. Una vez que encontró los cigarrillos encendió uno y se desplomó sobre el camastro. Gotas de sudor rodeaban su boca. La estufa eléctrica zumbaba. Era una habitación tropical, uno podría haber cultivado orquídeas allí. Arriba, los murmullos del Sr. y la Sra. Buttons habían recomendado, pero Brando aparentemente había perdido interés en ellos. Estaba fumando, pensando. Luego, retomando la puntada de su pensamiento, dijo: “No puedo. Amar a nadie. No puedo confiar en nadie lo suficiente como para entregarme. Pero estoy listo. Lo deseo. Y quizá pueda, casi estoy allí, de veras tengo que...”. Sus ojos se agrietaron, pero su tono, lejos de ser intenso, era indiferente, apagado, objetivo, como si estuviera hablando acerca de algún personaje en una obra, un personaje que estaba cansado de interpretar pero al que estaba atado por contrato. “Porque, bueno, ¿qué más hay? De eso se trata todo. Amar a alguien”.

(En esos días Brando era un soltero que ocasionalmente se había permitido compromisos de carácter casi oficial: una vez con una aspirante a actriz y autora llamada Blossom Plum y luego, con más atención pública, con Josanne Mariani-Bérenger, hija de un pescador francés. Pero en ninguno de esos casos plantó bandera. Un día del mes pasado, sin embargo, en una ceremonia algo repentina y secreta en Eagle Rock, California, Brando contrajo matrimonio con una joven actriz de piel oscura y papeles menores que se había dado a conocer con el nombre de Anna Kashfi. Según los confusos reportes de prensa, podía ser una humilde budista de Darjeeling del más puro origen hindú o la hija nacida en Calcuta de una pareja de ingleses de apellido O’Callaghan que vivían en Gales. Brando aún no había hecho nada para aclarar el misterio).

“De todos modos, tengo amigos. No. No, no tengo” dijo, boxeando verbalmente con su sombra. “No, sí que tengo” decidió, limpiando el sudor de su labio superior. “Tengo muchos amigos. Con algunos no me guardo. Les cuento lo que sucede. Tenés que confiar en alguien. Bueno, no hasta el fondo... No hay nadie en quien confie tanto como para que me diga lo que tengo que hacer”.

Le pregunté si eso incluía consejeros profesionales. Por ejemplo, hasta donde yo sabía Brando dependía mucho de la guía de Jay Kanter, un joven que pertenecía al staff de Music Corporation of America, la agencia que lo representa. “Oh, Jay”, dijo Brando. “Jay hace lo que yo le digo que haga. Así de solo estoy”.

Sonó el teléfono. Debía haber pasado una hora, pues era Muray de nuevo. “Sí, seguimos cotorreando”, le dijo Brando. “Mirá, deja que yo te llame... Oh, en una hora más o menos. ¿Ya volviste a tu habitación?... Ok.”.

Cortó y dijo: “Buen tipo. Quiere ser director... en un tiempo. Pero estaba diciendo algo... Hablábamos de amigos. ¿Sabes cómo hago un amigo?” Se inclinó un poco hacia mí, como si tuviera un secreto divertido para compartir. “Llego muy amablemente. Me muevo en círculos alrededor. En círculos. Después, poco a poco, me acerco. Después los alcanzo y los toco, ah, tan suavemente...”. Estiró sus dedos como antenas de insectos y tocó apenas mi brazo. “Luego”, dijo, con un ojo cerrado y el otro, à la Rasputín, abierto de manera cautivante, “retrocedo. Espero un poco. Dejo que se hagan preguntas. En el momento justo, me acerco otra vez. Los toco. Círculos”. Ahora su mano rota en figuras circulares, como sosteniendo una soga con la que atara una presencia invisible. “No saben lo que pasa. Antes de que se den cuenta ya están enredados, involucrados. Los tengo. Y de repente, en ocasiones, soy todo lo que tienen. Muchos de ellos, sabes, son personas que no encajan en ningún lado; no son aceptados, no encajan, están heridos, fueron lastimados de una u otra manera. Pero quiero ayudarlos, y ellos pueden enfocarse en mi. Soy el duque. Algo así como el duque de mis dominios”.

(Un viejo inquilino del ducado, al describir a su dueño y señor y sus asuntos, dijo: “Es como si Marlon viviera en una casa donde las puertas están siempre abiertas. De hecho, cuando vivía en Nueva York la puerta estaba siempre abierta. Cualquiera podía entrar, estuviera Marlon allí o no, y cualquiera lo hacía. Vos llegabas y había diez o quince personajes dando vueltas por ahí. Era raro, porque nadie parecía conocer a nadie. Sólo estaban allí, como gente en una estación de tren. Algunos leían etiquetas. Una chica bailando sola. O pintando las uñas de sus pies. Un comediante ensayando su acto de club nocturno. En una esquina lejana dos tipos podían estar jugando una partida de ajedrez. Y tambores: bang, bum, bang, bum. Pero nunca había alcohol ni nada de eso. Quizá de tanto en tanto alguien podía decir ‘Bajemos a la esquina a buscar helado’. Ahora, el denominador común de todo esto, el lazo común que los unía, era Marlon. Se movía por la habitación llevándose a uno aparte y se ponía a charlar. No sé si te diste cuenta, pero Marlon no puede charlar con dos personas a la vez. Nunca va a tomar parte en una conversación grupal. Siempre va a ser un cálido tête-à-tête, una persona a la vez. Lo cual es necesario, supongo, si quieres tener el mismo encanto con todos. Y aunque ya sepas cómo es, no importa. Porque cuando llega tu turno te hace sentir como si fueras la única persona en la habitación. En el mundo. Te hace sentir que estás bajo su protección, que se preocupa profundamente por tus problemas. Le crees; más que nadie en el mundo que conozca, el tipo irradia sinceridad. Al final te preguntas: ‘¿Estará actuando?’. Pero si así fuera, ¿cuál sería el punto? ¿Qué es lo que tienes para darle? Nada, salvo –y

éste es el punto– afecto. El tipo de afecto que le da autoridad sobre vos. A veces pienso que Marlon es como un huérfano que más tarde en la vida se convertirá en el amable director de un orfanato gigante. Pero incluso fuera de esa institución quiere que todos lo amen". Aún cuando exista un buen grupo de testigos que buscarán contradecir esta opinión, es sabido que Brando una vez le dijo a un periodista: "Puedo entrar a una habitación donde haya cientos de personas, pero si hay una sola persona a quien no le agrade me doy cuenta y me voy". Como nota al pie debería agregarse que, dentro de la camarilla que preside, Brando es considerado tanto un padre intelectual como un afectuoso hermano mayor. La persona que probablemente mejor lo conoce, el comediante Wally Cox, declaró que es "un filósofo creativo, un pensador muy profundo", y agregó: "Es una fuerza verdaderamente liberadora para sus amigos").

Brando bostezó; debían ser como la una menos cuarto. En menos de cinco horas tenía que estar bañado, afeitado, desayunado, en el set, listo para que el personal de maquillaje coloreara su pálido rostro con el tinte mulato que requiere el Technicolor.

"Fumemos otro cigarro", dijo, mientras yo comenzaba a buscar mi abrigo.

"¿No crees que deberías ir a dormir?"

"Eso sólo significa levantarse. La mayoría de las mañanas no sé porqué lo hago. No puedo enfrentarlo". Miró el teléfono, como recordando su promesa de llamar a Murray. "De todos modos, quizá más tarde trabaje. ¿Quieres algo de tomar?".

Afuera las estrellas se opacaban y comenzaba a lloviznar, así que la idea de una copa antes de ir a la cama era algo agradable, especialmente teniendo en cuenta que debía volver a pie a mi hotel, que estaba a una milla de distancia del Miyako. Me serví algo de vodka; Brando declinó la invitación de acompañarme. Sin embargo, tomó mi vaso, bebió un sorbo, lo dejó en el espacio entre nosotros y de pronto dijo, de un modo medio a la ligera que sin embargo transmitía sentimiento: "Mi madre. Cayó en pedazos como una pieza de porcelana".

Varias veces había oído a los amigos de Brando decir "Marlon adoraba a su madre". Pero antes de 1947 y el estreno de "Un tranvía llamado deseo", pocos, quizás ninguno entre los de su círculo íntimo, habían conocido a sus padres. No sabían nada de su pasado salvo por lo que él elegía contarles. "Marlon siempre dio un retrato muy colorido de su vida en Illinois", me contó uno de sus conocidos. "Cuando supimos que su familia estaría viniendo a Nueva York para el estreno de "Tranvía", todos estábamos muy curiosos. No sabíamos qué esperar. En la noche del estreno, Irene Selznick dio una gran fiesta en '21'. Marlon llegó con su padre y su madre. Bien, no podrías imaginarte dos personas más atractivas. Altos, apuestos, encantadores. Lo que me impresionó –lo que impresionó a todos, supongo– fue la actitud de Marlon hacia ellos. En su presencia no era el muchacho que conocíamos. Era un hijo modelo. Reservado, respetuoso, muy amable, considerado en todos los sentidos".

Aunque nació en Nebraska, donde su padre era vendedor de productos de piedra caliza, Brando, el tercer niño en la familia y único varón, pronto fue llevado a vivir a Libertyville, Illinois. Allí los Brando se asentaron en una casona vieja en un vecindario campestre, lo suficientemente grande como para permitirles tener gansos y gallinas y conejos, un caballo, un gran danés, veintiocho gatos y una vaca. Ordeñar la vaca era la tarea diaria que le tocaba a Bud, el apodo que Marlon tenía entonces. Bud,

según se cuenta, había sido un muchacho extrovertido y competitivo. Cualquiera que se acercara a él era metido de golpe en algún tipo de competición: ¿Quién puede comer más rápido? ¿Aguantar la respiración más tiempo? ¿Contar la historia más larga? Bud era rebelde, también; con lluvia o sol, se escapaba de su casa todos los domingos. Pero él y sus hermanas, Frances y Jocelyn, eran devotamente cercanos a su madre. Muchos años más tarde, Stella Adler, antigua profesora de teatro de Brando, describió a la Sra. Brando, quien falleció en 1954, como “una criatura aniñada hermosa, celestial, perdida”. Siempre, en cualquier lugar en el que vivieran, la Sra. Brando había actuado en protagonicos en producciones teatrales de la zona, y siempre había ansiado un mundo de luces más brillantes que el que la rodeaba. Este anhelo inspiró a sus hijos. Frances se dedicó a la pintura; Jocelyn, quien actualmente es una actriz profesional, se dedicó al teatro. Bud, también, había heredado las inclinaciones teatrales de su madre, pero a los diecisiete anunció que se dedicaría al sacerdocio. (En aquellos días, tal como ahora, Brando buscaba una creencia. Tal como una vez lo resumió uno de sus discípulos, “Necesita encontrar algo en la vida, algo en él mismo, algo que sea una verdad permanente, y necesita dedicar su vida a ello. A una personalidad tan intensa, nada menos que eso lo va a conformar”). Una vez que lo convencieron de no seguir esa vocación clerical, expulsado del colegio y rechazado para el servicio militar en 1942 a causa de un problema en la rodilla, Brando empacó sus cosas y se fue a Nueva York. Allí desaparece Bud, el gordito rubio, cabeza dura, triste adolescente, y emerge, en su lugar, el talentoso hombre de talla, Marlon.

Brando no ha olvidado a Bud. Cuando habla del niño que fue, ese niño parece habitarlo, como si el tiempo hubiera hecho poco para separar al hombre del muchacho lastimado y lleno de anhelos. “Mi padre era indiferente conmigo”, dijo. “Nada de lo que pudiera hacer parecía interesarle o conformarlo. Pero ya acepté eso. Somos amigos ahora. Nos llevamos bien”. En los últimos diez años, el Sr. Brando supervisó los asuntos financieros de su hijo. En conjunto con Pennebaker Productions, de la cual el Sr. Brando es empleado, han estado asociados en algunas inversiones, incluyendo un rancho de ganado y siembra en Nevada en el que invirtieron un alto porcentaje de las ganancias del joven Brando. “Pero mi madre lo fue todo para mí. Todo un mundo. De veras lo intenté... Solía volver a casa del colegio...”. Dudó, como esperando que me hiciera la imagen de Bud con sus libros bajo el brazo en correrías por las tardes. “No había nadie en casa. Nada en el refrigerador”. Diapositivas: cuartos vacíos, una cocina. “Luego sonaba el teléfono. Alguien llamando de algún bar. ‘Tenemos a una dama aquí. Sería bueno que vengas a buscarla’”. De pronto, Brando se quedó en silencio. En ese silencio la imagen se desvaneció, o, más bien, quedó fijada: Bud al teléfono. Al final la imagen volvió a moverse, saltó hacia adelante en el tiempo. Bud tiene 18, y: “Pensé que si me amaba lo suficiente, si confiaba en mí lo suficiente, pensé, podríamos vivir juntos en Nueva York. Viviríamos juntos y yo cuidaría de ella. Una vez, tiempo más tarde, eso realmente sucedió. Dejó a mi padre y se vino a vivir conmigo a Nueva York, mientras yo estaba en una obra. De veras lo intenté. Pero mi amor no era suficiente. No le importaba lo suficiente. Regresó. Y un día...”, su voz se aplacó, pero aún así el tono emocional creció al punto que uno podía discernir el sonido dentro del sonido, un desconcierto herido: “Dejó de importarme. Ella estaba allí. En una habitación. Aferrándose a mí. Y la dejé caer. Porque ya no podía soportarlo... Verla en pedazos, frente a mí, como una pieza de porcelana. Me paré sobre ella. Caminé hacia afuera. Fui indiferente. Desde entonces, fui indiferente”. El timbre del teléfono pareció despertarlo de una nebulosa. Miró alrededor, como si se hubiera despertado en una habitación desconocida. Luego sonrió irónicamente. Luego murmuró: “Mierda, mierda, mierda”, mientras estiraba su mano para alcanzar el

teléfono. "Perdón", le dijo a Murray. "Justo te iba a llamar... No, ya se está yendo. Pero... Mirá, mejor dejémoslo para la próxima. Ya son más de la una. Son casi las dos... Sí... Mejor. Mañana".

Mientras tanto, yo me ponía mi sobretodo y esperaba para despedirme. Me acompañó hasta la puerta, donde me puse mis zapatos. "Bueno, sayonara", me despidió medio en broma. "Diles a los de recepción que te consigan un taxi". Luego, mientras bajaba por el pasillo, me llamó. "¡Ey, escucha! No prestes mucha atención a lo que digo. No siempre me siento igual".

*

De algún modo, esa no fue la última vez que lo vi esa noche. Escaleras abajo, el lobby del Miyako estaba desierto. No había nadie en el mostrador, ni había afuera ningún taxi a la vista. Aún a mediodía, las extravagantes callejitas de Kioto ya me habían engañado antes. Así y todo, partí bajo una garúa helada en lo que deseaba que fuera un camino hacia mi hotel. Nunca antes había andado tan tarde por una ciudad en el extranjero. Había un contraste grande con el día, donde las partes centrales de la ciudad, tomada por multitudes en juerga constante, resuenan como el interior de una sala de pinballs. O con las primeras horas de la noche, donde los faroles iluminan las veredas como flores nocturnas ocultas tras la bruma, mientras que las geishas, siempre resplandecientes, se contonean en leves rengueos con sus rostros de cerámica blanca y sus pelucas envueltas en gasa y adornadas con campanas plateadas, apurándose entre las sombras hacia festejos de una meticulosidad deliciosa. Pero a las dos de la mañana este grotesco exquisito se esfumó, los cabarets cerraron. Sólo los gatos me acompañaron, y los borrachos, y las damas de compañía, y los inevitables mendigos completamente tapados, recostados en las entradas, y, brevemente, un músico callejero en harapos que iba detrás mío tocando música medieval en su flauta. Había recorrido penosamente más de una milla cuando di con al menos cien pasajes que me llevaban a terreno conocido: el distrito central con sus tiendas y sus cines. Fue entonces cuando vi a Brando. Casi dos metros de alto, con una cabeza tan grande como la del Buda más grandioso. Allí estaba, en colores de historieta, en un cartel que ubicado sobre un teatro promocionaba "La casa de té de la luna de agosto". Bastante parecida a la del Buda era también su pose, pues estaba retratado en cuclillas, con una sonrisa serena que brillaba entre la lluvia y la luz de una lámpara de la calle. Se veía como una deidad, sí. Pero en realidad, más que eso, lucía como un hombre joven sentado sobre una pila de dulces.—

Traducción de "The Duke in his Domain", de Truman Capote,
publicado en The New Yorker el 9 de noviembre de 1957