



**Sabemos en qué película estuviste (XII). *Ragtime* (III)**  
**Colofón: La espléndida "tocata y fuga" de un icono fílmico**  
**(James Cagney)**

por **César R.Castillo**

"(...) Yankee Doodle keep it up  
Yankee Doodle Dandy  
Mind the music and the steps  
And the girls be handy..."  
(ANÓNIMO TRADICIONAL)

"¡Mamá, estoy en la cima del mundo!"  
(VIRGINIA KELLOGG: *White Heat*, 1949)

**N**o podíamos comentar *Ragtime* -y eso que ya teníamos la inexcusable obligación de conceder su justo espacio a otros dos "monstruos", uno cinematográfico (**Milos Forman**), y el otro literario (**E.L. Doctorow**)- sin ocuparnos con detenimiento de un mito del Cine de todos los tiempos, que de hecho aparece el primero en los créditos de la película sin hacer acto de presencia hasta más que mediados los 155 minutos de film, el eminente y entrañable **James Cagney**.

Además, con la excepción de un telefilme y de un cameo ni siquiera acreditado (*L'Oeil de Vichy*, 1983), hablamos de la última película del protagonista de *White Heat* (*Al rojo vivo*), que nació en Yonkers (New York) el 17 de julio de 1899 y falleció, de un ataque de corazón complicado con su diabetes en Stanfordville (N.Y., U.S.A.) el 30 de marzo de 1986.

Se da la circunstancia de que el personaje de Cagney en *Ragtime*, Rheinlander Waldo, hace su aparición en la novela como simple mención. Y todos los atributos narrativos que el guión cinematográfico le atribuyen a este personaje -probablemente ficticio- (la negociación, megáfono en mano, con los sitiados en la mansión repleta de explosivos, y las sucesivas decisiones que la situación exige) corresponden en la novela al Gobernador -republicano- del Estado de Nueva York, **Charles S. Whitman**.

De no haberse producido ese "trueque" de roles, hipertrofiándose el del jefe de policía de nombre poco menos que impronunciable, Cagney aparecería en el reparto como una de esas numerosas anécdotas en el opulento reparto de *Ragtime*, donde tenían también pequeños papeles los hoy estrellas **Jeff Daniels** -como un policía-, el veterano **Pat O'Brien** o **Samuel L. Jackson** -uno de los sitiados y fieles acólitos del tozudo Coalhouse Walker Jr. (Howard Rollins Jr.). Pero debido a, insistimos, ese trastoque del guión respecto a la novela, Waldo es un personaje con todas las de la ley, mientras que los otros mencionados son menos aún que secundarios -ninguno tiene un solo primer plano, y fugaces son los medios. Por lo demás - exigencia contractual probablemente, pero que todo buen cinéfilo dará por válida: Cagney es leyenda-, el protagonista de *The Roaring Twenties* aparece en créditos como protagonista de una cinta tan coral como la novela que la inspira. Éticamente, y dada la opción del guionista adaptador de, en la segunda mitad del relato, centrarse en el trágico devenir de Coalhouse

Walker Jr. -suprimiendo además las historias paralelas de personajes reales, como la citada Emma Goldman o la del expedicionario James Peary, el primer hombre en colocar la bandera de las barras y estrellas en el Polo Norte -el hilván con el cuerpo global del libro no es otro que el hecho de que el *Padre* (James Olson), aventurero diletante, "compra" literalmente un puesto en la expedición de Peary, si bien es devuelto, para su frustración, a casa, antes de la culminación de la histórica aventura debido a su pésima salud- Pero, ya que volvemos sobre el tema del análisis comparativo entre novela y película, el episodio que más se echa de menos en el guión de **Michael Weller** tal vez sea, en nuestra opinión, todo lo concerniente a la alineación pseudomística del más genial banquero de la Historia, **J. Pierpoint Morgan**, el hombre más adinerado de su tiempo, del que **Doctorow** nos desvela el desarrollo de su mixtificación, originada en su inigualable colección de documentos paganos, hebreos, paleocristianos, etc. Morgan -sensacional su sólo parcialmente exitosa entrevista con **Henry Ford** (en efecto, el gran invento de este último, la producción en cadena, es la metáfora perfecta de la "intuición mística", aristocratizante con sesgos nietzscheanos, de Morgan, según la cual, excepto una minoría "superior" intelectualmente que lidera el progreso de la Humanidad en cada era de la Historia, el resto de los seres humanos es *intercambiable* -esto es,. Como las piezas de una máquina). Fascinado por Gizeh, J. P. Morgan, individuo insensible a su propia soledad casi esquizoide, se convierte en fundador de una logia masónica que esclarece mucho de los puntos clave de la Modernidad, y los fantasmas de Hitler y Goebbels se siluetean en esta ilustración de cómo el signo de los tiempos llevaba en sí el germen del Fascismo, o, mejor dicho, cómo el Capitalismo y el Nacionalsocialismo bebían de los mismos hermetismos -ya citamos, en nuestra primera parte, la secta de Osiris y los rosacruces. No poca cosa: Si sumamos el Sionismo, ya tenemos ante nosotros el "gen" *espiritual-ideológico* del Capitalismo brutal y salvaje que entonces nacía pero que ahora, tras la derrota que ha supuesto el hundimiento político del Comunismo -consumado en 1989-1990-, campa por sus fueros, con el único "pañó caliente" de una socialdemocracia atada de pies y manos por las mismas reglas del Sistema. Sería interesante conocer la reacción de los liberales bienpensantes, o conservadores moderados, o como quieran autodenominarse, tras la lectura del fulgurante diálogo, ficticio pero bien documentado por E. L. Doctorow, entre un Morgan y un Ford: Si todavía mantendrían que existe un ápice de Humanismo en los mayores próceres de la nueva Teocracia que ya oprimía al mundo hacia 1900, pero que ahora, en los tiempos del (NEO)capitalismo criminaloide y salvaje, anima el álgebra de la nueva pirámide social: El *becerro de oro* bíblico, que ha permeado todas las capas de la Sociedad, y que campa por sus fueros moralmente y estéticamente -para muchos, entre los que nos contamos, estos son unos tiempos *horteras* -las oligocracias que nos oprimen son ágrafas, y, por emulación, los pequeñoburgueses aspirantes a la clase dominante rozan lo bestial -en el sentido de animalesco. Nadie se escapa -conste que somos autocríticos, y este redactor se reconoce en los delirios pseudonietzscheano de un personaje literario excepcional: Un J.P. Morgan que, perdido en el esplín y, en leguaje marxista, la alineación de un hombre que ha ganado miles de veces el dinero que en lo que le vida podría consumir, se refugia en una mixtificación culturalista que, como en el caso de todos los masones, viene a sustituir a la opiácea, proletaria religión monoteísta-; nadie se escapa, decíamos, de este terrible retrato. Sólo el lumpen, por definición marginado y subsumido en sí mismo. Aunque no deja de ser una opción ... -disculpe el lector la negrísima ironía.

Acabamos esta digresión justificando a Weller -y a Forman, en la medida en que la supresión de toda esta historia paralela pararía, claro, por su aprobación-. La de J.P. Morgan es otra historia. Aunque todo se entrecruza aquí: La minúscula -pero espontánea, y Fanática- horda de Walker elige el palacio-museo de Morgan como objetivo (y, a todo esto, la reacción de Morgan es significativa: Telegrafía a Waldo "DÉNLE SU MALDITO COCHE, Y, DESPUÉS -a Morgan- Y ¡CUÉLGUENLO!").

Pasemos por fin a Mr. Cagney: Nacido el 17 de julio de 1899 en Nueva York, y aunque recordado como el más duro y violento *gangster* de la pantalla, su potente personalidad ofrece muchas caras: Sólo apuntar que comenzó su carrera en el mundo de las variedades. Eso sí, esta sólida reputación como cantante y bailarín le valió un contrato con la Warner Bros. en 1910. En efecto, estamos ante un excelente bailarín, que sabía dotar a sus movimientos de una gracia y un estilo peculiares, de modo que buena parte de su éxito se debió a su voz y forma de hablar características, vivaces y decididamente "modernas".

Esa es la razón por la que el advenimiento del sonoro fue un crucial factor en el ascenso de Cagney al estrellato. El propio actor confiesa que fue sólo uno de los cientos de actores de Broadway solicitados a todo prisa por los grandes estudios hollywoodenses buscando descubrir nuevas estrellas capaces de adaptarse rápida y fácilmente al sonoro:

"Había llegado el sonido y recurrían a todos los actores y actrices de Broadway que podían conseguir. Los traían a lotes."

Fue el impagable **Al Jolson** quien descubrió a nuestro hombre representando en teatro la obra *Penny Arcade*, adquiriendo los derechos de adaptación al cine, que vendiéndolos a la Warner. De ahí le salió a Cagney también la versión cinematográfica del libreto como protagonista en la versión cinematográfica, de título *Sinner's Holiday* (John G. Adolphi, 1930).

La Warner era el estudio ideal para Cagney: Relatos que habitualmente duraban una hora -o menos-, con una dirección funcional y poco pretenciosa y un rápido montaje para agilizar el argumento, se adecuaban a la electricidad del actor. De aquel rodaje recuerda:

"Me acuerdo de que en mi primera película, (...), disponíamos de sólo veintiún días de rodaje. (...) Hacíamos temas como ése en quince, dieciocho días. (...) Había un director, Lloyd Bacon, que era una magnífica persona, un excelente técnico, y, de hecho, rodaba los ensayos.... Éramos así de rápidos."

Fue entonces cuando un papel secundario en una película con capital británico le daría paradójicamente el estatuto de *star* y le convirtió, junto a Edward G. Robinson tal vez, en el "gangster" fílmico por excelencia. Se trataba de *The Public Enemy* (1931), y su director, **William A. Wellman**, cuenta como contrataron a un tal Eddie Woods para interpretar al protagonista. Consiguieron a un actor relativamente desconocido, llamado James Cagney y que tenía fama de duro, para un papel secundario. Wellman no vio los *rushes* durante tres días porque terminaba muy tarde de trabajar, y cuando al fin los vio le comentó a Zanuck: "Hemos cometido un terrible error en el reparto: El protagonista debería ser Cagney..." El cambio se puso en marcha... La película ha envejecido, al parecer, considerablemente, y obedece a los estereotipos de las películas de "gangsters" de la Warner. Pero **Darryl F. Zanuck**, que presumía de haber contratado a Bette Davis, Joan Blondell y el propio Cagney con pocos días de diferencia y a título de "descubrimientos personales", reconoció después que lo que convierte al filme en un clásico es Cagney "que se hizo inseparable de su personaje," Tom. La vitalidad de la interpretación de Cagney se deriva sobre todo de su vigor, que convierte a Tom en una fuerza positiva, a pesar de matar a un caballo y a dos hombres, y en contraposición con la hipocresía, ñoñería y timidez de casi todos los que le rodean. Cagney afirma que su habilidad para dar vida a duros y maleantes mediante los gestos y formas más adecuados procedía de su curiosa observación de actores de variedades y vodevil al comienzo de su carrera:

"Un malo puede resultar al mismo tiempo un tipo interesante y que le caiga bien al público. (...) Durante todos los años que interpreté ese tipo de personajes aproveché cualquier oportunidad que se presentase para humanizrlos un poco. Creo que así se consigue una mejor interpretación."

Pero lo que distinguía a Cagney era otra faceta: la de excelente bailarín Así, en *The Millionaire* (1931) o *Smart Money y Blonde Crazy*, del mismo año. Esto no significó abandonar el género "gangsteril", en absoluto: Sólo hay que observar el nombre de sus personajes en algunas de sus siguientes papeles: Jim 'Jimmy' Kane en *Winner Take All* (1932); Myron C. 'Lefty' Merrill en *Hard to Handle* (1932) o Richard 'Patsy' Cargan en *The Mayor of the Hell* (1933). A ellas hay que añadir *The Crowd Roars* (1932), *Picture Snatcher* (1933) o *Lady Killer* (1933).

En la década siguiente, Cagney también protagonizó "westerns": El primero, *The Oklahoma Kid* (1939), le enfrentó a quien iba a ser su rival en muchos clásicos, **Humphrey Bogart**. En *White Heat* (*Al rojo vivo*, **Raoul Walsh**, 1949), y de vuelta al cine negro, interpretó con complejidad a un psicópata cuya sexualidad reprimida explota de repente en actos de violencia. Tan seguro estaba Cagney de su sensibilidad que aceptó riesgos que hubiesen hecho parecer a otros actores

ridículos, tal como refugiarse en el regazo de su madre en busca de consuelo. En un posterior retorno a los papeles de "gangster" en *Love Me or Leave Me* (1955), empieza encarnando un personaje antipático y desagradable, para irse convirtiendo poco a poco en un ser humano atormentado que suscita las simpatías del espectador, al verse atrapado entre su visión cruel y amarga de la vida y su obsesión romántica por la mujer a la que ha convertido en figura de la canción, Doris Day.

La Warner no limitó el gigantesco talento de Cagney a ninguno de estos estereotipos: Interpretó películas del Oeste, de guerra, biografías, melodramas domésticos, comedias e incluso adaptaciones de Shakespeare como el papel de Bottom en *A Midsummer Night's Dream* (*El sueño de una noche de verano*, **William Dieterle/Max Reinhardt**, 1935). Pero quizá su (segunda) gran especialidad fue el musical.

Aunque el estudio nunca le encasilló en papeles de duro, Cagney no se sentía satisfecho con el sistema de contratos de la Warner. Al igual que en los casos de Bette Davis y Olivia de Havilland, su descontento adoptó diversas formas. Estaba en primer lugar la cuestión del sueldo. Por lo general, sus películas eran baratas de producir y muy rentables en taquilla; pero en cualquier caso el se ´uía apercibiendo 1400 \$ a la semana. Según Cagney: "Un actor debería estar en posición de cobrar lo que realmente vale mientras lo valga. Cuando descienda su gancho en taquilla, se deberían reducir sus honorarios proporcionalmente." Eso dio lugar a una disputa, y Cagney abandonó Hollywood y amenazó con dejar de actuar. Finalmente, la Warner le ofreció un nuevo contrato por 3000\$ a la semana con aumentos garantizados que podían llegar hasta los 4500\$. Pero quedaba la cuestión del tipo y número de películas que el estudio le exigía rodar cada año. Siguió luchando y ganó un pleito, que le permitía trabajar donde quisiera. Hizo dos películas para la independiente Grand National: *Great Guy* (1936) y *Something to Sing About* (1937), ninguna de las cuales contaba con presupuestos que permitiesen contratar a directores de primera fila ni disponer de los medios de producción que la Warner sí podía ofrecer. No obstante, *Great Guy* (*El gran tipo*) obtuvo bastante éxito y Cagney sólo volvió a trabajar para la Warner cuando se le ofreció un contrato que le aseguraba 150000\$ y un 10% de los ingresos brutos de cualquier película en la que decidiese trabajar. Bajo ese contrato interpretó tres de sus películas más populares: *Angels With Dirty Faces* (*Angeles con caras sucias*, **Michael Curtiz**, 1938), junto a **Ann Sheridan**, **Pat O'Brian** y el citado Bogart, en la que incorporaba a un encantador delincuente cuya influencia sobre los chicos del barrio oprimido era mayor que la de un sacerdote torpe aunque bien intencionado; *The Roaring Twenties* (*Los violentos años 20*, **Raoul Walsh**, 1939), con de nuevo Bogart y **Priscilla Lane**, otro gran clásico del género de "gangsters"; y, al fin, *Yankee Doodle Dandy* (*Yanqui Dandy*, Michael Curtiz, 1942), biografía musical del legendario artista **George M. Cohan**, por la que consiguió el Oscar y que sigue considerando su película favorita.

Al expirar su contrato con la Warner en 1942, empezó a trabajar por su cuenta, fundando una productora con su hermano William, para producir sus propias películas y distribuir las a través de una gran empresa o financiar otras en colaboración con algún gran estudio.

Una de sus últimas películas, *One, two, Three* (*Uno, dos, tres*, **Billy Wilder**, 1961), en la que encarna a un decidido y enérgico ejecutivo americano que trata de vender Pepsi-Cola y, de paso, el "american way of life" en el Berlín Este. Aunque no producida por la Warner, esta película marca en cierto modo su regreso al viejo estilo de la compañía. Se trata de una comedia brillante, ágil, disparatada y desternillante, que fue rodada y montada como se hacía en aquellos estudios durante la década de los 30. El frenético ritmo con el que se plasma su acidez se adecuaba muy bien al peculiar talento, que decía sus diálogos a una velocidad endiablada, con frecuencia a voz en grito. Su interpretación está tan llena de eléctrica furia y energía que el espectador se deja arrastrar por ella incluso cuando parece desfallecer la inspiración cómica del genio Billy Wilder.

