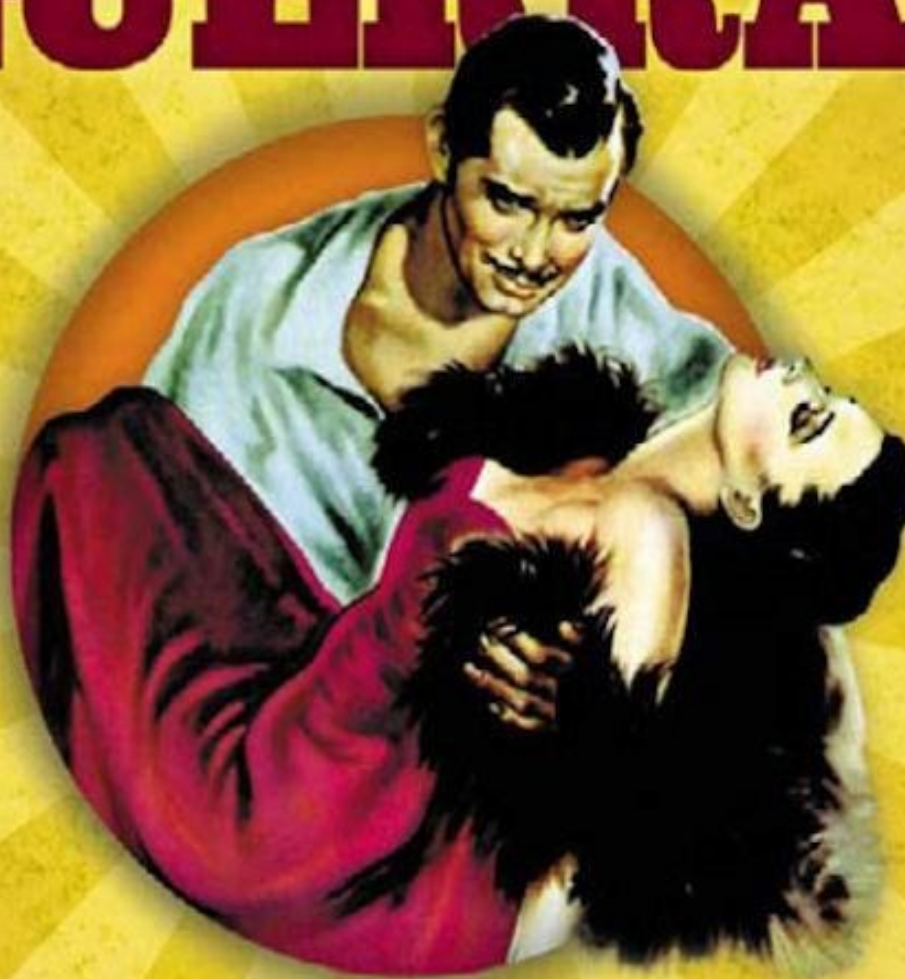


ESTE RODAJE ES LA GUERRA!



**Lo que el viento se llevó • Apocalypse Now • Sabrina
Espartaco • La guerra de las galaxias • El mago de Oz
Lawrence de Arabia • Los pájaros • El Padrino
Los siete magníficos • Rebeca • De aquí a la eternidad
Tiburón • Con faldas y a lo loco • La reina de África...**

JUAN TEJERO

Lectulandia

La historia del cine, sobre todo la que tiene a Hollywood como protagonista, es pródiga en rodajes conflictivos, verdaderas carreras de obstáculos cuya singladura es tan extraordinaria como las propias películas que acaban engendrando entre sangre, sudor y lágrimas. Estas batallas campales han dado origen a tantos filmes que se necesitarían miles de páginas para catalogarlos, sin que probablemente pudiera cerrarse el inventario. Conocer su historia es saber de los sacrificios duros y crueles que unos hombres y mujeres, borrachos de fama y prestigio, fueron capaces de hacer para vivir por nosotros en la pantalla los sueños que nunca fuimos capaces de afrontar. De todos ellos, *Lo que el viento se llevó* es el que más y mejor se presta para ilustrar este recorrido por los rodajes más conflictivos, polémicos y delirantes de la historia de Hollywood.

Pero hay ejemplos para todos los gustos. Títulos como **Sucedió una noche**, **La carga de la Brigada Ligera**, **Robín de los bosques**, **El mago de Oz**, **Rebeca**, **La loba**, **Duelo al sol**, **La reina de África**, **De aquí a la eternidad**, **Sabrina**, **La ley del silencio**, **Con faldas y a lo loco**, **Los siete magníficos**, **Espartaco**, **Lawrence de Arabia**, **¿Qué fue de Baby Jane?**, **Los pájaros**, **Bonnie y Clyde**, **El planeta de los simios**, **El Padrino**, **Chinatown**, **Tiburón**, **La guerra de las galaxias**, **El cazador**, **Superman**, **En busca del arca perdida**... y la peor de todas las pesadillas, **Apocalypse Now**, una exótica aventura que terminó convirtiéndose en un infierno de proporciones desmesuradas, hasta el punto de hacer exclamar a Francis F. Coppola: «Apocalypse Now no es una película. No trata del Vietnam. Es Vietnam».

Lectulandia

Juan Tejero

¡Este rodaje es la guerra!

ePub r1.0

Minicaja & Dr. Doa 09.03.14



Título original: *Este rodaje es la guerra*

Juan Tejero, 2008

Diseño de portada: Carlos Laguna

Editores digitales: Minicaja & Dr. Doa

ePub base r1.0

más libros en lectulandia.com



En el oficio de hacer cine no hay reglas. Sólo pecados. Y el pecado más mortal es hacer una película aburrida.

— FRANK CAPRA

A esa pregunta, Hollywood tiene una respuesta fácil: si quieres hacer arte, y tienes el dinero..., como dijo el otro: «Ve y cómprate un Picasso». No vengas aquí a joder.

— BURT LANCASTER

Cuando entro en un estudio —sea en Hollywood o en Londres— y esas puertas tan pesadas se cierran detrás de mí, no hay diferencia. Una mina de sal es una mina de sal.

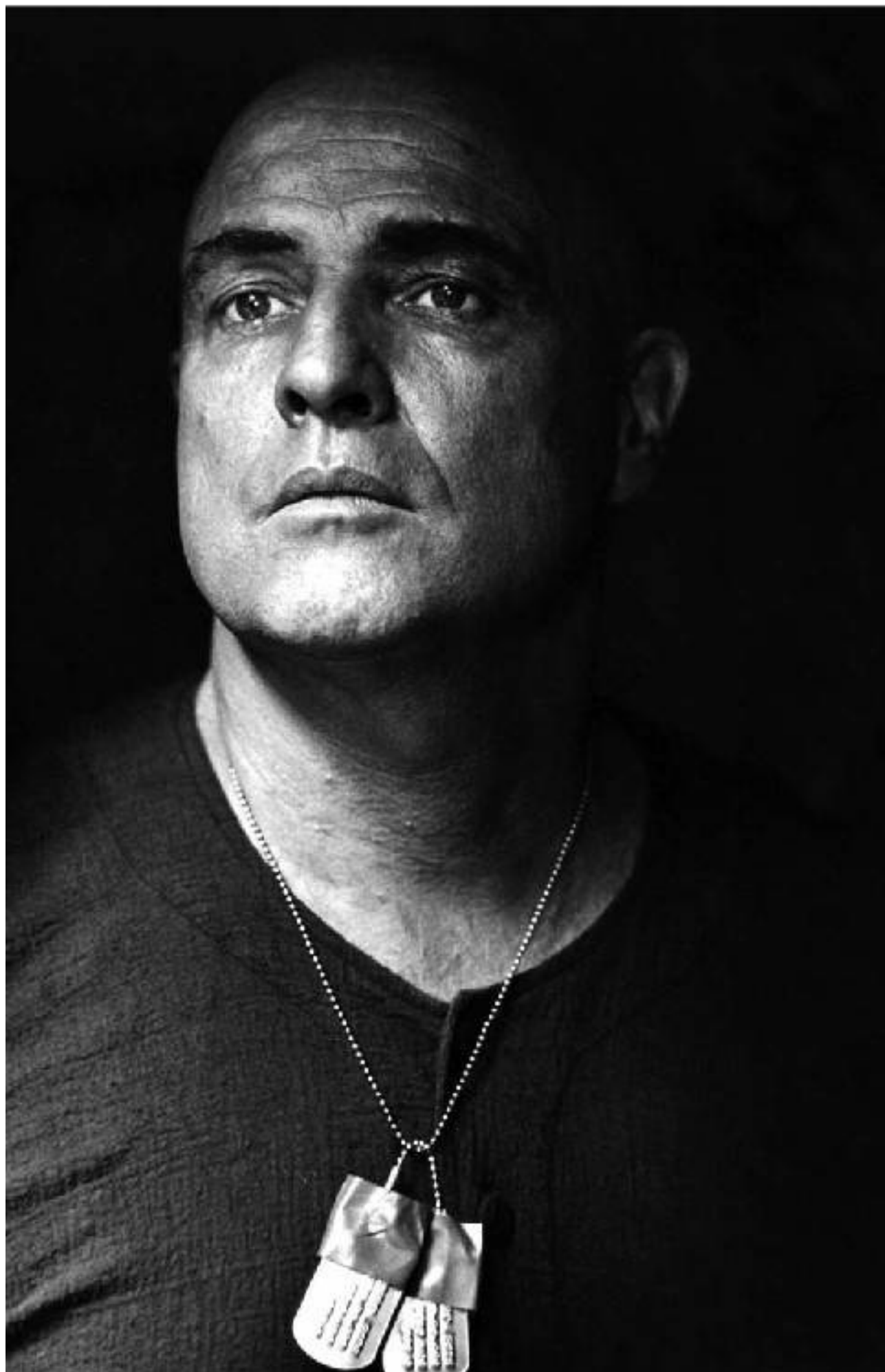
— ALFRED HITCHCOCK

Trabajando en esta película me sentía como una pasa en un ensalada de frutas gigante. Y ni siquiera sabía quienes eran los cocos y los melones.

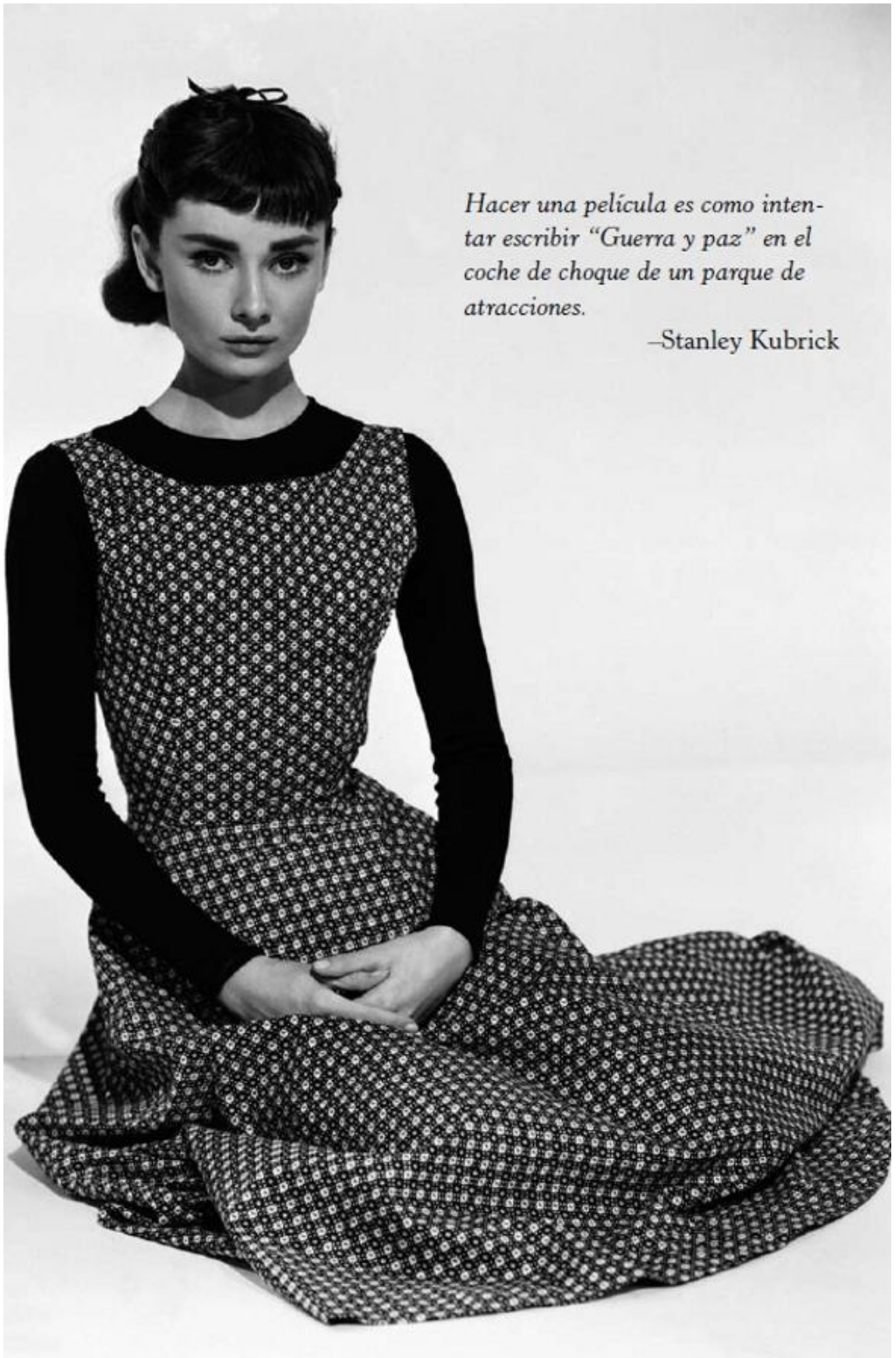
— MARK HAMMILL,
sobre *La guerra de la galaxias*

Le pregunté a Marlon Brando que por qué no había leído el guión de Superman y dijo: «Me pagan mucho dinero por hacerla, y si lo leo, a lo mejor me entran ganas de no hacerla, y necesito el dinero».

— TERENCE STAMP







Hacer una película es como intentar escribir "Guerra y paz" en el coche de choque de un parque de atracciones.

—Stanley Kubrick

PRÓLOGO

'LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ' Y OTRAS BATALLAS CAMPALES

La historia del cine, sobre todo la que tiene a Hollywood como protagonista, es pródiga en rodajes conflictivos, plagados de peleas, tropiezos, accidentes, celos, pasiones... verdaderas carreras de obstáculos cuya singladura es tan extraordinaria como las propias películas que acaban engendrando entre sangre, sudor y lágrimas. Conocer su historia es saber de los sacrificios duros y crueles que unos hombres y mujeres, borrachos de fama y prestigio, fueron capaces de hacer para vivir por nosotros en la pantalla los sueños que nunca fuimos capaces de afrontar.

Estas batallas campales han dado origen a tantos filmes que se necesitarían miles de páginas para catalogarlos, sin que probablemente pudiera cerrarse el inventario. De aquellas aventuras cinematográficas se han escrito libros, se han hecho películas, se han redactado autobiografías y han opinado todos los que estuvieron presentes y los que creyeron haber estado, desde los productores hasta los guionistas, pasando por los directores y los actores, frecuentes protagonistas de estas historias. Gente como el calavera Errol Flynn, la dominante Bette Davis, el insufrible Marlon Brando, el perfeccionista William Wyler, el atormentado Montgomery Clift, el misterioso Alfred Hitchcock, el déspota Michael Curtiz, el odiado Kirk Douglas, la vulnerable Judy Garland, el incomprendido Orson Welles, la ambiciosa Joan Crawford, el polémico Burt Lancaster, la desdichada Rita Hayworth, el egocéntrico Steve McQueen, la difícil Faye Dunaway, el megalómano Francis Ford Coppola, el inclasificable Jack Nicholson... Mitos que han destilado la épica y la lírica con que el tiempo ha empolvado la historia de Hollywood, esa "factoría de sueños" que ha llenado de estrellas y fantasías inolvidables nuestra memoria cinéfila.

Lo que el viento se llevó es el filme que más y mejor se presta para ilustrar este recorrido por los rodajes más conflictivos, polémicos e infernales de la historia de Hollywood. Nunca una película generó tanta leyenda. La búsqueda de la protagonista adquirió tintes épicos y en su realización intervinieron cinco directores, tres operadores y un sinfín de guionistas. Todos pusieron su granito de arena para que Selznick, el verdadero artífice de la cinta, moldeara a su gusto este monumento de celuloide.

Ejemplos hay para todos los gustos. Títulos como *Alma en suplicio*, un oscarizado melodrama protagonizado por una actriz famosa por su fuerte temperamento, Joan Crawford, aunque su más sangrienta batalla la libraría con otra estrella tan fuerte,

desalmada y pasional como ella, Bette Davis. De su incendiaria relación en *¿Qué fue de Baby Jane?* se podría sacar material suficiente para una delirante novela, negra, por supuesto.

¿Acaso se podía ser más malvada que Baby Jane? Este soberbio personaje, el más excesivo, enloquecido y patético de Davis, puso la guinda a su leyenda de “arpía” de la pantalla. Su leyenda de mujer de “armas tomar”, en cambio, venía ya de muy lejos. Concretamente de principios de los años cuarenta, cuando rodó *La loba*, en cuyo plató dirimió sus diferencias con un antiguo amante, William Wyler, dispuesto a devorarla mientras bordaba una obra maestra.

No menos sangrantes fueron las disputas que tuvieron lugar en *Duelo al sol*, de nuevo con Selznick convertido en epicentro de un terremoto de proporciones épicas, o en *Escala en Hawai*, escenario de una pelea a puñetazos entre dos viejos amigos, John Ford, cegado por el exceso de alcohol, y Henry Fonda, celoso guardián de un papel que había interpretado en la escena un millón de veces.

Para los que estén buscando un ejemplo de película accidentada, *Ambiciosa* es algo así como encontrar el vellocino de oro. Es un filme tan inenarrablemente gafado que sólo podemos pensar que todos los que trabajaron en el proyecto debieron de perder completamente el juicio durante varios meses.

¿Y qué decir de las anécdotas surgidas de la producción de *El mago de Oz*?, salvo que darían para entretenerles durante horas. El asunto ha merecido libros enteros, y en éste le dedicamos una especial atención. Ahí va un aperitivo: Frank Morgan se pasó la mitad del rodaje borracho. Clara Blandick fue tan desgraciada como aparenta en la película: acabó viviendo como una ermitaña y finalmente se quitó la vida. L. B. Mayer llamaba cariñosamente a Judy Garland «mi pequeña jorobada». Ray Bolger, Jack Haley, Bert Lahr y Frank Morgan no eran los tíos bondadosos y entrañables que aparentan: todos ellos eran curtidos veteranos de la farándula y no regalaron a Judy ni un segundo de protagonismo; cuando la actriz ocupa el primer plano, no es porque los demás se retiren al segundo.

También circulan numerosas historias sobre la bajada a los infiernos de Judy Garland durante el rodaje de otro musical de culto: *Cita en St. Louis*, cuya producción se vio seriamente obstaculizada por las enfermedades y las tardanzas de la estrella, resultado de su creciente dependencia de los tranquilizantes y estimulantes.

Conocida es la obsesión de Alfred Hitchcock por las rubias, pero esta pasión rayó en la demencia en la filmación de *Los pájaros*. Dos miembros del equipo tenían orden de vigilar a Tippi Hedren cuando abandonaba el plató y anotar cuidadosamente dónde iba y a quién visitaba. El “mago del suspense” ordenaba a la actriz qué ropa llevar y lo que tenía que comer. Le sugería qué personas debía frecuentar y, antes de verlas, debía pedirle obligatoriamente permiso.

Tenemos además rodajes asolados por la estrella de turno: *Con faldas y a lo loco*,

donde la confusión estaba a la orden del día por las continuas salidas de tono de Marilyn Monroe, una actriz problemática cuya deteriorada condición mental se veía agravada por su continuo consumo de drogas y alcohol. Nadie, y menos aún el acosado director, sabía con qué clase de Marilyn iba a tener que tratar de un día para otro, y cuando el proyecto llegó a su final, un aliviado Wilder confesó: «Estoy comiendo mejor. He podido dormir por primera vez en meses. Puedo mirar a mi esposa sin tener deseos de pegarla por ser una mujer».

Pero aún hay más. Afirman quienes estuvieron en ellos, que los rodajes de John Huston eran aventuras no menos apasionantes que las narradas en sus filmes. Y debía ser cierto, porque la simple relación de las anécdotas acontecidas durante la filmación de algunas de sus películas bastaría para llenar un capítulo entero de la historia del cine. *Moby Dick* es una de ellas. *La reina de África*, otra (de su producción se cuenta que fue accidentadísima, peligrosa y fatigante, convirtiéndose en el correlato perfecto de la ficción).

En muchas de estas películas, las dificultades que hubo que vencer durante el rodaje superaron en algunas ocasiones a las que se reflejaban en la pantalla. Y si no que se lo cuenten a los actores de *El planeta de los simios*, embutidos en máscaras y kilos de maquillaje, sudando la gota gorda en esos abrasadores días que pasaron en los desérticos parajes de Arizona. En otras, las dificultades técnicas fueron la culpables del caos. Es el caso de *Tiburón*.

Y esto no es todo. Sólo de apasionantes cabe calificar los rodajes de *Chinatown*, sembrado de infernales discusiones entre la siempre conflictiva Faye Dunaway y Roman Polanski; *Los siete magníficos*, escenario de un duelo sangriento entre una estrella consagrada, Yul Brynner, y un ambicioso actor dispuesto a todo con tal de adquirir ese rango, Steve McQueen; o el de *Espartaco*, marcado por explosiones de cólera y amenazas de dimisión. Aunque para conflictos los acaecidos en *El Padrino*. Hoy cuesta creerlo, pero en su momento ningún productor quería hacerse cargo del proyecto. Más complicado aún fue encontrar un director. Por no hablar del casting, realmente tormentoso, o de los esfuerzos de la comunidad italoamericana por bombardear el proyecto.

Otros capítulos de este libro, tan apasionantes como los anteriores, son los protagonizados por los rodajes de *Sucedió una noche*, *Rebeca*, *De aquí a la eternidad*, *Sabrina*, *La ley del silencio*, *Lawrence de Arabia*, *Bonnie y Clyde*, *La guerra de las galaxias*, *El cazador...* y la peor de todas las pesadillas, *Apocalypse Now*, una exótica aventura que terminó convirtiéndose en un infierno de proporciones desmesuradas, hasta el punto de hacer exclamar a Coppola: «*Apocalypse Now* no es una película. No trata del Vietnam. Es Vietnam».

PRIMERA PARTE

**'LO QUE EL
VIENTO SE
LLEVÓ'**



EL PRODUCTOR ES LA ESTRELLA



La historia de Hollywood se ha forjado a base de películas que el tiempo ha elevado a la categoría de mitos, títulos que sin ser obligatoriamente los mejores —aunque casi siempre lo son— rebasan las barreras generacionales y los límites estrictamente cinematográficos para convertirse en verdaderos fenómenos sociológicos. Obras tan singulares que siempre, aunque se hayan visto docenas de veces, se ven por primera vez. Y de todas ellas, la más legendaria, la más famosa, la más taquillera, la más fascinante e irrepetible es *Lo que el viento se llevó*.

Desde el momento en que empezó la batalla en 1936 por los derechos del *best-seller* de Margaret Mitchell, la hipérbole generada no tuvo precedentes. La contratación del rey de la taquilla Clark Gable por petición popular para interpretar a Rhett Butler fue noticia de portada, extáticamente recibida. La legendaria “búsqueda de Scarlett O’Hara” paralizó a una nación mientras 101 estrellas y 1.400 desconocidas hacían pruebas para el papel de una vida, siendo frustradas por el “descubrimiento” de la belleza inglesa Vivien Leigh.

En su realización intervinieron tres directores, otros tantos operadores y un sinfín de guionistas, entre los que se encontraba el mismísimo F. Scott Fitzgerald. La *premiere* mundial de la película en Atlanta, Georgia, rivalizó con una coronación, llenando las calles con una multitud de excitados espectadores. Y en la triunfal noche de los premios de la Academia, un récord de ocho Oscar puso la guinda a este monumento de celuloide forjado por la obsesión del productor David O. Selznick.

Jamás volverá a rodarse una película como ésta. Ya en su día fue casi un milagro que se hiciera. Los bien publicitados aspectos de su producción y promoción son una inagotable leyenda. Como lo es la atracción de *Lo que el viento se llevó*. Si no es parte de su imaginario cinematográfico, se ha perdido uno de los mayores placeres en la educación de un cinéfilo.

El argumento gira sobre la testaruda belleza de Georgia Scarlett O’Hara y su progreso desde niña mimada en los bellos días del Sur de antes de la guerra en la plantación de algodón de la familia, Tara. Su viaje comienza cuando su aristocrático amor, Ashley Wilkes —un hombre sensible, romántico y apegado al pasado—, la rechaza para casarse con su amable y gentil prima, Melanie, la encarnación de la bondad y la dulzura.

Todos viven en un mundo idílico que se desmorona cuando el Norte decide suprimir uno de sus privilegios: la esclavitud. Luego vendrán Rhett Butler, la guerra, el incendio de Atlanta, el regreso a una tierra desolada y el juramento a la sombra de un árbol de Tara, símbolo de las raíces familiares. Endurecida por la decepción y la pobreza, la siempre egoísta y astuta Scarlett atraviesa suficientes vicisitudes para llenar varias temporadas de un tumultuoso culebrón, condensadas en cerca de cuatro horas.

Sus imágenes emblemáticas aún conservan todo su impacto. Scarlett, de luto

riguroso por el chico con el que se casó en un momento de enfado, entra atropelladamente con el infame Rhett como un cuervo achispado en medio de los asombrados asistentes a un baile para recaudar fondos. Scarlett, buscando un médico durante el incendio de Atlanta cuando la frágil Melanie agoniza durante su parto, llega a la estación de tren donde la cámara se eleva por encima de su cara de pasmo para revelar un mar de hombres heridos y moribundos, el gris apagado de la horrible escena irónicamente acentuado por los llamativos colores de una destrozada bandera Confederada ondeando en el fondo superior izquierdo.

El vuelo de Rhett y las mujeres a través del incendio de Atlanta (para el cual Selznick, sin la ayuda de la tecnología CGI, empleó todas las cámaras de Technicolor de Los Ángeles —las siete— y quemó 30 acres de terreno) aún es espeluznante. El beso de despedida de Rhett, cuando abandona a Scarlett para unirse a la fútil “causa”, todavía hace temblar las rodillas. Después del angustioso viaje de vuelta a Tara, Scarlett descubre que su madre ha muerto, su padre ha perdido la razón, los yanquis se lo han llevado todo, y la pequeña banda de asustados supervivientes están hambrientos. Rebajada a escarbar en el suelo para encontrar una raíz, su silueta se recorta sobre un cielo encendido para agitar su puño hacia el cielo y hacer la inolvidable promesa: «A Dios pongo por testigo de que nunca volveré a pasar hambre». Todo es simplemente divino.

Estas escenas son inconmensurablemente realzadas por el revolucionario uso del color por el diseñador de producción William Cameron Menzies. Pero, por encima de todo, está la inmarchitable pasión, la variedad de grandes personajes, y la precisión, intensidad e inteligencia con la que son empujados a través de la vida.

Volviendo locos al menos a quince guionistas y a tres directores, Selznick consiguió finalmente un guión filmable acreditado a Sidney Howard, un autor ganador del Premio Pulitzer que murió antes de que la producción se hubiese completado, convirtiéndose en el primer Oscar póstumo. El guión todavía funciona como un reloj suizo. En las primeras, deliciosas escenas, la autoabsorción de la heroína queda instantáneamente definida en su petulante primera frase: «¡Guerra, guerra, guerra! Esta conversación sobre la contienda está estropeando toda la diversión en cada fiesta». Los compulsivos flirteos de Scarlett en la barbacoa de la plantación de Twelve Oaks son eternamente divertidas —«No puedo decidir quién de vosotros dos es más guapo. Estuve despierta toda la noche tratando de decidirlo»— al igual que la primera aparición del calavera de Charleston Rhett Butler, evaluando especulativamente a Miss O’Hara.

Clark Gable está magnífico: sexy, sardónico, orgulloso, tierno y disgustado por momentos, con un alzar de ceja o una mueca desdeñosa de su labio coronado con mostacho. La dulce y valiente Melanie de Olivia de Havilland, el galante y soñador Ashley Wilkes de Leslie Howard, y todos los personajes secundarios son un

excelente acompañamiento para Vivien Leigh, simplemente colosal. También lo es esa robaescenas arquetípicamente indomable llamada Mammy de Hattie McDaniel, cuyas reacciones a los ultrajes de Scarlett no tienen precio, mientras su escena con Melanie contando entre sollozos los detalles del día más oscuro de Rhett y Scarlett es desgarrador.

La grandeza de sus secuencias épicas, su hermosura plástica, la densidad del relato y la presencia de unos actores que nunca estuvieron mejor, impiden cualquier aproximación crítica a un título que se ha convertido en leyenda. Condensar en unas líneas las razones de su éxito se nos antoja tan complicado como imaginar a otra actriz en el papel de Scarlett.

Su condición de quintaesencia del cine entendido como espectáculo de masas, el atractivo que sobre el público ha ejercido siempre el *star system* o su carácter de epopeya americana, son algunas de las claves que pueden explicar por qué este melodrama lleno de vida, nervio y dinamismo mantiene su poder de persuasión sobre millones y millones de espectadores, más allá de sus edades, nacionalidades y niveles culturales. No en vano, es el único filme en la historia del cine que no ha dejado de proyectarse ni un solo día en cualquier parte del mundo desde su estreno.

Pocas películas, por no decir ninguna, han aguantado tan bien las crueles embestidas del tiempo. *Lo que el viento se llevó* celebró hace tiempo sus bodas de oro, y lejos de parecer anticuada, aparece ante nuestros ojos más joven, hermosa y vigorosa que nunca. Todo un logro.

A pesar de que esta historia de pasiones desbordadas y de amores no correspondidos es una pieza cosida con numerosos retales, su condición de filme legendario le permitirá envejecer alegremente otro medio siglo sin preocuparse de las arrugas. Las nuevas generaciones se encargaran de descubrirla, y los que ya la han visto recuperarán a cada ocasión el eco de sus palabras y sus imágenes. ¿El secreto? La “joya” de Selznick continúa teniéndolo todo para entusiasmar al espectador: personajes más grandes que la vida, un tema épico y un reparto de fábula. Una obra inmortal que, afortunadamente, “jamás se llevará el viento”.

MARGARET MITCHELL



En el principio fue la palabra; casi medio millón de ellas, las escritas por Margaret Mitchell y publicadas por la editorial Macmillan el 30 de junio de 1936. La futura escritora nació con el siglo en Atlanta, el corazón del más profundo sur de los Estados Unidos, el 8 de noviembre de 1900. Hija de Eugene Muse y Maybelle (Stephens) Mitchell, creció en el seno de una familia razonablemente acomodada; el abuelo paterno poseía plantaciones a las afueras de aquella población que años después se convertiría en una ciudad.

La pequeña Margaret estudió en colegios privados de Atlanta y luego en el Smith College de Northampton, Massachusetts, uno de los mejores centros del país. Sus esperanzas de estudiar Medicina se derrumbaron cuando su madre murió en 1919, durante una epidemia de gripe que la obligó a volver a casa para atender a su padre y hermano. Su padre le inculcó desde muy pequeña su afición a investigar la historia de su familia y la del Viejo Sur. «Sólo tenía diez años y ya conocía mi pasado casi tan bien como mi propia vida», declaró la escritora.

A finales de 1922 empezó a trabajar para el “Atlanta Journal”, periódico para el que escribió artículos sobre la historia de su ciudad basados en su labor de documentación y sus entrevistas a los habitantes más venerables. Su padre, presidente de la Sociedad Histórica, había llenado su infancia de relatos sobre Atlanta, el Viejo Sur y la Guerra de Secesión. Estas lecciones de historia informales le resultaban tan auténticas que Mitchell creía que habían ocurrido cuando ella era un bebé, y no cuarenta o cincuenta años atrás.

Por aquellas fechas, su vida amorosa se sumergió en un torbellino del que surgieron dos matrimonios. En septiembre de aquel año se casó con Berrien Kinnard Upshaw, un enamorado de la infancia. Ambos tenían mucho carácter y el matrimonio apenas duró tres meses. El 4 de julio de 1925, Margaret se casó con John Robert Marsh, que había sido el padrino de boda de Berrien. Marsh era ejecutivo de publicidad en la Georgia Power Co., y antes había sido profesor de Lengua y periodista. La pareja se instaló en un apartamento que un redactor del “Atlanta Journal” describió como «físicamente oscuro pero intelectualmente brillante».

Margaret era una mujer frágil que no llegaba al metro y medio de estatura, pero lo que le faltaba en tamaño lo compensaba en carácter. Un accidente de equitación sufrido en la niñez, en el que se lesionó un tobillo, había resentido su salud para siempre; sufría de artritis, de fuertes episodios de fatiga visual y otras dolencias. En 1926 se torció el tobillo malo y se vio obligada a andar con muletas, sin poder salir a la calle. Pensó que no podría volver a andar sin ayuda. Su marido la animó a escribir y ella, para complacerle y olvidar sus problemas físicos, se enfrascó en una novela sobre Atlanta durante la Guerra de Secesión.

La obra en cuestión narraba una desgarradora historia de amor ambientada en la época de la Guerra de Secesión, cuando los ricos, elegantes y orgullosos caballeros

confederados perdieron sus ilusiones, sus esclavos y su mundo dorado. La protagonista era «una joven muy enraizada en Atlanta, con parte del Viejo Sur y parte del Nuevo Sur corriendo por sus venas, y la influencia mutua que tanto la chica como la ciudad reciben. Y es también la historia de la pasión por un hombre y la lucha por conseguirlo. Tomé todo esto y lo situé en un escenario que conocía muy bien ya que era mi propio entorno».

Aunque Mitchell siempre negó categóricamente cualquier parecido entre ella y su heroína, Scarlett O'Hara, está claro que el prolijo argumento de su novela se nutrió de algo más que de sus conocimientos históricos acumulados. Mitchell era una persona muy sociable y testaruda, los dos adjetivos que mejor definen a Scarlett. De sus maridos, la gente decía que la escritora había pasado de Rhett Butler a Ashley Wilkes y que su desastroso e impetuoso primer matrimonio fue similar al de Scarlett. La muerte de la madre de Mitchell encuentra su reflejo en el fin de la madre de Scarlett, víctima de una epidemia de fiebre tifoidea. Y además hay que considerar el tono de la novela, escrito con una especie de asombro infantil sobre una época desaparecida, carente de reflexiones intelectuales históricas ni políticas, que es como lo hubiera escuchado la autora de niña, sentada sobre las rodillas de su padre.^[1]

Miss Mitchell se enfrascó en la novela sin ninguna preparación previa. «Antes de escribir “Lo que el viento se llevó” no me pasé años pensando en ella», contó la novelista. «Simplemente, un día pensé: “Ay, Dios, ahora tengo que escribir algo, ¿de qué voy a hablar?” y ese día empecé el libro. El contexto no me costó ningún trabajo, porque había vivido en él toda mi vida. El argumento, los personajes... no nacieron conmigo. Ese día decidí escribir una historia sobre una chica que es un poco como Atlanta: parte del viejo Sur y parte del nuevo, cómo ascendió con Atlanta y cómo cayó con ella, y cómo volvió a levantarse. Cómo influyó Atlanta en ella; cómo influyó ella en Atlanta... y el hombre que fue más que la horma de su zapato. No me tomé ningún tiempo para preparar el argumento y los personajes. Todo estaba allí, yo los cogí y los puse en un entorno que conocía tan bien como mi propio entorno».

Lo más curioso del caso es que la escritora sabía muy bien a dónde quería llegar, pero no sabía cómo. Y no se le ocurrió otra cosa mejor que empezar la novela por el final. Redactado el último capítulo, los demás episodios del libro fueron surgiendo de manera intermitente y desordenada a lo largo de diez años. La escritora dijo que de no haber sido por la artritis que limitaba los movimientos de sus manos y el tiempo dedicado a atender a su familia y amigos, podría haberla terminado en doce meses.

A medida que iba avanzando la narración, guardaba los resultados en grandes sobres de papel manila, que, a menudo, aparecían cubiertos de recetas de cocina y listas de la compra. La falta de confianza en su talento literario le obligó a ocultar su trabajo, y tan sólo a su marido le estaba permitido leer los originales. Al cabo de cuatro años había escrito aproximadamente dos tercios de la novela. Faltaban aún el

primer capítulo, algunos pasajes intermedios y, lo que era más grave, el título. En 1930 se mudó de casa y su artritis mejoró, permitiéndola regresar a la vida social. “Lo que el viento se llevó” pasó a la reserva. En esa época sólo volvía a coger la pluma ocasionalmente a instancias de su marido, y en 1934 un accidente de coche la dejó de nuevo inmovilizada.

Su interés por la novela estaba casi extinguido. Allí se podría haber quedado el manuscrito, inacabado e inapreciado, de no ser por la intervención de un conocido, Harold Latham, que visitó a Mitchell en 1935. Latham trabajaba para la editorial Macmillan en Nueva York, y había sabido de la existencia de la novela a través de una amiga mutua, Lois Cole, que también trabajaba en Macmillan.

Latham pidió ver el manuscrito y sólo a instancias de su marido se decidió Margaret a enviarle una enorme pila de sobres de papel manila a su hotel. En el tren a Nueva York, Latham leyó el manuscrito, que estaba atiborrado de correcciones y en gran parte amarillento, se olió un bombazo editorial y se ofreció a publicarlo. La autora sólo tenía que terminarlo y ponerle un título. También la convencieron para cambiar el nombre de su heroína de Pansy a Scarlett O’Hara.

Se barajaron varios títulos. “Tomorrow Is Another Day” [“Mañana será otro día”], “Bugles Sang True” [“Verdaderos sonidos de corneta”], “Not in Our Stars” [“No es nuestra estrella”] y “Tote the Weary Load” [“Llevad la pesada carga”] acabaron desechándose. A la desesperada, Mitchell eligió “Gone With the Wind” [“Barrido por el viento”] tras toparse con la expresión en la segunda estrofa del poema de Ernest Dowson “Cynara”, publicado en 1891. A los seis meses de la oferta de Latham y Macmillan, Margaret había elegido su título, corregido el texto y terminado los pasajes que faltaban. “Lo que el viento se llevó” estaba listo para la imprenta. Se anunció la publicación para mayo de 1936.

Macmillan pensaba que el libro iba a ser algo especial, aunque sólo fuera porque tenía 1.037 páginas, pesaba más de un kilo y saldría con un precio de venta de tres dólares, 50 centavos por encima de la media de las novelas normales. La editorial había ordenado una tirada de 10.000 ejemplares, pero su repentina inclusión en la selección de julio de 1936 del influyente Club del Libro del Mes impuso una reimpresión de 30.000 ejemplares, lo que obligó a Macmillan a aplazar la fecha de publicación hasta el 30 de junio, aunque también le permitió enviar ejemplares debidamente encuadernados a todos los estudios de Hollywood, y no unas simples galeradas, como era entonces la costumbre.

La cantidad que solicitó la editorial a cambio de los derechos de adaptación cinematográfica fue de 100.000 dólares, una suma récord para ser la ópera prima de un autor desconocido, pero también una cifra muy ladinamente calculada para impresionar a un Hollywood en el que el dinero siempre se ha considerado sinónimo de calidad.

El éxito no se hizo esperar. “Lo que el viento se llevó” se convirtió en un *best-seller* instantáneo en todo el mundo y la primera edición de 40.000 ejemplares se agotó en dos semanas. Fue elegido el libro del año en los Estados Unidos, y en 1937 obtuvo el premio Pulitzer de ficción, proporcionando a su estupefacta autora unos ingresos de más de 500.000 dólares en el primer año de su publicación.

Sin embargo, Margaret Mitchell fue incapaz de enfrentarse a las exigencias de la fama, y desde el principio se negó a dar entrevistas y a posar para los fotógrafos. Se refugió en el anonimato de su hogar, convertida en la humilde señora Peggy Marsh de Atlanta, y consideró la idea de escribir una novela sobre la fama repentina. Pero “Lo que el viento se llevó” estaba destinada a ser su única obra publicada.

Como la historia y los personajes de su novela, la escritora se convirtió en un mito. Hubo rumores sobre su matrimonio, su salud, su estilo de vida, y la posibilidad de que estuviera escribiendo una segunda parte de la novela; incluso se supo de mujeres que estaban haciéndose pasar por ella en Estados Unidos y Sudamérica. La irónica verdad es que la escritora había creado un monstruo que se negaba a morir.

Los lectores llevan reclamando la segunda parte casi desde que la novela llegó a las librerías. Margaret se negó siempre a escribirla, aduciendo que, para ella, la historia terminaba exactamente donde ella la había dejado. No sabía si Scarlett recuperaba a Rhett, y tampoco parecía importarle. Nunca cambió de opinión.

En 1945, su marido sufrió un infarto. Nunca se recuperó del todo y Mitchell se dedicó a cuidarle con la entrega incondicional que uno asociaría con Melanie Wilkes, la rival y amiga de Scarlett en la novela.

Agosto de 1949. La noche fatídica, Margaret y John habían salido al cine. Aparcaron enfrente del cine y aún no habían llegado a la mitad de la calle cuando apareció el coche descontrolado y se precipitó contra ellos. Mitchell, sujetando a su marido, intentó regresar a la acera; John, sin embargo, daba la impresión de seguir avanzando. El conductor, suponemos que considerando los movimientos de él y no los de ella, atropelló a la escritora. Seis días después, Margaret fallecía, no sin antes pedir a su marido que destruyera el manuscrito original del único fundamento de su fama. Peggy Marsh intentaba por última vez enterrar a Margaret Mitchell.^[2]

En la actualidad se han vendido más de 28 millones de ejemplares de “Lo que el viento se llevó”, y las ventas siguen en aumento. Ha sido publicado en 327 países y traducido a 27 idiomas, lo que le convierte en el *best-seller* más leído de todos los tiempos. Ni en sus fantasías más calenturientas hubiera podido Miss Mitchell imaginar el impacto que iba a tener su obra, máxime cuando ella misma confesó que se sentiría muy satisfecha si se lograban vender más de cinco mil ejemplares.

PAISAJE ANTES DE LA BATALLA



«No hay más que hablar», dijo Mayer, «Irving siempre sabe lo que dice». Así fue como Louis B. Mayer, uno de los padres fundadores de Hollywood y gerente de su estudio más importante, e Irving Thalberg, el *enfant terrible* del que se decía llevaba todos los números de sus películas en la cabeza y que había de pasar a la historia como inspiración del personaje protagonista de “El último magnate”, la novela de F. Scott Fitzgerald, rechazaron el proyecto que estaba destinado a convertirse en la película más rentable de la historia de Hollywood.

Pero una pirueta del destino quiso que *GWTW*, como pronto empezó a conocerse el proyecto, acabara siendo distribuida por la Metro-Goldwyn-Mayer, dos años después de la muerte de Thalberg, fallecido a los treinta y siete años. Al rechazar la novela de Margaret Mitchell, Mayer y Thalberg no hicieron sino validar por adelantado la célebre máxima promulgada por el guionista William Goldman en los años ochenta: en Hollywood “Nadie sabe nada”.

Estos dos gerifaltes no fueron los únicos que rechazaron *Lo que el viento se llevó*. La editorial Macmillan había enviado las galeradas a los estudios de cine más importantes, incluido Selznick International Pictures. En un principio, David O. Selznick tampoco quiso saber nada. Era un hombre que gustaba de confiarlo todo al papel, un rasgo de personalidad que se suele asociar con la paranoia, pero que en su caso era la costumbre de un hombre tan consciente de la importancia social de lo que estaba haciendo como de su propia relevancia. Las notas internas le permitían discutir consigo mismo; Selznick era un experto en vacilar, porque para un perfeccionista, la perfección no existe.

La documentación disponible demuestra que el 20 de mayo de 1936, a las 13.28, DOS se encontraba en una sala de proyección viendo un copión de *El jardín de Alá* cuando el teletipo de su oficina escupió un excitado cable de su *story editor* en Nueva York, Kay Brown: «Te acabo de enviar por correo aéreo sinopsis de “Lo que el viento se llevó”, de Margaret Mitchell, y ejemplar del libro. Es una historia absolutamente espléndida, una novela con enormes posibilidades que tenemos que adquirir sin falta. Tiene unas mil páginas y sólo voy por la mitad. Es uno de los libros más elegantes que he leído nunca. Estoy absolutamente entusiasmada con él. Te ruego, te insto, te emplazo y te suplico que lo leas inmediatamente. Sé que cuando lo hagas dejarás todo lo que tengas entre manos y lo comprarás».

Mientras tanto, en las oficinas de Kay Brown en Selznick International, una joven llamada Franclein MacConnel había emprendido la delicada tarea de elaborar una sinopsis de la novela. En cuatro días redactó un extracto de cincuenta y siete páginas que transmitía gran parte de la fuerza de los personajes y la historia. Esto fue lo que Brown envió a Selznick el 20 de mayo, tras haber preparado el terreno con su apasionado teletipo. La sinopsis y el libro llegaron al estudio de Culver City el 22 de mayo. Pero el productor, enfrascado como estaba en la problemática producción de *El*

jardín de Alá, no tuvo tiempo de leer ni siquiera la sinopsis.

Miss Brown, lejos de desanimarse, siguió en sus trece. Asaltó a su jefe con telegramas e informes sobre las posibilidades del libro, y éste, conmovido por la insistencia de su empleada, leyó la sinopsis el 24 de mayo. Al día siguiente, DOS envió a Brown un cable en el que compartía parte de su entusiasmo por la historia, pero también decía que le preocupaba el precio de los derechos y el *casting*, puesto que no tenía estrellas en nómina que pudieran desempeñar los papeles protagonistas. Quería esperar a ver cómo se recibía el libro:

He dado muchas vueltas a lo de “Lo que el viento se llevó”. Creo que es una buena historia y entiendo que estés tan emocionada. Si tuviéramos en nómina a una actriz que fuera perfecta para el papel, seguramente me sentiría más inclinado a comprarlo de lo que lo estoy hoy. Creo que su valor como imán de masas residiría únicamente en la presencia de una estrella como la que hablamos o unas ventas millonarias del libro (...) Creo que no podemos correr ese riesgo. Por tanto, y pese a tu evidente entusiasmo, me apena mucho tener que decirte que no.

En su autobiografía, la mujer de Selznick, Irene, recordaba que «la empresa aún no tenía un año de vida cuando David me preguntó si quería ver una película de una novela de la guerra de Secesión. No quería, claro. Él tampoco quería. ¿Quién iba a querer? Era la novela de una principiante, con un precio muy alto y con un título horrible. Y encima, la guerra de Secesión». Sin embargo, al día siguiente, ya fuera por la magia del libro o por la insistencia de Brown, Selznick cambió ligeramente de opinión. Llamó a Kay y le sugirió que se pusiera en contacto con el director Merian C. Cooper y con Jock Whitney, consejero delegado de Selznick International Pictures (y futuro embajador estadounidense en el Reino Unido), para hablar de la posibilidad de hacer «una película en color, sobre todo si pueden venderle el papel de ese personaje tan colorido a Gary Cooper. Si estuviera en la Metro, creo que la compraría para Gable y Joan Crawford o una combinación de este tipo».

En el trasiego de cablegramas que siguió, Selznick aventuraba posibles nombres para el reparto y se decía preocupado por lo que pudiera costar comprar los derechos y producir el proyecto. Mientras tanto, otros estudios también empezaban a demostrar interés por la novela, animados principalmente por el hecho de que el público femenino estaba enloquecido con el libro.

No es una exageración. Kay Brown era una de tantas mujeres que en el mundo del cine neoyorquino se habían «vuelto locas» por la vida y milagros de Escarlata O’Hora. En la Universal, Elsa Neuberger, empleada de este estudio antes de pasar a las órdenes de Selznick, alabó profusamente la novela ante el nuevo presidente de la

compañía, Charles Rogers, cuyo telegrama de respuesta rezaba así: «Te he dicho que cosas de época, no».

En los estudios de los hermanos Warner, en Burbank, California, Jack Warner se había informado sobre la sinopsis y sobre lo que se decía en Nueva York de que el libro iba a ser una bomba. Jack pasó el papel ante los ojos de Bette Davis, su recalcitrante nueva estrella, que se limitó a arrugar la nariz y salir inmediatamente hacia Inglaterra, donde intentó romper su contrato. Con ella se fue el interés de la Warner por el libro, lo que limitaba considerablemente el círculo de posibles compradores para Annie Laurie Williams, la agente de la editorial Macmillan que andaba procurando “colocar” el libro en Hollywood.

La Paramount estaba descartada de antemano; los catastróficos resultados de una de sus producciones, *So Red the Rose*, el año anterior, se habían convertido para muchos en la prueba de que la Guerra de Secesión más valía dejarla en paz. La RKO resaltó «la antipática personalidad de la heroína» y observó que «la riqueza argumental y de escenarios (...) los elementos susceptibles de censura (...) y la época en que se desarrolla podrían hacer prohibitiva [una adaptación]». La RKO abandonó la liza, pero en cuanto la actriz más importante del estudio, Katharine Hepburn, leyó la novela, empezó inmediatamente a perseguir a los jerarcas de la compañía para que reconsideraran su decisión.

Hasta entonces el único que había picado de verdad era Darryl Zanuck, el mandamás de la 20th Century-Fox, que había ofrecido 35.000 dólares por los derechos de adaptación, desdeñosamente rechazados por Annie Laurie, para escándalo de Margaret Mitchell y gran alivio de Kay Brown.

A lo largo del mes de junio, Selznick anduvo a caballo entre el interés que sentía por la historia y la preocupación que le provocaba el posible desembolso económico y la búsqueda de caras para cubrir los papeles. Entretanto, a semanas de la publicación del libro, Macmillan empezaba a rebajar sus exigencias. Y mientras David dudaba, Katharine Hepburn, que ya había terminado el libro, intensificó sus esfuerzos para convencer a la RKO de que adquiriera los derechos. El presidente del estudio, Sam Briskin, abrió de nuevo las negociaciones con la editorial Macmillan e hizo una oferta de 45.000 dólares, acontecimiento del que Annie Laurie informó puntualmente a Kay Brown.

Histérica, dándose cuenta de que el libro estaba a punto de escapársele de las manos, Kay Brown decidió sacar sus pistolas y suplicó a Jock Whitney que convenciera a Selznick. Pero Whitney no necesitaba que le azuzaran; ya había terminado el libro. Kay se dedicó entonces a bombardear a su jefe diariamente con telegramas, teletipos y notas, exhortándole así: «Sólo te pido que cojas el libro y leas del capítulo 21 al 26. Es algo que arrancaría el corazón de cualquiera. Voy a hacer todo cuanto esté en mi mano para impedir que lo vendan hasta que tú te decidas. Sé

que Mr. Whitney me dejaría gastar el dinero que cuesta el libro si tú estás de acuerdo».

No era un farol. Según Selznick, «Jock me escribió diciéndome que si lo que me preocupaba era el precio, él podía comprar el libro y reservárnoslo hasta que nos decidiéramos. No podía arriesgarme a dejarle reír el último». Así pues, el productor indicó a Kay Brown que hiciera una oferta firme e innegociable de 50.000 dólares por los derechos, aclarando: «No veo la manera de pagar más». Annie Laurie decidió que 50.000 dólares era lo más que podía esperar y así se lo hizo saber a Margaret Mitchell. La escritora aceptó rápidamente, para alivio de Kay Brown.

Pero la noticia de la adquisición provocó una nueva puja. A finales de junio los periódicos empezaron a publicar críticas laudatorias del libro, que culminaron con las reseñas en las portadas de las secciones literarias del “New York Times” y el “Herald Tribune”. Como consecuencia, los estudios se arremolinaron a la puerta de Annie Laurie. La RKO estaba decidida a hacerse con los derechos para satisfacer a Katharine Hepburn. Cuando Margaret Mitchell llegó a Manhattan el 29 de julio, las figuras de este estudio pasaron varias horas intentando convencerla de que cambiara de opinión y aceptara su oferta de 55.000 dólares. Pero ella procedía de una larga estirpe de personas que pensaban que cuando uno da su palabra, tiene que cumplirla, y rechazó categóricamente su proposición.

Al día siguiente, Miss Mitchell se reunió con Kay Brown y los demás “Selznickers” (gente de Selznick), como ella los llamaba, y les advirtió de que les vendía los derechos con sumos reparos, porque estaba convencida de que era imposible convertir su libro en película: «Me había costado diez años dejarlo tan compacto como un pañuelo de seda. Si cuando empiecen a cortar se rompe o deshilacha un solo hilo, van a tener más problemas técnicos de los que nunca habían imaginado». Con esta advertencia, la escritora firmó su contrato.

El acuerdo concedía a Selznick «los derechos exclusivos y completos de adaptación cinematográfica y de retransmisión, incluidos los de televisión [estábamos en 1936] sobre la obra que denominaremos “Lo que el viento se llevó” (...) El cedente no será responsable de añadidos, adaptaciones, sustituciones u otros cambios que haga el cesionario, ni de las palabras, descripciones o interpretaciones de personajes distintas de las contenidas en la obra».

En julio, las librerías apenas alcanzaban a hacer frente a la demanda; empezaron a hacer nuevos pedidos en enormes cantidades. A mediados de agosto había dos fábricas trabajando en el libro, en tres turnos de ocho horas. Los minoristas vendían una media de 3.700 ejemplares diarios. A finales de septiembre se habían vendido más de 330.000 copias en todo el planeta.

El mundo editorial nunca había presenciado algo así. El libro empezó a ser objeto de chistes en la radio, de editoriales en los periódicos, de sermones en las iglesias: se

había convertido en uno de los primeros fenómenos de la cultura popular de masas, una demostración del enorme poder del boca a boca como herramienta promocional. Para una generación de mujeres, “Lo que el viento se llevó” representaba la primera vez que una voz femenina del siglo xx les hablaba de sus vidas y de sus ideales, que les daba un referente para definirse a sí mismas y su lugar en la sociedad.

Ahora, mientras el libro construía su triunfo popular con la fuerza de un vendaval, Selznick tenía que leer el imponente tomo que le había costado 50.000 dólares. Y lo primero que hizo con su nueva adquisición fue llevársela en un crucero a Hawai, «como la mitad de los pasajeros del barco», según recordaba su mujer, Irene. Sólo había leído la sinopsis, pero ahora aprovechó los atardeceres tropicales para leer el libro cuidadosamente, garabateando prolijas notas en los márgenes.

Su lectura le provocó sentimientos alternativos de éxtasis y aprensión. La sinopsis no le había preparado para la extraordinaria minuciosidad y la riqueza de caracterizaciones imaginadas por Mitchell. Pensó en a quién confiar los papeles protagonistas, a quién el guión y a quién la dirección. Pensó en cómo adaptar una novela que ya había leído media América y que había gustado tanto que el cambio más nimio provocaría una ola de indignación. Y sobre todo pensó en lo que iba a costar todo aquello, porque él era independiente de espíritu y de hecho.

David Selznick no era nuevo en el campo de las adaptaciones de libros. Ya había producido *David Copperfield* e *Historia de dos ciudades*, la última protagonizada por el gallardo y mostachudo Ronald Colman. Todas estas películas habían triunfado ante el público y ante la crítica. El productor sabía cómo complacer a los espectadores y estaba decidido a respetar la historia original: cambiaría lo menos posible de la historia y daría una encarnadura apropiada a sus personajes.

Ahora lo único que tenía que hacer era decidir cómo condensar aquel mamotreto en una película de noventa minutos, y a quién asignar los papeles protagonistas. Pero no se le escapaban los gigantescos problemas inherentes a una empresa de tal magnitud. Iba a necesitar meses, quizá años de meticulosa preparación; era imprescindible condensar el riquísimo caudal argumental de una novela que abarcaba doce años de la vida de su heroína y en la que aparecían 150 personajes con frase, incluso eliminar algunos elementos si quería darle un formato manejable.

El reto le excitaba y le asustaba a partes iguales. Aquella novela tenía, por fuerza, que estimular a un hombre que en muchos sentidos era igual que ella: romántica, prolija, un himno a la supervivencia humana. A nadie hubiera sorprendido oír gritar a David a través de su dictáfono: «¡A Dios pongo por testigo de que nunca volveré a recibir órdenes de nadie!». Selznick había logrado su sueño: ser su propio dueño; no tenía que dar cuentas a nadie, nadie cuya ira aplacar, nadie cuyos criterios considerar. Tenía a sus espaldas varios éxitos de masas que eran obra suya y por delante una epopeya cinematográfica de la que su padre se hubiera sentido orgulloso, que iba a

causar estupor en Hollywood y que iba a asegurarle un lugar permanente en el panteón de los elegidos.

EL LARGO CAMINO HACIA TARA



En agosto, cuando Selznick volvió de Hawai, el resto del pueblo americano también estaba leyendo “Lo que el viento se llevó”. Cada uno de los millones de lectores que ya lo habían devorado creían saber quién era el perfecto Rhett Butler y la perfecta Scarlett, y todos enviaron sus sugerencias a DOS, o eso le parecía a él. Empezaron a llegar cartas a Culver City de todos los sectores de la sociedad: amas de casa, sociedades femeninas, comentaristas radiofónicos, redactores de revistas y espectadores hicieron llegar al productor peticiones enfervorizadas sobre los intérpretes.

Fue el primer aviso de la polémica que iba a envolver la elección de los actores protagonistas. Lydia Schiller quedó a cargo de la organización de esta correspondencia y de hacer un seguimiento de los nombres más mencionados. Guardó estas cartas en un archivo llamado “Cartas Scarlett”.

Los nombres variaban de un mes a otro. «En los primeros meses dominaban los nombres de Miriam Hopkins y Margaret Sullivan», recuerda la secretaria. Lo de Rhett Butler era fácil. Según un recuento efectuado por el estudio, el noventa y ocho por ciento de las personas que escribieron veían a Clark Gable en la piel del pícaro aventurero. Aunque Ronald Colman también tenía sus partidarios, desde el principio resultó evidente que el papel estaba hecho a la medida de Gable.

Mientras tanto, el público, que ya daba a Rhett Butler por cosa hecha, pasó a ocuparse de Scarlett. En este caso, cada ciudadano tenía una idea distinta... Igual que todas las actrices y *starlets* de Hollywood: en su opinión, ellas mismas serían la mejor Scarlett.

En Hollywood, se hubiera dicho que todas las actrices con edades comprendidas entre Shirley Temple y May Robson decidieron que el papel debía ser suyo, y las oficinas del estudio de ambas costas del territorio estadounidense se vieron inundadas de fotos, cartas, telegramas y llamadas telefónicas de agentes y actrices, una situación de la que el jefe de prensa del estudio, Russell Birdwell, dio cumplida cuenta a la prensa especializada y nacional. Los veteranos más curtidos de la prensa de Hollywood no salían de su asombro ante la magnitud de aquella espontánea campaña publicitaria.

Los lectores y periodistas también asediaban a Margaret Mitchell, suplicándole que no permitiera que el cine cambiara una coma de su historia, aunque la escritora había dejado claro desde el primer momento que no quería tener nada que ver con Hollywood ni con la producción de la cinta. En una misiva a Kay Brown, Mitchell decía así: «Supongo que sabes que elegir el reparto de esta película es el juego de salón preferido últimamente, y que los periódicos me persiguen para que les diga quiénes quiero que hagan los papeles. Ha sido difícil, pero hasta ahora he conseguido mantener la boca cerrada. ¡Ruego a Dios que anunciéis pronto el reparto y me alivie de esta carga!».

Aparte de un aparente respaldo a la candidatura de Katharine Hepburn para el papel de Scarlett O'Hara (un desliz que provocó una inmediata disculpa), lo único que dijo Margaret es que en el papel de Rhett Butler le agradaría ver a Groucho Marx o al pato Donald.

Al final, Mitchell escribió una carta a Louella Parsons, cuya columna sobre asuntos cinematográficos se publicaba en periódicos asociados y era devorada por millones de lectores que se tomaban a pies juntillas todos los rumores y habladurías que publicaba la periodista. «Apelo a usted por el asedio a que me veo sometida, el cansancio que siento y la necesidad de un respiro que se me niega por el alud de cartas y telegramas que están lloviendo sobre mí por causa de unos rumores que al parecer están circulando por todo el país».

En su columna del 23 de octubre de 1936, Parsons había asegurado que Mitchell se estaba quedando ciega, que los médicos la habían prohibido trasladarse a California y que el proceso de selección no se podía terminar sin su ayuda. En su carta, la novelista negaba estas afirmaciones y Parsons respondió publicando otra columna que aclaraba las cosas. El número de cartas y telegramas disminuyó, Mitchell pudo descansar y Selznick ponerse manos a la obra.

Elegir el reparto de la película se había convertido en una obsesión nacional, y para Selznick se convertiría en su mayor agonía y en su mejor estrategia publicitaria. Pero antes de tomar tan dramáticas e irrevocables decisiones, necesitaba un director, un guionista y un equipo técnico. Y también necesitaba el dinero para hacer la película.

La primera decisión, tomada en Hawai, fue que George Cukor dirigiría la película. En muchos sentidos, no había otra elección posible. Los dos hombres se conocían bien, lo pasaban bien en su mutua compañía, y el director estaba en deuda con Selznick por haber impulsado su carrera en la Paramount, en la RKO y en la MGM. Cukor también era un gran director de actrices. Gracias a su afiladísimo ingenio, a su cultura e inteligencia y a su homosexualidad, las intérpretes confiaban en él, lo habían convertido en su compañero de conspiraciones y en su confidente. No era una amenaza sexual sino un buen amigo. Quienquiera que se hiciera cargo del papel de Scarlett O'Hara llevaría todo el peso de la película. Y necesitaría un hombre como Cukor para llevarla de la mano.

Cukor nació en Nueva York en 1899, americano de segunda generación cuyos abuelos habían llegado a los Estados Unidos desde Hungría. Al principio pensó hacerse abogado, pero no tardó en dirigir sus pasos hacia el teatro, donde se convirtió en uno de los directores más destacados de la escena neoyorquina. Cuando llegó el sonido, Hollywood peinó Broadway en busca de directores y profesores de diálogos. George no tardó en embarcarse rumbo a la Costa Oeste. Allí se especializó en dirigir

adaptaciones de obras teatrales y en extraer grandes interpretaciones de sus actores. Le encantaba el artificio, las mascaradas y los enredos. No le interesaban las grandes proclamas a la Capra ni las escenas de acción muy aparatosas. Para él, el drama emanaba del juego interno de las emociones. Era relativamente lento y extremadamente exigente.

La magnitud narrativa de *Lo que el viento se llevó* superaba cualquier cosa que hubiera dirigido Cukor hasta aquel momento, incluido *David Copperfield*, y en realidad requería más rapidez que arte. El cineasta quería que *Lo que el viento se llevó* combinara ese tipo de escenas de salón que eran su debilidad con reconstrucciones colosales de batallas de la guerra de Secesión, una especialidad que ya no era su fuerte. El productor le instó a no excederse «con la envergadura y con escenas de guerra que resulten muy caras, porque creo que lo importante de ellas es cómo afectan a nuestros protagonistas».

Ahora, Selznick necesitaba un guionista que estuviera dispuesto a enfrentarse a las 1.037 páginas de la novela original. Al volver de Hawai había empezado a barajar los nombres de Ben Hecht y Sidney Howard. Finalmente se decidió por éste último, porque le consideraba el mejor de los guionistas que no estaban en la nómina de ningún estudio de Hollywood. En su opinión, Howard era un artesano capaz de extraer un argumento coherente del mar de personajes y subtramas que componían la novela. No se equivocaba. Sidney sabía de estructura dramática y era capaz de escribir veinticinco páginas diarias. Había ganado un Pulitzer por la obra “They Knew What They Wanted”, había escrito el guión de *Desengaño* para el productor Sam Goldwyn y había sido nominado al Oscar por ambos.

Pero había un problema: David O. Selznick. Sus relaciones con los guionistas eran, en el mejor de los casos, tensas, ya que David era un productor que pensaba que los escritores debían trabajar en estrecha colaboración con su persona y que el mejor *modus operandi* era hablar de cada escena y cada frase hasta que quedaran bien. Sus guionistas tenían que estar en Hollywood, en un despacho contiguo al suyo a ser posible, y disponibles las veinticuatro horas del día. Howard no pudo aceptar estas condiciones.

Sidney vivía en un extenso rancho ganadero de Tyngham (Massachusetts), auténtico territorio yanqui. Era buen amigo de Merian C. Cooper (el director de *King Kong*), así que Selznick, naturalmente, le pidió que le ayudara a obtener sus servicios. El guionista aceptó la oferta, pero se negó a abandonar a sus vacas. Él sabía que escribir es una cosa que se hace en soledad y que Hollywood nunca sería capaz de reconocerlo así. Como casi todos los intelectuales de la Costa Este, despreciaba los métodos factoriles de la Meca del Cine, pero apreciaba sus jugosas contraprestaciones económicas. Si había algo que no deseaba era un productor enloquecido mirando por encima de su hombro y poniendo pegatas a todo lo que leía.

DOS no tuvo más remedio que ceder a la exigencia del escritor de colaborar a distancia. A una distancia de cinco mil kilómetros, exactamente. Howard firmó su contrato en octubre, tomó posesión del ejemplar del productor, glosas incluidas, y se volvió a su granja para zambullirse en el guión. A Selznick no le agradó este comportamiento. Él se consideraba a sí mismo un colaborador muy activo, a todos los niveles, en cada uno de sus proyectos, no un figurón que se apoltronaba en su despacho de diseño y dejaba que otros hicieran el trabajo duro. Pedía e incluso exigía reuniones diarias con sus guionistas. Tener a Howard a tres mil millas de distancia fue una cruz bastante difícil de llevar, pero se consolaba enviándole notas e instrucciones escritas a discreción.

Mientras se cerraba el acuerdo con el guionista, el consejo de administración de Selznick Internacional celebraba su reunión anual, dedicada a discutir los problemas que llevaba aparejados su proyecto estrella, como por ejemplo el coste de producirlo adecuadamente. La compañía sólo disponía de un capital de aproximadamente tres millones de dólares. Tanto Selznick como Cooper, los únicos que se dedicaban a hacer películas entre los miembros del consejo, comprendían que los problemas de guión, metraje, diseño y efectos especiales situarían los costes muy por encima de los recursos actuales de la compañía; la factura final sería de más de dos millones de dólares, cifra desorbitante en los inciertos días de la Depresión.

En la reunión de noviembre de 1936 se discutió largamente la “gran pregunta”: ¿Era prudente hacer aquella película? Henry Ginsberg intentó convencer a Selznick y a Whitney de que aceptaran alguna de las lucrativas ofertas que estaban llegando por los derechos del libro (la última había sido de un millón de dólares), que les permitirían retirarse con jugosos beneficios. David hizo uso de su poder de persuasión: «*Lo que el viento se llevó* es justo el tipo de desafío que llevaba buscando desde *David Copperfield*. Estaba decidido a que nuestra pequeña empresa se hiciera cargo de una historia que hubiera agotado los recursos del estudio más potente e intentara convertirla en la mayor película de todos los tiempos».

Alguien sugirió utilizar sólo la mitad del libro, como la Warner acababa de hacer con *El caballero Adverse*, pero Jock Whitney estaba decidido a secundar a Selznick en su deseo de recrear toda la historia de principio a fin, o por lo menos todo aquello que pudieran hilvanar en términos dramáticos. Más tarde, el productor habló así de la participación de Whitney en el proyecto: «Creo que se implicó más directamente en la producción de *Lo que el viento se llevó* que cualquier otra persona en un cargo de tanta responsabilidad ejecutiva, como presidente de una compañía, antes que él. Su fe no decayó en ningún momento; jamás dudó del éxito de nuestra empresa, ni se preocupó por su coste, y se ocupó de asegurar a los miembros del consejo que confiaba en el resultado final y que compartiría la responsabilidad conmigo».

Whitney no hablaba de boquilla: él y su familia aportaron otros cinco millones de dólares, parte de ellos procedentes de Pioneer, ya que fue en esta reunión donde ambas empresas se fusionaron oficialmente y donde se tomó la decisión de absorber el estudio RKO-Pathé, no sólo por el aumento de actividad previsto, sino por las futuras necesidades de *Lo que el viento se llevó*.

El 14 de diciembre de 1936, Selznick recibió un informe de cincuenta páginas de Sidney Howard titulado “Notas Preliminares para el Tratamiento Cinematográfico de *Lo que el viento se llevó*”.^[3] El guionista había dividido la historia en siete secuencias principales, respetando escrupulosamente la estructura de la novela, utilizando la «entrañable y sencilla escena de apertura, que termina con los gemelos Tarleton visitando a Scarlett en el porche de Tara». Howard había eliminado la profusa información biográfica que acompañaba a los personajes secundarios, los recuerdos relacionados con los padres de Scarlett, las comparaciones entre Scarlett y Atlanta, ambas de la misma edad y del mismo carácter —jóvenes, vigorosas y ambiciosas— pero mantenía el hincapié de la autora en la herencia irlandesa de Scarlett, en su «amor por la tierra», como dice su padre. Las historias de amor de Scarlett-Rhett y Ashley-Melanie las iba desarrollando a lo largo de este esquema, igual que en la novela.

El guionista daba un tratamiento mucho más contenido que el definitivo al gran clímax de Scarlett proclamando su voluntad de supervivencia y confesaba sufrir «enormes dificultades para estructurar el material de la segunda parte. Lo que nos va a dar más problemas es la falta de organización del material, algo que la misma Miss Mitchell sólo ha conseguido disimular en parte». En el periodo de espera a que Howard entregara la primera versión del guión, Selznick y su personal se enfrascaron en la preparación y producción de las tres siguientes películas previstas en el calendario de estrenos del estudio: *Ha nacido una estrella*, *Las aventuras de Tom Sawyer* y *El prisionero de Zenda*.

Mientras estas cintas pasaban de las oficinas a los platós y de ahí a las salas de cine, *Lo que el viento se llevó* también recibía atención. Barbara Keon, secretaria de Selznick, Lydia Schiller y otras empleadas de la oficina se dispusieron a desmenuzar a conciencia la novela: elaboraron un índice detallado de cada acontecimiento y cada suceso, estableciendo referencias cruzadas por periodos de tiempo, cambios estacionales y contextos históricos, y a continuación elaboraron índices individuales por caracterizaciones, temas de conversación, relaciones entre los personajes, elementos de vestuario y descripciones de escenarios interiores y exteriores. Así, antes de que se pudiera contar con un guión oficial, había diez guiones de consulta que se podían utilizar como referencia para la etapa de preproducción, que se preveía considerablemente laboriosa.

Corrían los últimos meses de 1936, y el departamento de producción aún no se

caracterizaba por la fluida organización que Selznick esperaba otorgarle con el tiempo. Los problemas de exteriores y los excesos presupuestarios padecidos por *El jardín de Alá* habían hecho comprender a Selznick que, sin un director de producción que no se limitara a ser eficaz, *Lo que el viento se llevó* podía acabar como el rosario de la aurora.

A principios de 1937, David empezó a pensar en ofrecerle el trabajo a Ray Klune. Ray ya había leído el libro y «Me daba pánico. Había tantos personajes, tantos parientes, y Scarlett tenía tantos niños, que ya se sabe. Pero, cuando se me pasó el susto y David me aseguró que iban a eliminar muchos personajes, me relajé y me lo volví a leer. Ahora sabía que íbamos a hacer la película, aunque nadie, ni siquiera David, sabía cuándo, lo cual me alegraba, porque empecé a pensar en los diversos métodos que podíamos emplear y comprendí que todo se reducía a un ingente trabajo preparatorio».

A falta de guión, Selznick decidió obtener un presupuesto preliminar pidiendo a todos los jefes de departamento que repasaran el libro y confeccionaran listas con lo que consideraran las necesidades mínimas de decorados, vestuario y actores. Walter Plunkett pidió y obtuvo el difícil cargo de figurinista.^[4] Según recordó él mismo más tarde, «escribí a Selznick una nota suplicándole que me diera el trabajo. Me contestó de inmediato pidiéndome que firmara un contrato, y en cuanto lo hice, me dijo desde el primer momento que sólo podía trabajar con él. No quería que nadie viera mis bocetos. Me leí el libro dos veces más, anotando todas las frases o pasajes que hacían referencia a alguna prenda de vestir o a temas relacionados»..

Tras repasar la novela, Walter y su secretaria contabilizaron cinco mil quinientos atuendos diferentes que tendrían que hacer para la película. También descubrieron que, en lo que hacía a la moda, la historia cubría dos épocas diferenciadas: la ostentosa etapa prebélica, con sus faldas de aros, y los años de carestía durante la guerra, en la que cualquier cosa servía para rematar una *toilette*, desde una hoja de pino hasta una bola de algodón.

La lista elaborada por Plunkett, los cálculos de Wheeler relativos a los decorados y las estimaciones de Klune respecto a las necesidades de personal a ambos lados de la cámara situaron el presupuesto en un total aproximado de 2,5 millones de dólares, cifra que equivalía a todo el presupuesto de Selznick International para las producciones de un año entero. La cifra impresionó a Selznick, que inmediatamente habló del asunto con Jock Whitney. Éste animó a su socio repitiéndole lo que ya le había dicho una vez: «Lo importante es hacer la película como es debido y ajustarnos a las expectativas del público».

En el informe enviado por Howard en diciembre de 1936, también se detallaba lo que pensaba eliminar de la novela. Quería “cepillarse”, sin posibilidad de réplica, a algunos miembros de la familia O'Hara y a unos cuantos personajes secundarios.

También proponía una serie de *collages* para contar el progreso de la guerra y sugería mostrar las actividades de Rhett Butler, en vez de darlas por sentadas, como en la novela. No era un tratamiento ni un guión; era una valoración inteligente y perspicaz de una novela muy entretenida y emocionalmente abrumadora, aunque bastante prolija.

Aquella Navidad, Selznick leyó el informe del guionista una y otra vez, y el 6 de enero de 1937 contestó diciendo que estaba muy contento con su trabajo, pero que se guardara muy bien de añadir ideas de su cosecha o de introducir el cambio más leve. El guionista tenía su permiso para aplicar la guillotina a personajes y episodios enteros, pero lo que quedaba era intocable.

«Me cuesta mucho decirle esto a un hombre como tú, que tanto talento has demostrado adaptando otras obras, pero soy un productor enfrentado a la gravosa tarea de recrear el libro más apreciado de nuestra época, y creo que ninguno de los dos hemos trabajado nunca en nada que se haya ganado el afecto de la gente como lo ha hecho esta novela», explicó DOS.

Se trataba de preservar los “ingredientes” de la historia, aunque ello significara conservar también sus fallos estructurales. Más tarde, Selznick declaró lo siguiente ante Bosley Crowther, crítico de cine y biógrafo de la Metro y de Mayer: «Si hay fallos de construcción, es mejor conservarlos que intentar cambiarlos, porque nadie puede nunca identificar con seguridad los ingredientes que convierten una obra en un clásico. Y si te pones a enredar, siempre corres el riesgo de destruir el ingrediente esencial».

Sin embargo, uno de los ingredientes de la novela de Mitchell provocó la alarma de Howard y de DOS. Sidney quería quitar todas las referencias al Ku Klux Klan contenidas en el libro. «Con los problemas de linchamientos que padecemos últimamente», escribió el guionista, «me repugnaría caer en cualquier tipo de recurso que diera una imagen positiva, en cualquier sentido, del linchamiento de un negro».

David le dio la razón; no quería atraer el tipo de críticas que Griffith se había ganado con *El nacimiento de una nación*.^[5]

Selznick y Howard tuvieron muy en cuenta este aspecto del guión; quitaron de en medio al Ku Klux Klan, pero conservaron la palabra *nigger* [“negrata” o “negro” peyorativo]. Cuando empezaron a hacer pruebas a actores negros, estos se sintieron insultados y protestaron ante la NAACP (Asociación Nacional para la Promoción de la Gente de Color), que de inmediato llamó a los actores y, en su caso, espectadores negros a boicotear la película.

El productor intentó atraerse las simpatías de los escritores negros más prominentes y, una vez comenzado el rodaje, invitó al *set* a periodistas de color. Pero aquello no era más que una campaña publicitaria, nada digno de tomarse en serio. *Lo que el viento se llevó* era una historia de amor, no un documental, y David rechazó la

sugerencia de contratar a un asesor negro de forma oficial.

A Butterfly McQueen, que iba a dar vida a la criada tonta, Prissy, le horrorizó el personaje. «Odiaba aquel personaje», dijo en 1989. «Yo pensaba que la película iba a mostrar los progresos que habían hecho los negros, pero Prissy era una vaga, una tonta y una retrasada». Ni desde el punto de vista de la década de los treinta se hubiera podido decir que Selznick pusiera mucho interés en nada que no fuera la historia entre Rhett y Scarlett. El resto no era más que contexto.

Mientras renegaba por no tener a Howard a mano —aunque se consolaba bombardeándole con instrucciones por correo—, Selznick también había empezado a mantener reuniones diarias con George Cukor, que acababa de llegar de la Metro, donde había dirigido a Greta Garbo en *Margarita Gautier*. *Lo que el viento se llevó* sería su primera película para Selznick International. Cukor había leído el libro cuando éste iniciaba su espectacular escalada hacia el triunfo popular y años después habló de él con franqueza: «Era una novela eficaz, un poco literatura barata, pero la historia era condenadamente buena, y tenía cosas muy originales. Pese a sus fallos tenía vitalidad y era un libro muy denso y pintoresco».

Selznick había decidido reunir a la flor y nata de la técnica hollywoodiense y hacer de *Lo que el viento se llevó* el mejor espectáculo visual que el dinero y la tecnología pudieran comprar. Como director de fotografía eligió a Lee Garmes, un veterano del cine mudo y el hombre que había fotografiado a Marlene Dietrich para Josef von Sternberg. Cuando recibió la llamada del productor, Garmes se hallaba en Inglaterra trabajando para Alexander Korda. «Me quedé de piedra», dijo Lee; «yo pensaba que la película estaba casi terminada. ¡Llevaba meses oyendo hablar de ella en la prensa! Le dije a mi agente que cerrara el trato y acepté la mitad de mi sueldo normal. Cuando llegué a Hollywood [en enero de 1938] comprobé que la película ni siquiera había empezado; sólo habían rodado el incendio de Atlanta, con Ray Rennahan de operador».

DOS había decidido hacer *Lo que el viento se llevó* en color. Como casi ningún operador de Hollywood, incluyendo a Garmes, tenía apenas experiencia con el color, [6] la firma Technicolor tenía en sus manos a todos los estudios. Estaba en situación de imponer sus condiciones. Y sus condiciones eran que toda producción que utilizara su técnica tenía que contar con un director de fotografía y un ayudante de la propia firma en calidad de asesores técnicos. Para *GWTW*, Technicolor designó a Paul Hill, que no tardó en ser sustituido por Ray Rennahan, y un ayudante.

De recrear la época se ocuparon una legión de diseñadores. Los decorados y atuendos debían ajustarse a la realidad histórica, siempre que ofreciesen el adecuado efecto dramático en pantalla. El director artístico era Lyle Wheeler, colaborador de

Selznick desde tiempo atrás, y Walter Plunkett fue el figurinista. En previsión de posibles disputas, David contrató a William Cameron Menzies en calidad de diseñador de producción, título inventado especialmente para él en esta película. Significaba que la “envoltura” de la cinta recaía enteramente en sus manos (con supervisión de DOS, por supuesto): un diseñador de decorados/director artístico a gran escala que decidiría los tonos de color que se usarían, que antepondría la imagen grandiosa a los interiores íntimos y que daría a los decorados y atuendos toda su riqueza textual.

Menzies había diseñado los espectaculares decorados de *El ladrón de Bagdad*, aventura en technicolor en dos bandas de Douglas Fairbanks, y había dirigido, además de diseñar, *Things to Come*, para Alexander Korda. Cameron demostró ser la mejor adquisición creativa del productor, el hombre que dio su coherencia visual a *Lo que el viento se llevó* a través de sus decorados, sus *storyboards*, sus sugerencias relativas a la fotografía y su labor como director de varias escenas clave. Siempre que Menzies estuviera presente, los operadores, guionistas y directores podían ir y venir más o menos a su antojo. Y lo hicieron.

El equipo técnico de Selznick partió hacia el Viejo Sur dispuesto a documentarse. Como Cukor, que había recorrido la zona en busca de posibles Scarletts, los técnicos contaron con los servicios de Margaret Mitchell, que les sirvió de guía y les abrió las puertas de los museos y archivos. Sin embargo, los hombres volvieron a Hollywood convencidos de que no había localizaciones adecuadas y que el patrimonio arquitectónico del Sur no era lo bastante fabuloso para su película. Mitchell siempre se había imaginado Tara, la mansión de los O'Hara, como una construcción sólida y perdurable, pero no extravagante.

La escritora les mostró ejemplos de su idea: «Estoy segura de que se llevaron una gran desilusión», escribió la autora después de la visita de Cukor y Plunkett. Selznick quería algo más aparatoso, una especie de Beverly Hills de antes de la guerra. Si no lo encontraban, tendrían que construirlo. La solución, pues, fue rodar casi toda la película en los recintos del estudio. Los paisajes de Georgia les sirvieron para dar fondo a los créditos de apertura, pero los exteriores más importantes del norte de Georgia se rodaron en el sur de California. Tara, Doce Robles y Atlanta se construirían en el Washington Boulevard de Los Ángeles, una forma de operar que era norma en la época.

Esta decisión convirtió a *Lo que el viento se llevó* en un festival de efectos especiales sin parangón en la época, que requeriría gran número de transparencias de paisajes sureños y de fondos paisajísticos para exteriores, aparte de los decorados de interiores. El trabajo de William Cameron Menzies fue especialmente valioso aquí: él era, no hay que olvidarlo, el hombre que había hecho flotar a Douglas Fairbanks sobre una alfombra voladora y el que había recreado el siglo XIX.

Para supervisar los efectos, Selznick contrató a Jack Cosgrove, el profesional que llevó del lápiz al celuloide las ideas más extravagantes. Las cosas empezaban a tomar forma; había una película a la vista y gracias a los *storyboards* de Menzies, David pudo empezar a darse cuenta de la envoltura que tendría. Aparte de ello, un año después, seguían sin tener fecha para el comienzo del rodaje, ni dinero, ni reparto. Sidney Howard presentó la primera versión del guión en el verano de 1937.^[7] Tenía cuatrocientas páginas, lo equivalente a una película de cinco o seis horas. El productor había previsto un metraje de dos horas y media y un presupuesto en torno a los dos millones de dólares. El guión le hizo comprender que para *Lo que el viento se llevó* no valían esos cálculos. Era una versión ligeramente abreviada de la novela, bien escrita y con buen sentido de la estructura. Pero algo había pasado con los ingredientes.

Selznick comprendió alarmado que el estilo de Sidney, su repugnancia por los gestos emocionales grandilocuentes, su preferencia por el tono apagado, habían ahogado parte del fuego de la historia. Como dramaturgo, a Howard no le gustaban los gestos pomposos, y el guión era en gran parte una sucesión de conversaciones corteses y sutiles sucesos dramáticos; una interesante, íntima y sobria versión de la historia, pero no lo bastante teatral para el gusto del productor, que echaba de menos la emotividad y el romanticismo embriagador de la novela. Y quedaba un problema aún más importante, el que se detectó cuando Hal Kern dividió el *script* en escenas y calculó el metraje que necesitaría cada una de ellas; sumados todos los tiempos, la película resultante tendría una duración de casi cinco horas y media.

El rechazo que Howard sentía por los clímax altisonantes queda perfectamente ilustrado en su decisión de eliminar en esta versión del *script* la escena con la que se cierra la primera parte de la película (que en la novela ocurre cuando Scarlett abandona la devastada finca de los Doce Robles y sale hacia Tara), en la que Scarlett hace su melodramático voto de determinación y supervivencia: «A Dios pongo por testigo de que no volveré a pasar hambre». Los dramáticos cambios que opera en la protagonista la guerra y la pobreza, la valentía y el coraje descritos a través de imágenes grandiosas, la voluntad de supervivencia expresada con estentórea elocuencia, era lo que David valoraba de esta escena y que echaba de menos en todo el trabajo de Sidney en general. Aun así, el guión era un punto de partida excelente, y para subsanar estas carencias, el productor obligó a su guionista a desplazarse al oeste. Éste accedió a regañadientes a personarse en California. Howard sabía por experiencia que Hollywood era un sitio ajeno a la lógica y volvió a comprobarlo en cuanto puso los pies en tierra. Selznick estaba rodando *El prisionero de Zenda*, que estaba sufriendo problemas de guión. ¿No podría Sidney echar una mano...?

Sin embargo, David acabó por volver su atención de nuevo a *Lo que el viento se llevó* y los dos hombres pusieron manos a la obra. El escritor prefería sentarse

tranquilamente en una silla y hablar las cosas. Al productor le gustaba representarlo todo como si fuera una función —una costumbre que compartía con Mayer y otros magnates— y se dedicó a pasearse por la habitación agitando los brazos e interpretando todos los papeles.

Pasaron semanas discutiendo, enfurruñándose y negociando hasta altas horas de la noche, intentando acercar sus respectivas posturas para aunar lo mejor de ambos estilos dramáticos, hasta que Selznick se rindió. Tenía demasiadas cosas de que ocuparse y, de repente, el guión le parecía menos importante que todos los demás problemas, cosas como el dinero, el reparto y los aspectos técnicos de la producción. Howard se volvió a su granja y el guión quedó archivado, convertido en un palimpsesto que sólo el productor sabía descifrar.

Pero unos meses después, cuando David ya había asignado el papel de Rhett Butler y se vio enfrentado a un plan de rodaje con todo tipo de fechas, dirigió de nuevo su atención al guión. Selznick y Howard se pasaron buena parte del año 1938 elaborando, juntos y por separado, en Culver City y en Nueva York, la segunda, tercera y cuarta versiones del primer guión. Deseoso de obtener otro punto de vista, DOS pidió a Hal Kern que repasara la última versión y elaborara un informe sobre los cortes que se podían introducir. Kern decidió que los elementos sacrificables estaban en los personajes secundarios y en los acontecimientos bélicos que sirven de trasfondo a la historia.

David no tenía más remedio que hacer estas sugerencias, pero lo cierto es que le causaban cierta confusión: en realidad, él no quería quitar nada de lo que ya estaba en el guión, sólo quería resumirlo y mejorarlo, especialmente los diálogos. Sobre este último aspecto, el productor hizo saber a Sidney Howard que no debía inventar nada, sino utilizar en lo posible los diálogos de la novela. Cuando Howard se mostraba reacio, Selznick tomaba la pluma y los redactaba personalmente. Harto de tantas reuniones interminables y de los constantes cambios de parecer de su patrón, Sidney regresó a Nueva York en el mes de octubre. DOS le siguió a Manhattan y le obligó a seguir trabajando mientras el escritor ensayaba su nueva obra de teatro, “The Ghost of Yankee Doodle”.

Según se enfrascaba en la producción, Selznick se daba cuenta de que «jamás podré llevar esta película a la pantalla como es debido sin recurrir a un número de efectos especiales sin precedentes hasta el momento. Durante la preparación del guión me impuse la obligación de buscar y crear oportunidades para realzar la calidad del producto como espectáculo y mejorar [sic] el diseño de producción de la película. Creo que en *Lo que el viento se llevó* habrá más de cien planos trucados, así que debemos prepararnos para invertir sustanciosas sumas de dinero en modernizar el material con que contamos en este departamento».

Mientras su experto en efectos especiales, Jack Cosgrove, se ocupaba de

experimentar maneras de aumentar la eficacia de los trucajes en Techicolor, Ray Klune y Lyle Wheeler buscaban modos de llevar a producción, por un coste módico, los cientos de bocetos surgidos del departamento de William Cameron Menzies.

Uno de los mayores problemas del departamento de arte era la obtención de fotografías u otros documentos gráficos que reflejaran el pasado de Atlanta, puesto que gran parte de la ciudad antigua había desaparecido bajo el fuego de noviembre de 1864. El departamento de documentación de Selznick International estaba dirigido por una mujer llamada Lillian Deighton, trabajadora diligente y concienzuda, pero que no podía ofrecer un material que no existía.

Selznick pidió ayuda a Miss Mitchell, quien, pese a su decisión de no implicarse en la producción, sí deseaba hacer cuanto estuviera en su mano porque la película resultara fiel a la realidad histórica. La escritora había comentado que «no me importa lo que hagan con mi historia, pero espero que no tergiversen la Historia. A los sureños nos indigna que cuenten mal nuestra Historia». Cuando la petición de DOS llegó a sus oídos, la escritora respondió diciendo que, aunque no podía ayudarle personalmente, le recomendaba calurosamente que se procurara la ayuda de Wilbur Kurtz, vecino de Atlanta a quien ella consideraba la mayor autoridad sobre la Guerra de Secesión en la región, y que además tenía una bonita colección de reproducciones de la ciudad tal como era en sus primeros tiempos.

Kurtz llegó al estudio en enero de 1938 para engrosar las filas del equipo neoyorquino de *Lo que el viento se llevó*, cada vez más numerosas, y se quedó durante varias semanas, ayudando a Menzies y a Wheeler con los diseños visuales de Atlanta y de las plantaciones ficticias. Wilbur anotó lo siguiente en sus diarios: «En cuanto a Tara, el señor Cukor, que ha visto Clayton County, sabe que las casas de las plantaciones no tenían nada de maravilloso, ni mucho menos, pero como Tara es ficticia, los dos dijeron que podían “alegarla” un poco. “Después de todo”, dijo el señor Selznick, “los espectadores de Atlanta y de Clayton County son un porcentaje muy pequeño”. Comprendí entonces que [Selznick] veía las cosas en un plano más general y prefería ajustarse —o rebajarse— a las ideas preconcebidas que tiene el mundo en general sobre todo lo sureño. Supongo que hace bien...».

Durante la primavera y el verano de 1938, además de pasarse cinco horas al día trabajando con Howard en el guión y lidiando con la Metro por la cuestión Gable, Selznick también se ocupaba de las dos películas que se estaban rodando entonces, *The Young in Heart* y *El lazo sagrado*. David pidió a Lyle Wheeler y a sus ilustradores que empezaran a dibujar los bocetos preliminares, y no sólo para los decorados, sino también para la iluminación y los ángulos de cámara, una estrategia con la que esperaba ahorrar tiempo y dinero.^[8]

El 24 de agosto de 1938, Selznick anunció, durante una ceremonia de firma extremadamente formal, la contratación de Clark Gable para el papel de Rhett Butler.

El día de la firma, el productor envió un aviso especial a todos los departamentos del estudio, asegurándoles que «los contratos firmados con Loew's Inc. para la distribución de *Lo que el viento se llevó* no afectan en modo alguno a la identidad de la película como producción Selznick International, ni a su rodaje en este estudio. Por lo tanto, les ruego continúen trabajando con normalidad en esta película, cuyo rodaje comenzará definitivamente entre el 15 de noviembre y el 15 de enero». A Cukor le envió una nota escrita a mano en la que le pedía lo siguiente: «Te ruego llames personalmente a Clark Gable y le digas lo contento que estás y todo eso. ¡Empieza a trabajar la relación!».

El contrato de Gable estipulaba un sueldo de 4.500 dólares a la semana y una prima de 16.666 dólares, todo a cargo de Selznick.^[9] Gable expresó con contundencia las reservas que le inspiraba el papel, pero una vez sellado el acuerdo entre su estudio y Selznick, el astro de la Metro se calló la boca y se resignó a lo inevitable. Tenía que terminar otra película para su estudio, *Idiot's Delight*; después se tomaría unas vacaciones de seis semanas y se presentaría en Selznick International, según su contrato, «no más tarde del 15 de enero de 1939 y durante el periodo de tiempo que sea razonablemente necesario para terminar la cinta».

Esta última cláusula, que daba timbre oficial a la fecha de comienzo del rodaje, obligó a Selznick a enfrentarse al hecho de que sólo tenía cuatro meses para resolver todos los detalles que aún quedaban por ultimar, y que tarde o temprano tendría que tomar todas esas decisiones que había ido aplazando en relación al vestuario, los decorados y la contratación de personal a ambos lados de la cámara.

Los sucesivos aplazamientos ya le habían costado los servicios del decorador Hobe Erwin, quien, después de varias prórrogas, había solicitado, en octubre de 1938, la rescisión de su contrato. Hobe propuso un sustituto, Joseph Platt, asesor de decoración de la prestigiosa revista "House & Garden", un hombre que, según él, «no es que esté a mi altura, es que en muchos aspectos me sobrepasa».

Mientras, Wheeler, Menzies y Kurtz aportaron millares de bocetos arquitectónicos. Se establecieron los ángulos de cámara, se fijaron los calendarios de trabajo de las cuadrillas de constructores y se celebraron pruebas de vestuario y maquillaje. Como fecha de inicio del rodaje se fijó definitivamente el 26 de enero de 1939. Todo y todos estaban preparados. Todo, salvo el guión.

En aquellos tiempos, los directores no dedicaban años enteros a un proyecto; aprobaban el guión, hacían unas cuantas correcciones, dirigían a los actores y dejaban el montaje para los montadores. Después, pasaban a la siguiente película. Pero *Lo que el viento se llevó* era otra cosa, un manjar excepcional que a Cukor le permitió entregarse sin moderación a la preparación del proyecto, a las labores de

investigación y a un sinfín de pruebas de cámara. Para un director de estudio, semejante licencia era todo un lujo.

Pero Selznick empezaba a pensar que Cukor se estaba convirtiendo en un lujo demasiado caro. El 21 de septiembre de 1938 comunicó sus inquietudes a Dan O'Shea, director general de Selznick International, en una nota confidencial: «George lleva mucho tiempo con nosotros y aún no nos ha dado una sola película». Lo que David quería era que Cukor dedicara toda su atención a la preproducción de *Lo que el viento se llevó* y que al mismo tiempo dirigiera otro filme, para de esta forma justificar el sueldo que se le estaba pagando, 4.000 dólares a la semana, sólo quinientos dólares menos de lo que cobraba Gable. «A este paso, sus servicios van a acabar costándonos 300.000 dólares. Esto es un negocio y no una institución de patrocinio de las artes».

Selznick había ofrecido otros proyectos a Cukor, incluido *Ha nacido una estrella* e *Intermezzo*. El director los había rechazado porque estaba ocupado con la preproducción y las pruebas de actores de *Lo que el viento se llevó* y porque era famoso por trabajar sólo con los actores que le gustaban. En 1938 accedió a que David cediera sus servicios a la Columbia para dirigir *Vivir para gozar*, con Cary Grant y Katharine Hepburn, y luego a la Paramount para *Zara*, con Claudette Colbert y Herbert Marshall. Estos préstamos tranquilizaron un poco al productor.

En noviembre de 1938, Selznick recibió una llamada de socorro de Louis B. Mayer. El aparatoso musical *El mago de Oz* tenía problemas, y el director, Richard Thorpe, había sido despedido. ¿Podía sustituirle Cukor? David le aseguró que sí y George trabajó en *El mago de Oz* durante dos lamentables días hasta que —ironías de la vida— fue sustituido por Victor Fleming. El primer “problema Cukor” había acabado como una tormenta en un lujoso vaso de agua.

Selznick decidió que un cambio de escenario estimularía su creatividad y eligió las islas Bermudas. Al negarse Howard y Mitchell a acompañarle, el productor contrató a Jo Swerling, un inmigrante ruso que acababa de escribir otro *script* para él, *El lazo sagrado*.

En las Bermudas, Selznick y Swerling marearon el guión hasta que comprendieron que no estaban llegando a ninguna parte. El 11 de noviembre de 1938, David escribió un telegrama a Kay Brown desde las Bermudas: «Oído que obra de Oliver Garrett fracaso estrepitoso, ahora podrás contratarle por poco. Quiero que Garrett haga algunas escenas de continuidad, sólo unas pocas o a lo mejor en toda la película. Si dinero OK, quisiera que se familiarizara con libro y guión y que se preparara para trabajar a mi llegada a Nueva York, seguramente también durante viaje a casa y en el estudio».

El grupo de Selznick salió de Nueva York el 28 de noviembre, a bordo del

SuperChief, con destino a Los Ángeles. Oliver Garrett se pasó casi todo el viaje encerrado en su compartimento, trabajando en la sexta revisión del guión. Fue un viaje de cinco días, a través de todo el territorio estadounidense, que no resultó demasiado fructífero.

Mientras el tren cortaba el viento rumbo a la costa Oeste, Ray Klune y sus ayudantes de Culver City lidiaban con uno de los mayores escollos del guión, lo que ellos llamaban “el incendio de Atlanta”, aunque, como puntualizó Wilbur Kurtz, «Scarlett sale de Atlanta el 1 de septiembre, y Sherman no incendió la ciudad hasta el 14 o el 15 de noviembre».

Sin embargo, Miss Mitchell había dedicado cuatro párrafos a describir la destrucción de los almacenes de municiones confederados, exactamente el episodio que DOS y Howard habían insertado en el guión, aunque magnificado hasta hacerlo irreconocible e incluir toda la ciudad. Mientras tanto, Lyle Wheeler pasaba largas horas en los decorados exteriores del estudio, pensando cómo transformar los decorados existentes en las calles de Atlanta.

Klune había comprendido que era imposible mantener vivo el fuego durante más de cuarenta minutos. Ése era, por tanto, el plazo que tenía para filmar la escapada de Rhett y Scarlett entre las llamas y los diversos incidentes dramáticos relacionados con su peripecia. Además, las llamas tendrían que filmarlas desde todos los ángulos posibles, utilizando todas las cámaras que pudieran acumular.

Como en aquellos momentos la empresa Technicolor sólo disponía de siete cámaras, el rodaje en cuestión tenía que celebrarse cuando todas estuvieran disponibles; el primer día era el sábado 10 de diciembre, lo que les dejaba aproximadamente dos semanas para preparar la logística de la secuencia. «Durante los ensayos decidimos que, en vez de cambiar los objetivos de las cámaras, que con esos chismes de Technicolor era un número, lo que haríamos sería mover las cámaras», explicó Klune.

El Cuerpo de Bomberos de Los Ángeles puso treinta y cuatro unidades a su disposición, lo que dio cierta tranquilidad a Klune, preocupado como estaba por la posibilidad de que el fuego se descontrolase. Sin embargo, al director de producción aún le inquietaba el tiempo que iban a tardar en mover cada cámara de una posición a otra, instalarla y empezar a filmar, todo ello mientras ardían las llamas, cuyo plazo de vida, como se ha dicho, sería muy exiguo.

Decidido a encontrar algún modo de controlar el fuego, de someterlo a su voluntad, Klune acabó dejando el “milagro” en manos de Lee Zavitz, «el mejor experto en efectos especiales del mundillo», según Klune. Zavitz inventó un método completamente novedoso de controlar el fuego: una intrincada red doble de tuberías que expulsarían una mezcla de petróleo y queroseno, por un lado, y agua por el otro. Cada red se pondría en funcionamiento según se deseara avivar o rebajar las llamas

en cada momento.

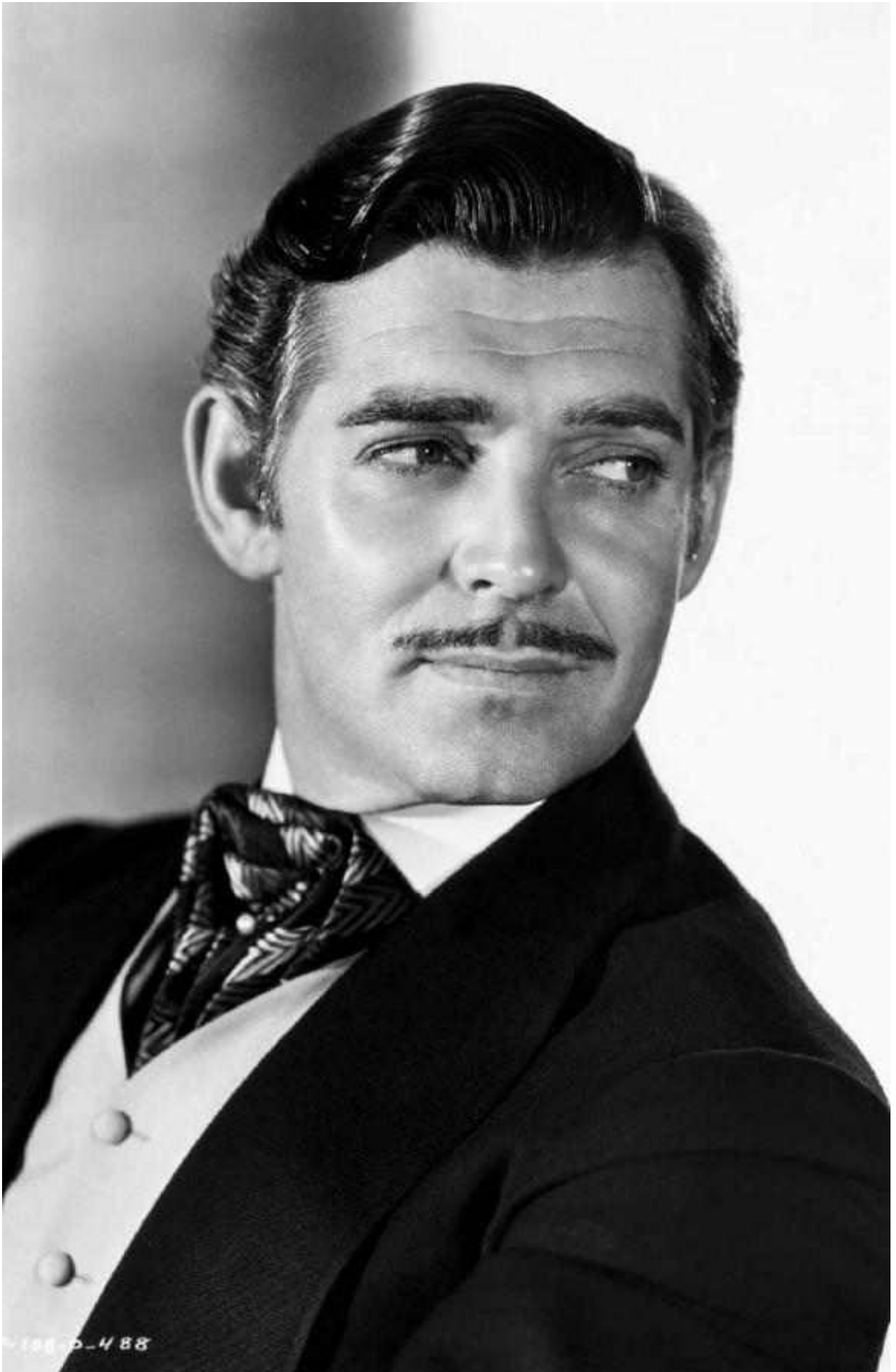
Selznick y el resto de su equipo llegaron a Culver City el 2 de diciembre, una semana antes del gran acontecimiento. Cuando Klune le informó de lo que habían estado haciendo y le llevó a ver los decorados exteriores, con sus fachadas falsas y su laberinto de tuberías, y le explicó cómo pensaba mover las cámaras, Selznick se asustó de repente. Klune le tranquilizó, pero unos días después, el productor volvió a la carga. «“¿Estás seguro de que éste es el mejor modo de hacerlo?”. “David”, contesté yo, “no podemos estar más preparados. Otro día más sería una pérdida de tiempo. Lo tenemos todo preparado para mañana por la noche”... Al final nos dio el visto bueno para hacerlo según el plan previsto».

En las semanas que siguieron, con el rodaje cada vez más cerca, Selznick contrató a una serie de guionistas —en torno a una docena— para que le ayudaran a moldear la historia y darle una longitud factible. Uno de los escritores que colaboraron vanamente en el esfuerzo, durante un par de días, fue el prestigioso novelista F. Scott Fitzgerald, que según parece fue contratado más por sus comentarios críticos que por su talento como guionista, un talento que hasta el momento, por decirlo amablemente, no se había materializado. Fitzgerald aportó su granito de arena: en su opinión, el libreto de Sidney Howard era lo mejor que podía esperar el productor.

Todos los problemas que se oteaban en el horizonte tenían su origen en el guión. Quizá se preguntaba Selznick para qué demonios se estaba molestando en hacer aquella película, puesto que el libro de Mitchell ya había dejado perfectamente satisfechos a millones de lectores. Su adaptación de “Lo que el viento se llevó” sólo sería un pálido facsímil; el productor era esclavo de los personajes de la novela, de su argumento, de sus momentos cumbre y de sus momentos bajos. Aquello no era “dibujar” una película, era unir puntos. Pero el resultado sería extraordinario.

Ya no había forma de echarse atrás. *Lo que el viento se llevó* ya no era un simple proyecto, era carne de plató. Selznick no podía aplazarlo más. Tenía el dinero, tenía su equipo, tenía a su Rhett Butler y tenía un guión más o menos válido. Aún no tenía a su Scarlett O’Hara, pero el productor, siempre farolero, decidió organizar una fiesta para el 10 de diciembre de 1938. Esa noche, Atlanta sería pasto de las llamas.

EL REY GABLE



David O. Selznick llevaba todo el año ahogado en cartas de gente que le explicaba cómo debía hacer su película y, sobre todo, qué intérpretes eran los más adecuados para encarnar a los personajes principales. Sobre la actriz que debía dar vida a Scarlett había disparidad de opiniones, pero con Rhett Butler había unanimidad: Clark Gable era el hombre. Anteriormente había recibido calurosas peticiones en favor de Ronald Colman, algunas para Fredric March e incluso, aunque pueda sorprender, para Basil Rathbone, a quien muchos ciudadanos del Sur, según Margaret Mitchell, consideraban perfecto para el papel.

Sin embargo, a mediados de 1937, el nombre que empezó a dominar en la avalancha de misivas que cayó sobre el estudio fue el de Gable, sobre todo después del éxito de *San Francisco*, cuyo personaje protagonista, Blackie Norton, tiene numerosos rasgos en común con Rhett: un marginal orgulloso e iconoclasta, duro y rudo, pero dotado de cierta clase y una vulnerabilidad que finalmente le impulsa a someterse por amor a una mujer.

Selznick no dio la espalda a la opinión popular. Es más, sabía que si llegaba el caso, Clark aportaría algo más que sus servicios como actor; la estrella iba a traer consigo un río de dinero y también una razón para posponer el rodaje hasta que logaran encontrar a Scarlett O'Hara, Melanie, Ashley y otros personajes.

En este momento de su carrera, Gable llevaba dentadura postiza, ganaba 4.500 dólares a la semana y tenía a Estados Unidos a sus pies. Cuando se enteró de que Selznick le quería para el papel de Rhett Butler, al actor le entró el pánico, porque sabía que el público no aceptaría a nadie más en el papel. Pensaba que era imposible capturar en una sola interpretación al héroe romántico que tantos y tantos lectores habían magnificado por mil y de mil maneras distintas en cada una de sus cabezas. «No es que no apreciara el halago del público», explicó Clark. «Es que Rhett era mucho pedir. No quería tener nada que ver con él. Ningún intérprete en su sano juicio se hubiera atrevido a encarnar a Rhett». Pero Gable tuvo suerte. Tenía una excusa. El actor estaba en la nómina de la MGM, y Louis B. Mayer, presidente del estudio y suegro de Selznick, no iba a dejar marchar a su actor para que se dedicara a llenar las arcas de otro estudio, aunque fuera el del marido de su hija.

En el otoño de 1937, tras descartar rápidamente su idea de contratar a Errol Flynn, DOS vio claro que sólo había dos posibilidades: Clark Gable o Gary Cooper. Éste último no sólo era adecuado, también era factible, ya que estaba en la nómina de Sam Goldwyn, que además de ser buen amigo de Selznick, también estaba comprometido con United Artists.

DOS comentó más tarde las diferencias de temperamento entre ambos astros: «Eran dos grandes símbolos de su época. Cada uno tenía un atractivo diferente. Clark tenía una imagen muy sexual y un atractivo muy viril, mientras que Gary era la personificación de los mejores ideales americanos. Lo más extraordinario de ambos

es que los dos gustaban tanto a los hombres como a las mujeres, y por eso, a los hombres no les molestaba que las mujeres del público se enamoraran de ellos. Y lo más importante de todo, al menos en lo que hace a la personalidad latente de Rhett Butler, es que Gable y Cooper eran unos caballeros en el sentido más auténtico del término».

Selznick y Jock Whitney, por este orden, empezaron a trabajarse a Goldwyn para que les cediera los servicios de Gary Cooper. Sin embargo, Goldwyn, por razones que nunca han estado demasiado claras, se opuso a la idea y dejó que las negociaciones languidecieran hasta morir. Selznick ya no tenía elección: tenía que llegar a un acuerdo más equitativo con Mayer y la Metro. Ahora era Clark o nada.

Selznick acudió pues al patriarca de la Metro, su propio suegro,^[10] para negociar el precio de una bala de algodón llamada Clark Gable. En realidad, el ladino presidente de la Metro-Goldwyn-Mayer lo había previsto todo: sabía que David iba a pedirle a su estrella y también sabía que, por un motivo u otro, *Lo que el viento se llevó* jamás podría llevarse a término sin ayuda de su estudio. Thalberg acababa de morir y Mayer estaba solo en el mando. Siempre había lamentado haber rechazado GWTW —que en realidad era, ni más ni menos, el tipo de suflé americano que tanto le chiflaba— así que emprendió discretamente una campaña destinada a enmendar su error. Su presidente de publicidad, Howard Strickling, avivó el interés del público por Gable e incluso hizo que el departamento artístico enviara a los periódicos dibujos del actor vestido a la moda sureña.

Mayer puso muchas condiciones. Cedería a su estrella por una cantidad pactada y también invertiría 1,25 millones —la mitad del presupuesto previsto— a cambio de los derechos de distribución y del cincuenta por ciento de los beneficios durante los siguientes cinco años. Si a Selznick no le parecía bien, la alternativa ofrecida por Mayer era mucho menos atractiva: David dejaría de trabajar de forma independiente y haría la película para la MGM.

Selznick prometió pensárselo. También tenía que tener en cuenta otro problema. Sus películas se distribuían a través de la United Artists, de acuerdo con un contrato que no expiraba hasta 1939. Dado que Mayer exigía que la Metro se encargara de la distribución, David tendría que retrasar el rodaje para no incumplir su contrato con la UA. En realidad, este aplazamiento le iba que ni pintado. Mientras esperaba a Gable y preparaba minuciosamente su obra, el pueblo americano se obsesionaría aún más con el reparto de la película.^[11]

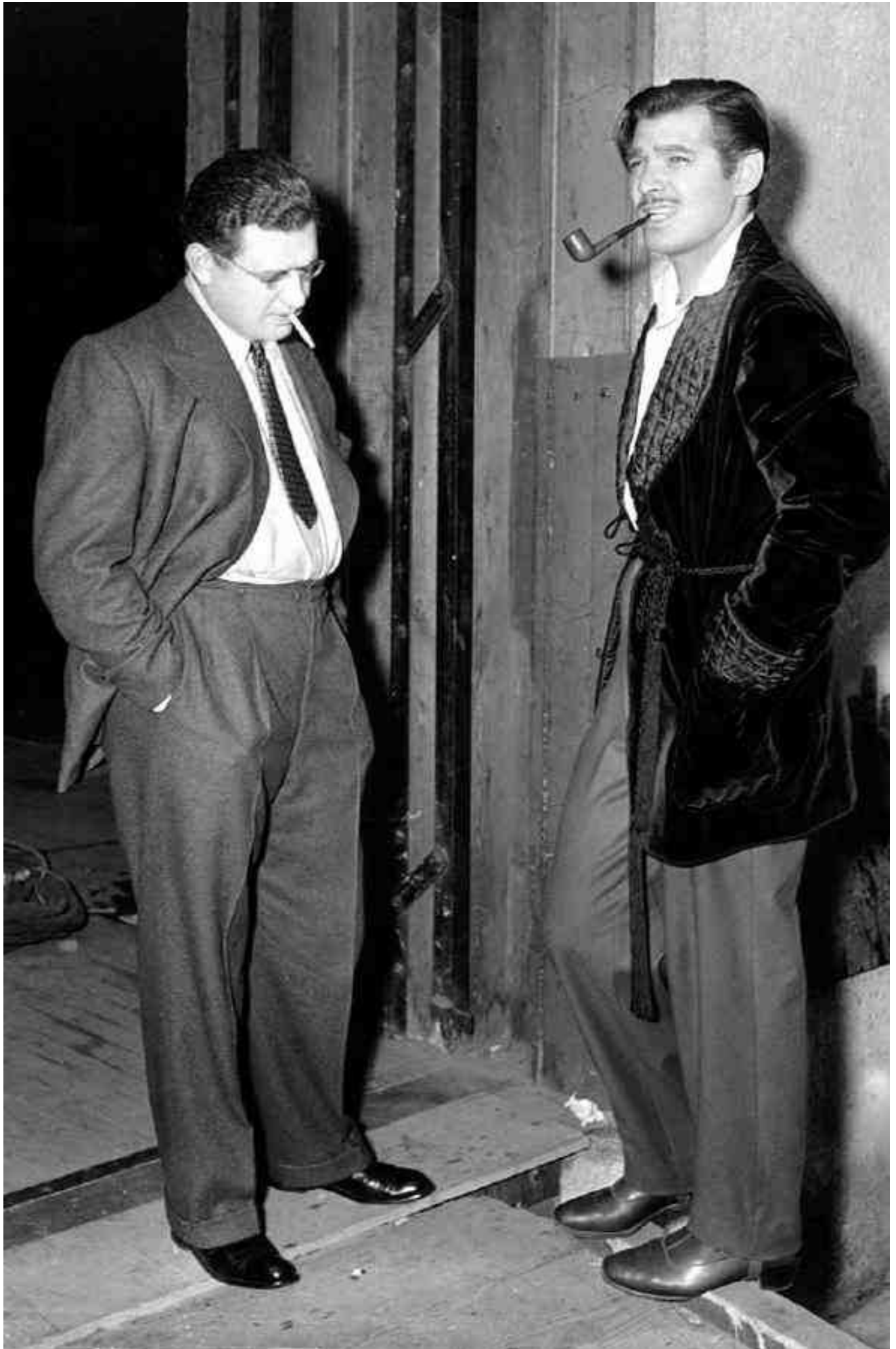
Pero había otro problema: Scarlett aún no se había manifestado. Y el caso es que el rodaje de su primera escena estaba programada para una gélida noche de diciembre de 1938. La escena se llamaba el Incendio de Atlanta, aunque Margaret Mitchell no dejaba de aclarar que el episodio era en realidad aquél en que los confederados prendieron fuego a sus propios depósitos de municiones, y que el incendio provocado

por los yanquis no ocurrió hasta mucho más tarde. Scarlett y Rhett, conduciendo un carromato, emprendían una escalofriante travesía a través del fuego.

A Lyle Wheeler, director artístico de *Lo que el viento se llevó*, se le ocurrió la idea de incendiar de verdad los decorados exteriores del estudio. Forty Acres, que así se llamaba esta extensión, se había convertido en una especie de trastero de decorados de otras películas, una destartada aglomeración de reliquias del pasado. Para recrear la ciudad de Atlanta iba a ser necesario echar abajo todo aquel aparato. Wheeler pretendía matar dos pájaros de un tiro: desembarazarse de los decorados viejos librándolos a las llamas y al mismo tiempo filmar el fuego resultante como si fuera el incendio de Atlanta.

Los carpinteros elevaron fachadas falsas sobre las construcciones existentes para que parecieran depósitos de municiones. La puerta pagana y la aldea indígena de *King Kong* se prepararon para desempeñar nuevas funciones. Detrás de los edificios se instaló una complicada red de alimentación de petróleo y agua para controlar las llamas.

¡ARDE ATLANTA!



El tiempo se echaba encima. En noviembre de 1938, las necesidades de producción obligaron a poner en marcha el rodaje con el guión a medio terminar y sin haber encontrado a la protagonista femenina. El día 10 de diciembre, el sol se ocultó hacia las cuatro de la tarde. A las seis y media se convocó un descanso de hora y media para cenar, después del cual todo el mundo regresó al plató a esperar la llegada de David O. Selznick. El productor había enviado invitaciones a varios amigos y parientes para que acudieran a presenciar el espectáculo, que debía dar comienzo a las ocho en punto.

A esta hora había llegado casi todo el mundo, incluida la madre de Selznick. Cuando la limusina del productor se detuvo por fin en el plató, depositándole a él y a Cukor, había casi doscientas personas detrás de las cuerdas que Klune había mandado instalar detrás de las cámaras. A éste no le hizo gracia la presencia de la multitud, «porque con toda aquella gente, se podía armar mucho jaleo, si todos se ponían a gritarse y chillarse los unos a los otros. Para que nadie se equivocara, tomé el megáfono y me dirigí a los presentes —también a David— y les dije que no hablaran mientras durara aquello, que pensaba que el fuego se apagaría en cuarenta y cinco minutos, y que durante ese tiempo queríamos un silencio absoluto, porque aquello, o salía bien, o no salía».

Todo estaba preparado, sólo faltaba una palabra de Selznick, pero éste pidió a Klune que aguantara un poco más; su hermano Myron no había llegado todavía. Lydia Schiller lo recuerda así: «Yo estaba pegada al señor Selznick, que estaba muy enfadado con Myron por llegar tarde; aplazó el comienzo del incendio porque quería que su hermano estuviera allí. Al final vimos llegar a Myron. Había dos personas con él, y el señor Selznick dijo: “Vamos allá, Ray”, y se abstraigo de todo lo que no fuera la acción».

Guardias de seguridad, bomberos del estudio, bomberos municipales, operadores de cámara, entrenadores de caballos, dobles de Rhett y Scarlett, secretarias, maquilladoras, sastres, invitados, Cukor, Selznick... todos los implicados ocuparon sus puestos en el frío y oscuro solar.

Klune dio la señal a Menzies y éste se la transmitió a Zavitz, que estaba situado detrás del cortafuegos, a un lado del portalón de *King Kong*. El petróleo prendió y un muro de fuego de cien metros de altura se elevó hacia el cielo. El aire se inundó de humo negro. Los dobles de Rhett y Scarlett se internaron en las llamas y, para deleite de Selznick, la gente empezó a decir que en la MGM se había declarado un incendio. Para Lydia Schiller «fue como el holocausto. Nos asustamos todos. Fue como si ardiera una ciudad entera. Y mientras está pasando todo esto tan salvaje, aparece Myron con aquellas dos personas. Los tres parecían tres hojas al viento. Myron le dijo algo al señor Selznick, pero éste le mandó callar; estaba completamente absorto en el fuego».

En cuanto empezó el fuego, Menzies dijo “acción” y Rhett y Scarlett atravesaron las llamas sobre un carromato (los célebres especialistas Yakima Canutt y Dorothy Fargo dieron vida a los protagonistas cruzando el infierno). En plena toma se desprendió la rueda izquierda delantera del carromato, el caballo se sentó y Klune pidió a Zavitz que rebajara las llamas. En este momento, según recuerda Lydia Schiller, «El señor Selznick se volvió a Myron y le preguntó: “¿Qué decías?”. Myron contestó: “Aquí está tu Scarlett”, y le presentó a Vivien Leigh. No creo que el señor Selznick sufriera una conmoción instantánea».

Durante esta conversación, las cámaras habían pasado a la segunda posición y un grupo de eléctricos habían apartado el carromato defectuoso y colocado uno nuevo. «Salió todo sobre ruedas», contó Klune. «En vez de tres o cuatro focos, tuvimos seis o siete». En la séptima toma, Menzies dio la señal y un tractor se empotró, fuera del cuadro, contra la llameante reliquia del *Rey de reyes* de De Mille y el *King Kong* de Cooper, que se desmoronó de forma espectacular: un ave fénix a la inversa.

No creemos que Selznick, nunca muy dado al análisis vital, captara la ironía del momento, o quizá sí tuviera una imagen fugaz de los tiempos en que veía estos mismos decorados desde la ventanilla del autobús que le llevaba a trabajar en sus primeras semanas en la Metro, o los oscuros días de 1932, cuando Cooper le pidió el dinero necesario para reconstruir este set para un proyecto que en el tiempo transcurrido había penetrado en los dominios de la leyenda. Esa misma noche, el productor escribió a su mujer: «La escena del incendio es una de las emociones más grandes que he vivido en este trabajo de hacer películas, primero por la escena en sí, y segundo porque me ha hecho comprender, con tanta inquietud como emoción, que *Lo que el viento se llevó* está por fin en marcha».

Fue un momento muy emotivo para Selznick, pero para Ray Klune fue más intenso todavía: «Cuando todo terminó, me quedé ahí sentado, agotado. Sudaba copiosamente y temblaba de la tensión. David se acercó a mí, me rodeó con sus brazos y dijo: “Tenías razón, lo siento. Ha sido una de las cosas más tremendas que he visto en mi vida. Creo que eres el mejor director de producción que he conocido en mi vida”». Cuarenta años después, el recuerdo de ese momento seguía tan intensamente grabado en la mente de Ray Klune que el ex cineasta apenas podía contener las lágrimas al relatarlo, con voz preñada de emoción, y añadir en voz baja: «Nunca lo olvidaré».

La operación había costado \$24.715, sólo 323 por encima del presupuesto previsto, que, según Klune, «hoy en día sería de medio millón de dólares». Doce días después, Selznick canceló repentinamente otra prueba para Paulette Goddard; la actriz, ya vestida y maquillada, fue sustituida por Vivien Leigh, quien más tarde recordó así: «Cuando me puse el vestido, aún estaba tibio de la actriz anterior».

TODAS QUERÍAN SER SCARLETT



Es una de las mejores historias de la leyenda de Hollywood, y el tiempo y los adornos no le han hecho perder un ápice de su fuerza y romanticismo. Es la historia de cómo Selznick, sucio y eufórico ante el infierno desatado por orden suya, sintió sobre su brazo la mano de su hermano Myron y escuchó las palabras: «David, me gustaría presentarte a Scarlett». La figura en penumbra se adelantó, con sus hermosos ojos verdes brillando a media luz. Era el nuevo amor de Laurence Olivier, acababa de llegar de Inglaterra y se llamaba Vivien Leigh. Selznick echó una mirada a la joven, y vio... ¿qué fue lo que vio?

Enfrascado en el espectáculo y en sus propios pensamientos, es posible que sólo viera a otra actriz, otra posibilidad, otra prueba de cámara. Hacía unos días, Selznick había sufrido un revés con Paulette Goddard, la actriz que había elegido para encarnar a Scarlett, por culpa de la paranoia y la hipocresía del país que él amaba. Pero lo que le preocupaba ahora era el fuego que se elevaba ante sus ojos, los especialistas que arriesgaban la vida y el funcionamiento de las cámaras.

¿Vio algo más en aquel resplandeciente rostro femenino y en las palabras de Myron? ¿Fue este principio también un fin? ¿No fue aquélla una escena exactamente de película, una gran escena que la gente recordaría? Si no fue así, él podría haberse ocupado de que lo fuera. A veces la realidad no es tan interesante como la leyenda.

Selznick nunca olvidó aquella noche, y siempre afirmó que desde el primer momento en que posó la mirada sobre Vivien, con las llamas de Atlanta danzando sobre su rostro, supo que había encontrado a su Scarlett. «Cuando mi hermano me la presentó», declaró el productor, «tenía el rostro iluminado por las llamas a medio extinguir. La miré una vez y supe que era ella... por lo menos en lo que hacía al aspecto físico, en lo que hacía a mi idea de Scarlett. Nunca me recobraré de aquella primera impresión».

Leigh también relató sus recuerdos por escrito: «Al mirar atrás, siento como que el aura irreal de aquel enorme incendio, la confusión que yo sentía y mi soledad en medio de aquella multitud eran presagios de lo que estaba por venir. Entonces no sabía lo que nos reservaba el futuro, por supuesto. Aquella prueba la estaban haciendo docenas de chicas y nunca creí seriamente que tuviera posibilidades de interpretar el papel».

Miss Leigh no apareció en el incendio gracias a su hada madrina, sino a sus contactos. La actriz había leído “Lo que el viento se llevó” y decidió, con una resolución propia de Scarlett, hacerse con el papel. En Inglaterra ya era una actriz conocida y contaba con el interés personal de Laurence Olivier, que era cliente de Myron. Para ella fue más fácil estar en el lugar apropiado en el momento apropiado que para una hipotética Cenicienta de pueblo. Quizá sea ése el encanto de la historia (una historia totalmente cierta, según todos los testimonios): que todas las piezas

encajaran de forma tan mágica para poner en su sitio a la perfecta Scarlett.

Aunque DOS no conocía personalmente a Vivien, la actriz no era una perfecta desconocida para él. En enero de 1937, uno de sus cazatalentos, Oscar Serlin, se había fijado en su presencia en *Fire Over England*, un drama isabelino en el que Leigh hacía de camarera de Flora Robson. El 3 de febrero de ese año, Selznick escribió un telegrama a Kay Brown y a Serlin: «Vivien Leigh no me entusiasma. Puede que algún día cambie de opinión, pero por el momento no he visto una sola fotografía suya. Dentro de poco visionaré *Fire Over England*, y entonces podré verla a ella, por supuesto». El productor nunca encontró el momento de hacerse proyectar la película.

Pero Myron Selznick sí que la vio, más que nada porque Leigh estaba profundamente enamorada de un cliente de Myron, el actor Laurence Olivier, que era el protagonista de la película. Myron comprendió que Leigh tenía posibilidades y quizás también empezara a concebir la vaga idea de que la actriz podía ser lo que David estaba buscando.

Para Vivien Leigh, la idea no tenía nada de vaga. La artista inglesa había leído la novela y aunque el personaje no le caía demasiado bien, había comprendido que el papel era el mejor banquete de siete platos que pudiera caer en el regazo de actriz alguna. A diez mil kilómetros de distancia, en Londres, Vivien trazó el plan de acción que había de conducirla hasta Hollywood y hasta David O. Selznick.

Ella y Olivier se habían enamorado durante el rodaje de *Fire Over England*, relación que les había llevado a separarse de sus respectivos cónyuges. Olivier, que era entonces una estrella de primera línea, recibió en 1938 una oferta para interpretar el papel de Heathcliff en *Cumbres borrascosas*, para William Wyler y Sam Goldwyn. Leigh decidió viajar a Hollywood para visitarle y envió a Myron Selznick un bonito retrato de ella misma. A bordo del trasatlántico que la llevaba a América, la actriz volvió a leer la novela de Mitchell y se aprendió de memoria los parlamentos más importantes de Scarlett. Una noche, Myron propuso a Olivier y a Leigh: «¿Os gustaría ir a ver un incendio?».

Al día siguiente, Cukor puso a Vivien a leer la escena en que Scarlett se declara a Ashley Wilkes. El director se sintió fascinado desde el primer momento: había en ella «un algo salvaje indefinible», dijo. Habría que ponerle un profesor de dicción que le quitase ese acento inglés, pero después de unas cuantas pruebas más, Selznick se convenció de que había encontrado lo que estaba buscando.

Sólo había un problema: Leigh, además de tener acordada su participación en una obra de teatro en Londres, estaba en la nómina de Alexander Korda, y las negociaciones necesarias para liberarla de su compromiso fueron largas y laboriosas. Había otros dos factores en su contra: en primer lugar, era inglesa: la ira del Sur e incluso del país entero podía adquirir magnitud de indignación nacional; a esto se

añadía el inevitable escándalo que suscitaría, al salir a la luz, su idilio con Laurence Olivier, con quien la actriz mantenía una relación extraconyugal.

Los espectadores americanos querían que sus estrellas fueran fogosas y románticas en las películas, pero modosas e irreprochables en la vida real. En el caso de Leigh, con su talento interpretativo y su idoneidad física para el papel, valía la pena correr el riesgo; en Estados Unidos era una desconocida, y en cuanto a su situación sentimental, la podían tratar con discreción e incluso darle una pátina romántica. A la pareja se le sugirió que, para no manchar su imagen y evitar al productor la consiguiente ola de publicidad negativa, evitaran vivir bajo el mismo techo.

En cuanto a su temor a contratar a una actriz inglesa y desconocida, Selznick tuvo ocasión de comprobar que no tenía fundamento. Al carecer de admiradores en Estados Unidos, Vivien no podía dividir a los *fans* como lo hubiera hecho una actriz americana. La confianza del productor también se vio estimulada cuando comprendió que el Sur apoyaba la elección de la actriz. En primer lugar, Miss Leigh no era una yanqui del Norte y, dado que los americanos habían derrotado a los ingleses en la Guerra de la Independencia, el pueblo sureño decidió tomarse esta competición como su propia guerra de la independencia. Una lógica un tanto extraña, desde luego, pero David la hizo suya de inmediato.

La cabeza de Selznick bullía con estas ideas durante las negociaciones con Korda, mantenidas por correo y cable. Vivien, en un arrebató de optimismo, ya se había liberado de sus obligaciones teatrales, tras lo cual pasó varios días esperando noticias de Selznick. Finalmente, fue Cukor quien se puso en contacto con ella: el director les invitaba, a ella y a Olivier, a una fiesta de Navidad en su elegante mansión estilo Regencia. Durante los cócteles, el director se la llevó aparte y le dijo que ya habían asignado el papel de Scarlett. Cuando Vivien preguntó quién era la elegida, él contestó, como sin darle importancia: «Me parece que sólo nos quedas tú». La actriz recibiría quince mil dólares —una suma irrisoria, pero era una actriz desconocida— y firmaría un contrato de siete años. Un desenlace antológico para una búsqueda legendaria.

Pero no podemos empezar esta historia por el final, porque la búsqueda del más ambicioso y famoso personaje femenino de la historia del cine vivió varios capítulos, todos ellos apasionantes, hasta adquirir tintes épicos. En un principio, la favorita de George Cukor era Katharine Hepburn, que estaba furiosa con la RKO porque no había comprado el libro de Margaret Mitchell. Ella y Cukor eran muy buenos amigos y ambos se aliaron para convencer a Selznick de que ella era su chica, pero el productor no pensaba lo mismo. En su opinión, y ahora en la de millones de lectores, Scarlett era una joven extremadamente femenina y seductora, astuta pero no inteligente, y que, pese a la enunciación en negativo contenida en la primera frase del

libro, contaba con la clase de belleza y *sex appeal* que haría creíble que Rhett Butler se pasara doce años persiguiéndola.

Merian C. Cooper, viejo amigo de David y su socio en Selznick International, era de la misma opinión; de hecho, definió al personaje como «una bruja de primera clase». No le faltaba razón. Scarlett era aviesa, testaruda, calculadora, codiciosa, egocéntrica y no especialmente lista ni guapa. Pero era valiente y tenía una voluntad de hierro, una capacidad de resistencia que le permitía sobrevivir a los peores temporales.

Es sabido que la “divina pelirroja” no era de las que se rendían fácilmente. Y menos cuando deseaba algo fervientemente. Así que cuando vio que Margaret Mitchell parecía respaldar su candidatura, emprendió una campaña propia, aunque pronto se vio que carecía de argumentos. La escritora sólo había dicho que le había gustado cómo había estado Hepburn en la cinta de Cukor *Las cuatro hermanitas* y que le quedaban muy bien las faldas con aros. Mitchell se disculpó enseguida por haber dado la impresión de que su preferida era Katharine. Además, Selznick siempre lo tuvo muy claro. Pensaba que Katharine no tenía *sex appeal* y que su valor de taquilla estaba por los suelos.

En el mundo de la señora Mitchell, Scarlett O’Hara no era guapa, pero en el de Selznick sí. Todas las actrices de Hollywood codiciaban el papel —salvo, quizás, Greta Garbo, Mae West y Lassie (éste era macho, de todas formas)— y Selznick explotó este interés. Le sirvió para dar más publicidad a su película y también para ganar tiempo en la solución del embrollo Gable-MGM-UA. El productor advirtió por escrito a Kay Brown de la magnitud de la búsqueda que iban a emprender: «Lo de *Copperfield* y *Tom Sawyer* ha sido un juego de niños. Ya puedes prepararte».

Como si de un cuento de hadas se tratara, DOS lanzó a sus directores de casting por todo el país, con la misión de encontrar a su Scarlett O’Hara y devolverla a los brazos del estudio. Para coordinar la campaña contrató a Russell Birdwell, periodista de los periódicos Hearst. Birdwell tenía olfato para encontrar noticias y no le importaba la cantidad de porquería que tuviera que levantar para desenterrarlas. El periodista se comprometió a mantener el asunto en los papeles durante dos años, a razón de 250 dólares por semana.

Birdwell convocó una rueda de prensa para anunciar el inicio de una campaña nacional para encontrar a una actriz joven y desconocida que diera vida a Scarlett. Selznick iba a enviar a sus cazatalentos a peinar el país; ninguna cara bonita sería despreciada. A Max Arnow, acompañado por Kay Brown, se le mandó cubrir el Sur. Charles Morrisson debía peinar todas las zonas al Oeste del Mississippi y Oscar Serlin el al Norte y al Este.

Los pasillos de los institutos, facultades, teatros regionales y auditorios

municipales comenzaron a latir con la emoción de miles de aspirantes esperanzadas. Los hombres de Selznick —asaltados en los vestíbulos de los hoteles y perseguidos en las estaciones ferroviarias— vieron a un total de mil cuatrocientas jovencitas.^[12] Y aunque la campaña les sirvió para descubrir a Alicia Rhett, una sureña de Charleston, más tarde elegida para el papel de la insignificante India Wilkes, la triste e intrigante hermana de Ashley, Scarlett se negó a salir a la luz. La operación se dio por terminada y los de casting se volvieron a casa, mientras David Selznick concentraba su atención en el guión.

Pese a sus protestas, expresadas en privado, sobre la onerosa falta de productividad de George Cukor en su estudio, lo cierto es que Selznick, que no dejaba de decir que el rodaje de *Lo que el viento se llevó* comenzaría «en breve», se había mostrado renuente a asignar a Cukor cualquier otro rodaje que pudiera interferir con las aún indeterminadas fechas de rodaje de su proyecto estrella.

Sin embargo, entrada la primavera de 1938 sin un guión definitivo ni una mísera sombra de la Scarlett de sus sueños, el magnate decidió aliviar parte de la carga económica que suponía mantener en nómina al director neoyorquino cediendo sus servicios a la Columbia para que dirigiera a Katharine Hepburn y Cary Grant en *Vivir para gozar*. El cineasta acabó rápidamente con el nuevo proyecto y regresó al estudio de Selznick, donde de inmediato se embarcó en una exhaustiva ronda de pruebas destinada a encontrar a la esquiva Scarlett.

Cukor se desplazó en arco por todos los estados del Sur tras las huellas de Kay Brown. Le acompañaba Hobe Erwin, uno de los decoradores de interiores más destacados del país, que mantenía un próspero negocio en Nueva York y que también se entretenía con el cine; había colaborado con el director en *Las cuatro hermanitas* y se había ganado su confianza y respeto.

Cukor y Erwin hicieron un alto de varios días en Atlanta. Allí, gracias a Margaret Mitchell, tuvieron acceso a las principales casas de la ciudad y a algunos de los lugares donde se desarrolla la historia. La autora pasó varios días mostrándoles la tierra roja de Clayton County, las casas solariegas que existían desde antes de que Sherman marchara sobre Georgia y las afueras de Jonesboro, donde les llevó al emplazamiento aproximado de Tara y Doce Robles. Mitchell escribió en carta a Kay Brown:

Estoy segura de que se llevaron una gran decepción (...) porque ellos esperaban creaciones arquitectónicas como las que habían visto en la versión cinematográfica de *So Red the Rose...* y esta zona del Norte de Georgia, comparada con otras zonas del Sur, es nueva y ordinaria, y las columnas

blancas no son la norma, sino la excepción. Les rogué que hicieran Tara tal como ya la describí, fea e irregular, y ellos accedieron. Aun así, me imagino que a Doce Robles sí que le pondrán columnas en torno a toda la casa y que la harán tan grande como el nuevo auditorio de nuestra ciudad.

Mientras el *tour* de George Cukor llegaba a su fin, el de Walter Plunkett daba comienzo. Si Cukor gozaba con la investigación, este aspecto del trabajo era en Plunkett una obsesión de perfeccionista. Le encantaba descubrir cada detalle de artesanía, la estética y la textura del pasado a través de los estilos, los tejidos, los accesorios. Selznick sabía de su perfeccionismo enfermizo y no tuvo reparos en aprovecharse de él. El productor le hizo firmar un contrato que le obligaba a trabajar en labores de investigación y diseño durante tres meses, sin contraprestación alguna, y una vez comenzado el rodaje, por un sueldo de 750\$ a la semana.

Plunkett se costeó de su bolsillo el viaje a Atlanta, emprendido por iniciativa propia, se llevó sus notas sobre el vestuario de la película y las comentó largo y tendido con Margaret Mitchell. Según recordaba el diseñador, «le divirtió mucho comprobar, por indicación mía, que en la novela, casi todos los trajes de Scarlett eran verdes». La autora le concertó entrevistas con las viudas más notables de la sociedad de Atlanta, muchas de las cuales tenían baúles llenos de ropa de los años de preguerra y posguerra.

A estas alturas de la historia, aparte del guión, el aspecto más problemático de la producción era la configuración del reparto, y más teniendo en cuenta que Selznick había prometido «dar al pueblo americano una cara nueva, a ser posible. Con este fin», continuaba David, «he desembolsado casi 50.000 dólares. Entre George Cukor y yo hemos visto a prácticamente todas las figurantes y actrices jóvenes remotamente adecuadas para el papel y también a cientos y hasta miles que no lo eran. Las hemos hecho recitar, las hemos sometido a pruebas de cámara, hemos adiestrado a chicas que parecían adecuadas, pero que no habían probado su talento. Y no sólo eso, todos los estudios de Hollywood han colaborado con nosotros en la tarea de encontrar una cara nueva, porque les he prometido que si consiguen encontrarme a una actriz, les dejaré hacer alguna película con ella».

El productor pareció flaquear en su empeño en junio de 1938, cuando, a modo de globo sonda, anunció a la prensa que Clark Gable y Norma Shearer serían la pareja protagonista de la película. La reacción fue mucho peor de lo que había esperado: las cartas del público y los periodistas le recordaron que Shearer era demasiado mayor, demasiado reservada y demasiado señora, demasiado “gran dama” para aquel papel.

Norma también tuvo que escuchar a sus indignadas *fans*, que le hicieron llegar

miles de cartas pidiendo que no interpretara a un personaje de esa calaña. La actriz rechazó la oferta de tanteo presentada por el productor diciendo: «El de Scarlett es un papel ingrato. El que me gustaría hacer es el de Rhett».

Aterrado ante la perspectiva de que la publicidad se volviera en su contra y distanciara al público de su proyecto, David O. Selznick dio orden de que no se emitiera más información sobre la película, «ni una sola palabra que no sea un anuncio oficial y definitivo».

Hasta entonces, la búsqueda de Scarlett había deparado todo tipo de anécdotas. Una mañana llegó un enorme paquete a la oficina del productor con la inscripción: «Para abrir inmediatamente». Una chica surgió de él y se precipitó al despacho del productor, donde comenzó a recitar un pasaje del papel de Scarlett, al tiempo que se desnudaba. Y aún hay más. El día de Navidad, dos hombres uniformados depositaron en el domicilio de DOS un gran paquete con la forma de un libro titulado “Lo que el viento se llevó”. El libro se abrió y surgió una chica con traje de época: «Feliz Navidad, Mr. Selznick. Soy su Scarlett O’Hara».

Al final, Selznick se gastó 92.000 dólares en la búsqueda y Cukor rodó veinticuatro horas de pruebas de cámara, un esfuerzo del todo vano salvo a efectos publicitarios, pues, como era de esperar, ninguna de las desconocidas aspirantes logró convencer al productor.

Era evidente que aquello no tenía ni pies ni cabeza, pero al público le parecía glorioso. Selznick justificó sin empacho el esfuerzo empleado, el yerro cometido y la publicidad estimulada:

«Un productor sólo puede encontrar y ofrecer nuevas personalidades cuando tiene paciencia, dinero para gastos estructurales y autoridad suficiente para negarse a emitir juicios apresurados. Si tienes que conseguir a alguien para el miércoles en que comienza el rodaje, coges lo que hay y cruzas los dedos. En *Lo que el viento se llevó* el tiempo apremiaba, pero yo sabía que si me equivocaba al elegir a Scarlett tendría a setenta y cinco millones de personas pidiendo mi cabeza, y la gente no se ponía de acuerdo sobre cuál de las chicas del mundillo era la mejor».

Desde el punto de vista económico la idea constituyó un fracaso, pero desde el punto de vista publicitario la campaña fue un éxito absoluto al conseguir que el país entero se pasase meses y meses hablando de la película. Eliminada la posibilidad de encomendar a una debutante el papel más codiciado de la historia del cine, Selznick se dispuso a encontrar a su Scarlett entre las listas de las actrices jóvenes de todos los estudios.

Candidatas las tenía a cientos... y una de ellas, Bette Davis, era la que encabezaba casi todos los sondeos organizados por Birdwell. Haciendo nuestra cierta expresión, podríamos decir que Davis no era guapa, pero los hombres que se habían rendido a su ira y a su férula no se daban cuenta. Era una gran actriz y una de las

grandes estrellas de la Warner Brothers.

Jack Warner hizo a Selznick una oferta conjunta consistente en Davis, Errol Flynn, Olivia de Havilland y el veinticinco por ciento de los beneficios. A DOS no le costó nada rechazar la propuesta, pero Bette seguía suspirando por el papel. Nunca llegó a hacer la prueba de cámara. Lo que hizo fue una película entera, *Jezabel*, en la que encarnaba a una belleza sureña que pierde a su pretendiente, Henry Fonda, por llevar un vestido color “escarlata” a un baile.

Selznick se puso furioso y pidió cuentas por escrito a Jack Warner, acusándole de fusilar escenas de la novela de Mitchell y de aprovecharse de la publicidad generada por *Lo que el viento se llevó*. Jack le dio las gracias por su interés y Bette ganó un Oscar. Al menos, *Jezabel* había servido para demostrar que las películas de la guerra de Secesión podían dar algo más que un centavo.

La primera estrella importante que se sometió a prueba para *Lo que el viento se llevó* fue Tallulah Bankhead. Si la sexualidad de Mae West era una caricatura, la de Tallulah era auténtica; nadie sabía enfurruñarse ni hacer morritos como ella. Era oriunda de una ciudad sureña, Alabama, y tenía acento sureño de verdad, enronquecido a base de bourbon y de cinco paquetes de Chesterfield diarios. Y tenía algo más en su favor: en el pasado había sido amante de Jock Whitney. Pero sus pruebas, dirigidas por Cukor, no resultaron satisfactorias. En las escenas de la segunda parte de la película, en las que Scarlett aparece ya dirigiendo su vida y las de todos los demás, estuvo convincente, pero Selznick no la vio capacitada para dar vida a la Scarlett más joven e inocente.

DOS pensó que Bankhead podía hacer el papel de Belle Watling, la bondadosa y caritativa madame de burdel que “consuela” a Rhett Butler cuando Scarlett no quiere dormir con él. Pero el productor no se atrevió a ofrecerle este premio de consolación. Lo que hizo fue pedirle a Kay Brown que se lo ofreciera a ella, que se aventurara «en la guarida de la leona. Como Scarlett despechada, estoy seguro de que te arrancará la cabeza de cuajo. Y por lo que más quieras, no menciones mi nombre». Kay Brown no obedeció las instrucciones de su patrón.

A sus treinta y cuatro años, Bankhead era demasiado mayor para dar vida a Scarlett, que al principio de la película tiene dieciséis. Pero la edad nunca ha sido obstáculo para esas actrices que se creen que siempre tienen veintidós años y que además cuentan con maquilladores para demostrarlo. La mujer de Irving Thalberg, Norma Shearer, había sido una Julieta de treinta y seis años para George Cukor y también fue aspirante al papel de Scarlett. Igual que Miriam Hopkins, Joan Crawford, Joan Bennett, Jean Arthur e Irene Dunne. Ninguna cumplía ya los treinta y ninguna superó el escrutinio de Selznick, aunque algunas, sobre todo Hopkins y Arthur (un antiguo amor del productor), le dieron bastante que pensar.

Cukor estaba viendo a tantas actrices que se le estaba nublando la vista. Lucille

Ball hizo su prueba y lo mismo Lana Turner, la nueva *starlet* de la Metro. También se habló de Carole Lombard, Claudette Colbert, Loretta Young, Ann Sheridan y Margaret Sullavan. Pero ninguna de ellas se ajustaba al papel. En la deslumbrante cornucopia de actrices de Hollywood no había una sola que tuviera la pasta necesaria para *convertirse* realmente en Scarlett.

Sobre todas ellas y su capacidad para confundirse con el personaje pesaba el recuerdo de sus interpretaciones pasadas. El personaje de Scarlett debía tener una esencia indefinible y puramente personal, algo susceptible de trasladarse directamente del libro a la pantalla. Selznick no sabía exactamente en qué consistía esa esencia, pero sabía que la reconocería cuando la viera.

Como todo no iban a ser desgracias, al menos durante este tiempo, DOS logró despejar las otras dos incógnitas del reparto: Ashley Wilkes y Melanie Hamilton. «La cuestión Ashley me pone de mal humor», escribió Selznick en uno de sus memorándums, «y creo que el esnobismo que estamos demostrando con lo de la gente nueva nos puede haber costado una gran interpretación de una gran estrella. Supongo que nuestras mejores posibilidades, por muy deprimente que resulte, son Leslie Howard y Melvyn Douglas. Lo único que tenemos que hacer es formar un reparto completo con esta gente. Así podríamos tener una película preciosa lista para estrenar desde hace siglos...».

En muchos sentidos, Ashley Wilkes es el papel más difícil de la película y, en el aspecto dramático, el más importante, porque lo que hace progresar gran parte de la acción es el amor que Scarlett siente por el sensible y elegante caballero sudista. Este personaje —tristón, absorto en sí mismo y siempre empeñado en defender su idea del honor— hace acto de presencia en momentos clave de la historia, desesperadamente dividido entre dos mujeres: Melanie y Scarlett.

Cukor había visto a Robert Young, a Jeffrey Lynn y a Lew Ayres, y la mujer de Selznick propuso a Ray Milland. Melvyn Douglas ofreció la primera lectura «inteligente que hemos oído», según opinión de Selznick, pero fue rechazado por ser demasiado “fornido” para el papel. El productor acababa siempre volviendo a Leslie Howard, el actor teatral británico y galán de admiradoras que había alcanzado el estrellato hollywoodiense.

Pero Leslie despreciaba las mieles de la fama y deseaba dedicarse a escribir, producir y dirigir. Odiaba el personaje de Ashley, se negó a leer la novela de Mitchell y dijo que era demasiado mayor para el papel. Selznick le ofreció una peluca y maquillaje rejuvenecedor, aunque tampoco sirvió de nada. «No tengo la menor intención de hacer otro papel de pusilánime descolorido», afirmó el actor. «Ya he interpretado a bastantes personajes ineficaces». Sólo un soborno consistente en permitirle producir la siguiente película de DOS, *Intermezzo*, le indujo a presentarse

en la ceremonia de la rúbrica contractual.

Más tarde, Leslie envió un telegrama a Margaret Mitchell que en parte decía así: «Para mí es un gran honor haber sido seleccionado para interpretar a uno de los personajes de su libro, cuyo título, por el momento, se me escapa».

La selección de Olivia de Havilland estuvo, en cambio, marcada por el azar. Para el personaje de Melanie, Selznick había probado a diversas actrices: Anne Shirley, Janet Gaynor, Elizabeth Allen, Priscilla Lane, Geraldine Fitzgerald... Pero la diosa fortuna quiso que Joan Fontaine acudiese vestida de vampiresa a una prueba con George Cukor, convencida de que la quería para el rol de Scarlett. La actriz no pudo disimular su decepción cuando descubrió la verdad y rechazó airadamente el papel con un irónico «si quieren a alguien que haga bien de Melanie, les sugiero que llamen a mi hermana». Su odiada hermana y eterna rival no era otra que la dulce Olivia de Havilland.

Hasta el momento, comentó Selznick, «mi fracaso en la tarea de encontrar una actriz nueva es el fracaso más grande de toda mi carrera. Sería espantoso que llegara el comienzo del rodaje sin haber encontrado a Scarlett, ni a Melanie, ni a Ashley, y que tuviéramos que recurrir a gente sacada de algún instituto o de vaya usted a saber dónde. Daría cualquier cosa por tener en nómina a Olivia de Havilland para poder darle el papel de Melanie. Ya hace mucho que George vio a su hermana Joan Fontaine. Desde luego habría que hacerle una prueba. Creo que nuestra mejor Melanie hasta el momento es Dorothy Jordan».

Pero De Havilland tuvo que luchar para obtener el papel. La actriz pertenecía a la nómina de la Warner y antes de *Lo que el viento se llevó* no hacía otra cosa que dejarse rescatar por Errol Flynn en títulos como *El capitán Blood* y *Robín de los bosques*. Ella sabía que estaba capacitada para algo más, y también sabía que ese algo más era Melanie, la mujer que tiene tanto corazón que se le acaba por romper.

Haciendo acopio de valor, Olivia se fue a hablar con Jack Warner y le pidió que la liberara de sus obligaciones para poder hacer una prueba para Selznick. El tiránico Jack se negó. La actriz, por su parte, se negó a resignarse. Solicitó la mediación de la señora Warner, ésta hizo valer su influencia y el patrón se vio obligado a dejar libre a su actriz.

Liberada de su compromiso, Olivia acudió a casa de Selznick y leyó una escena con Cukor, quien dio vida a Scarlett con considerable aplomo. «Estoy segura de que conseguí el papel gracias a su interpretación», comentó más tarde.

Scarlett iba y venía, pero otros personajes permanecían. Butterfly McQueen ya se había hecho con el único personaje que a Margaret Mitchell, según sus palabras, le hubiera gustado interpretar, el de la histérica Prissy. El papel de Mammy, al que había aspirado la mismísima cocinera del presidente Roosevelt, Lizzie McDuffie, acabó en manos de Hattie McDaniel. Thomas Mitchell se convirtió en el padre de Scarlett,

Gerald O'Hara, y a Barbara O'Neil se le confió el papel de la madre. Ward Bond, como el soldado de la Unión, y Evelyn Keyes y Ann Rutherford como las hermanas de la protagonista, eran otros nombres conocidos del reparto.

La búsqueda de Scarlett parecía el cuento de nunca acabar. El coqueteo más largo fue el de Paulette Goddard. En aspecto y temperamento parecía salida directamente de la novela de Mitchell. Era muy trabajadora y en casa se dejaba adiestrar por el hombre del que estaba enamorada, Charles Chaplin. Como actriz no tenía mucha experiencia —su papel más importante había sido en una cinta de Chaplin, *Tiempos modernos*, muda pese a su fecha de producción, 1936—, pero su seguridad en sí misma era arrolladora. Reflejaría perfectamente la transición que vive Scarlett de adolescente frívola a empresaria fría y calculadora.

Paulette se convirtió en la favorita de Selznick. A todo el mundo le gustaba su fuerza y admiraba su belleza. La actriz se sometió a una serie de pruebas y aprovechó bien las lecciones de su profesor de dicción, Will Price, que le enseñó a hablar con acento sureño. La periodista de sociedad Louella Parsons había empezado a llamarla Scarlett O'Goddard. La búsqueda había terminado, Paulette se preparaba para firmar. Pero entonces hizo acto de presencia la moral, que azuzada por las columnistas de sociedad hizo escuchar su voz, y ya se sabe, ¡ay del productor que no escuche la voz de la mayoría moral! Las oficinas de DOS se vieron inundadas de cartas que amenazaban con boicotear la película si la querida de Chaplin osaba usurpar la personalidad de la —no precisamente pura— heroína de Margaret Mitchell.^[13]

Según Russell Birdwell, Goddard era «dinamita que nos explotará en la cara si le damos el papel». El jefe de prensa del estudio la consideraba excesivamente celosa de su intimidad para exponerse graciosamente a la más despiadada luz pública, requisito obligado para cualquier actriz que accediera a protagonizar *Lo que el viento se llevó*. Selznick bajó la cabeza y canceló la última prueba prevista para su actriz. Así eran los tiempos en que vivieron, amaron, transigieron y claudicaron los héroes de nuestro relato.

David reemprendió la búsqueda durante unos días, hasta aquella noche en que Atlanta pereció entre las llamas y los ojos verdes de Vivien ardieron con el fuego de Scarlett O'Hara. Cukor también se quedó gratamente sorprendido cuando vio por primera vez a la actriz británica, y como comentó años después, «en su mirada había algo indómito y rebelde y era muy parecida a la Scarlett dibujada en la novela».

El 21 y el 22 de diciembre, según consta en una reproducción del “Girls Tested for the Role of Scarlett”, el propio director sometió a la aspirante número 31 a las pruebas pertinentes. Vivien Leigh recordaba más tarde la primera de sus numerosísimas pruebas de cámara: «Cuando me puse aquel vestido, aún estaba caliente de la actriz anterior».

Está claro, sin embargo, que Vivien era tan lista como Scarlett —ella, o el

departamento de publicidad del estudio—, porque no sólo tuvo posibilidades de interpretar el papel, sino que un viernes mágico, el 13 de enero de 1939, firmó su contrato con Selznick International. Aquel día también estamparon su firma Olivia de Havilland y Leslie Howard, los actores que habían de convertirse en Melanie y Ashley.

El último papel asignado fue el de Belle Watling, la prostituta de inevitable corazón de oro. Con su torso plano, su corte de pelo a lo chico y su pecosa tez, Ona Munson no tenía ninguna pinta de regenta de burdel, pero con ayuda de los departamentos de maquillaje y vestuario y su considerable talento, la actriz se transformó en la quintaesencia de la hermosura prostibularia.

LA MAQUINARIA ENTRA EN ACCIÓN



Durante el dramático proceso de *casting*, investigación y planificación, Selznick no dejó de trabajar en el guión. Había empleado a una docena de guionistas, empezando por Sidney Howard y acabando por John Van Druten y Oliver H. P. Garrett. Les hizo trabajar en trenes, aviones y barcos, entre Hollywood, Nueva York y las Bermudas. El tocho resultante fue bautizado como el “guión arco iris”, por la riada de revisiones de distintos colores que sobresalían del fajo. Y aún no tenían un texto definitivo. Pero la falta de guión no fue un obstáculo en el camino del proyecto. El rodaje estaba a punto de comenzar.

Jueves, 26 de enero de 1939. En las modestas casitas que se alineaban a lo largo de las calles que daban a la parte de atrás del estudio, los maridos se iban a trabajar, los niños al colegio y las mujeres tarareaban la música de Paul Whiteman que salía de la radio mientras recogían los platos del desayuno. Al otro lado de la alambrada, el set de *Lo que el viento se llevó* hervía de actividad.

A las ocho de la mañana, en el césped delantero de Selznick International, la actriz Mary Anderson izó la bandera confederada de las barras y estrellas, señalando oficialmente el comienzo del rodaje de *GWTW*. La enorme cámara technicolor estaba colocada frente a la escalinata principal de Tara. Vivien Leigh, seductoramente ataviada con un vestido de muselina verde con estampado de ramitos, se preparaba para ponerse a coquetear con los pelirrojos gemelos Tarleton. George Cukor gritó: «¡Acción!».

La primera escena del plan de rodaje también era la primera de la película, aquella en que Scarlett y los gemelos Tarleton hablan de la guerra y de la barbacoa que se va a celebrar en la finca Doce Robles. Era una escena de importancia capital, la primera hebra del hilo dramático que impulsa toda la acción de la historia: el momento en que Scarlett se entera de que Ashley, el hombre al que ella ama, se va a casar con su prima Melanie.

La calidad interpretativa de los dos actores que daban vida a los hermanos Tarleton era, como mucho, pasable, y algunos dirían que parecían simples aficionados. Dirigirlos debió resultarle muy irritante a un profesional como Cukor, que en aquellos momentos necesitaba concentrarse en Scarlett y en cómo reaccionaba ésta a los comentarios de sus admiradores, y también en el aire general de la escena, que tenía que acercar al espectador el aroma del Viejo Sur y su encanto natural.

Cukor perdió muchísimo tiempo intentando inocular en los dos actores ese estilo espontáneo de actuación que nadie les había enseñado; la misma Leigh, pese a su considerable pericia técnica, no pudo evitar demostrar la irritación que le causaban las constantes interrupciones que requerían los intentos del cineasta por establecer una relación armónica entre la escena y los actores. La tensión se contagió a todo el estudio: «Todo el mundo estaba nervioso», recordaba Ray Klune, «y en los copiones

del día siguiente se notaba. George tenía a Vivien demasiado subida de tono, muchísimo. David pensaba que [la actriz] estaba actuando como si fuera el primer acto de un ensayo general. Y con los chicos pasaba lo mismo. Estaban muy pasados».

Además, los “gemelos”, Fred Crane y George Bessolo, no eran siquiera parientes, y como ningún tipo de maquillaje les hubiera hecho parecer idénticos, el guión los había convertido simplemente en los “chicos” Tarleton. La cámara “tiñó” sus cabellos de un naranja tan intenso que días después fue necesario oscurecérselos, alisárselos y volver a rodar la escena. Meses después, la escena se rodó por tercera vez, tras decidirse que los virginales dieciséis años de la protagonista quedarían mejor reflejados envueltos en volantes blancos que en muselina verde.

Mientras Scarlett alentaba las esperanzas de los Tarleton en el porche de Tara, en otro rincón del solar el aire se llenaba de los chirridos y golpeteos de sierras y martillos. En Forty Acres estaban levantando un mundo entero. Atlanta surgía de la nada, incluida la estación de tren y su enorme almacén de vagones, el imponente hospital eclesiástico, la tienda de Frank, Shantytown, el arsenal donde se celebra la venta benéfica, la casa de la tía Pittypat, y la casa donde vive Scarlett después de la guerra. El decorado de la ciudad de Atlanta, el más grande jamás construido para una sola película, comprendía cincuenta y tres edificios y casi tres mil metros de calles.

Los terrenos de la Selznick International también albergaron la mansión de Tara y algunas habitaciones de Los Doce Robles. En exteriores sólo se rodaron las escenas de los jardines de la plantación de los Wilkes y unas pocas tomas de los rincones más apartados de Tara.

Se plantaron árboles, el suelo se cubrió de tierra y se importaron arbustos de arándanos de Oregón, que figuraron en la cinta como arbustos de boj. En algunos casos se construyeron árboles con postes telefónicos cubiertos de yeso. Las verjas del estudio eran un trasiego de camiones cargados de polvo de ladrillo, destinado a recrear la rojiza tierra de Georgia.

En el departamento de vestuario, las máquinas de coser zumbaban sin parar y las tijeras repicaban contra las mesas de madera. Las costureras trabajaban febrilmente sobre 2.868 trajes, sin contar los 1.230 uniformes de los soldados confederados. Un traje a rayas de Scarlett costó tres semanas de trabajo.

Se diseñaron y confeccionaron joyas, sombreros de fieltro y plumas, sedas, encajes, guantes y bolsos. Había bombachos de arpillera compartiendo perchas con trajes de noche de encaje azul y terciopelo color burdeos. También hubo que hacer los trajes de los años de la guerra (del vestido de percal de Scarlett se hicieron veintisiete versiones), y luego envejecerlos mediante un tratamiento a base de carburo de silicio, papel de lija, ruedas de esmeril, pinceles de acero finos, cera de abeja, madera, piedras y polvo.

Los encargados de *atrezzo* tuvieron que emprender la búsqueda de artículos de

toda índole, desde el distinguido cochecito de bebé, en forma de caballito balancín, donde pasea Bonnie Blue Butler, hasta un ataúd adornado como los existentes en la época, una campana de tren de hierro fundido, tapizados con estampados de la época, papel de pared, una cabeza de caballito de juguete, palas como las de entonces, en forma de espada de naipes, y media docena de moscas para la habitación donde yace un enfermo. Todo un desafío.

Mientras se hacían todos estos preparativos, delante de las cámaras continuaba el rodaje. Después del almuerzo, viendo que fallaba la luz, Cukor y Vivien pasaron al set del dormitorio, que aún no estaba terminado. Allí se unieron a ellos las veteranas actrices Hattie McDaniel, la avispada nana de Scarlett, y Butterfly McQueen, recién llegada de Nueva York para dar vida a la obtusa y gritona criada Prissy, uno de los principales recursos humorísticos de la película. Entre las paredes del pequeño plató se apiñaban un centenar de personas —carpinteros, pintores, eléctricos, técnicos—, todas enfrascadas en terminar el decorado.

A las cinco de la tarde, el decorado y los técnicos estaban listos para rodar. La escena mostraba a Mammy atusando a su señorita Scarlett para la barbacoa de Doce Robles, y era la primera escena buena en la que Cukor tenía ocasión de trabajar. El director se entregó a ella con alegría: afinó los matices más sutiles de la relación entre las dos mujeres, adiestró a McDaniel para que limara cierto exceso de ordinariéz y velocidad en sus diálogos, y en general dio a la relación entre los dos personajes esa riqueza y esa sinceridad que se hace latente en toda la historia.

Al día siguiente, David O. Selznick estaba sumamente preocupado. Ya se había gastado 1.081.465 dólares, cifra escandalosa para un presupuesto total de 2.843.000 dólares. Y sólo había rodado dos escenas —de un total de 692—... que no le gustaban. El productor sabía que la primera iban a tener que volver a hacerla y se decía a sí mismo que la estridente interpretación de Vivien Leigh se debía únicamente a los nervios del primer día. Pero la segunda secuencia le había sacado de quicio. George Cukor, sin consultarle, había decidido darle a Butterfly McQueen una línea más de diálogo.

Para el cineasta, este añadido era necesario para suavizar lo que él consideraba un cambio de atmósfera demasiado brusco y arbitrario del guión. Había tomado el diálogo casi literalmente de la novela. A Selznick, aunque comprendía la utilidad del añadido, le molestaba, simplemente, que Cukor hubiera hecho algo así. Y tampoco estaba satisfecho con el ritmo que había dado el director a la escena; todo a base de pausas, miradas y reacciones. El productor se daba cuenta de que estas sutilezas eran el secreto de la escena, pero el caso es que ésta duraba un minuto más de lo calculado en las pruebas, y ya entonces la habían acortado.

Durante la primera semana, Cukor siguió haciendo saber a Selznick lo insatisfecho que se sentía con el fragmentario guión. Cukor era un director muy

puntilloso, que confiaba en que el texto le diera un punto de referencia mientras él trabajaba con sus actores en los vaivenes de caracterización de los personajes. Y aquí se encontraba con un *script* que más que un punto de referencia, parecía una boya zozobranante que no dejaba de moverse en todas direcciones: *collages* de la guerra de Secesión y a la vez escenitas dialogadas de personajes secundarios explicando la evolución de la guerra en Georgia, todo ello sujeto a revisiones diarias.^[14]

Susan Myrick, una amiga de Margaret Mitchell que había sido contratada como asesora de acentos y etiqueta sureños, estuvo presente en todas las escenas. Lo mismo sucedió con Natalie Kalmus, la esposa de Herb Kalmus, el hombre que poseía los derechos sobre la nueva técnica del technicolor y que tenía que dar su aprobación a cada uno de los planos rodados.

Después de cada toma, Cukor consultaba con las señoras. «¿A Dixie le vale?» Si Susan asentía con la cabeza, la secuencia se consideraba zanjada; si pensaba que los acentos no habían quedado bien, se volvía a hacer siguiendo sus amables instrucciones. Natalie, en cambio, era una mujer algo despótica que obligó a volver a filmar un buen número de escenas porque pensaba que tal o cual color no había quedado bien una vez positivado. A veces hacía modificar una prenda de ropa o un tapizado aun después de confeccionado y filmado. Y todos estaban obligados a obedecerla.

Durante la primera semana de rodaje, DOS advirtió repetidamente a su director que debía aligerar el ritmo. Cada vez se sentía más decepcionado con lo que veía en los copiones. No veía en pantalla los meticulosos preparativos, los cientos de bocetos de decorados y de dirección artística. En una nota a Menzies y Klune, el productor comentaba lo siguiente: «Cuanto más veo nuestra cinta y la comparo con otras películas en color como *Robin Hood*, más comprendo que nos estamos engañando al suponer que podemos hacer algo bueno en nuestros decorados exteriores...». Al final de los diez primeros días de rodaje, la irritación de Selznick, sus constantes revisiones del guión y el obsesivo detallismo de Cukor habían generado un total de veintitrés minutos de película, diez de los cuales ya estaban programados para rehacer.

Pero no todo el mundo estaba insatisfecho con la labor del director, Vivien Leigh y Olivia de Havilland le adoraban. Cukor era atento y considerado y comentaba con detenimiento sus papeles, animándoles siempre a ofrecer su punto de vista sobre sus personajes. Era una relación de auténtica colaboración que permitió a Leigh quitar un poco de mala uva a Scarlett y acentuar los aspectos más positivos de su personalidad. El director aguantaba las críticas de Selznick y se concentraba en el trabajo por el que le estaban pagando.

El 31 de enero, Clark Gable se unió al equipo. El ambiente del plató, que para entonces ya iba relajándose, empezó a cargarse de nuevo. Según Selznick: «Clark estaba nervioso por aquella campaña publicitaria tan colosal, no sabía si podría estar

a la altura. Y también pensaba que yo le había cargado sobre los hombros una nueva actriz y que le iba a regalar la película a ella. Le aseguré que si una vez terminada la película seguía pensando lo mismo, yo lo repararía del modo en que él estimara más conveniente. De este modo se tranquilizó y se puso a trabajar».

En deferencia a la importancia de la estrella y conociendo su preferencia por los entornos de ambiente masculino, DOS dio a Gable un camerino muy grande decorado como un cobertizo de caza. Pese a los esfuerzos del productor por hacer que su estrella se sintiera como en casa, el actor se sentía como el invitado de piedra. Estaba nervioso, no tenía su papel preparado y sabía que Cukor había trabado una relación muy estrecha con Vivien y Olivia. Clark, acostumbrado como estaba, después de tantos años en la Metro, a que le bailaran el agua, se sentía excluido.

Su primer día en el *set* no contribuyó a reforzar su confianza. Era la escena del baile benéfico, cuando la recién enviudada Scarlett escandaliza a la sociedad de Atlanta aceptando bailar con Rhett Butler. Como Gable no era ciertamente Fred Astaire, el director hizo enganchar una plataforma giratoria a la cámara para que su actor pareciera más garboso como bailarín. El actor no sólo tenía que aprender el *reel* —baile típico escocés— de Virginia, sino que se le exigía un estilo de actuación que le resultaba enormemente incómodo.

La complejidad del personaje de Scarlett y de su relación con Melanie obligaban a Cukor a dedicar mucho tiempo a las dos actrices, situación que no contribuía a aplacar los temores de Gable. Con su estrella masculina, los esfuerzos del director iban dirigidos a hacer que se relajara, a intentar infundir cierta elegancia burlona en su interpretación. Pero Clark no era lo que se dice un actor maleable. Su estilo interpretativo era fundamentalmente una extensión de su propia personalidad; cualquier cosa que se saliera de ahí le hundía en la agonía, pese a toda su profesionalidad.

Además, Gable ni entendía ni compartía el método de trabajo de Cukor: sus personalidades y temperamentos eran polos opuestos. El actor estaba acostumbrado a gente como Jack Conway y Victor Fleming, que le daban orientaciones mínimas y específicas, que hablaban poco y concreto... y que sabían cómo tratarle y hacer que se sintiera cómodo; hombres, en definitiva, tan masculinos como él.

Cukor, en cambio, era sensible, culto, pijotero y enloquecedoramente vago dando instrucciones. Clark estaba acostumbrado a que le dijeran claramente lo que estaba haciendo mal y cómo corregirlo, y pensaba que Cukor no se lo estaba diciendo. Respetaba su talento, pero le resultaba imposible conectar con un cineasta que le llamaba «cariño», que chismorreaba como una dama de sociedad, que examinaba con lupa los peinados de las actrices y que se empeñaba en que su estrella hablara con acento sureño.

Según Selznick, «Gable era extremadamente inteligente sin ser un intelectual. No

tenía una psicología complicada, su cabeza no estaba demasiado cargada. Si tenía problemas, no los transmitía a su interpretación. Sus actuaciones eran sólo una reproducción de lo que había creado el autor. (...) Otro actor podría haberle dado otra dimensión al personaje de Rhett, pero entonces ya no hubiera sido el Rhett de Margaret Mitchell. Clark creó exactamente el Rhett que los lectores querían. No sé de ningún otro actor de los últimos cincuenta años, salvo John Barrymore, que pudiera haber encarnado a Rhett tan bien como Clark. (...) Si estaba descontento con Cukor, nunca me lo hizo saber, y nunca criticó a George». Es lógico que el actor nunca hablara con Selznick, porque sabía que éste era muy amigo de Cukor; además, el propio Selznick tampoco le caía bien. Pero la Metro era otra historia. Allí dio cuenta de su irritación a varios de los ejecutivos del estudio. Supuestamente, a los más íntimos les dijo: «No quiero a Cukor; voy a hacer que le cambien».

Transcurridos diez días de rodaje, Selznick, agobiado por los problemas que le llegaban de todos los frentes, se había convertido en el rey de las contradicciones. Había repetido hasta la saciedad que *Lo que el viento se llevó* no se iba a hacer con métodos factoriles. No era un modelo de serie, no era un Ford ni un Chrysler, ni siquiera un Cadillac. *GWTW* iba a ser un Rolls Royce, una unidad fabricada a mano hasta la última moldura. Y sin embargo, ahora se sorprendía a sí mismo apremiando constantemente a Cukor, como si a estas alturas se conformara con un Cadillac. También le preocupaba la alegría con que el director manipulaba el guión; éste añadía frases y hasta parlamentos enteros cuando y donde se le antojaba.

Selznick decidió prevenir posibles sobresaltos en la sala de proyección ordenando a Cukor que celebrara ensayos que él pudiera presenciar. Aparte de enfurecer al cineasta y socavar su autoridad, las constantes revisiones que sufría el guión hacían imposible ensayar, ya que nadie sabía cómo eran los diálogos que tendrían que leer al día siguiente. DOS también ponía objeciones al vestuario, a la fotografía y a la dirección artística. Criticaba todo lo criticable e hizo saber para general conocimiento que pensaba que los resultados estaban siendo técnicamente inferiores a las películas en color que se hacían en la Warner por la mitad de dinero.

Aunque Gable nunca se quejó oficialmente de Cukor ante Selznick, en la Metro sabían que no se sentía cómodo, y Clark sabía que la noticia acabaría llegando al productor.^[15] El contrato de cesión de Clark incluía una cláusula que eximía a la MGM de toda responsabilidad en caso de que el actor, por la razón que fuese, «se negase a actuar»: lo que hoy se llamaría, en jerga hollywoodiense, un contrato *pay or play* (un contrato blindado donde el artista cobra haga la película o no). Consciente de los celos de la estrella y de lo que él mismo se jugaba en la empresa, Louis B. Mayer decidió terciar y le dijo al productor que, más que un mural de pared, Cukor

parecía estar pintando una miniatura. DOS lo vio claro: había que quitar de en medio al director.

No habían pasado dos semanas y la metralla ya silbaba en todas direcciones. La situación alcanzó su punto álgido el día 7 de febrero de 1939, en que el director comenzó a rodar la escena del parto de Melanie en presencia de Selznick. La esclava tonta, Butterfly McQueen, tenía que decirle a Scarlett: «Si pone un cuchillo debajo de la cama, el dolor se corta en dos». Cukor quería que la actriz pronunciara la frase de forma histérica y agitada, como correspondía al personaje. El productor no estaba de acuerdo; quería que McQueen recitara la línea en tono calmado. David hizo valer su autoridad. Enfrentado al productor, a Gable y al guión, el bueno de George decidió que su situación era insostenible.

Las fricciones entre ambos se fueron agudizando con los días, hasta cristalizar el día 13 de febrero, cuando el equipo se hallaba filmando a Rhett, Scarlett, Melanie y Prissy saliendo de la casa de la tía Pittypat antes de que los yanquis entren en Atlanta. Durante el almuerzo, Cukor fue a ver a Selznick para hablarle de retocar las escenas que iban a rodar a continuación, las relacionadas con el permiso de Navidad de Ashley; su intención era, una vez más, volver al original de Sidney Howard en vez de usar la larga y acartonada revisión de Garrett y Selznick. El productor volvió a imponer su criterio y Cukor se negó a seguir adelante en aquellas circunstancias.

El lunes 13 de febrero de 1939, la revista “Variety” y “The Hollywood Reporter” publicaron un comunicado anunciando que George Cukor había abandonado la producción de *Lo que el viento se llevó* «a consecuencia de una serie de desacuerdos relativos a un gran número de escenas concretas». Su sustituto sería Victor Fleming. Selznick añadía una nota personal:

«La renuncia del señor Cukor es el incidente más lamentable de mi larga carrera como productor, y más teniendo en cuenta que considero al señor Cukor uno de los mejores directores que han honrado este negocio con su talento. Mi único deseo ahora es tener la suerte de reemplazarle con un hombre de talento equiparable».

Las explicaciones ofrecidas abarcaron desde un despido ordenado por el productor hasta una enfurruñada renuncia por parte del cineasta, pero la versión generalmente aceptada es la de las socorridas «diferencias creativas». Cukor pensaba que, como director, él debía tener la última palabra, mientras que DOS, por su parte, estaba decidido a llevarle de la mano en todo momento.

En realidad, las «diferencias creativas» a que alude el productor eran diferencias de estilo. Selznick y Menzies habían decidido dar a la película una envoltura grandiosa y recargada, mientras que Cukor se dedicaba a presentar a sus personajes con todo lujo de detalles, un método que en opinión de David no capturaba «la grandeza, la envergadura y la magnitud de la producción». En parte tenía razón, pero también es un argumento discutible, puesto que DOS siempre había tenido intención

de encomendar a otra persona la dirección de las grandes escenas de espectáculo.

Hasta aquí la versión —más o menos— oficial. Pero existe también una historia no oficial, como siempre más escandalosa, que sugiere que Clark Gable no soportaba a Cukor al creerle enterado de sus relaciones en el pasado —cuando sólo era un extra— con William Haines, un astro del cine mudo caído en desgracia por su condición de homosexual. Esta tesis la defiende Patrick McGilligan en su libro “George Cukor. Una doble vida”.

En los mentideros de Hollywood circulaban varias versiones de esta historia, pero sólo Gable y Haines conocían las circunstancias exactas. No obstante, los amigos de Clark decían que Gable no tenía inclinaciones homosexuales y que todo fue producto de un momento de embriaguez. Entre Haines y él hubo sexo una sola y única vez. En privado, Cukor, juraba la veracidad de esta historia, y quienes conocían a Haines sabían que éste tampoco mentiría en un asunto como éste.

Una vez pasada la tormenta, Cukor y Selznick siguieron conservando una gran amistad, «hecho que nos honra tanto a mí como a él», como declararía el director más tarde. Cuando todo hubo pasado, cuando las lágrimas del triunfo enjugaron las lágrimas de rabia y recriminación, Cukor envió a Selznick un telegrama en el que le deseaba suerte. El *establishment* de Hollywood —al que David había ganado pleno acceso después de demostrar que valoraba una película más que una amistad personal— salvaba puentes internos. Mayer y Selznick podían respirar tranquilos y Clark Gable también.

Pero el viraje de la situación no había dejado satisfecho a todo el mundo. El director de fotografía, Lee Garmes, que se entendía a la perfección con Cukor sobre su área de responsabilidad, vio su posición amenazada. Pero sobre todo, Vivien Leigh y Olivia de Havilland se quedaron desoladas cuando se enteraron de la noticia. El dulce, considerado y caritativo George había forjado un lazo de confianza con ellas, y las señoras pidieron a Selznick, entre lágrimas, que este lazo fuera renovado. Sin quitarse siquiera el vestuario de escena, le rogaron que reconsiderara su decisión, discutieron con él durante casi un hora, siguiéndole por todo el despacho hasta acorralarle en la ventana, mientras Leigh argumentaba, rogaba, engatusaba. En vano. Ahora el director era Fleming^[16] y no había más que hablar.

O eso pensaba Selznick. Una vez más, la astucia de Scarlett invadió la personalidad de Vivien. Los domingos por la tarde, mientras Gable mariposeaba con Carole Lombard y surcaba la ciudad en su Duesenberg, Vivien se acomodaba subrepticamente en casa de Cukor y repasaba sus diálogos y motivaciones con el director que merecía su confianza. Olivia también acudía a casa de Cukor para asesorarse en secreto, aunque las dos mujeres coincidieron pocas veces. Como dijo más tarde Leigh, «George era la última esperanza que me quedaba de disfrutar de la película». Ahora todo iba a cambiar, y no necesariamente para peor.

En medio del fuego cruzado, las anécdotas se sucedían, algunas de ellas luctuosas. La escena de Jonas tuvo que ser rodada de nuevo con el actor Victor Jory, porque el primer Wilkerson, Robert Gleckler, falleció por envenenamiento urémico al mes de comenzar el rodaje.

Victor Fleming estaba dirigiendo *El mago de Oz* y le quedaba un mes para terminarla. Había reemplazado en la labor a Richard Thorpe y a George Cukor y había convertido aquel complicadísimo montaje en una máquina bien engrasada. Aunque los decorados de cuento, los hombres de hojalata, los enanitos y Judy Garland no eran precisamente su especialidad, Fleming sabía cómo encarrilar una película hacia el éxito. Nadie le hubiera podido acusar jamás de ser un artista con mundo personal o un celoso defensor de su autonomía creativa. Pero tampoco era un simple obrero. Era un auténtico profesional de Hollywood, un director que se tomaba en serio su trabajo y que no alardeaba de sus logros.

Cuando surgió el “problema Cukor”, Selznick había pensado en llamar a King Vidor, pues sabía que Fleming estaba ocupado con *El mago de Oz*. Y el caso es que Vidor, maestro reconocido del espectáculo y del drama íntimo, podría haber sido la mejor elección desde el primer momento. Pero el director de *Aleluya* no estaba dispuesto a recoger los despojos de Cukor^[17] y someterse a la constante supervisión del productor.

Selznick sabía que Gable prefería a Fleming. Habían trabajado juntos en dos películas y eran buenos amigos (salían juntos de caza y de pesca). Así pues, David tuvo que ponerse de nuevo en manos de Mayer. El león de la Metro se encontraba de humor magnánimo y accedió a la petición de su yerno con la condición de que el director estuviera de acuerdo con la cesión. La verdad es que Fleming estaba agotado de tanto trabajar y esperaba con ansia sus vacaciones. Sólo aceptó el encargo por amistad con Gable. Su puesto en *El mago de Oz* fue ocupado por King Vidor.

Los problemas asolaban el rodaje. A principios de 1939, el presupuesto del filme ya no daba más de sí. La Metro se negó a invertir más dinero y el productor se vio obligado a vender parte de sus derechos al Bank of America para no paralizar la filmación. La presión era insostenible.

«Dejando a un lado el factor económico», observó DOS, «todos tenemos los nervios a flor de piel y sólo Dios sabe lo que puede llegar a suceder si no conseguimos dar por terminado este condenado asunto». William Cameron Menzies tomó las riendas del filme mientras se buscaba a otro director.

Victor Fleming llegó a los estudios Selznick el 17 de febrero de 1939, y de inmediato se le proyectó el material rodado por Cukor. Eran veintitrés minutos de metraje, de los cuales sólo trece habían sido aprobados por Selznick. Del resto se

tendría que ocupar él. Al final de la proyección, el productor se llevó una sorpresa. «David», dijo Fleming, en lenguaje digno de un camionero, «tu guión es una puta mierda». Y se negó a empezar a rodar hasta que le presentaran una versión definitiva.

Nadie se había atrevido a hablarle de aquel modo en su vida y una cosa así era lo último que quería oír. El cineasta sabía que Selznick estaba escribiendo el guión personalmente y decidió lanzarse directamente a la yugular. De repente, ante aquel profesional llegado de fuera, con una visión objetiva de las cosas, las corteses reservas de Cukor le parecieron del todo justificadas. Fue un momento crítico y, conjugando el sentido común y el gesto teatral, Selznick supo estar a la altura de la situación. Se estaba gastando miles de dólares al día sólo en mantener paralizada la producción de *Lo que el viento se llevó*. La prensa, antes tan solidaria, se puso cínica de repente. La película empezó a ser conocida como “la locura de Selznick”.

A DOS le entró el pánico. Con un equipo entero sentado a verlas venir a razón de cincuenta mil dólares al día, era absolutamente necesario que le redactaran un guión lo antes posible. Histérico, el productor empezó a buscar una solución, y como había hecho en tantas ocasiones, acabó recurriendo al guionista Ben Hecht, que casualmente se encontraba terminando un trabajo en la Metro^[18].

Hecht sabía escribir drama, comedia, romance, aventura; sabía escribir duro, en su punto, blando, pasado de rosca y como hiciera falta. Era rápido, brillante y tenía por costumbre salvar guiones ajenos del naufragio sin recibir acreditación. Había llegado a Hollywood atraído por el célebre telegrama del escritor Herman Mankiewicz: «¿Aceptarías trescientos a la semana por trabajar en la Paramount? Todos gastos pagados. Trescientos chocolate del loro. Aquí hay millones a repartir y los de la competencia son todos idiotas. No lo cuentes». Los trescientos dólares eran, efectivamente, el chocolate del loro. Selznick se comprometió a pagar al escritor quince mil generosos dólares por dos semanas de trabajo.

Domingo mañana. Selznick, Fleming y Hecht llegan a las oficinas del estudio tonificados con café. Como Hecht no había leído la novela, el productor y el director representaron toda la historia ante él, escena por escena; el recio David en los papeles de Scarlett y Ashley, y Fleming como Rhett y Melanie. Ben les miraba desde el sofá, mientras aporreaba la máquina de escribir con los diálogos correspondientes, pero nunca acabó de entenderla. Era demasiado larga y sobraban personajes por todas partes. Después de rebuscar durante una hora, dieron con el primer guión escrito por Sidney Howard —el único que contaba con una línea argumental coherente— y lo utilizaron como guía.

Hecht se pasó cinco interminables días con sus noches intentando dar forma a aquel mar de páginas, condensando por aquí, ampliando por allá, manteniéndose en pie con dosis regulares de benzedrina administradas por el médico del estudio. Y consiguió en tan breve plazo aquello que Selznick y los demás guionistas no habían

logrado en tres años: una versión compacta, concisa y visual de la primera parte del guión de Howard. Era un trabajo estrictamente técnico, no creativo; Hecht aportó nada más, y nada menos, que su habilidad para bucear en la densa maleza generada por tantas correcciones y limpiar el material de la locuaz morralla de los personajes más secundarios, que estrangulaba la principal línea argumental.

«El quinto día», contó el escritor, «a Vic Fleming le estalló un vaso sanguíneo en el ojo derecho y Selznick entró en un trance que temimos que fuera un coma, pero que sólo era un sueño muy profundo. Yo ya había terminado de reescribirlo todo hasta que la chica vuelve a la plantación; habíamos tardado más o menos una semana».

Hecht se quedó una semana más, puliendo algunos detalles, y luego se preparó para partir hacia Nueva York. David le suplicó que se quedara otras dos semanas, por diez mil dólares más. Hecht se negó, diciendo que no había suficiente dinero en el mundo para pagar aquel trabajo de esclavos: de dieciocho a veinte horas al día. Cuando terminó la segunda semana, salió pitando.^[19]

El 2 de marzo de 1939, el rodaje se reanudó a las órdenes de Victor Fleming. La filmación no había seguido un orden del todo secuencial, porque algunos decorados no estaban terminados. Esta vez, sin embargo, Los Doce Robles estaba lista y dispuesta y fue posible rodar los interiores de la barbacoa, incluida la escena de las jovencitas del condado chismorreando en la escalera y echando la siesta en el primer piso, y la de Scarlett confesando su amor a Ashley. Los exteriores se filmaron más tarde, en Busch Gardens, una finca de Pasadena (California) construida con dinero del negocio de la cerveza.

Nueve días después, estalló otra crisis. Selznick siempre estaba poniendo pegas a la calidad visual del material. Algunas escenas le parecían demasiado oscuras y pensaba que los colores de los *storyboards* de Menzies no estaban quedando reflejados en la cinta. En una nota a Harry Ginsberg, director general de estudio, el productor decía así: «Te agradecería que te reunieras con Garmes y Rennahan para dejarles claro que no podemos seguir tolerando una fotografía tan oscura que desconcierte a los espectadores. Si nos obligan a optar entre el arte y la claridad, elegimos la claridad».

Lee Garmes fue despedido el 11 de marzo de 1939. «Estábamos utilizando un nuevo tipo de película, con tonos más suaves, una calidad más suave, pero David estaba acostumbrado a trabajar con colores de tarjeta postal. Le disgustaba que la textura de la película fuera tan sobria. A mí me gustaba así; me parecía maravilloso, y mucho después [David] me dijo que nunca debió echarme de la película. Yo hice aproximadamente un tercio de la cinta; cronológicamente, casi todas las escenas hasta

la de Melanie teniendo el niño, salvo el incendio, que lo hicieron antes de que llegara yo. No me pusieron en los títulos de crédito». Después de una separación amistosa, Ernest Haller subió a bordo, tomando el proyecto donde Garmes lo había dejado, con la escena de la biblioteca de Doce Robles. Haller había sido candidato al Oscar por *Jezabel*.

A pesar del “problema Garmes”, Fleming había abierto un nuevo capítulo en el rodaje. Era un hombre brusco, malhablado y orgulloso de su imagen varonil. Era el tipo de hombre que diría con Kipling que «una mujer es sólo una mujer, pero un buen cigarro es tabaco». Se ganó el respeto de todo el mundo, si no su cariño. Por mucho que Vivien Leigh y Olivia de Havilland añoraran a Cukor y le miraran mal a él, Fleming había inyectado un nuevo aliento en sus interpretaciones. El nuevo director sabía lo que era el ritmo y puso el rodaje viento en popa. Y Gable estaba encantado. Se había tomado dos días de permiso para casarse con Carole Lombard en Arizona, y ahora, a las órdenes de su amigo Victor, su actitud cambió por completo. Se relajó y empezó incluso a disfrutar de su papel.^[20] Estaba interpretando a Rhett Butler mejor que nunca y Miss Leigh estaba recibiendo instrucciones para crear un personaje que, sin llegar a la Harlow de *Tierra de pasión*, fuera al menos el tipo de Gable. La guerra de Secesión había dado paso a la guerra de los sexos.

El guión seguía siendo como un niño enfermo por la noche: exigía una atención constante. Después de aquella maratoniana primera semana que había enderezado por fin la primera parte del guión, Ben Hecht había continuado con la tarea. La segunda semana fue mucho más relajada; sólo trabajó durante el día, y su labor consistió en condensar la segunda parte y suprimir todo lo que no fueran las dos historias centrales de Scarlett y Rhett, por un lado, y Melanie y Ashley por el otro.

El guionista hizo lo que pudo por mantener la fluidez narrativa, pero la historia condensada por Howard carecía de la fuerza de la primera parte; la línea argumental, que se concentraba en la vida amorosa de Scarlett, perdía gran parte de la calidad épica del libro, quedaba reducida en gran parte a una serie de conversaciones estáticas entre los personajes principales.

Selznick percibió estos fallos inmediatamente y siguió trabajando sobre las páginas de Hecht. Escribió, reescribió y volvió a reescribir diálogos, alteró, suprimió y trasladó escenas, en un frenesí de revisiones y cambios de última hora. Klune intentaba seguir el ritmo de todos los cambios, pero era un esfuerzo agotador: «Había días que ni siquiera sabía lo que íbamos a hacer al día siguiente. No era nada raro que David me llamara a las tres de la mañana y me preguntara lo que íbamos a rodar al día siguiente. Y yo le decía: “David, tienes el plan encima de la mesa, o sea que tienes que saberlo”: Y él me respondía: “¿Lo podemos cambiar?”. “¿A estas horas de la madrugada?” Ocurría continuamente».

Después de doce semanas de rodaje, las arcas de Selznick International estaban casi arrasadas. La producción ya había sobrepasado el presupuesto previsto y, teniendo en cuenta que aún quedaban aproximadamente otras doce semanas de rodaje, a las que había que sumar seis meses de posproducción, parecía evidente que había que tomar medidas drásticas. Al contrario que las *majors* —Metro, Paramount—, que contaban con fuertes reservas de capital y un flujo constante de estrenos que aportaban liquidez, Selznick funcionaba al día, contando con financiar cada película con los ingresos de la anterior. David no tenía ingresos, sólo gastos; no había lugar para la ingeniería económica.

Los contables calculaban que *Lo que el viento se llevó* podía acabar costando cuatro millones de dólares, y que en el banco sólo había dinero para cubrir tres semanas de sueldos. El problema Cukor y el problema Garmes habían recibido amplio eco en la prensa, que ahora hablaba de profundos desacuerdos entre Leigh y Fleming y de que, en un momento dado, el director había abandonado la producción y se había quedado en casa durante tres días. Y por si fuera poco, las escenas de acción de más envergadura, entre ellas el sitio de Atlanta y el regreso de Scarlett y Melanie a casa, aún estaban por filmarse. Selznick había convertido una inversión blindada en un riesgo a evitar. En la Costa Este nadie quería invertir en “la locura de Selznick”.

El productor comprendió que tenía que convencer a los inversores que ya tenía de que estaba filmando una obra maestra y una producción que iba a romper las taquillas. A los de la Metro les enseñó un premontaje de la primera hora que les dejó debidamente impresionados. Sin embargo, Louis B. Mayer y Nick Schenck, por este orden, se negaron a apuntalar la producción con un millón más. Era una táctica tan evidente como inevitable; sabiendo que la película iba a ser un imán de masas y que recaudaría millones, la Metro esperaba hacerse con el control completo de la producción impulsando a Selznick hacia la quiebra. Pero David había luchado demasiado por su independencia como para plegarse ahora. El productor se fue a otra parte a buscar dinero.

Al final llegó a un acuerdo bastante complicado. A instancias del socio de Selznick, Jock Whitney, la familia Whitney aceptó poner sobre la mesa un millón de dólares de su fortuna personal. Después, David mostró el premontaje a Attilio Giannini y Joseph Rosenberg, del Bank of America. A los banqueros les gustó el material, pero no los antecedentes económicos de Selznick. Sus tres últimas películas habían fracasado y *Lo que el viento se llevó* tendría que recaudar muchas veces más que cualquiera de ellas sólo para alcanzar el umbral de rentabilidad.

Giannini accedió a invertir 1,25 millones de dólares, con la condición de que el préstamo fuera avalado por Whitney. Para plegarse a esta estipulación, éste exigió a su vez que David y Myron Selznick renunciaran a su participación mayoritaria en

Selznick International.

Esta nueva inyección de dinero fue como un chute de benzedrina para DOS. Estaba soportando una intensísima presión de orden económico y sobrecargado de trabajo hasta límites intolerables: todos los días reescribía el guión, revisaba detalles del diseño y el vestuario, veía los copiones, trabajaba con los montadores, planeaba las estrategias de marketing y publicidad con los ejecutivos de la Metro, atendía a las necesidades de las estrellas, consultaba con Fleming y Haller. Y ése sólo era su trabajo en *Lo que el viento se llevó*. También desempeñaba las mismas funciones en *Intermezzo*, en la que Leslie Howard se hallaba trabajando simultáneamente, preparaba la primera película de Hitchcock en Hollywood, *Rebeca*, y celebraba reuniones sobre producciones futuras. Y todo ello, mientras intentaba no perder de vista sus obligaciones como padre y marido.

Irene Selznick recordó aquella difícil temporada en su autobiografía: «Se pasó varias noches sin dormir. Nos adaptamos hasta tal punto a cada etapa que, casi sin darnos cuenta, el estrés se hizo la norma, pero la tensión era acumulativa. Puede que sólo fuera una película, pero en casa resultaba más real que la vida misma. No era fácil mantener la perspectiva: la película tenía prioridad. No fui consciente de la paliza que me estaba dando hasta que David me dijo lo culpable que se sentía cada vez que me miraba».

En cuanto llegó el dinero de la familia Whitney y del Bank of America, Selznick se metió en las escenas de acción. Vivien Leigh se pasó varios días sumergida en una vorágine de carromatos descontrolados y un enjambre de extras y reses, el Viejo Sur huyendo de las tropas del general Sherman. El productor no daba tregua a su equipo; había que ir más rápido y funcionar mejor. Cuando la adrenalina natural del organismo se agotaba, había estimulantes artificiales a disposición de cualquiera que los necesitara. También había píldoras para ayudarles a dormir al llegar a casa, si es que llegaban a irse a casa.

Selznick no era el único tirano del plató. Vivien Leigh también espabilaba a todo el que se le ponía por delante. Clark Gable se mostraba relativamente relajado; Leslie Howard, reservado, como de vuelta de todo, convencido de que su maquillaje y vestuario le daban el aspecto de un portero homosexual del Beverly Wilshire Hotel, y Olivia de Havilland se conducía con fría profesionalidad.

Miss Leigh se pasaba el rato discutiendo con Fleming por su interpretación. Ella sabía que Scarlett era el papel de su vida —de la vida, o varias vidas, de cualquier actriz— y también sabía que el director sentía más simpatía por Gable y por Rhett Butler. Victor sabía que tenía que crear tensión entre Scarlett y Rhett en el plató. Y mientras el cineasta conseguía una gran interpretación, Vivien lo pasaba fatal. La actriz estaba excitable, irascible e impaciente. Además del espíritu de Scarlett O'Hara

que la invadía, su cabeza estaba ocupada por Laurence Olivier y su ardiente deseo de reunirse con su amado, que había acabado *Cumbres borrascosas* y se hallaba ahora trabajando en Broadway. Al término de cada jornada, Leigh se empeñaba en seguir trabajando por la noche. No veía la hora de acabar con aquello.

Mientras, Selznick discutía sin cesar con Fleming por el guión, el vestuario, los acentos sureños y la calidad visual de la película. Sidney Howard, que había vuelto a California, trabajó en el guión hasta que la frustración pudo más que el prurito profesional. A Walter Plunkett se le echó en cara el haber vestido a Gable como un proletario de la época y no con el aparato de una estrella. A la profesora de dicción, Susan Myrick, se le achacaban supuestas incongruencias. Y David seguía pensando que la factura visual de la película no estaba a la altura. Solución: volver a rodar varias escenas en localizaciones. Mandó teñir de rojo varias hectáreas de tierra de los valles de las afueras de Los Ángeles para que se parecieran a la tierra del norte de Georgia.

Sin embargo, con un equipo estimulado a base de drogas y atacado por retortijones de estómago generalizados, la situación tenía que estallar por algún lado. Según confesó Selznick por escrito: «Creo que Fleming se encuentra en un estado físico que le va a impedir terminar la cinta. Hasta tal punto está al límite del agotamiento, tanto física como mentalmente, que en mi opinión sería un milagro que consiguiera seguir rodando durante seis o siete semanas más... Como a otro director le resultaría imposible asumir el mando si no le damos tiempo para familiarizarse a conciencia con el libro y los guiones, creo que deberíamos empezar a buscar un director de reserva».

Para Fleming, el límite al que se refería Selznick llegó el 29 de abril de 1939, al final del rodaje de la muerte de Melanie. Irónicamente, fue en aquellos momentos cuando Gable se negó a hacer una escena en la que Rhett Butler llora en el regazo de Melanie tras ver a Scarlett a las puertas de la muerte como consecuencia de un aborto. A Gable le daba vergüenza “llorar” delante de los espectadores, pensaba que era una costumbre poco masculina y que a sus fans no les gustaría verle haciéndolo.

Fleming, que también era un hombre de pelo en pecho, le aseguró que el público lo aprobaría. Pero el actor se mantuvo en sus trece y a las once y media de la mañana abandonó el plató, tras dar por terminada su jornada. La del director no había hecho más que empezar.

Aquel día, Scarlett, Melanie y Belle Watling, que aparece aquí por primera vez en la historia, tuvieron que hacer turno de noche. Se trataba de un exterior nocturno que se rodaría en una calle de Atlanta levantada en los terrenos del estudio. El director, aún irritado por la postura de Gable, no estaba de humor para más actores respondones, y cuando la belicosa Vivien Leigh cometió el error de entablar una de sus múltiples discusiones con él, Fleming no pudo contenerse. Sus nervios, su cuerpo

y su vanidad acabaron rindiéndose a la presión. Según John Lee Mahin, que estaba presente en el plató, «Vic enrolló el guión, se lo arrojó a Vivien y le dijo: “Métetelo por tu real culo británico”» y abandonó el *set* echando humo. Más tarde, el director confesó a Mahin que de camino a Malibú, había pensado seriamente en tirarse con el coche por los acantilados de los Palisades. El estudio explicó que había sufrido una crisis nerviosa.

En realidad, el director había solicitado su relevo dos semanas atrás y se había sometido a una revisión médica en el estudio, aunque los doctores dictaminaron que podía seguir trabajando. Aun así, Selznick hizo gestiones para sustituirle, si llegaba el caso, por Robert Z. Leonard o William Wellman. Cuando la renuncia de Fleming se hizo efectiva, se apresuró a pedir los servicios de Sam Wood a la MGM.

Aunque la prensa dio mucha importancia al repentino abandono de Fleming, la verdad es que no tuvo mucho impacto en el estudio. En varios sentidos, los auténticos motores de la producción eran Selznick y Leigh; sus principales autores, de hecho. Pero el protocolo y la logística exigían un director, y esta vez Louis B. Mayer y la Metro se ofrecieron a ceder a Wood, un veterano del cine mudo, director de las comedias de los hermanos Marx *Una noche en la ópera* y *Un día en las carreras*. Acababa de terminar *Adiós Mr Chips*. Era un buen artesano, un director competente e impasible, válido para marcar el ritmo de los intérpretes con tanta eficacia como falta de imaginación, pero no tenía la categoría de Cukor, ni siquiera la de Fleming.

Por suerte, a estas alturas, los actores ya estaban más que compenetrados con sus personajes, de forma que la función del nuevo director se redujo, poco más o menos, a dirigir el tráfico.

Inmersos en el tenso *sprint* final, en el que todo el mundo sudaba por sacar adelante las últimas escenas, el plató se impregnó de un aire de desquiciamiento contenido. Aunque DOS estaba complacido con el trabajo de Wood, el productor comprendía que Sam no tenía la visión narrativa, el ímpetu y el instinto visual que Fleming había aportado a la película. Consciente de ello, David montó una campaña para recuperar a su director. Pero su idea era hacerlo sin prescindir de los servicios de Sam, maniobra que le permitiría acelerar el ritmo de la producción considerablemente. Pues, ¿no tenía ya a William Cameron Manziés dirigiendo exteriores en el valle de San Fernando y segundas unidades para otras secuencias? ¿Qué importancia tenía un director más?

Portando consigo una ofrenda de paz consistente en dos periquitos metidos en una jaula, Selznick, Leigh y Gable visitaron a Fleming en Malibú. Éste dijo que pensaba que *Lo que el viento se llevó* acabaría siendo el «elefante blanco más grande de todos los tiempos», pero accedió a volver al trabajo. No puso objeciones a la presencia de Sam Wood, aunque él, por supuesto, seguiría siendo el director principal, responsable de todas las escenas importantes.

Después de aquellas dos semanas de ausencia, Vic volvió al plató e inmediatamente se puso a trabajar en el plano más grande de la película, aquel en que Scarlett deambula entre los soldados heridos en la estación de tren, buscando al doctor Meade. Selznick había pensado hacer de la escena un espectáculo panorámico en el que intervendrían todos los extras que trabajaban en Hollywood, pero se topó con problemas. Primero, no había suficientes extras disponibles: David quería dos mil, pero sólo ochocientos acudieron a su llamada. El productor decidió rellenar los huecos a base de maniqués. Entonces, el sindicato de extras exigió cobrar por el trabajo que estaban haciendo los maniqués. El productor se negó con altanería, y el lunes 22 de mayo, ochocientos extras, vestidos con uniformes deshilachados y ensangrentados, se tumbaron al sol y comenzaron a gemir, mientras manipulaban furtivamente el muñeco que yacía a sus pies o a su lado.

Para conseguir el efecto deseado, DOS se puso en manos de William Cameron Menzies. El diseñador de producción optó por un solo *travelling* que empezaría con un primer plano de Scarlett, desde el cual la cámara iría retirándose hacia atrás y hacia arriba, hasta que la figura de la protagonista se perdería rodeada por los soldados yacientes, un mar de cuerpos cuyo número va aumentando a medida que la cámara asciende y se aleja, mientras se nos muestra, ahora en primer plano, la bandera de la Confederación, carbonizada y maltrecha. Dibujarlo en *storyboards* fue una cosa; plasmarlo en película, otra muy distinta.

La grúa más grande de Hollywood podía alcanzar una altura máxima de ocho metros. Menzies necesitaba treinta. Al final, el estudio alquiló una grúa especial a los astilleros de Long Beach, capaz de elevar la cámara veinticinco metros por encima del suelo, y tuvo que construir una rampa de cemento de cincuenta metros de largo para colocarla y crear una plataforma para el *travelling*. El resultado final fue uno de los mejores planos de la historia del cine. Anteriormente, Fleming había dirigido la escena en que Scarlett corre a través de la congestionada calle Peachtree, esquivando caballos y carruajes con temeraria determinación. Vivien, que se negó a utilizar un doble la describió así:

«No es una experiencia muy agradable ver un vehículo de municiones precipitándose hacia ti, aunque sepas que los conductores son expertos y que todo está muy planificado. La secuencia no se podía rodar en una sola toma, y así, durante lo que me pareció una eternidad tuve que andar esquivando obstáculos entre el tráfico de Peachtree Street, sincronizándome a mí misma para esquivar los caballos al galope y los carromatos a la carrera. Me pasé todo el día tan concentrada en colocarme donde era debido cuando era debido que hasta que me acosté aquella noche no me di cuenta de que Scarlett O'Hara Leigh era una persona muy contusionada».

Gable también sufrió los rigores de la filmación. El actor supo lo que era el agotamiento cuando Fleming rodó la escena en que Rhett asciende un largo tramo de

escaleras hasta la habitación, con Scarlett en los brazos propinándole patadas. El rodaje empezó a media tarde, y hubo que repetir la escena una y otra vez. Tanto que, según recordaba Vivien Leigh, «hasta el irreductible señor Gable empezó a acusar el esfuerzo». Al final, el director pidió una toma más. El exhausto Gable tomó a Vivien en sus brazos y volvió a subir las escaleras. «Gracias, Clark», dijo Fleming. «La verdad es que no necesitaba esta toma. Es que había apostado a que no serías capaz».

Quedaba la escena más dramática de la película: el final de la Primera Parte, cuando, contra la luz anaranjada del amanecer de Tara, Scarlett pronuncia su voto de supervivencia, jurando que jamás volverá a pasar hambre. Es un momento clave de la película, el que marca la transición de la protagonista de coqueta inconsciente a mujer madura.

El escenario elegido para rodar la secuencia fue Lasky Mesa, en Simi Valley, a sesenta millas del estudio, y hacia allí se dirigieron Vivien Leigh, Victor Fleming, la cámara y algunos técnicos y maquilladores en un remolque con su camerino y todo. Pero el sol y el cielo se negaron a colaborar, y hubo que repetir el viaje media docena de veces, en busca de un amanecer apropiadamente espectacular.

Por fin, el 23 de mayo, después de salir del estudio a las once de la noche, tras toda una jornada de rodaje, emprendieron de nuevo camino a Lasky Mesa, adonde llegaron a tiempo de grabar una aurora perfectamente idílica. Seguramente fue más cuestión de suerte que de planificación, porque, según contó Vivien Leigh en un programa retrospectivo, «El sol salió poco después de las dos de la madrugada», una hora del todo insólita para que salga el sol en cualquier punto al sur del Ártico^[21].

Pero el sol y Vivien se comportaron maravillosamente y el grupo estaba de vuelta en casa a las cuatro y media, con tiempo para dormir una hora antes de volver al estudio. «Y el caso es que no recuerdo que me sintiera cansadísima», declaró la actriz. «Me acuerdo más del día en que Scarlett disparaba contra el desertor. Después de aquel episodio tan estresante, tanto Olivia de Havilland como yo estábamos al borde de la histeria, no sólo por la tensión de la escena, sino por la muy real caída del hombre “muerto” por las escaleras, delante de nuestros ojos».

El mes de mayo tocaba a su fin, y había cinco unidades trabajando simultáneamente. Un día, Leigh podía trabajar con Wood por la mañana en una escena de la Segunda Parte, y por la tarde con Fleming en la Primera. También podían necesitarla Menzies o R. Reeves Eason, uno de los directores de la segunda unidad. El horario de trabajo era apretado, pero ya se empezaba a vislumbrar el final. Seguía habiendo problemas: los estallidos ocasionales de Leigh, la absoluta indiferencia de Howard, la vanidad de Gable. Y entonces ocurrió algo extraordinario: se quedaron sin guión.

Reparado el imponderable, Selznick intentó convencer a Gable de que fingiera las lágrimas pertinentes en la escena donde Rhett muestra su remordimiento por el aborto de Scarlett. El productor encontró una aliada en Carole Lombard, que declaró ante su indeciso marido que llorar no tenía nada de deshonroso y que sería una escena memorable; la actriz le recordó además que siempre había sabido que tenía que hacerla y que ahora no podía echarse atrás. Fleming se ofreció diplomáticamente a rodar la escena con lágrimas y sin ellas, para que Clark decidiera luego cuál quería usar. El actor accedió a regañadientes.^[22]

Lunes, 29 de mayo. Una pálida luz, filtrada por la lluvia, deja en penumbra el demacrado rostro de Gable. En el plató reina un silencio absoluto. La dulce voz de Melanie se eleva en el aire y Rhett llora con toda el alma ante la cámara. Con la considerable ayuda del diseño y la atmósfera de la escena y de la solidaria interpretación de Olivia de Havilland, Gable —bajo la sensible dirección de Vic— consiguió transmitir parte del tormento interno de Rhett Butler, que hasta este momento de la película ha sido, con todo su encanto, poco más que un insustancial cero a la izquierda. Después de ver los copiones, el actor reconoció que la versión con lágrimas era la mejor de las dos y accedió a que fuera utilizada en la película.

A finales de junio, a los cinco meses de comenzado el rodaje, Selznick seguía mareando el guión, trabajando en un *collage* de cargas de caballería, combates a espada y tiroteos con Ashley Wilkes. En su opinión, era absolutamente necesario mostrar a Rhett violando el bloqueo y a Ashley luchando heroicamente contra los yanquis. «Me parece importante», observó en una nota interna, «dar alguna escena de acción a estos dos personajes, que se pasan casi toda la película hablando sin hacer nada».

Leslie Howard, que había sido oficial en la Caballería británica, era un jinete excelente, y DOS estaba convencido de que estas escenas contribuirían a magnificar su personaje.^[23] Thomas Mitchell, en cambio, tenía poco en común con su papel en lo que a caballos se refería. Si a Gerald O'Hara le encantaba surcar sus tierras a galope tendido, saltando cercas, a Mitchell le daban pavor los cuadrúpedos y Fleming tenía que obligarle para que montara en uno. Eso fue todo. Selznick escribió el siguiente telegrama a Jock Whitney: «Toca la sirena. Scarlett O'Hara ha terminado su interpretación hoy a mediodía. Gable termina esta noche o por la mañana, después seguiremos rodando hasta el viernes con personajes menores. Yo me voy al barco el viernes y vosotros os podéis ir todos al diablo».

¡MÚSICA, MAESTRO!



Cuando el rodaje de *Lo que el viento se llevó* llegó oficialmente a su fin, el día 1 de julio, Vivien Leigh tenía buenos motivos para estar no ya cansada, sino agotada. Había trabajado 125 días, cinco meses enteros, con sólo unos pocos días de descanso entre medias. Clark Gable, en cambio, había trabajado 71 días, Olivia de Havilland 59 y Leslie Howard sólo 32. La mayoría de los observadores comprendieron que Vivien se estaba exigiendo hasta el límite de sus fuerzas, demostrando más tesón y más dureza incluso que Scarlett cuando obliga a sus hermanas a recoger algodón después de la guerra.

Pero a la protagonista de *Lo que el viento se llevó*, que ardía en deseos de terminar la película y reunirse con Olivier en Nueva York, aún le quedaba un último esfuerzo: Scarlett llorando en la escalinata por la partida de Rhett. La escena, inventada por DOS a última hora, obligó a Vivien a posponer su vuelo a Nueva York. Las lágrimas, pues, eran reales.

Por fin llegó el día del rodaje de la última escena: la joven se pregunta cómo puede recuperar a Rhett. Tendida en la fatídica escalera carmesí, dice: «No lo pensaré hoy. Lo pensaré mañana... Después de todo, mañana será otro día».

Selznick tuvo muchos problemas con esta secuencia. El guión de Sidney Howard (y todas las versiones posteriores) terminaba igual que la novela, con la escena en la que Rhett deja sola y hundida a Scarlett en la enorme y ostentosa mansión. Pero el guión no insinuaba en ningún momento, como Margaret Mitchell en su novela, que Scarlett pensara «que podía recuperarle. Ningún hombre que le interesaba se le había resistido jamás».

El productor pensaba que el desenlace ofrecido en el guión era «extremadamente deprimente» y se devanó los sesos para encontrar una salida algo más optimista. Por fin, se le ocurrió la idea de hacer sonar las voces “fantasmales” de Gerald, Rhett y Ashley recordándole a la protagonista el amor que siente por Tara y por la tierra. De la Scarlett desconsolada, sentada en las escaleras, pasaríamos a una Scarlett brava y valiente, recortada contra el llameante fondo de Tara. Esta escena traería ecos de un diálogo más ligero y afectuoso entre la chica y su padre, al principio de la historia, cuando hablan de su amor por la tierra, y también permitiría a la película terminar con una nota más optimista.

Una vez terminado el rodaje, aún quedaba una tarea monumental: la posproducción. A la cabeza de la orden del día, y de la lista de problemas, figuraba el montaje. Contando todos y cada uno de los planos filmados, la película duraba poco menos de seis horas. Selznick y el montador, Hal Kern, pasaron dos largos meses, con varios turnos de cuarenta y ocho horas incluidos, mirando el metraje en las moviolas y decidiendo qué cosas dejar y cuáles quitar.

Entre las escenas que se perdieron por el camino se encuentran la que muestra a los esclavos disfrutando de su propia barbacoa en Doce Robles; la noche de bodas de

Scarlett con el pobre Charles Hamilton; varios planos del baile benéfico; una secuencia (que no existe en el libro) de Belle Watling dando de beber a los heridos; Belle y sus chicas en el estrado, durante una vista por la muerte de Frank Kennedy; y la muerte del padre de Ashley, John Wilkes.

Una secuencia que se propuso (y escribió), en la que otro John Wilkes —el John Wilkes Booth que mató a Lincoln— aparece en el teatro, no llegó a filmarse. Como tampoco lo hicieron todos los planos de la caballería imaginados por Selznick, lo que convierte a *Lo que el viento se llevó* en la única película de la Guerra de Secesión que no contiene una sola batalla. El “Incendio de Atlanta” quedó considerablemente abreviado, y se añadió un segmento en el que Scarlett, su caballo, su carromato y su frágil cargamento humano aparecen acurrucados debajo de un puente, de camino a Tara después de sortear el infierno.

Al principio de la película Selznick había contratado al Coro de Hall Johnson para que cantaran mientras trabajaban en los campos de algodón. Una segunda unidad se había trasladado a Chico, una zona agrícola del norte de California, para filmar unos cuantos planos de Tara, verde y dorada bajo el sol de Georgia, que luego se ensamblaron con las tomas del coro.

A Cammie King, la niña que interpretaba el papel de Bonnie Blue Butler, se la había enseñado cuidadosamente a saltar con un pony de verdad y había rodado sus escenas. Sin embargo, durante el montaje Selznick decidió que no le gustaba su voz y contrató a otra actriz para que la doblara. Los diálogos de Marcella (Cathleen Calvert) Martin también fueron doblados. Su acento, decían, no era suficientemente sureño... y eso que la chica era del Sur.

Otro escollo que tuvo que superar *Lo que el viento se llevó* fue el de la censura. Selznick había añadido una palabra a una frase escrita por Margaret Mitchell, una palabra que transformó la frase de tal manera que la introdujo de inmediato en la historia del cine. En la novela, cuando Scarlett pregunta: «Si te vas, ¿qué haré yo?», Rhett contesta: «Querida, me importa un carajo» («My dear, I give a damn»). David añadió la palabra «francamente» al principio de la frase, un toque nimio que daba a la línea un ritmo y una escalofriante indiferencia que antes no estaban allí. El 27 de junio de 1939, Clark Gable se ocupó de imprimirle esa garra que la hizo inmortal, pero el actor tuvo que grabar dos versiones distintas: el problema no era la palabra “francamente”, sino la palabra “damn” [“carajo”].

La Oficina Hays era un comité de censores cinematográficos que había sido fundado a principios de los años treinta para parar los pies a todas aquellas pécoras oxigenadas que estaban inundando de inmoralidad la historia del cine. Y como tantos comités de vigilancia, los señores de la oficina Hays tendían a pecar por exceso de celo, en su afán de proteger a los espectadores de conceptos tan rijosos como las camas de matrimonio (aunque sus usuarios fueran, efectivamente, matrimonio), los

partos y las blasfemias, incluida la abominable palabra “damn”. Esta palabra no se había pronunciado en una película desde 1933. Estaba absolutamente prohibida.

Como precaución contra las iras de la Oficina Hays, Rhett Butler recitó su célebre frase una vez como «Francamente, querida, eso no me importa»... y otra vez con el “damn” incluido. Al productor no le gustaba la primera opción. Y sabía que al público tampoco le gustaría.

El 20 de octubre de 1939, Selznick envió a Hays una carta tan prolija como impecablemente argumentada: «Como imagino sabrá», decía DOS, «la frase definitiva de *Lo que el viento se llevó*, la línea que establece definitivamente la futura relación entre Scarlett y Rhett, es: “Francamente, querida, me importa un carajo”. Naturalmente, tengo el máximo interés en conservar esta frase y, a juzgar por las reacciones de dos salas enteras en sendos pases de prueba, millones de personas que han leído este nuevo clásico americano recuerdan, aman y esperan con ansia esta frase».

A continuación, DOS mencionaba sus películas anteriores y el respeto que siempre había demostrado hacia el código de producción. Citaba el “Oxford English Dictionary”, que definía la palabra “damn” como un simple vulgarismo y esperaba que la inclusión del vocablo en la cinta estableciera un valioso precedente. La Oficina Hays, como casi todo Hollywood, no estaba preparada para resistirse al ciclón Selznick en pleno azote. Acabó por capitular. *Lo que el viento se llevó* obtuvo su marchamo de aprobación.

La cinta había sido pulida y recortada hasta las cuatro horas y media; montada, cortada y rematada por medio del doblaje, de insertos y de cortes. Había llegado el momento de ponerla a prueba ante una platea de espectadores.

No es de extrañar que David O. Selznick encargase la banda sonora de su producción más ambiciosa a Max Steiner, reconocido como uno de los mejores músicos, si no el mejor, de su época. Steiner y Selznick habían trabajado juntos en RKO durante la breve estancia allí del productor como jefe del estudio. Fue el compositor quien sugirió que el ingrediente que faltaba en *La melodía de la vida* era una buena música sinfónica y que *Ave del paraíso* resultaría mucho mejor con flautas y cuerdas, por no hablar de su *score* para *King Kong*, que llenó de suspense y credibilidad este título mítico de la RKO.

A favor de Steiner jugaba también el hecho de haber firmado la banda sonora de *Jezabel*, para cuya composición se había documentado sobre la música del Sur norteamericano y de la Guerra de Secesión. No había duda posible: era el hombre perfecto para el trabajo. De hecho fue la primera y única elección de Selznick.

Los compositores de Hollywood están acostumbrados a trabajar a mataballo. Steiner no era una excepción. Fue contratado a finales de agosto y se le pidió que escribiera tres horas de música en un plazo de dos meses, pues la ciudad de Atlanta

tenía prometido el estreno de *Lo que el viento se llevó* para mediados de diciembre, y el tiempo apremiaba. Después, seguiría trabajando para DOS en *Rebeca*. Simultáneamente estaba trabajando en *Four Daughters* para la Warner, y aguantaba el tipo a base de extracto de tiroides e inyecciones de B-12.

Steiner quería el trabajo, pero era un poco propenso al pánico y en más de una ocasión se quejó de que le era imposible terminar su tarea en el plazo que le habían dado. Sin embargo, cada vez que amenazaba con abandonar, David amenazaba a su vez con buscarse a otro compositor, con lo que el músico vienés volvía a su partitura. [24]

Al comprobar que su compositor empezaba a retrasarse, Selznick contrató a Franz Waxman y a Herbert Stothart para aligerarle de trabajo y hacerle sentir vagamente amenazado. La táctica surtió el efecto deseado. Steiner se enteró e incrementó el ritmo de producción con interminables jornadas de trabajo que se prolongaban desde las cinco de la mañana hasta la medianoche, componiendo casi la totalidad de las tres horas y quince minutos de música que la película necesitaba. Sólo las fuertes dosis de benzadrina que se inyectaba le impidieron derrumbarse.

Uno de sus orquestadores, Hugo Friedhofer, fue presionado para escribir la música de la huida de Atlanta en llamas, mientras dos fragmentos del *score* de Waxman para *The Young in Heart*, así como un fragmento de la siniestra música de David Axt para *David Copperfield*, fueron utilizadas para la escena en la que Melanie llama a la puerta de la cámara mortuoria de Bonnie.

A pesar de sus temores, Steiner presentó su colosal trabajo a finales de noviembre, dentro de los plazos previstos, y lo que presentó fue glorioso: una orquestación arrolladora y repleta de matices emocionales, con temas especiales para Scarlett, Rhett, Melanie y, por supuesto, la propia Tara, cuyas notas se escuchan sobre los títulos de crédito y en los momentos culminantes del filme. Este tema de continuidad estaba destinado a convertirse en una de las melodías más conocidas y amadas de la historia del cine.

Todas las “marcas de fábrica” de Max Steiner, que se harían tan familiares para el público en los siguientes treinta años, están presentes en el *score* de *Lo que el viento se llevó*: motivos independientes para cada protagonista y muchos personajes secundarios; música de la época incorporada a la partitura; poderosas líneas melódicas; una reacción musical para —casi— cada acción en la pantalla; toques sinfónicos; fuerte presencia de instrumentos extraños a la moderna orquesta sinfónica (en este caso banjo, dobro, melodeón, armónica y acordeón); sintonías en clave menor que se reencarnan en trazos en clave mayor y a la inversa. En esta época, todo esto era nuevo, si no inventado por el gran Steiner.

Muchos compositores cinematográficos contemporáneos se refieren a *Lo que el viento se llevó* como una escuela de aprendizaje que cambió para siempre el modo en que los productores percibían la música para películas. No sólo hay en este *score* una

enorme cantidad de música en esta superproducción de casi cuatro horas, sino que hay todo tipo de variaciones melódicas. Con cinco grandes orquestadores (Bernard Kaun, Hugo Friedhofer, Adolph Deutsch, Reginald Bassett y Maurice de Packh) trabajando a partir de los precisos pentagramas del compositor, las posibilidades para inventar eran infinitas. En definitiva, una monumental partitura de más de tres horas que, injustamente, no obtuvo el Oscar.

En definitiva, el conmovedor y evocador *score* de Steiner mezcla composiciones originales, temas tradicionales, y música del período de la Guerra Civil para dar a la película un sonido suntuoso y romántico, salpicándolo con agudos comentarios humorísticos sobre la acción, como en las citas de “Massa está en la fría, fría tierra” referente a la muerte de los dos primeros maridos de Scarlett.

Selznick decidió entonces que necesitaba una escena introductoria igualmente grandiosa. Hal Kern tuvo la idea de mostrar las palabras “Gone With the Wind” barriendo la pantalla,^[25] y David escribió las frases introductorias: «... Una tierra de Caballeros y Campos de Algodón llamada el Viejo Sur. Búsquenla sólo en los libros... porque es una Civilización que se fue con el viento».

Mientras *Lo que el viento se llevó* pasaba al laboratorio para someterse al delicado proceso del talonaje, Selznick pasó a interesarse por los planes de la Metro para comercializar y distribuir la película. Hubo desacuerdos y acaloradas discusiones a cuenta de los puntos de exhibición, los horarios de pases, y la publicidad. El productor quería que el precio máximo de la entrada se fijase en 1,65 dólares, aunque al final se conformó con 1,50. La MGM se mostró generosa con el público, pero con los exhibidores no tuvo piedad. En vez del porcentaje habitual del 30 por ciento de la recaudación, el estudio se llevaría un 70 por ciento. La Metro había invertido mucho dinero en *Lo que el viento se llevó*, por supuesto, pero Selznick había invertido más, y muchas más cosas aparte de dinero. Además, era su película y la gente lo sabía. El productor escribió la siguiente carta destinada a Al Lichtman, uno de los directores generales de la Metro: «Esta película representa la mayor obra de mi vida, lo mejor que he hecho y seguramente lo mejor que haré. El público me asocia con ella y en el futuro me asociará aún más. No pienso tolerar sin defenderme con todos los medios a mi alcance que se me culpe de echar a perder la campaña de exhibición». Selznick nunca llegó a enviar la carta; sólo era su forma de presidir una reunión sin tener que aguantar a otros participantes y su forma de intentar encajar el hecho de que ahora la película estaba en manos de otras personas y que no era sólo suya.

El 11 de diciembre de 1939, tres años y medio después de enviar su emocionado mensaje a Selznick, Kay Brown recibió un telegrama: «Acabamos de terminar *Lo que el viento se llevó*. Que Dios nos bendiga a todos. DOS». La película ya estaba lista

para el estrellato.

¡LUCES. ACCIÓN. ATLANTA!



David O. Selznick quería que todo Hollywood viera su criatura y compartiera su momento de gloria. En esta ocasión, sin embargo, sabía que era imposible, y lo que más le asustaba era pensar que la prensa tuviera ocasión de echar el más mínimo vistazo a “su locura”. Finalmente fijó un día para el preestreno y pidió a sus colaboradores que hicieran las gestiones pertinentes. Hal Kern conocía bien a su jefe. Como sabía que el único incapaz de mantener la boca cerrada era el propio David, se negó repetidamente a informarle del lugar donde iba a tener lugar la proyección. Se limitó a decirle la fecha: 9 de septiembre de 1939.

Riverside es un pulcro pueblecito situado en los confines del desierto, a unos cien kilómetros al este del centro de Los Ángeles. Surgió a lo largo de los años veinte, tiene cierto sabor latino y el mejor hotel de la época, el Mission Inn, uno de los grandes monumentos arquitectónicos de California. Hoy en día, Riverside está lo bastante retirado de Los Ángeles para darse aires de superioridad, pero lo bastante próximo para estar cubierto de niebla tóxica. En los años treinta y cuarenta, la población de Riverside era el sueño de un demógrafo hollywoodiense, un atributo que la había convertido en anfitriona habitual de los pases de prueba que se suelen organizar para comprobar las reacciones del público ante las películas de estreno.

Llegado el gran día, Kern se encargó, en el más absoluto de los secretos, de mandar un coche a recoger a los Selznick, a Jock Whitney y veinticuatro latas de película. El destino era un cine cuyo nombre sólo conocía el chófer. Era una tarde realmente bochornosa. Se pasaron el viaje en silencio o hablando todos a la vez. A DOS le preocupaba que les estuvieran siguiendo. Era como un filme de espionaje.

El gerente de la afortunada sala, que estaba a dos horas de distancia, en Riverside, no había sido prevenido. Por fin llegaron al Fox Riverside Theater, calle Siete esquina con Market. Era una sala típica de la época, un ostentoso edificio que imitaba el estilo colonial español, construido en 1928. La sala estaba abarrotada de gente que había acudido a ver a Gary Cooper en *Beau Geste* y que estaban allí aguantando la película que abría el programa, *Hawaiian Nights*.

Cuando Hal Kern salió del coche tambaleándose bajo el peso de las veinticuatro latas, el gerente adivinó inmediatamente lo que se avecinaba porque echó los brazos hacia delante, ofreciéndose a proporcionar absolutamente cualquier cosa que necesitaran. Eso sí, se empeñó en llamar a su mujer. Como a un detenido en una comisaría, Hal le dio permiso para hacer una sola llamada y para decir a su mujer que se personara en el cine de inmediato, aunque no el motivo. A continuación, el público fue informado de la noticia. En la pantalla apareció un rótulo: «Anuncio especial». El gerente subió al escenario y leyó un discurso preparado. Anunció un pase de prueba organizado por un estudio, un pase muy especial. No, no podía decir qué película era.

Los espectadores de Riverside estaban acostumbrados a que los utilizaran como conejillos de indias y conocían las reglas del juego. Pero oyendo al gerente, se dieron

cuenta de que este juego no era el de siempre. ¿Podía ser lo que se estaban imaginando? El gerente se había puesto muy grave; esta película es más larga de lo normal, pueden hacer una llamada telefónica si quieren, no se admite a nadie más en la sala, si se van no podrán volver a entrar, vamos a cerrar las puertas. ¡Tenía que serlo! Los parroquianos, presintiendo algo especial, permanecieron sentados en sus asientos, frotándose las manos.

Tardaron un poco en organizar las cosas. Sin embargo, al final se abrió el telón y se apagaron las luces. Casi inmediatamente apareció el nombre de Margaret Mitchell. Como los títulos de crédito y la música aún no estaban terminados, Hal Kern había pedido al departamento artístico que diseñara unos rótulos *ad hoc* y que grabara encima la animada música compuesta por Alfred Newman para *El prisionero de Zenda*.

Cuando el título barrió la pantalla, el público se puso en pie al unísono, lanzando vítores, aplaudiendo y gritando. La sala se vino abajo en una especie de seísmo de alegría. Jock Whitney e Irene Selznick prorrumpieron en lágrimas. Los espectadores lo harían más tarde, en su momento.

Esa noche, por única vez en su historia, *Lo que el viento se llevó* fue proyectada ante un público durante cuatro horas y veinticinco minutos. En un momento dado se podría haber oído un alfiler cayendo al suelo; luego vinieron los aplausos, que invadieron el auditorio como un maremoto.

En el estudio, Selznick repasaba los cuestionarios que los espectadores habían rellenado después de la proyección. El sentir general y la frase más repetida era como sigue: «La mejor película que he visto en mi vida». Lo cierto es que las tarjetas que rellenaron los espectadores eran extraordinarias, lascivas en su efusividad: «No corten ni un minuto», «Vivien Leigh es una de las actrices más supercolosales que he visto en mi vida», «La tendrían que ver todos los adultos del mundo». Ahora, Selznick sabía que *Lo que el viento se llevó* era tan buena como él pensaba. Lo único que quedaba por hacer era terminar la película a tiempo para el estreno.^[26]

Selznick no cabía en sí de gozo, pero aún quedaban cosas que hacer. Como cuatro horas y media seguían siendo demasiadas horas, David, Kern y Fleming volvieron a arremangarse en la sala de montaje, reeditando, quitando planos por aquí y por allá y añadiendo unas cuantas escenas de transición.

Selznick decidió entonces recuperar a su protagonista. La primera escena no acababa de gustarle. Vivien Leigh, que se había ido a Nueva York, no podía creérselo. ¡Justo ahora que Olivier había conseguido exorcizar a Scarlett de su espíritu! El 13 de octubre, Scarlett y los gemelos Tarleton se reunieron por tercera vez en el porche de Tara y volvieron a hacer su escena, esta vez para Sam Wood. Cuando Vivien llegó al set, el productor le dijo: «Madre mía, ¡pareces una vieja!».

Cinco días después se celebró otro pase sorpresa, esta vez en Santa Barbara, dos

horas al norte de Hollywood. Kern llamó al gerente del Arlington Theatre de Santa Barbara y le preguntó si le podía llevar *Intermezzo* para un pase de prueba. La sala acababa de estrenar *What a Life*, y el segundo título del programa era *Charlie Chan at Treasure Island*. Hal contaba con que este cambio de programa a mitad de semana, en favor del cine familiar, le garantizase una sala bien repleta.

«Les llevamos *Lo que el viento se llevó*», recuerda Kern, «como aún no habíamos pegado los rollos, llevábamos 24 bobinas de película y 24 de sonido, y cuando nos presentamos en el cine con los 48 rollos, el gerente me mira y me dice: “Hal, cabrón, eso que llevas ahí no es *Intermezzo*”. Hice lo mismo que había hecho en el Riverside, cerré las puertas y todo, y cuando la película apareció en pantalla, los espectadores enloquecieron».

Llegados a este punto, el productor, conteniendo la respiración, organizó un pase para los ejecutivos de la Metro, que apreciaron la película tanto como los espectadores de Riverside y Santa Barbara. Pero el hecho de que hubiera que parar la proyección varias veces para que Louis B. Mayer pudiera ir al lavabo hizo pensar a Selznick que era necesario introducir un intermedio. La película había alcanzado su duración definitiva, tres horas y cuarenta y cinco minutos.

Por otro lado, en el segundo pase de prueba se habían detectado algunas transiciones demasiado bruscas, pues los cortes y supresiones introducidos habían dejado sin principio y sin final algunas escenas. En Nueva York, a Ben Hecht se le concedió un día para escribir los rótulos que dan continuidad a la acción. Y en Hollywood, el productor ordenó tres días de repeticiones de tomas para cubrir las lagunas que habían dejado las escenas de transición suprimidas o para mejorar escenas que carecían, en opinión de Selznick, de fuerza dramática.

El más complicado de estos añadidos era una escena que se intercalaría en la secuencia del regreso a Tara, en la que Scarlett, Melanie y Prissy se esconden debajo de un puente durante una tormenta, mientras un destacamento de la caballería yanqui pasa sobre sus cabezas. Por si los dramáticos acontecimientos que recogía la cámara no fueran suficientes, Victor Fleming y Ray Klune se enzarzaron en una violenta discusión sobre cómo rodar la escena.^[27] Klune no podía saberlo, pero la frustración que sentía el director con todo lo relativo a *Lo que el viento se llevó* había rebasado todos los límites.

Ahora había que ocuparse de la atribución de créditos. Aunque en el filme habían intervenido innumerables guionistas y el mismo David Selznick se atribuía gran parte del guión, el productor decidió poner el nombre de Sidney Howard en los títulos de crédito. Su decisión se debió en parte a que Howard había redactado la primera versión del proyecto, condensando especialmente el argumento, y en parte a su deseo de rendir homenaje a alguien que ya no estaba en el mundo de los vivos. Howard se había matado en un accidente de tractor sufrido en su granja un mes antes de la

primera proyección y nunca llegó a ver la película a la que tanto había contribuido.

Selznick consideró la idea de poner los nombres de George Cukor y Sam Wood junto al de Victor Fleming. Sin embargo, cuando se lo sugirió a Fleming, éste se lo tomó muy mal.^[28] Victor pensaba que él era, con diferencia, el director que más había aportado a la cinta (así era, en efecto) y que la obra era exclusivamente suya. David lo dejó correr y el nombre de Fleming apareció en pantalla como único director.

Pero Vic empezó a rumiar el incidente en su cabeza y acabó magnificándolo hasta convertirlo en un insulto intolerable, sobre todo después de ver el programa que había confeccionado la Metro bajo la supervisión de Howard Dietz. Con el fin de destacar la contribución del productor todo lo posible, Dietz había incluido una cláusula que decía: «En *Lo que el viento se llevó* han trabajado cinco directores, todos bajo la supervisión directa de David Selznick».

Fleming creyó que había sido idea de David y montó en cólera. Ni Dietz ni Selznick fueron capaces de convencerle de lo contrario, y aquella bienintencionada metedura de pata acabó provocando una ruptura de relaciones entre los dos hombres. Gable se puso del lado del director, pues, desde su punto de vista, aquella traición a su amigo venía a confirmar las reservas que siempre le había inspirado el productor. La frialdad que había entre los dos hombres se convirtió en hielo, pese a los esfuerzos de Carole Lombard, que apreciaba realmente a David, por reconciliarles.

También se había discutido largo y tendido qué nombre debía aparecer antes del título de la película: Clark Gable como protagonista masculino, Vivien Leigh como protagonista femenina o una combinación de ambos. El productor zanjó la cuestión declarando que delante del título sólo había lugar para un nombre: el de Margaret Mitchell. Y eso es precisamente lo que se hizo. Menos mal que ya no quedaba gran cosa por hacer. Sólo poner la música.

Atlanta, Georgia, 15 de diciembre de 1939. La ciudad hervía de emoción. ¡Hollywood venía a visitarles! Y no por una razón cualquiera, sino por el estreno mundial de *Lo que el viento se llevó*, la película que todo el país estaba deseando ver, una película escrita por una novelista de Atlanta, que hablaba de Atlanta y sobre los ciudadanos de Atlanta. Sería el acontecimiento social del siglo.

Se anunciaron tres días de celebraciones, a contar desde el miércoles 13 de diciembre y hasta el estreno en sí, el viernes por la tarde. Se organizaron bailes, té, galas benéficas, fiestas, desfiles y conciertos; programas de radio, bandas militares, equipos de animadoras y conjuntos musicales prepararon sus mejores repertorios.

Los periódicos comenzaron a anunciar las actividades programadas con meses de antelación, con portadas a toda página en las jornadas anteriores al gran día. Y como

es habitual, las firmas comerciales utilizaron el acontecimiento como trampolín para lanzar diversos productos. Davison-Paxon, los mejores grandes almacenes de Atlanta, publicaron un anuncio a media página de prendas de gala dignas de la misma Scarlett, por precios que iban de los 10,95 a los 17,95\$, y la sección de libros de la planta baja exhibió en lugar privilegiado la novela con sobrecubiertas amarillas.

Davison compartía algo de historia con *GWTW*. Había sido una de las primeras tiendas que puso el libro a la venta, cuando éste apareció en 1936. Margaret Mitchell había regalado un ejemplar dedicado (algo que raramente hacía) al coronel Paxon, dueño de la firma y viejo amigo de su familia. El coronel echó un vistazo al mamotreto caído en sus manos y se lo devolvió a la autora, con un único comentario: «Margaret, este maldito libro pesa demasiado».

A Davison-Paxon, como a la mayor parte de los comercios de Atlanta, el estreno le producía sentimientos encontrados. Las posibilidades publicitarias que ofrecía el acontecimiento les parecían de perlas, por supuesto, pero el momento elegido no les resultaba tan conveniente. Selznick había asegurado que la película se estrenaría en septiembre, luego en noviembre, y al final había sido en diciembre, en plena campaña de Navidad, justo cuando aquel refuerzo publicitario era innecesario. Aquel acontecimiento les hubiera resultado mucho más rentable unos meses antes.

Pero a nadie le amarga un dulce, venga como venga, y los comercios, locales de restauración y hasta las empresas de taxis se unieron a la gente de la calle para recibir a la película con los brazos abiertos.

Henry McLemore, corresponsal de la agencia United Press, dijo en un artículo publicado en el “Atlanta Journal”: «Yo he cubierto muchos espectáculos en muy diversos países —los Juegos Olímpicos de Berlín, el Grand Prix de París— pero nunca he visto una ciudad entregarse tan completamente a una cosa como Atlanta se ha entregado al estreno de la película... *Lo que el viento se llevó*».

Selznick International había enviado generosamente diversos atuendos para que los comercios adornaran sus escaparates. Aquellos que no tuvieron la suerte de hacerse con uno de estos solicitadísimos artículos decoraron sus vitrinas con vestidos de antes de la guerra, billetes confederados, cartas amarillentas y manchadas de tinta de generales rebeldes, y figuras gigantes de cartón representando a Rhett besando a Scarlett. Las camareras y los taxistas realizaban sus tareas embutidos en faldas de aros y pantalones de pinzas, en las barras se servían cócteles Scarlett y las calles hervían de periodistas.

Aunque DOS había colaborado activamente en los preparativos (supervisó el plan de colocación de los invitados y solicitó acceso directo a la cabina de proyección desde su butaca), el peso de la responsabilidad correspondió a Howard Dietz, director de publicidad de la Metro. Dietz había convencido al gobernador de Georgia, E. D. Rivers, y al alcalde de Atlanta, William B. Hartsfield, de que declararan los tres días

de fiesta local, y había convertido los tres periódicos que se editaban en Atlanta en sucursales del departamento publicitario de la Metro. Naturalmente, las invitaciones estaban disputadísimas y Howard tuvo que prometer a Hartsfield, que se había visto obligado a ceder parte de sus butacas al gobernador, que Clark Gable acompañaría a la hija del alcalde al Baile de la Liga Juvenil.

El programa comenzaría con la llegada a la ciudad de la mitad de los efectivos de la película, empezando por Ann Rutherford, seguida de Olivia de Havilland y Vivien Leigh, que llegarían el miércoles; Clark Gable y Carole Lombard (visita mucho más interesante) aterrizarían el jueves; después vendría un desfile por las calles, una alocución radiofónica y el baile de disfraces de la Liga Juvenil. El viernes, tras una multitud de actos de menor importancia, llegaría la gran gala de estreno.

Fue una jornada pródiga en emociones. El miércoles por la mañana, el alcalde de Atlanta, William B. Hartsfield, se personó en la estación de tren a las ocho y veinticinco de la mañana para recibir a Howard Dietz, director de publicidad de la Metro Goldwyn Mayer, y a su esposa. El alcalde entregó a la señora un ramo de rosas rojas y ofreció a la pareja una escolta policial, con sirenas y todo, para su trayecto hasta el Georgian Terrace Hotel, el hotel más elegante de la ciudad y centro de operaciones de *Lo que el viento se llevó*.

A las diez de la mañana, el alcalde volvió a la estación para recibir a Ann Rutherford (Carreen O'Hara) y a su madre, entregarles otro ramo y ponerles otra escolta. Rutherford, la novia de Mickey Rooney en la popular serie de películas de Andy Hardy y la primera "estrella" que puso los pies sobre suelo atlantino, fue recibida con vítores de la multitud y las cámaras de los noticiarios cinematográficos.

A las tres y media de aquella tarde, el avión que transportaba a Vivien Leigh, Olivia de Havilland y David Selznick estaba sólo a diecinueve millas de distancia de Candler Field y de la terminal de la TWA.^[29] Un viento de cola más fuerte de lo habitual les había hecho ganar cuarenta y cinco minutos sobre el horario previsto, y el alcalde Hartsfield estaba al borde del ataque de nervios. Las señoras, de seguir así las cosas, aterrizarían antes de que sus ramos llegaran al aeropuerto en coche.

El regidor se precipitó hacia la torre de control y contactó por radio con el copiloto. «No las dejen bajar todavía», suplicó. «Dígale al piloto que pase sobre Stone Mountain. Seguro que les gustará». El piloto accedió y, después del improvisado rodeo turístico, las estrellas aterrizaron en suelo de Atlanta entre un torbellino de maletas (hubo que traer diez coches para transportar a las seis personas con sus pertenencias), pieles, perfumes, *flashes* fotográficos y fans vitoreantes.

En el aeropuerto se pronunciaron discursos. Selznick dijo lo siguiente: «Señoras y señores, hemos entrado en Atlanta con humildad y emoción. Y nos instalamos aquí con gratitud. Esperamos fervientemente que esta ciudad de ciudades quede complacida con nuestros esfuerzos».

Laura Hope Crews llegaba en tren al día siguiente. Selznick no le había permitido viajar en avión, diciendo que «la tía Pittypat nunca haría eso». Y allí estaba el alcalde, en Union Station, esperando con impaciencia al tren Dixie Limited de Chicago, que llegaba a las ocho y veinte de la mañana del jueves.

A continuación tenía que salir a todo correr hacia la Terminal Station para recibir a Claudette Colbert a las ocho y veinticinco (Claudette, una de las estrellas más importantes de la época, no tenía nada que ver con la película, pero le había apetecido sumarse al festejo). Por suerte para el ocupadísimo alcalde Hartsfield, el tren de Miss Crews llegó con retraso y Miss Colbert decidió dejar su llegada para la tarde. El alcalde podía tomarse un respiro.

Llegaron las tres y media de la tarde, el momento que toda Atlanta estaba esperando. Un Sky Sleeper de American Airlines, procedente de Los Ángeles, completó su periplo de quince horas y depositó en tierra a Clark Gable y Carole Lombard. La Banda Militar de Russell High se arrancó con una animada melodía y el equipo de animadoras Blue Rainbow Girls entró en acción. El alcalde se adelantó con sus flores, y los recién llegados fueron acomodados en diversos automóviles para comenzar el desfile hacia la ciudad. Vivien, Olivia, Ann Rutherford, Laura Hope Crews, Ona Munson, Evelyn Keyes y un tropel de directivos del estudio ya se habían trasladado al aeropuerto desde el hotel para sumarse a la comitiva.

Leslie Howard no estuvo presente en ninguno de estos actos. Inglaterra acababa de entrar en la Segunda Guerra Mundial y el actor había abandonado Hollywood para sumarse a la causa. Victor Fleming tampoco estuvo en el estreno, en teoría por la reciente muerte de su gran amigo Douglas Fairbanks Jr., pero seguramente también porque aún estaba ofendido con Selznick por sugerirle que compartiera el crédito de director con otras personas.

Pero la gente del cine que sí apareció era más que suficiente para Atlanta. Como escribió Henry McLemore el día anterior: «Lo único que va a tener que sufrir [Clark Gable es] un desfile por las principales calles de la ciudad y una recepción que está restringida a la mitad de los votantes de Georgia». Cuentan que un ejército más numeroso que el de la Confederación se situó a lo largo de once kilómetros para poder ver la llegada de las *limousines* desde el aeropuerto.^[30]

Los descapotables avanzaban a paso de tortuga por las calles infestadas de fans. Al llegar a la fachada de piedra color miel del Georgian Terrace, los coches libraron a sus célebres pasajeros de la enfervorizada multitud, depositándolos sobre la angosta galería que rodeaba el hotel. Aquí fueron recibidos por cinco *marshals*, los gobernadores de cinco estados sureños, la Cámara Juvenil de Comercio, el equipo de animadoras Red Rainbow Girls, la Banda Militar Femenina del Estado de Georgia, y por Bartlett y McMillan, de la emisora WSB de Atlanta, que más tarde conectó con la red nacional de emisoras de la NBC para ofrecer su programa a todo el país.

Hechas las presentaciones de estrellas y demás, y tras izar Clark Gable la bandera confederada, entonar “Dixie” la Banda Militar Femenina, y lanzar once salvas un experto en pirotecnia, el grupo penetró en el salón de baile del hotel, donde se dispuso a disfrutar de un cóctel y de la cálida temperatura ambiente.

Después, sin apenas transición, las estrellas fueron facturadas a los automóviles y paseadas por Peachtree Street hasta el Auditorio Municipal y el Baile de la Liga Juvenil. El auditorio estaba decorado como el baile benéfico de la película. Las chicas de la Liga Juvenil y sus invitadas, ataviadas en el mismo espíritu, flotaban por la estancia crujiendo en las sedas, rasos, cintas y encajes recién rescatados de las naftalinas de los baúles de sus abuelas.

El edificio estaba engalanado con banderines de laurel y banderas confederadas. En el vestíbulo se veían los decorados del baile benéfico de la película —cortesía de David Selznick—, con la fachada de Doce Robles presidiendo el fondo. Sobre el escenario se elevaba la fachada de Tara, con sus magnolias, sus arbustos de boj, sus glicinias y un césped auténtico que sobresalía del proscenio y llegaba hasta el foso de la orquesta. Aunque en el baile participaron tres mil personas, no fue nada comparado con la noche del estreno. Dieciocho mil almas atestaban las calles, todas deseosas de atisbar un momento a las estrellas en su breve paseo entre el hotel y el Loew’s Grand Theater de Peachtree Street.

Justo antes de salir para el cine, David había recibido un emotivo telegrama de Hollywood: «No sé si ponerme melancólico, noble o humorístico, pero de verdad, esta noche te envío todo mi amor. George Cukor».

El cine Loew’s Grand había tirado la casa por la ventana. Sobre la puerta exterior se elevaba una reproducción de la fachada de Tara. Más arriba, los rostros de Scarlett y Rhett unían sus labios dentro de un gigantesco medallón a todo color. La marquesina estaba iluminada con focos y cinco reflectores rasgaban el cielo nocturno, con una potencia equivalente a ochocientos millones de velas, que los hacía, supuestamente, visibles hasta en Jasper, Georgia, a sesenta y cinco millas de distancia.

Como la sala sólo tenía aforo para 2.051 personas, hacerse con una entrada requería muy buenos contactos o la astucia de Scarlett O’Hara. Y también poder gastarse la cantidad requerida. Una sola entrada valía diez dólares de la época, cuando ver una película normal en un cine normal costaba cincuenta centavos.

Pero hasta los que no se podían gastar ni cincuenta centavos esperaron de pie en la calle para ver entrar a Margaret Mitchell, cubierta de tul verde claro; a Vivien Leigh, con lamé dorado drapeado; a Ona Munson, embutida en terciopelo verde oscuro; y a Carole Lombard, toda raso color champán, del brazo de Clark Gable, éste con esmoquin. Un millar de suspiros salieron de un millar de labios.

Especialmente emocionante fue el recibimiento que el público le brindó a Gable a

la entrada del cine. “The Hollywood Reporter” comentó al día siguiente: «La segunda llegada del Mesías no podrá superar a la primera llegada de Gable». El actor, conocido por sus compañeros de profesión como “El Rey”, había justificado el porqué de su apodo. Dentro de la sala, Clark se dirigió a la platea a través de un micrófono: «Hoy estoy aquí sólo como espectador. Ésta es la noche de Margaret Mitchell y la noche del pueblo de Atlanta». El público rio, lloró, aplaudió y volvió a llorar cuando había que hacerlo. Bajó el telón, se encendieron las luces y la sala se inundó de un aplauso ensordecedor. No había un solo ojo seco en la sala.

Margaret Mitchell, una mujer muy poco amiga de los agasajos públicos, también subió al escenario: «Para mí ha sido una experiencia emocional agotadora. No soy yo quien tiene que hablar de las hazañas de estos actores (...) Tengo que encarecer al señor Selznick por su valor, su obstinación y su decisión de mantener la boca cerrada hasta conseguir exactamente a los actores que él quería».

La novelista había resumido a David Selznick en una sola frase, y la noche se cerró con brillantez. Su novela, la película de Selznick y el trabajo de todos los miembros del reparto y del equipo técnico habían producido una obra maestra. Al terminar la proyección, el aplauso fue atronador. Las agencias, noticiarios cinematográficos y programas radiofónicos propagaron la noticia: *Lo que el viento se llevó* era un éxito arrollador.

Las críticas locales fueron unánimes en su aprobación. Lee Rodgers, del “Atlanta Constitution”, abrió su columna con un párrafo de una sola frase: «Es maravillosa». Después añadía: «*Lo que el viento se llevó* inaugura una nueva era en la historia del cine. Tiene todo lo que se le puede pedir a una gran película. Tiene todo lo que todo el mundo quiere... Vivien Leigh es Scarlett. Y Clark Gable es, ahora más que nunca, el Rhett Butler favorito de las personas que pasan por taquilla».

Pero la prueba de fuego llegaría cuatro días más tarde, en la rutilante Broadway, la Calle Ancha de Manhattan. Como ninguna de las salas asociadas a la Metro tenía aforo suficiente para el número de invitados previsto, el estreno neoyorquino se celebró simultáneamente en dos cines, el Astor de Times Square y el Capitol, situado a unas manzanas de distancia.

19 de diciembre. La luz se derramaba sobre la multitud en forma de cegadores focos de neón y bombillas que se encendían y apagaban desvelando la leyenda “GWTW” en brillantes letras gigantescas. Los escaparates de los Almacenes Gimbel’s exhibían el vestido de Belle Watling, el traje blanco de volantes de Scarlett, el uniforme confederado de Ashley y el traje de etiqueta de Rhett. En el Capitol, acomodadoras ataviadas con conjuntos de antes de la guerra de Secesión repartían programas en un vestíbulo invadido de gladiolos y decorado con retratos gigantescos de Scarlett y Rhett.

Jimmy Stewart acompañaba a Olivia de Havilland. Barbara O’Neil llegó con su

marido, el productor de Broadway Joshua Logan. Mr. Frederics, famoso sombrerero que apareció en pantalla como diseñador de los tocados de Scarlett, también estaba presente, aunque parece que sus creaciones fueron relegadas en favor de las de Walter Plunkett. Alice Faye, Tony Martin, Ann Rutherford y Walter Winchell también se dejaron ver en el Capitol.

Lo que el viento se llevó quedó expuesta al veredicto neoyorquino. Al público le gustó tanto como al de Atlanta. A los críticos también, aunque los expertos neoyorquinos, siempre obligados a preservar su reputación de exquisitos, salpicaron sus elogios de unas gotas de cinismo.

En el “Daily News”, Kate Cameron sugirió que «uno tiene que sentirse muy pletórico de fuerzas para aguantar la sentada entera, pero para los que lo puedan soportar, *Lo que el viento se llevó* vale la pena hasta el último minuto».

«¿Es la mejor película de la historia?», se preguntaba el crítico del “New York Times”. «Seguramente no, aunque es el mayor mural cinematográfico que hemos visto nunca, y la empresa más ambiciosa de la espectacular historia de Hollywood». Este crítico cerraba su crítica resumiendo el sentir de la prensa: «De todas formas, la cosa está aquí por fin, y no salimos del asombro que nos causa el hecho de no sentirnos decepcionados; casi lo estábamos deseando».

El día de Navidad, Selznick recibió un reloj de oro, regalo de Jock Whitney, su socio empresarial. Llevaba grabadas las palabras: «David. Navidad 1939. Alabado sea Dios. Jock». Ahora sólo quedaba un obstáculo antes del estreno nacional: la presentación en Hollywood.

Jueves, 28 de diciembre. Diez mil entusiasmados fans abarrotaban las aceras de San Vicente Boulevard y el pasillo de entrada hasta el cine Carthay Circle. Bañados en el resplandor de un mar de reflectores, los buques insignia de la industria del espectáculo americana trasladaron sus personas hacia la entrada de la sala tal que una ola de *glamour* en estado puro, un sueño de cinéfilo hecho realidad.

Aquí estaban, en toda su gloria, las estrellas más resplandecientes de Hollywood, entre ellas: Carole Lombard, cubierta de lamé dorado, del brazo del encantador señor Gable; Vivien Leigh y el gallardo Larry Olivier; Ginger Rogers, resplandeciente, con vestido y turbante diseñados por Walter Plunkett; William Powell, Orson Welles, Ann Sothorn, Ann Sheridan, Fred MacMurray, Fanny Brice, Claudette Colbert, Hedy Lamarr, los señores Temple con su Shirley, Harpo Marx y esposa... etcétera, etcétera...

Todos aquellos que habían intervenido en la película —o que habían aspirado a algún papel— estaban presentes en la gala. Y, una vez más, *Lo que el viento se llevó* operó su magia sobre ellos. Luego, se exhibió en seis de los cines más importantes durante las vacaciones de Navidad y Año Nuevo, con llenos totales, y en enero se estrenó en más salas.^[31]

Ya sólo quedaba esperar a la entrega de los Oscar para asistir a la coronación de *Lo que el viento se llevó*. Todos los especialistas hablaban de un éxito sin precedentes. Y nadie se equivocó. Y eso que los primeros presagios no eran tan favorables...

En los prestigiosos Premios del Círculo de Críticos de Cine de Nueva York, lo votantes no habían conseguido deshacer el empate entre *Caballero sin espada*, de Frank Capra, y *Lo que el viento se llevó* ni con trece votaciones. Al final, los críticos llegaron a un acuerdo y entregaron el premio a *Cumbres borrascosas*. La cinta de Selznick tuvo que conformarse con el premio a la Mejor Actriz para Vivien Leigh, aunque los periódicos se declararon sorprendidos de que «Bette Davis, que hasta este momento tenía el favor de todos los críticos, se haya visto relegada por Vivien Leigh».

Pero si el criterio de la crítica neoyorquina había hecho dudar a alguien de que *Lo que el viento se llevó* había de erigirse en reina de los Oscar, las trece nominaciones cosechadas por la película volvieron a poner las cosas en su sitio. Otro año que no fuera éste, títulos como *Caballero sin espada*, *Adiós, Mr. Chips*, *La diligencia*, *Ninotchka* y *Cumbres borrascosas* hubieran encabezado las predicciones, pero en 1940, los partidarios de estas películas ya se preparaban para una gran decepción. Como nominadas de relleno se encontraban *Amarga victoria*, *La fuerza bruta*, *Tú y yo* y *El mago de Oz*.

Vic Fleming, enfrentado al popular Frank Capra y a John Ford, había dejado perfectamente claro que pensaba que Selznick se estaba atribuyendo en demasía el mérito de *Lo que el viento se llevó* y minimizando cruelmente la contribución del director. Esta imagen de víctima había concitado muchos apoyos en torno a él, y se empezaba a pensar que el voto de simpatía podía jugar de forma determinante en su favor.

Quien también recibió trato de favor fue Vivien Leigh. La revista “Time” trató a la actriz británica como un miembro de la realeza en visita oficial, desplegando su retrato en la portada de su número de la semana de Navidad. Después de la sanción de la Crítica de Nueva York, Leigh se había situado como favorita para el Oscar a la Mejor Actriz, aunque un columnista opinó que «Hollywood cerrará filas en torno a su compatriota favorita, Bette Davis». Davis estaba nominada por *Amarga victoria*.

El 29 de febrero de 1940 se celebró la ceremonia de los Oscar en el Coconut Grove del Ambassador Hotel. A la entrada de la sede, los fans dedicaron su mayor ovación a Vivien, que llegó del brazo de Selznick. La revista “Variety” hizo inventario completo de su atuendo: «Vestido largo con estampado floral, cubierto de larga capa de armiño, voluminosa pulsera antigua y enorme piedra preciosa al cuello». Detrás de Leigh llegó Laurence Olivier, éste dando el brazo a Olivia de Havilland, nominada como Mejor Actriz Secundaria. Olivia llevaba «un voluminoso

vestido de noche negro con encajes y chaquetilla de armiño blanca».

Una nominada que no pasó inadvertida fue Hattie McDaniel. La actriz iba cubierta de gardenias de la cabeza al cuello y cuando hizo su entrada en el Coconut Grove, acompañada por su pareja, para instalarse en su mesa para dos al fondo de la sala, los invitados al banquete la recibieron con una ovación.

Los rezagados vinieron cargados de noticias. El periódico “Los Ángeles Times” había violado el compromiso que mantenía con la Academia de no desvelar los nombres de los ganadores hasta después del banquete. La edición de las 20.45 desveló el secreto y Clark Gable y Bette Davis fueron dos de los aspirantes que entraron en el Ambassador sabiendo si habían ganado o no.

A las once de la noche, después de la cena, dio comienzo la ceremonia con el relevo de Frank Capra, presidente saliente de la Academia, que cedió el testigo al productor Walter Wanger. El presidente de la 20th Century-Fox, Darryl F. Zanuck, distribuyó los premios técnicos, y a continuación Wanger presentó al anfitrión de la velada, «El Rhett Butler de las ondas, Bob Hope».

Para el artista era su estreno como maestro de ceremonias, responsabilidad que asumiría durante dos décadas. Hope subió al escenario y soltó: «Qué bonito, un acto benéfico para David Selznick». Todos sabían ya que era así, porque la edición vespertina del “Los Ángeles Times” acababa de publicar la lista completa de ganadores. En adelante, los resultados de los Oscar no serían divulgados hasta el momento de abrir el sobre.

Fue una noche muy emotiva. Fay Bainter anunció el resultado de la liza por el Oscar a la Mejor Actriz secundaria con una solemnidad propia de una coronación: «Esto es más que una ocasión», proclamó, mientras su pecho se henchía de orgullo hasta casi descomponer la estola de piel de zorro que colgaba de sus hombros. «Esto honra a una nación cuyo pueblo es libre de premiar los logros más meritorios sin distinción de credo, raza o color». Dado que Bainter no había considerado necesario hablar de igualdad al dar el premio al mejor secundario a Thomas Mitchell, los pocos que no lo supieran ya pudieron comprender que la ganadora era Hattie McDaniel. Desde el fondo del salón resonó un ruidoso “¡Aleluya!” y la concurrencia dedicó a McDaniel la ovación más sonora de la velada.

La actriz, luchando por reprimir las lágrimas, pronunció un discurso —preparado por el estudio— lleno de elocuencia y dignidad. Tras empezar con un «Éste es el momento más feliz de mi vida», se comprometió a honrar a su raza y a la industria del cine y dio las gracias a Selznick y a su agente por impulsar su carrera. Hattie se atragantó, soltó un “Gracias” casi inaudible y volvió corriendo a su mesa, llorando con la cara entre las manos. Olivia de Havilland, que estaba nominada en la misma categoría, se precipitó a felicitarla desde la mesa de David Selznick, y luego se retiró a la cocina para derramar sus propias lágrimas y recuperar la compostura.

A Vivien Leigh, los nervios la habían impedido cenar, pero pudo relajarse cuando Spencer Tracy confirmó que había ganado el Oscar a la Mejor Actriz. Fue la imagen del aplomo inglés. Su discurso fue breve, sentido, y terminó agradeciendo a Tracy «haber venido aquí esta noche para darme este trofeo después de pasar dos días en el hospital». El actor sufría de inflamación de garganta. Los invitados pudieron observar que Bette Davis estaba esperando para felicitarla cuando la ganadora llegó a su mesa.

La noche también tuvo su dosis de tristeza y controversia. El momento triste de la velada llegó cuando el escritor Sinclair Lewis anunció que el fallecido Sidney Howard había ganado el premio del guión, para el que también se postulaban Ben Hecht y Charles MacArthur por *Cumbres borrascosas*. Y la controversia, como no podía ser menos, llegó de la mano de David Selznick. Cuando Mervyn LeRoy pronunció el nombre de Victor Fleming, fue David el que subió a recoger el premio, diciendo que el director estaba enfermo. La verdad es que Fleming había boicoteado la velada por su enemistad con él. Al día siguiente, el cineasta se personó en el Coconut Grove y recogió su Oscar para las cámaras de los noticiarios cinematográficos. Dio las gracias a su equipo, pero no al productor.

De entregar el Oscar a la Mejor Película se encargó el directivo de la Paramount Y. Frank Freeman. Como ya nadie dudaba de a dónde iba ir a parar la estatuilla, Freeman bromeó así: «La única razón de que me hayan llamado para entregar este premio es que tengo acento sureño».

Cuando DOS se levantó para subir al escenario por segunda vez en la noche, Bob Hope soltó: «David, tenías que haberte traído unos patines». Freeman entregó la estatuilla a Selznick con las siguientes palabras: «Te hago entrega de este trofeo, David Selznick. Pero David, yo nunca había visto tantos soldados como los que utilizas teis en *Lo que el viento se llevó*. Créeme, si el Ejército confederado hubiera tenido tantos, os hubiéramos dado para el pelo, malditos yanquis».

Selznick dio las gracias a todos sus trabajadores, pero con Olivia de Havilland se extendió especialmente; estaba claro que había leído el “Los Ángeles Times”. La revista “Movie and Radio Guide” explicó así la reacción de la concurrencia: «Ante tal expresión de admiración, ante esa decepción insinuada por la derrota de Olivia, la concurrencia reprime una exclamación; luego hay un aplauso».

Los análisis a posteriori decretaron que Vivien Leigh había derrotado a Bette Davis por un margen muy estrecho. Los gestores de la Academia de Hollywood, indignados con la traición del “Los Ángeles Times”, empezaron de inmediato a proyectar el modo de proteger el secreto de las votaciones en la ceremonia del año siguiente. El “Daily Variety” blandió a Hattie McDaniel con orgullo reflejo: «No sólo es la primera de su raza que recibe un Oscar, es el primer negro que se sienta en un banquete de la Academia».

Las estatuillas de la Fotografía y el Montaje fueron respectivamente a manos de

Ernest Haller y Ray Rennahan, por un lado, y a Hal Kern y James Newcom por el otro. Los de Dirección Artística y Efectos Especiales fueron para Lyle Wheeler y Jack Cosgrove.

William Cameron Menzies recibió un Oscar especial por su «destacada labor en el uso del color», y David Selznick recibió el premio Irving Thalberg, concedido a un Productor Individual por Mantener de Forma Continuada un Alto Nivel de Producción. Este galardón tenía un significado especial para Selznick, porque él y el desaparecido Thalberg habían sido amigos y colegas durante años.

Con ocho estatuillas y un premio especial, *Lo que el viento se llevó* se había convertido en la reina de la historia de los Oscar. Aun así, la noche no resultó del todo feliz para David O. Selznick. Lamentaba que Rhett Butler se hubiera ido a casa sin un Oscar en el bolsillo.

Para sorpresa de muchos, “El Rey” perdió ante Robert Donat, premiado por su interpretación en *Adiós, Mr. Chips*. Bob Thomas lo cuenta así: «Mientras se dirigía a la fiesta de celebración con Russell Birdwell [su publicista], David mantenía un extraño silencio. Hasta que de repente espetó: “No sé por qué no nos han dado el Oscar al Mejor Actor para Gable. Has fallado en algo. No has montado una buena campaña; si no, Clark lo hubiera ganado seguro”».

Después de aquello, Birdwell se pasó dos días sin presentarse a trabajar. Selznick le llamó para disculparse y le dijo: «He sido un cerdo. He trabajado tanto y he esperado tanto, que me he vuelto glotón y lo quería todo».

Clark Gable también estaba molesto. La señora Gable intentó animar a su marido de camino a casa: «Vamos, no te pongas triste, Pappy. Estoy segura de que el año que viene nos lo traeremos a casa». «No, no es verdad», respondió Gable. «Se ha acabado. Era mi última oportunidad. No voy a ir nunca más a estas cosas». «Tú no, egoísta», respondió Carole Lombard. «¡Estaba hablando de mí!».

Para Selznick, la fiesta había terminado. Para él, para Vivien Leigh y para todos aquellos que habían vivido en un mundo aparte durante aquellos meses enloquecidos, la vida recobraba por fin su ritmo normal. *Lo que el viento se llevó* había roto las taquillas de los Estados Unidos y ahora se preparaba para conquistar el resto del mundo.

El cine Loew's Grand acogió el estreno nacional de 1940, que tenía que haber estado presidido por Vivien Leigh y Laurence Olivier (la recaudación se destinó a la Sociedad de Socorro de Guerra a Inglaterra). Pero la Madre Naturaleza tenía otros planes. El aeropuerto de Atlanta estaba completamente cegado por la niebla. Vivien y Larry no pudieron aterrizar, y Margaret Mitchell, la escritora enemiga de los medios, tuvo que llevar la ceremonia en solitario, con el único apoyo de la inexperta y recién nombrada Miss Aniversario *Lo que el Viento se Llevó*.

David Selznick se entregó a las labores publicitarias con el mismo entusiasmo

que había exhibido en todo lo relacionado con la película. El productor llegó incluso a enviar una nota a Howard Dietz a propósito de la clase de papel que debía usarse en los programas de la película: «A veces los crujidos no dejan oír los diálogos. Prométeme que te ocuparás de esto».

DOS pensaba que los espectadores que acudían a ver *Lo que el viento se llevó* venían esperando algo especial, un festín de magia cinematográfica, y su intención era dársela. El productor se ocupó personalmente de llevar a cabo sondeos para determinar si el descanso era lo bastante largo, si los clientes preferían las entradas numeradas o sin numerar, y qué le parecía a la gente que el precio de la entrada fuera más alto de lo normal.

A instancias de Selznick, el departamento de publicidad envió a los exhibidores, junto con la película, un cuadernillo de doce páginas, «Sugerencias para la presentación de *Lo que el viento se llevó*», en el que se ofrecían consejos sobre todos los aspectos de la exhibición, desde el momento de bajar las luces y poner la música, hasta cuántos minutos debía tener el intermedio o cuándo bajar el telón.

David también repartió instrucciones para la campaña publicitaria de la Metro. Elaboró una lista de pautas que incluía reglas como: «No se refieran a ella como una Película Metro-Goldwyn-Mayer. Es una Película Selznick International. No den información publicitaria sobre Margaret Mitchell. No se refieran a los Tarleton como los “gemelos Tarleton”. Hay que llamarlos “los chicos Tarleton” o “los hermanos Tarleton”. Y *sobre todo*, no hablen del INCENDIO DE ATLANTA en tales términos. La escena que sale en la película *no* es el incendio de Atlanta, sino el incendio de algunos edificios que contenían material de guerra».

Sin pararse en denominaciones, la película barrió todo el país como un huracán desatado, anunciada por la Metro como: «La Película Más Grande de la Historia».

Parece que los espectadores estaban de acuerdo, y *Lo que el viento se llevó* se pasó varios años recogiendo premios. En 1939, la revista “Photoplay” concedió su medalla de oro Tiffany a David Selznick por su trabajo en la producción. En 1940, la Crítica Nacional la eligió entre las Diez Mejores Películas del Año, y en 1941 la publicación “The Film Daily” la proclamó Mejor Película de aquel año. El estreno escalonado le permitió aspirar a estos galardones durante tres años consecutivos.

La popularidad de la cinta fue una bendición para muchas firmas comerciales, que desde entonces han producido toda una panoplia de objetos de *merchandising*. Hubo botones de cuero con forma de libro y con el título de la novela grabado, que se utilizaron para promocionar la novela en los años treinta; figuritas sujetalibros de Gable y Leigh, en hierro fundido; guardapelos; bombones y cintas para el pelo; pajaritas de Rhett Butler y camafeos de Scarlett de hojalata (sólo tenían que enviar 15 centavos y tres envoltorios de jabón Lux). Se podía comprar perfumes y lacas de uñas de Scarlett, e incluso semillas para las campanillas de la fascinante protagonista.

El consumidor amante del cine también podía comprar muñecas de papel, muñecas normales, libros de cocina, libros de acuarelas, figuritas de porcelana, pañuelos de algodón, rompecabezas y juegos de mesa, vestidos y patrones para vestidos, estampados de rayón, sombreros de paja, redecillas, corbatas y calendarios de cocina de papel de tela. La lista continúa con juegos de naipes (los ases portaban un retrato de Rhett jugando al póquer en una cárcel yanqui), bandejas de colección, un billete para el Tour de Peregrinaje “Lo que el viento se llevó”, de la compañía de autobuses Gray Line, y un sello de correos de las islas Fiji, objetos todos ellos dedicados a conmemorar la película.

El libro seguía contando con muchos lectores, no sólo en América sino en todo el mundo. Prohibido por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, la Resistencia Francesa se encargó de pasarlo de mano en mano. Los oprimidos buscaban inspiración en la fuerza y el coraje demostrados por Scarlett en una situación similar. En el devastado Londres, mientras las bombas de la Luftwaffe caían sobre la ciudad, las multitudes formaban largas colas ante los cines para ver la película.^[32]

Los nazis, que veían a la protagonista como un símbolo de resistencia y liberación, habían prohibido la película en todos los territorios ocupados. En Inglaterra la admiraban precisamente por estas cualidades. *Lo que el viento se llevó* se convirtió en parte de la vida cotidiana, una piedra de toque, un símbolo de supervivencia y continuidad. La epopeya de Selznick ofrecía una vía de escape, un sueño romántico y, en la decisión de Scarlett de no dejarse vencer por la guerra y por el hambre, en el profundo afecto que siente por la tierra de sus ancestros, y en el ardor con que jura recuperar al hombre que ama, proporcionó a un mundo arrasado la esperanza de que mañana será otro día.

Lo que el viento se llevó había costado 3.700.000 dólares y otros 1.550.000 se habían ido en copias y promoción. Aunque no eran una cifra récord (la versión muda de *Ben Hur*, rodada en 1925, había costado cuatro millones de dólares y apenas había conseguido recuperar gastos), seguía siendo una suma astronómica para una sola película. Algunos analistas de la industria vieron difícil que la cinta diera beneficios, porque entonces pocas producciones lograban recaudar más de un millón de dólares, y mucho menos cuatro. Pero los recaudó, por supuesto.

Entre 1939 y 1943, *Lo que el viento se llevó* ingresó 31 millones de dólares por su exhibición en salas. En segundo lugar, con ocho millones, se encontraba *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), de la Disney, y en tercer lugar *San Francisco* (1936), de la MGM, con 2,7 millones. *Lo que el viento se llevó* no fue sólo un taquillazo: fue un fenómeno sin precedentes en la historia del cine.

Las espectaculares cifras de recaudación de *Lo que el viento se llevó* tras las

primeras rondas de exhibición se debieron en gran parte a los elevadísimos precios de admisión; en una época en que la butaca raras veces se vendía a más de 50 centavos, la entrada más barata para el filme de Selznick durante su primera exhibición en provincias costaba 70. Además, la todopoderosa Metro exigió y obtuvo el 70 por ciento de cada dólar que facturaran las taquillas de todas las salas, de forma que, de los primeros veinte millones recaudados, la Metro se quedó con trece.

Una vez deducidos los gastos de producción, publicidad, distribución y el coste de cada copia en technicolor (1.100 dólares), quedaba un beneficio de ocho millones de dólares a repartir a partes iguales entre Selznick International y la Metro; y esto sólo después de la primera temporada de exhibición en provincias en cuatro mil salas. Todavía quedaba la distribución “a precios populares”, que empezaría en enero de 1941, y que prometía resultar tan lucrativa como el primer estreno.

La ironía es que David Selznick nunca llegó a beneficiarse de este éxito económico de su gran obra. Los beneficios iniciales de la primera temporada de exhibición se calcularon en cuatro millones una vez deducidos los gastos de producción, copias y publicidad, y el gigantesco mordisco de la Metro en concepto de distribución. Este dinero fue destinado de inmediato a liquidar préstamos pendientes y financiar nuevas producciones. Pero es que además, el continuo flujo de enormes sumas de dinero que entraban y salían de las arcas del productor conllevaba enormes obligaciones fiscales.

En 1940, los asesores de Whitney aconsejaron a los socios de Selznick International que, por motivos fiscales, disolvieran gradualmente la compañía y se vendieran el uno al otro sus activos en ella. Para beneficiarse de estas ventajas, prometieron a Hacienda que la compañía quedaría disuelta en un plazo de tres años.

En 1942, los asesores les recomendaron que, para no poner en peligro el acuerdo con el Gobierno, vendieran también *Lo que el viento se llevó*, puesto que consideraban que, de todas maneras, ya le habían sacado casi todo su jugo económico. En consecuencia, Selznick vendió toda su participación en *Lo que el viento se llevó* a Jock Whitney por 400.000 dólares. Al año siguiente, Whitney, que a estas alturas había perdido interés por el cine, vendió casi toda la suya a la MGM por 2,4 millones.

A lo largo de los años —y los hubo muy difíciles— *Lo que el viento se llevó* mantuvo a flote a la Metro. Se convirtió en una especie de seguro de vida, a reclamar a voluntad o cada vez que una de las superproducciones del estudio no resultaba rentable.

La Metro también había entrado en declive. En 1942, Mayer fue destronado por Dore Schary y sólo los musicales y la taquillera *Ben Hur* (1959) permitieron al estudio aguantar el tipo durante la década de los cincuenta. En los sesenta, la Metro fue una sombra de lo que había sido y en los setenta prácticamente se retiró de la

distribución y la producción. El estudio, muy necesitado de ingresos, entró en el negocio hotelero con el lujoso hotel MGM Grand de Las Vegas, que ofrecía suites con los nombres de sus estrellas más famosas. La necesidad de generar capital llevó incluso al estudio a sacar a subasta su colección de accesorios y trajes.

El aplauso del público y la crítica estaba concedido, el éxito económico garantizado. Pero *Lo que el viento se llevó* no estaba destinada a desaparecer en el crepúsculo, a perderse en un amable olvido como tantas películas de los años treinta. Estaba destinada a convertirse en un fenómeno, en una leyenda que aumentaría con los años.

Los aniversarios de la película, como los de una princesa adorada y mimada, empezaron a celebrarse desde el primer año de su existencia. En Estados Unidos se reestrenó cuando aún estaba caliente de la primera ronda de pases, en el año 1942, como estrategia para levantar la moral de la población en tiempos de guerra. Pero esta vez, el estudio decidió un tratamiento de producto de lujo, con copias en technicolor y un enorme montaje publicitario basado en una frase del crítico Bosley Crowther: «No habrá visto realmente *Lo que el viento se llevó* hasta que no la vea dos veces», un comentario aparecido en el “New York Times”.

A las oficinas de Selznick llegaban continuas peticiones de particulares y grupos que deseaban ver la película otra vez. Por ejemplo, el alumnado entero del instituto Western State de Kalamazoo, Michigan, solicitó otra oportunidad para «volver a disfrutar de este magnífico reparto bajo la dirección de David O. Selznick en una película soberbia».

En julio de 1947 volvió a reestrenarse, y siguió haciéndolo, según el plan maestro establecido por la Metro, a intervalos aproximados de siete años. Aunque el estudio ha vendido los derechos de emisión de casi todas sus películas antiguas a las emisoras de televisión, siempre juró que ni *Lo que el viento se llevó* ni *El mago de Oz* recibirían tan grosero tratamiento. Sólo se exhibirían en salas de cine o en cadenas de televisión en circunstancias especiales.

De aquel reestreno de 1942 también se aprovechó una ilustración de Rhett llevando a Scarlett en brazos, una imagen que a partir de entonces se convirtió en el emblema de todo el material promocional relacionado con la película, aunque a Selznick le llevó a comentar: «El material gráfico podría traer problemas con la oficina Johnston. Me parece ridículo que encarguen dibujos obscenos cuando aún hay tantos fotogramas donde elegir».

Fue en el reestreno de posguerra cuando la película empezó a adquirir su pátina de nostalgia. Después de la guerra, los profesionales del cine empezaron a manifestar una sed de realismo que se hizo patente en el uso de localizaciones reales y en el tipo de historias elegidas: dramas adultos y realistas, antisemitismo, racismo... Los espectadores asistieron con fascinación a la ascensión a la pantalla pública de este

tipo de temas cotidianos, pero lo desagradable y lo espeluznante resulta difícil de asimilar en dosis muy concentradas; por otro lado, el cine de evasión había caído en la pura fórmula mecánica y ya no lograba ni sorprender ni satisfacer demasiado. Aun así, la afición a ir al cine es una costumbre difícil de erradicar; el número de espectadores siguió tocando techo, con 90 millones en los años 46 y 47 y buena parte del 48, y *Lo que el viento se llevó* navegó triunfalmente en la cresta de esta ola.

En la segunda mitad de 1947 y durante la mayor parte de 1948, la película recaudó la impresionante cifra de nueve millones de dólares. Cuando Selznick se dio cuenta de lo que había “regalado” cinco años atrás, exclamó: «Podría estrangular [a esos asesores fiscales] con mis propias manos y a sangre fría».

En 1954, *Lo que el viento se llevó* nació de nuevo a la vida cinematográfica. El reestreno fue problemático por varios factores: una polémica, bien aireada por la prensa, relacionada con la pretensión de la MGM de presentarla como una película suya, esquivando el nombre de Selznick; la exhibición de la cinta, por primera vez, en pantalla panorámica, y la apagada calidad del color en algunos tramos, debido en parte a la utilización de copias de acetato tras la destrucción, por orden oficial, de la peligrosa película de nitrato (sólo se salvaron de la quema unas cuantas copias de nitrato que hoy sobreviven en manos de coleccionistas o en archivos oficiales).

Como había sucedido en los últimos quince años, la nueva generación se dejó hechizar por el encanto de *Lo que el viento se llevó*. Muchos jóvenes repitieron la experiencia varias veces, circunstancia que impulsó a Selznick a sugerir a la Metro que resucitara el *slogan*: «¿Cuántas veces ha visto *Lo que el viento se llevó*?».

Fue este reestreno el que convirtió a la película en algo más que un ruidoso acontecimiento cinematográfico o el buque insignia del género melodramático-romántico. El público de los reestrenos anteriores había estado compuesto en su mayoría por personas que ya habían visto la cinta, y que volvieron a disfrutar de la experiencia tanto como la primera vez. En 1954, sin embargo, *Lo que el viento se llevó* cayó sobre una generación completamente nueva que la hizo igualmente suya, reconociendo en ella un clásico que no sabía de edades ni de clases sociales, que era incólume al paso del tiempo, a los cambios de mentalidad y a los progresos de la técnica. Ya no era sólo una gran película. Era un tesoro del pueblo, un legado exquisito que había de pasar de generación en generación.

En agosto de aquel año, *Lo que el viento se llevó* celebró por fin su gran reestreno hollywoodiense, en el Egyptian Theater, durante una velada repleta de estrellas y *glamour* que supuso tanto la celebración del quince aniversario de la película como un homenaje a David Selznick. La Metro invitó a todos los profesionales que habían participado en la realización del filme.

Hal Kern, ahora en la Metro como ayudante de Al Lichtman, se acercó a ver lo

que habían hecho con su película. No la había visto desde 1947, y cuenta que se sintió «sorprendido y decepcionado. La pantalla panorámica no hacía lo que tenía que hacer, y el nuevo sonido [una nueva técnica llamada “Perspectra”] la destruía por completo. No me emocioné como la última vez». Lyle Wheeler, que ahora trabajaba como supervisor de dirección artística en la 20th Century-Fox, sintió algo parecido: «Pensé en todas las cosas que nos habían costado tanto trabajo, la composición. Todo el dinero y el tiempo que habíamos perdido, tirado por la ventana».

En el festejo hubo varias ausencias: Victor Fleming, fallecido en 1949; Vivien Leigh, que se encontraba en Inglaterra recuperándose de una crisis nerviosa sufrida durante el rodaje de *La senda de los elefantes*; Olivia de Havilland, que estaba en Europa haciendo una película; y Clark Gable, la ausencia más llamativa.

Gable y Selznick habían arreglado sus diferencias después de la guerra. El productor se lo contó así a uno de los biógrafos del actor: «[Al poco de su regreso] me encontré con él en una fiesta. Se acercó a mí, me rodeó con los brazos y me dijo: “Cómo me alegro de verte. Te debo una disculpa. Estaba volando sobre Berlín en mi primera misión y estaba muerto de miedo, estaba seguro de que me iba a morir y de repente pensé en ti y me pregunté, ¿qué tengo yo que reprocharle a ese hombre? Siempre se ha portado bien conmigo. Mi mejor película la hice con él. Sólo me trajo cosas buenas. ¿Qué tengo que reprocharle? Y me dije que si salía vivo de allí y volvía a Hollywood, me disculparía contigo. Y ahora estoy cumpliendo esa promesa”. Después de aquello nos vimos varias veces, siempre de forma muy cordial (...) y me dijo que se había enterado a posteriori de todo el dinero que había tenido que pagar yo para que él hiciera *Lo que el viento se llevó* y lo tonto que había sido [él] porque sólo le habían dado una prima». Este último comentario explica la ausencia de Gable en el estreno de 1954. El actor acababa de abandonar la Metro después de pasar veinte años como su estrella más longeva y popular, y se sentía dolido por cómo le habían tratado; aún le irritaba pensar la lotería que había sido para la Metro *Lo que el viento se llevó* gracias a él; y en su último día en el estudio, ni siquiera le habían ofrecido una fiesta de despedida, ni un mísero gesto de adiós y agradecimiento.

Orgullosa, se resistió tozudamente a todos los intentos de la MGM por convencerle para que acudiera al estreno. El propio Selznick suplicó al agente de Gable, George Chasin, de la MCA, mediante la siguiente carta, que intentara convencer a la estrella: «Su aparición en el estreno no supone para mí ni más (ni menos) que lo que supone para él. Ninguno de los dos nos beneficiaremos económicamente en lo más mínimo de cómo se reciba *Lo que el viento se llevó*. Pero a la larga, nuestros intentos por mantener su prestigio y seguir defendiéndola sí que redundarán enormemente en nuestro beneficio. Es muy probable que a los dos se nos recuerde por esta película y sería una locura para cualquiera de los dos darle la espalda».

Gable no se dejó conmover por estos argumentos. La gala se celebró sin él; sin embargo, pese a su ausencia y pese a la pantalla panorámica, la lujosa concurrencia coincidió en decretar que la película seguía siendo «la más grande», una opinión compartida por todo el país.

A principios de 1961, poco tiempo después del fallecimiento de Clark Gable, la Metro anunció sus planes para poner de nuevo en circulación *Lo que el viento se llevó* «para conmemorar el centenario de la Guerra de Secesión». David O. Selznick, que por entonces se encontraba sumergido en los problemas de estreno de *Suave es la noche*, se vio obligado a retroceder de nuevo a los brillos del pasado.

A estas alturas, la inquina que le provocaba la ascensión de *Lo que el viento se llevó* a una leyenda cada vez más magnificada empezaba a adquirir visos de esquizofrenia: seguía sintiéndose enormemente orgulloso de ella, pero también se resentía de esa larga sombra imborrable que ahogaba toda su vida profesional.

A lo largo de su vida habló varias veces ante su gente de confianza de «esa maldita película; cuando me muera, el periódico dirá: “Muere el productor de *Lo que el viento se llevó*”». Si la película aún hubiera sido suya, seguramente no se habría mostrado tan ambivalente, pero el resentimiento que sentía hacia la Metro y los millones que el estudio facturaba cada siete años gracias a esa película eran difíciles de olvidar. Por otro lado, nada podía matar el orgullo que sentía por la obra de su vida y el reconocimiento público que siempre llovió sobre él por haber producido la película más taquillera de la historia, posición que ocupó hasta que Cecil B. DeMille arrasó con su epopeya bíblica *Los diez mandamientos* a finales de 1958.

Por estos motivos, cuando la Metro anunció el reestreno de *Lo que el viento se llevó* para el año 1961, Selznick se sintió obligado a prestar toda su colaboración para que la cinta recuperara el primer puesto en las listas de taquilla. No protestó cuando la gente de la MGM le reveló en confianza que, en vez de recurrir a la empresa Technicolor, las nuevas copias se harían con la nueva técnica de la compañía, Metro Color (nombre comercial para el proceso de Eastmancolor), un método más rápido y barato que el Technicolor, aunque menos fiable, puesto que el color no se mantenía y acababa volviéndose rosa. Los colores de las copias producidas por la Metro para el reestreno de 1961 empezaron a difuminarse al cabo del año. El estudio, sin embargo, utilizó algunas de las copias en Technicolor de 1954 junto con las nuevas, lo que le permitió incluir en la publicidad del reestreno la frase “Color by Technicolor”.

La gala del reestreno se celebró en Atlanta en marzo de 1961. Daniel Selznick, que asistió al acto con su padre, lo recuerda así: «El Loew’s Grand estaba decorado como en el estreno de 1939. Dentro de la sala, Vivien Leigh se sentó al lado de mi padre y Olivia de Havilland al otro. Cuando el título apareció en pantalla, vi que Vivien asía la mano de mi padre y decía: “Ay, David”. Cuando Clark Gable apareció

en pantalla por primera vez, la oí decir, conteniendo el aliento: “Ay, mira a Clark; ¡qué joven y qué guapo está!”.

»Mi padre se giró hacia ella, la rodeó con el brazo y le dijo: “Y tú también, Vivien. Y todavía lo estás”. Al final de la película hubo un aplauso fuerte y largo; los tres se levantaron para agradecerlo. Mi padre parecía de muy buen humor. Pero cuando llegó el momento de abandonar Atlanta y volver a Hollywood, se puso nostálgico y hasta melancólico. Después de llegar tan alto, sólo se puede bajar».

Desde *Suave es la noche*, Selznick no había vuelto a hacer otra película, pero siguió ocupándose de sus negocios en Hollywood, observando las nuevas corrientes de la industria y los contenidos del cine del momento con la sombría certidumbre de que en el nuevo sistema no había sitio para él, de que nunca sería capaz de asimilar la evolución de los gustos y mentalidad de los espectadores. La elegancia demostrada al retirarse a tiempo de la liza permitió que su dignidad y su reputación siguieran intactas, al contrario que muchos coetáneos que se negaron a entregar su poder y cambiar sus métodos.

Sin embargo, y pese a su nueva condición de semijubilado, el espectro de *Lo que el viento se llevó* no dejaba de rondarle. Invirtió mucho dinero, mucho tiempo y muchas energías verbales en intentar sacar adelante un proyecto de obra de teatro musical que se llamaría “Scarlett O’Hara”. A lo largo de los años se anunció en diversos momentos que el compositor de las canciones sería Richard Rodgers, Harold Arlen, Leroy Anderson o Dimitri Tiomkin; cada uno de ellos venía con un equipo de letristas distinto, ya Oscar Hammerstein II, ya Ogden Nash, ya Ray Swift. El proyecto nunca llegó a materializarse, como tampoco lo hizo una idea de David Selznick para que la NBC produjera una versión televisiva en seis capítulos.

En 1963, Selznick había renunciado a recrear *Lo que el viento se llevó* en formato teatral o televisivo. MGM seguía recibiendo multitud de ofertas para vender los derechos de emisión televisiva, pero éstos se hallaban aún en poder de David, que a lo largo de los años había pagado a la familia Mitchell un total de 250.000 dólares para conservarlos. El legendario productor sucumbió finalmente a los requerimientos de la Metro y le vendió sus últimos derechos sobre la película. Esto permitió al estudio negociar con la familia Mitchell y conseguir no sólo los derechos teatrales y televisivos, sino los derechos para una segunda versión.

Dos años después, el 22 de junio de 1965, Russell Birdwell publicó un anuncio en “The Hollywood Reporter” con la siguiente nota escrita a mano: «¡Vuelve a casa, DOS, te necesitamos!». En aquellos días, el mencionado DOS, el propio David O. Selznick, sufrió un ataque durante una reunión con su abogado, Barry Brannen: Según la noticia del suceso, «dijo que se sentía desfallecer, se puso la mano en el pecho y se sentó. Llamaron a una ambulancia y se lo llevaron al Cedars of Sinai Hospital, donde murió a las 14.33. Tenía 65 años». Muchos periódicos hicieron

buenas las predicciones del fallecido, saliendo con el titular: «Muere el productor de *Lo que el viento se llevó*».

En 1966, el nuevo presidente de la MGM, Robert O'Brian, pidió a Ray Klune, ahora directivo de producción en el estudio, que investigara las posibilidades de reestrenar *Lo que el viento se llevó* en formato de 70 mm. Por desgracia, el proceso de reformateado rebanó un cuarto de película por arriba y otro cuarto por abajo. La composición quedó destrozada y, descuido imperdonable, la épica imagen de las palabras "Gone With the Wind" barriendo la pantalla desapareció por completo. En su lugar surgieron cuatro palabras diminutas apretadas en el centro de la imagen. Era como una parodia del original, y, a estas alturas, el color original, que tantos desvelos había costado a Selznick, había perdido brillo y nitidez. Pero el público se dejó atraer por el bombo laudatorio y se aglomeró en torno a las taquillas, aunque aquella película tan borrosa y espantosamente encuadrada debió hacerles pensar que a qué venía tanta historia.

El caso es que la obra emblemática de David Selznick continuaba haciendo gala de su rozagante eternidad. Pese a todas las mutilaciones generadas por el nuevo formato, tras su reestreno de 1967 se mantuvo en el Rivoli Theatre de Nueva York durante casi un año, retando, y finalmente derrotando en taquilla, a *2001: Una odisea del espacio*. En Hollywood, el reestreno empezó en el mismo Carthay Circle Theatre que había acogido el estreno de 1939, y ocupó su programa durante algo más de un año. Cuando la película cayó de cartel, el cine fue derruido para construir un edificio de oficinas.

Una década más tarde, en noviembre de 1976, la Metro se rindió a lo inevitable y vendió *Lo que el viento se llevó* a la televisión. La NBC pagó cinco millones de dólares por un único pase que obtuvo una audiencia de ciento diez millones de espectadores. Al año siguiente, la CBS compró los derechos de emisión para veinte pases por 35 millones de dólares. Durante esta época, la MGM había ido cambiando de manos como un caballo de carreras demasiado viejo, y en 1985 era propiedad del millonario de Las Vegas Kirk Kerkorian. En un acuerdo extremadamente complicado, la Metro pasó a las manos de Ted Turner —de Atlanta, nada menos— por 1.500 millones de dólares. A finales de los años ochenta, el magnate de la televisión por cable incurrió en las iras de los cineastas de Hollywood por atreverse a colorear los clásicos en blanco y negro de su filmoteca. Pero en 1989, por un coste de unos 250.000 dólares, Turner aprobó una esmerada restauración de *Lo que el viento se llevó*, con las matrices de color originales. La versión restaurada se estrenó en Nueva York en febrero de 1989 y por primera vez en cuarenta años los espectadores pudieron ver *Lo que el viento se llevó* tal como Selznick la había concebido.

A partir de los años setenta, y en el calor de las secuelas de prestigio que se produjeron en esos años, como *El padrino II* o *French Connection II*, se habló de una

posible continuación para *Lo que el viento se llevó*. La idea no se llevó a la práctica por los gastos que conllevaría, porque nadie era capaz de decidir lo que sucedía al acabar la primera parte y porque la dirección de la Metro-Goldwyn-Mayer estaba cambiando constantemente. Pero el mundo editorial es ligeramente más estable y en 1987 la casa de Margaret Mitchell, Macmillan, anunció que después de tantos años buscando al autor adecuado, habían encargado a Alexandra Ripley la elaboración de “Gone With the Wind II”.

Antes de la invención del vídeo, *Lo que el viento se llevó* fue emitida una vez en la televisión americana en 1976, y anteriormente, entre 1967 y 1973, se presentaron varias versiones musicales en Tokio, Londres, Los Ángeles y San Francisco. La versión japonesa fue, con diferencia, la mejor acogida (su tercer montaje duraba seis horas). Los espectáculos de Londres y Estados Unidos no fueron bien recibidos y cayeron de cartel al poco del estreno.

Cuando Ted Turner adquirió la filmoteca de la Metro unos cuarenta años después, el magnate de la televisión hizo retroceder el reloj. Ahora como entonces, *Lo que el viento se llevó* es objeto de pases diarios, esta vez en la sede de la CNN, en Atlanta.

Desde su estreno, el éxito de la obra maestra de Selznick se midió en dólares. Y no tardó mucho tiempo en convertirse en la película más taquillera de la historia de Hollywood, ingresando más de setenta millones en los primeros cinco años de exhibición mundial. En 1985 había aportado a la Metro 77 millones de dólares y estaba situada en el puesto número veinte de las películas más rentables, aunque en número de espectadores sigue siendo, con mucho, la primera.

Lo que el viento se llevó marcó el punto más alto de la industria de Hollywood, pero también el comienzo de una nueva era marcada por el declive de los grandes estudios. Orson Welles y su *Ciudadano Kane* estaban esperando.

En 1987, la revista “Variety” publicó la lista de las películas más taquilleras de todos los tiempos y *Lo que el viento se llevó* quedó en el puesto número 22, con 76.700.000 dólares recaudados en las salas de Estados Unidos y Canadá. Pero estas cifras resultan engañosas, porque el dólar de hace medio siglo no es el dólar de hoy.

En 1989, “Variety” calculó que *Lo que el viento se llevó* había dejado 840 millones de dólares actuales en las salas nacionales e internacionales. Esto representa más de dos mil millones de dólares en entradas vendidas, lo que la convierte con certeza en la película más rentable y vista de la historia del cine.

LA LEYENDA



Lo que el viento se llevó quedó terminada en el otoño de 1939, pero no desapareció de las mentes y los corazones de aquéllos que la habían fabricado. De sus principales creadores, Leslie Howard fue el único que no se dejó afectar por la experiencia. Su distante actitud en el plató y el desdén que sentía por los personajes se reflejan en su interpretación. Se le ve distraído, como si tuviera la cabeza en cosas más elevadas. No es extraño que Scarlett estuviera enamorada de él, porque Ashley representa la figura del hombre romántico, el poeta y el erudito, además del soldado y el luchador.

Para Howard, el papel de Ashley no era más que un medio hacia un fin. Produjo *Intermezzo* y no tardó en volver a Inglaterra, donde pudo colmar su ambición de dirigir; Leslie dirigió, produjo y protagonizó una serie de emotivos ejercicios de propaganda bélica. En mayo de 1943 tomó un avión rumbo a Lisboa en misión secreta para el gobierno británico, según las versiones más fiables. Nunca regresó. Su muerte encerraba cierto misterio. Se dijo que el enemigo pensaba que Churchill viajaba a bordo, o que sabían que el actor estaba llevando a cabo una misión de espionaje para los aliados.

La carrera de Clark Gable entró en declive gradual después de *Lo que el viento se llevó*. Su matrimonio con Carole Lombard acabó en tragedia en enero de 1942: la actriz murió al estrellarse el avión en el que viajaba por Estados Unidos vendiendo bonos de guerra. Gable se enroló en el Ejército del Aire y bombardeó Alemania con un entusiasmo que algunos describirían como suicida. En 1945 volvió a Hollywood y a la Metro y rodó *Aventura* con su viejo amigo Victor Fleming. Fue un fracaso y, como John Gilbert antes que él, perdió la confianza en sí mismo y empezó a beber. La chispa que había prendido en los años treinta se había apagado. Su contrato con MGM expiró en 1954 y no fue renovado. A partir de entonces, Gable se empleó por películas y exigió sueldos astronómicos, que se le concedían por el peso de su nombre. Murió de infarto en 1960, poco después de rodar *Vidas rebeldes* para John Huston y con Marilyn Monroe y Montgomery Clift.

La vida de Vivien Leigh fue una cruz de problemas de salud física y mental. Olivia de Havilland siguió subiendo peldaños y fue la primera estrella importante en enfrentarse al sistema de estudios.

La carrera de Victor Fleming, como la de su amigo Gable, entró en caída libre después de *Lo que el viento se llevó*. Sólo dirigió cinco películas más, antes de su muerte en 1949. Sam Wood siguió trabajando a toda máquina, sin dirigir nada especialmente destacado, y fue presidente de la Motion Picture Alliance for the Preservation of the American Ideals. Fue uno de los anticomunistas más comprometidos de Hollywood y apoyó activamente la caza de brujas que arruinó las carreras de tantos actores, guionistas y directores. Wood murió en 1949.

A William Cameron Menzies le llegó su hora en 1957, después de desempeñar labores de dirección, sin acreditación, en *Duelo al sol* y de ser productor asociado en

La vuelta al mundo en ochenta días.

Para George Cukor, su despido de *Lo que el viento se llevó* fue, al fin y a la postre, una inesperada bendición. Su obra posterior, con intérpretes tan finos y distinguidos como Cary Grant, Katharine Hepburn y Spencer Tracy, forma parte de la herencia más gloriosa y cortés del frecuentemente salvaje sistema de estudios. Su última película, *Ricas y famosas*, fue un intento bastante fallido de recuperar el glamour y el ingenio de sus películas de los treinta y los cuarenta, aunque no es de despreciar la divertida interpretación de Candice Bergen, la escritora de *best-sellers* nativa de Atlanta que acostumbra a silbar el tema de *Lo que el viento se llevó*. Cukor murió en 1983.

¿Y David O. Selznick? Había hecho la película más famosa y exitosa de la historia de Hollywood. Y al año siguiente ganó otro Oscar como productor de *Rebeca*. Pero tras aquellas dos temporadas de éxito abrumador, Selznick nunca logró superarse a sí mismo e, inevitablemente, *Lo que el viento se llevó* acabó convirtiéndose en una carga. Había tocado techo antes de los cuarenta años.

Selznick produjo *Desde que te fuiste*, *Te volveré a ver* y *Recuerda*, y después trabajó en el desmadrado western *Duelo al sol* junto a su último descubrimiento, la actriz Jennifer Jones. David, que se había divorciado de Irene en 1949, se casó con Jones ese mismo año. El productor volcó entonces sus esfuerzos hacia coproducciones europeas, entre ellas *El tercer hombre* y otro curioso vehículo para su esposa, *Corazón salvaje*. En Italia colaboró con Vittorio de Sica en *Estación Termini*, produjo *Lights Diamond Jubilee* para la televisión y en 1957 hizo su última película, una adaptación de la novela de Ernest Hemingway *Adiós a las armas*.

Como productor seguía siendo tan brillante y arrogante como antaño, el azote de los directores, pero nada de lo que hizo posteriormente estuvo a la altura de su hazaña de 1939. Sus películas empezaban a costar demasiado y a perder demasiado. Aun así, siempre se mostró dispuesto a asesorar a cineastas jóvenes como Dennis Hopper (que rodó películas caseras de la familia Selznick), Alan Pakula y John Frankenheimer. Mientras les ayudaba en sus carreras, Selznick presenciaba el desmoronamiento del sistema de estudios que él mismo había contribuido a crear.

En 1939, Lee Rogers, el crítico de cine del “Atlanta Constitution”, escribió que «*Lo que el viento se llevó* abre una nueva era. Tiene todo lo que tiene que tener una gran película. Tiene todo lo que cualquiera pudiera desear». Con la perspectiva que da el tiempo, nos damos cuenta de que Rogers estaba equivocado. Pero en la emoción que en aquellos momentos ahogaba a la ciudad de Atlanta, secuestrada por Selznick y por el bombardeo publicitario de la Metro, era inevitable llegar a una conclusión así. La verdad es que *Lo que el viento se llevó* no marcó el principio de una nueva era, sino el final de otra.

Por delante estaban los días de la guerra, las listas negras anticomunistas, la desaparición de los grandes magnates y de las fábricas de sueños que éstos crearon. Es verdad que después de *Lo que el viento se llevó* hubo también grandes películas, y sólo dos años después apareció un filme que sí anunció una nueva era: *Ciudadano Kane*, de Orson Welles, producida en la Rko por 800.000 dólares y bajo el mando exclusivo de su director. En realidad, muchos de los efectos especiales de *Lo que el viento se llevó* se utilizaron con profusión en *Kane*. Pero la cinta de Welles era tan innovadora, desde el punto de vista estético, y tan moderna desde el punto de vista histórico y político, como tradicional y provinciana era *Lo que el viento se llevó*.

Desde el punto de vista de la influencia proyectada sobre obras futuras, el valor de *Lo que el viento se llevó* es prácticamente nulo. Imitar una producción tan colosal y onerosa resultaba prohibitivo; sólo *Duelo al sol*, del propio David Selznick, y un par de melodramas sureños igualmente recargados —*El árbol de la vida* y *Con él llegó el escándalo*— tienen una deuda considerable con *Lo que el viento se llevó*. Y en el drama en cascada de la Segunda Parte, en que los personajes caen como moscas y cada escena termina en angustioso suspense emocional, vemos asomar la cabeza de futuros culebrones televisivos como “Dallas” y “Dinastía”.

Hoy, pese al imparable avance del tiempo, la película sigue perviviendo y dando testimonio del glorioso talento de Margaret Mitchell, David Selznick, Sidney Howard, Vivien Leigh, Clark Gable, Leslie Howard, Olivia de Havilland, Thomas Mitchell, Hattie McDaniel, George Cukor, Victor Fleming, Sam Wood... y todas y cada una de las más de cuatro mil personas que colaboraron en su realización.

Lo que el viento se llevó sigue brillando hoy tan límpidamente como lo hacía cuando fue concebida. Fue y sigue siendo la cima, el sùmmum de lo que entendemos por Hollywood. Es un homenaje al arte dramático, al espectáculo, al color; a las agallas, al entusiasmo y a los espíritus decididos; a la firmeza de ideas y al valor de atreverse a entregarse en cuerpo y alma a aquello en lo que se cree. Búsquenla sólo en los libros, porque ya sólo es un sueño. Fue una suerte de civilización, una civilización que se fue con el viento.



El premio Pulitzer que le fue concedido a Margaret Mitchell en 1937 venía a reflejar el insólito tirón popular de una novela que había vendido más de millón y medio de ejemplares sólo en su primer año de vida. Y todo ello en un país que empezaba a recuperarse de la crisis económica y social más dramática de su historia. Pero Selznick no se dejó convencer de inmediato para comprar los derechos de *“Lo que el viento se llevó”*. Entre los estudios dominaba la idea de que las películas de la Guerra de Secesión no resultaban rentables. Dijo que le interesaría si tuviera una primera actriz para el papel protagonista, pero como no la tenía, rechazaba el proyecto.



“Lo que el viento se llevó” tenía más de 150 personajes secundarios que aparecían prominentemente en la novela. David O. Selznick y sus guionistas consiguieron reducirlos a cincuenta papeles con frase, un número récord para cualquier producción. Uno de los grandes talentos de Selznick era su instinto para el casting, y pobló la película con un rico surtido de algunos de los mejores actores de carácter de Hollywood y Nueva York. En la fotografía superior, Barbara O’Neill y Thomas Mitchell. A la derecha, Butterfly McQueen, una actriz teatral de Nueva York de veintiocho años, que interpretó memorablemente a la chillona y lerda sirvienta Prissy, el único papel que Margaret Mitchell desearía haber podido interpretar ella misma.



El 24 de agosto de 1938, Louis B. Mayer y David Selznick firmaron el contrato por el cual MGM daría a Selznick 1.2500.000 dólares y los servicios de Clark Gable para el papel de Rhett Butler. A cambio MGM obtuvo los derechos de distribución de la película durante cinco años más un 50% de los beneficios, mientras Loew's Inc., la compañía "hermana" de MGM, recibía el 15% de los ingresos brutos por distribuir la cinta. Gable recibió su salario de 4.500 semanales más un bonus de 50.000 dólares que empleó en divorciarse de su segunda esposa para poder casarse con Carole Lombard. MGM insistió en que Selznick pagara un tercio del bonus adicional al salario de Gable.



En un principio, Leslie Howard estaba firmemente decidido a mantenerse alejado de Ashley Wilkes. Como Clark Gable antes que él, había sido elegido tanto por David O. Selznick como por el público, e, igual que Gable, había rechazado el papel. Pero el dinero y la promesa de producir *Intermezzo* con él de protagonista terminaron por convencer a Leslie. Ray Milland y Melvyn Douglas fueron las otras opciones para encarnar a Ashley.



En noviembre de 1938, las necesidades de producción obligaron a iniciar el rodaje con el guión a medio terminar y sin haber encontrado a la protagonista femenina. Así, el 10 de diciembre se filmó la secuencia del incendio de Atlanta en los remozados decorados de *King Kong*. El rodaje conllevó mucha planificación y riesgos considerables. Fue una noche extraordinaria. Ensayaron todo el día, hicieron una pausa para cenar y a las ocho de la tarde prendieron la mecha. Con Cukor como testigo, Menzies dirigió la escena y Rennahan la fotografió, asistido por veintisiete operadores y siete cámaras technicolor. Todo salió a la perfección. Por fin, el 13 de enero de 1939 se anunció que una virtual desconocida, británica para más inri, iba a protagonizar la más ambiciosa producción de Hollywood. Su nombre: Vivien Leigh. A favor de Vivien jugaban su escasa cotización, que aliviaba el desmesurado presupuesto del filme, y la imperiosa necesidad de encontrar a la protagonista femenina. Sólo su voz aflautada constituía un serio problema. La espera hasta que el estudio tomó una decisión fue angustiosa.





Con sus facciones delicadas, ojos verdosos y cutis de marfil, Vivien Leigh parecía una figura de porcelana. Pero bajo su frágil apariencia ocultaba una vivaz inteligencia y una voluntad de hierro.





Las primeras escenas en las que intervino Clark Gable, las del baile benéfico de Atlanta, fueron bastante complicadas. El actor tenía que aprender el *reel* —baile típico escocés— de Virginia y seguir haciendo el dandy por otros procedimientos varios, un estilo de actuación que le resultaba enormemente incómodo. El clima emocional que imperaba en el plató no contribuyó a apaciguar sus suspicacias e inseguridades respecto a su papel y su capacidad interpretativa.





Cuando comenzó el rodaje ya se llevaban gastados 1.081.465 dólares, de los 2.893.000 presupuestados.



La caracterización más rica de toda la película fue ofrecida por Hattie McDaniel como Mammy (imagen anterior, en una prueba de vestuario y maquillaje), la astuta, curtida, mandona sirvienta de la familia O'Hara y la única persona, además de Rhett Butler, a la que no engañaban las lágrimas de Scarlett. McDaniel tenía 45 años cuando interpretó el papel y había pasado la mayor parte de su vida girando en el cinturón del teatro negro, actuando en carpas, cabarets y vodevil. Sus talentos cómicos y dramáticos fueron plenamente aprovechados por Selznick, Cukor, Fleming y Wood, que le dieron algunos de los momentos más jugosos de la película. Nativa de Wichita, Kansas, Miss McDaniel tuvo que aprender con Susan Myrick a hablar en el rico dialecto de una negra transplantada de Savannah que ha vivido en el norte de Georgia durante veinte años.



La renuncia de George Cukor obligó a Selznick a buscar otro director. Oteando el panorama entre las paredes de la Metro, el productor sacó a Victor Fleming del plató de *El mago de Oz*, a cuyo rodaje aún le quedaban tres semanas, y le puso a leer "*Lo que el viento se llevó*". Fleming se quedó horrorizado ante el legajo informe que habían puesto ante él. A Clark Gable le sentó de maravilla el cambio de director. Él y Victor Fleming eran amigos desde hacía mucho tiempo. Habían compartido horas de trabajo (Vic dirigió a Clark en *Piloto de pruebas*, entre otras películas) y horas de ocio.



Victor Fleming, que había conducido coches de carreras, pilotado aviones y cazado tigres en sus años de juventud, era un hombre brusco y arisco, de aires muy masculinos y con fama de «director de hombres». Una técnica diametralmente opuesta al estilo íntimo e introspectivo que caracterizaba a George Cukor, el «director de mujeres». En el plató, Vivien Leigh y Víctor Fleming tenían roces continuos. La actriz se pasaba el rato consultando un ajado ejemplar de la novela, mientras Fleming y Selznick, irritados, le pedían que guardara el maldito libro e hiciera la escena como se le decía.



En la fotografía anterior, un sonriente David Selznick y Victor Fleming fingen estar repasando el guión de *Lo que el viento se llevó*. Cuando Fleming fue contratado para reemplazar a Cukor, insistió en una revisión total del guión, haciendo que toda la producción cerrase sus puertas durante casi dos semanas. Durante cinco interminables días con sus noches, Selznick, Fleming y Hecht emplearon todas sus energías en dar forma al guión. A consecuencia del esfuerzo, a Fleming le estalló un vaso sanguíneo en el ojo derecho y Selznick se derrumbó sobre el sofá, entregado a un sueño tan profundo que los otros dos temieron que hubiera entrado en coma.







Un agobiado Victor Fleming (imagen anterior), de vuelta al trabajo tras un descanso de dos semanas, instruye a una tensa Vivien Leigh sobre las necesidades dramáticas de la escena en curso: Scarlett buscando al Dr. Meade entre los 1.600 soldados confederados muertos y moribundos que yacen en los patios de la estación de ferrocarril. La ciudad de Atlanta fue recreada con relativa fidelidad a partir de fotos y dibujos proporcionados por Wilbur Kurtz. La estación de tren fue construida prácticamente a escala real a partir de los planos de la original.



En la imagen anterior Olivia de Havilland caracterizada como Melanie Hamilton en un retrato de estudio de Fred Parrish.



En la imagen siguiente el director de orquesta Kay Kyser, Carole Lombard y Clark Gable, recién llegados en el "Sky Sleeper" de American Airlines, son recibidos por las autoridades de Atlanta. La compañía aérea envió un representante especial en el vuelo para asegurarse de que las estrellas eran apropiadamente atendidas.



Imagen siguiente: Vivien Leigh ganó el premio a la mejor actriz, derrotando a competidoras como Bette Davis en *Amarga victoria* y Greta Garbo en *Ninotchka*



Los premios de la Academia de 1939 fueron casi un paseo para *Lo que el viento se llevó*. La noche del

29 de febrero de 1940, los miembros de la Academia bendijeron a la película con ocho estatuillas, más el premio Irving Thalberg concedido a David O. Selznick, un récord hasta el momento. El momento más emotivo de la noche fue el premio concedido a la entrañable Hattie McDaniel (imagen siguiente). Cuando Fay Bainter leyó el nombre de la actriz, el público prorrumpió en el aplauso más caluroso de la noche. El discurso de aceptación de la actriz había sido escrito por alguien en el estudio; ella lo memorizó cuidadosamente, y tras prometer seguir «siendo un orgullo para mi raza», rompió a llorar y abandonó el escenario.



SEGUNDA PARTE
SANGRE, SUDOR
Y LÁGRIMAS
EN EL PLATÓ



'SUCEDIÓ UNA NOCHE'



Desde los primeros tiempos de Hollywood, el criterio de celebridad de un director lo establece el hecho de que su nombre aparezca antes del título. Frank Capra fue uno de los primeros que consiguió este honor y como tal lo hizo constar en su autobiografía titulada precisamente así, “El nombre delante del título”.

Capra empezó en tiempos del mudo dirigiendo películas cómicas y ayudando a Harry Langdon a establecer su personalidad en sus dos títulos más famosos —*El hombre cañón* y *Sus primeros pantalones*—, pero su actividad profesional se inició desde abajo, realizando filmes de bajo presupuesto para Columbia cuando esta compañía era uno de los estudios de la “Fila de los Pobres” al sur de Sunset Boulevard.

El cineasta siciliano había empezado a trabajar para el tirano Harry Cohn en 1928, dirigiendo siete títulos ese primer año. Durante el siguiente lustro, Capra trabajó en un total de diecinueve filmes, cada vez más desesperado por ser tomado en serio. Naturalmente, nadie le prestó la más mínima atención. Entonces hizo una pequeña comedia en la que nadie confiaba, protagonizada por dos estrellas que le odiaban, y sin mucho tiempo para conseguir lo imposible. Se titulaba *Sucedió una noche*, y cuando se estrenó, las malas críticas y la indiferencia del público llevaron a la retirada de la cinta al cabo de una semana. Pero el filme resurgió de sus cenizas y acabó ganando los cinco Oscar más importantes.

Sucedió una noche convirtió a la Columbia en una *major*, ayudó a consolidar el ascenso de Clark Gable a la realeza de la pantalla (su aparición con el torso desnudo en una escena fue responsable de una caída en picado de las ventas de camisetas) y convirtió a Frank Capra en uno de los nombres con más tirón en taquilla en una época en la que la mayoría de la gente apenas sabía que hubiese un director. El éxito de la cinta también salvó la carrera de Claudette Colbert. Se trató, pues, de uno de esos felices “accidentes” del celuloide, difíciles de analizar e imposibles de reproducir intencionadamente. Ya lo dijo el director: «Una película sobre el rodaje de *Sucedió una noche* hubiese sido mucho más divertida que el propio filme». Lo cierto es que todo sucedió a tal velocidad que nadie podía creérselo.

Sucedió en la barbería, mientras esperaba su turno. Frank Capra leyó en la revista “Cosmopolitan” un relato breve de Samuel Hopkins Adams titulado “Night Bus”. Pensó que su amigo y colaborador Robert Riskin podría convertir la historia de un periodista en paro que acompaña a una rica heredera en su fuga a través del país, conquistándola con su indiferencia en detrimento de un novio *playboy*, en un excelente guión.^[1]

«Aparte de Capra», declaró uno de sus colaboradores, «a casi ninguno nos apetecía hacer aquella película». Según Joe Finocchio, sobrino del cineasta y

empleado de Columbia en el departamento de sonido, «todos nos decíamos: “Bueno, a ver si nos la quitamos de encima lo antes posible”». Riskin recuerda que «nosotros queríamos que compraran *Rebelión a bordo*. Dijeron que era mucho dinero. Ya íbamos con retraso. Necesitábamos como fuera un guión para Frank. Cogimos lo primero que surgió. Y se convirtió en un milagro».

Bob Riskin temía que las «entusiastas, pero vacilantes dotes de narrador» de Capra acabaran con el proyecto de *Night Bus* antes de nacer. Por ello, antes de acudir al despacho de Cohn para proponerle el proyecto, el guionista le dijo: «Ésta déjame contarla a mí». Columbia aceptó el proyecto, aunque a desgana, y adquirió los derechos de adaptación por cinco mil dólares. El mandamás del estudio no iba a interponerse en el camino del último capricho de su director.

Capra y Riskin se retiraron a Palm Beach, Florida, y, reteniendo sólo el caparazón de la historia corta original, escribieron el guión que inició o al menos perfeccionó el género conocido como *screwball comedy*.^[2] Un reportero de mal carácter, que acaba de ser despedido por sus impertinencias mientras cumplía un trabajo en Miami, vuelve a Nueva York en autobús para buscar un nuevo empleo. Sentada a su lado y viajando de incógnito está la hija fugada de un millonario. Papá ha ofrecido una recompensa de diez mil dólares por su vuelta, así que no pasa mucho tiempo antes de que el periodista la reconozca y se dé cuenta de su buena suerte. Además de conseguir el dinero de la recompensa, también puede escribir una jugosa historia sobre ella y venderla al mejor postor. Para asegurarse de que otros no la reconozcan, la convence para abandonar el bus y hacer el resto del camino a Nueva York haciendo *autostop* por carreteras secundarias.

Para Capra, el personaje de la rica heredera era el compendio de todas las mujeres ricas, elegantes y engreídas que le habían dado calabazas a lo largo de su vida. «Ella no buscaba un hombre, no buscaba el amor», dijo el director. Frank rebautizó al personaje en honor de una conocida suya que aspiraba a introducirse en la alta sociedad de Pasadena, Ella Andrews.

Gran parte del guión se dejó abierto para adaptarlo al improvisador estilo del director, que había aprendido su oficio creando *gags* visuales para las comedias de dos rollos de Hal Roach y Mack Sennett. Debido a la reciente avalancha de películas de autobuses, Capra y Riskin recibieron la orden de buscar un título más provocativo. El elegido fue *Sucedió una noche*, que podía significar cualquier cosa, aunque las connotaciones sexuales eran más que evidentes.

Como la escueta nómina de actores de la entonces modesta Columbia no ofrecía nombres adecuados para los papeles protagonistas, Cohn tuvo que pedir ayuda a las *majors*. Era una práctica habitual. Su estudio no podía permitirse una larga ristra de contratos, así que él siempre estaba pidiendo prestadas estrellas para sus lanzamientos de clase “A”, intentando con ello elevar la imagen de la compañía como una fábrica

de películas baratas.

El magnate empezó buscando el favor de Louis B. Mayer, el patrón de la MGM, un estudio donde sobraban las figuras. Allí trabajaba Robert Montgomery, el candidato de Capra, y hacia él lanzó sus redes. Pero los hechos estaban conspirando para cambiar la forma de la película drásticamente. La Metro estaba preparando su propia película con autobús, *Fugitive Lovers*, y el todopoderoso Mayer quería que la protagonizara Montgomery. Primera calabaza.

La racha siguió con la selección de la protagonista. Para el papel de la heredera, el director quiso contratar a Myrna Loy, pero la actriz rechazó el papel. Más tarde explicó que «me enviaron el peor guión de la historia, un guión completamente distinto del que rodaron». Miriam Hopkins y Margaret Sullavan también rehusaron la oferta. Capra llamó entonces a Constance Bennett, que quiso comprar el libreto para producirlo ella misma, y a Bette Davis, que sí estaba dispuesta a aceptarlo, hasta que la Warner se lo impidió, como castigo por empeñarse en pasar a la RKO para hacer *Cautivo del deseo*.

Pensando que algo no funcionaba, Bob y Frank reescribieron el guión, cambiando la profesión del protagonista: el pintor bohemio se convirtió en un duro reportero. Cohn propuso entonces el nombre de Loretta Young, pero el director no mostró el más mínimo interés. El patrón le instó entonces a contratar a Carole Lombard, ofrecida por Mayer al principio del proceso. Frank le ofreció el papel a través de Riskin, que en aquellos días se había convertido en su acompañante habitual. La estrella declinó la oferta porque entraba en conflicto con el rodaje de su próxima película.

El futuro del proyecto pendió de un hilo durante un tiempo. *Fugitive Lovers* y el filme con autobús de la Universal, *Cross Country Cruise*, ya estaban en marcha, pero Capra seguía buscando actores. «Nadie quería trabajar en *Sucedió una noche*», aseguró el director. «A los intérpretes no les gustan demasiado las comedias. No son dinámicas, como los melodramas; nadie resulta herido, nadie muere, nadie es violado». Irritado por aquella sucesión de negativas, Capra empezó a prestar atención a los comentarios despectivos del estudio. En el último momento apeló a Cohn para cancelar el proyecto (había hecho lo mismo con *Dama por un día*), pero era demasiado tarde: el contrato de la primera estrella estaba cerrado.

Louis B. Mayer rescató a *Sucedió una noche* del limbo de los guiones inéditos. Luego, cuando la Metro se negó a ceder a Robert Montgomery, su presidente puso sobre la mesa el nombre de Clark Gable. Podemos imaginar la sorpresa de Cohn cuando recibió una llamada de Mayer ofreciéndole los servicios de una de sus grandes promesas.^[3] La leyenda cuenta que MGM cedió al futuro “Rey” de Hollywood a una compañía de segunda fila en castigo por los problemas que causó durante el rodaje de *Dancing Lady*. Con apenas diez años de vida por entonces, la

descapitalizada Columbia era un pececillo comparada con los grandes peces como la Paramount o la Metro. Ceder sus servicios a la recién llegada era una forma de mantener a las estrellas en cintura^[4].

Gable se sintió traicionado al verse rebajado a tan ignominioso destino. «Me han mandado a Siberia», dijo. Probablemente recordaba el pequeño estudio de sus días como aspirante a actor, cuando solía frecuentar la intersección de Gower Street y Sunset Boulevard, donde los productores con poco dinero iban diariamente a contratar extras y secundarios para sus *westerns*.

Fueron momentos muy duros. Ni siquiera la salud le respetaba. Aunque la MGM consideraba que estaba fingiendo, su estado físico, por lo menos, así lo demostraba: le habían extirpado el apéndice y las amígdalas, y durante sus nueve semanas de estancia en el hospital había perdido mucho peso. También sufría continuos problemas con sus dientes. Luego, por supuesto, estaban los problemas maritales. Gable estaba a punto de abandonar a su segunda esposa, Ria Langham, y acababa de conocer a Carole Lombard, que se convertiría en su tercera mujer y su gran amor. Dejó a Ria al año siguiente y empezó a salir con Carole.

Contratar a Claudette Colbert fue idea de Cohn. En 1927, según Joe Walker, Colbert y Capra habían salido del rodaje de *For the Love of Mike* «odiándose mutuamente». Fue un fracaso tal que la actriz volvió corriendo a los escenarios de Broadway y juró que nunca más volvería a tener nada que ver con el cineasta siciliano. Ahora Frank volvía a llamar a su puerta. Pero nada hacía pensar en el reencuentro.

Claudette tenía planeado pasar la Navidad en Sun Valley y no estaba dispuesta a sacrificar su descanso. El guión tampoco la había deslumbrado. Estaba acostumbrada al lujo del vestuario y los decorados de la Paramount y no tenía ganas de pasar estrecheces en un autobús de línea, y menos para un estudio tan ordinario como la Columbia. Así que decidió exigir un salario tan exagerado que fuese imposible contratarla. Haría *Sucedió una noche* por 50.000 dólares —el doble de su sueldo—, pero tendría que terminar su trabajo en cuatro semanas y, caso de alargarse la filmación, cobraría una cantidad extra por cada sesión no prevista en el plan de rodaje.

Para su asombro, Harry Cohn, preso de la desesperación, le respondió que empezaba a la semana siguiente. Ahora tendría que hacer esta horrible películita para este chapucero estudio con un director que no le gustaba. Menos mal que su pareja era Clark Gable. Ella siempre afirmó que había aceptado el papel «sobre todo, por trabajar con él». Pero al actor nunca le convenció esta versión: «Cobró más por sesiones extra de lo que cobré yo por la película entera».^[5]

En realidad, *Sucedió una noche* no podía haber llegado más felizmente, ni en mejor momento, para Colbert. Sus mediocres filmes en la Paramount estaban

llevándola a una peligrosa rutina en el *box office*, e incluso se rumoreaba que su estrella se desvanecía por momentos. Su estudio ardía igualmente en deseos de librarse de ella durante una temporada. Parecía como si estuviesen hartos de su actitud testaruda y difícil.

Para empezar, nadie estaba muy entusiasmado. Gable se presentó ante Capra blandiendo cierta hostilidad. De hecho, la primera reunión entre los dos hombres fue un desastre. El actor, que había ahogado sus penas en alcohol antes de ser capaz de presentarse en el *set*, escupió toda su ira en cuanto vio al cineasta siciliano. Le llamó “Mishter” Capra y dijo:

—Siempre quise visitar Siberia, pero ¿por qué huele tan mal?, ¿y por qué no llevas una parka?

—Mr. Gable —dijo el director, arrebatándole el guión—, se supone que usted y yo tenemos que hacer una película con esto. ¿Le cuento la historia o prefiere leerla usted mismo?

—Colega —gruñó Clark—, me importa un carajo lo que hagas con ella.

Capra vio que Gable estaba demasiado borracho para razonar con él, así que simplemente le entregó el *script* y le acompañó hasta la puerta. Aquí estaba él con una película en la que nadie creía, dos estrellas que no podían verle ni en pintura, y cuatro semanas para conseguir un milagro. No era un buen presagio.

Sucedió una noche empezó a rodarse y Gable estuvo huraño e incommunicativo durante sus primeros días en el plató, hasta que se dio cuenta de que estaba haciendo algo diferente.^[6] Una mañana, en la limusina que les llevaba a la localización, Clark se volvió hacia Claudette y dijo: «Creo que este italiano tiene algo importante entre manos». La actriz le dio la razón.

Capra, a quien sus tiempos de vagabundeo habían convertido en un experto en viajes en autobús, se entretuvo especialmente con la secuencia del principio de la cinta. Quería reflejar la camaradería que se establecía entre los pasajeros en aquella noche de tormenta, en contraste con la actitud distante de la heredera fugada. Intentó elegir entre tres grupos de músicos de pueblo, pero los tres le gustaron tanto que acabó incluyéndolos a todos en la escena. Les dio una cancioncilla olvidada, “The Daring Young Man on the Flying Trapeze”. Todos los viajeros se unieron al coro.

Colbert se sintió ligeramente perpleja en el momento de rodarla. En su opinión, la escena resultaba cursi e inverosímil. «¿Cómo pueden saberse todos la letra de la canción?», preguntó la estrella. «Por eso no te preocupes», replicó el director. «Si no queda bien, la podemos cortar de raíz, sin alterar el argumento». Claudette no se dejó convencer hasta que vio a su criada negra «mirando la escena extasiada. Entonces supe que aquello iba a traer cola».

Esta secuencia generaría una moda nacional e inauguraría una de las convenciones del cine de Capra: la escena del paréntesis jubiloso, aparentemente espontáneo, destinado a crear un sentimiento de hermandad entre personajes y espectadores.

«A veces la acción tiene que detenerse para que el público pueda mirar a los personajes», declaró el cineasta en 1973, en una entrevista con Richard Glatzer. «Quieres que caigan bien. Los personajes no tienen problemas graves por el momento. Disfrutan de su mutua compañía, nada más. Cuanto más bajen la guardia, cuanto más absurdo sea todo, mejor. Estas escenas son importantes en una película. Cuando los espectadores se paran a mirar a los personajes, empiezan a sonreír. Comienzan a encariñarse con ellos, les preocupa lo que les pase. Si no les caen bien, no se reirán de ellos y no llorarán con ellos».

Capra pensaba que Colbert «tenía la mejor silueta de Hollywood». Para demostrarlo, filmó a la actriz haciendo un discreto *striptease* cuando los protagonistas deben compartir acomodo nocturno en la misma habitación. En esta escena, el pudor de Claudette a desvestirse ante la cámara dio al director la idea para el “Muro de Jericó”, una manta colgada del techo para separar su cama de la de su acompañante. Luego, mientras se desnuda detrás de la manta, pone algunas de sus ropas sobre ella, lo que hace más sugerente la secuencia, considerada por los críticos como la más guasona de la década.

En un artículo publicado poco después del estreno del filme, el director dijo: «No me opongo a que en las películas haya sexo, siempre que esté tratado con inteligencia. Pero una imagen fugaz de un par de tobillos bonitos resulta más erótica que una escena entera con un millar de piernas desnudas; más incitante es lo que no se muestra que aquello que invade descarada, groseramente la pantalla hasta la náusea».

Colbert, mientras tanto, no lo veía nada claro. «¿Qué acogida podía tener una película como ésta?», se preguntaba la actriz. «Estábamos en plena Depresión. La gente necesitaba fantasía, necesitaban soñar con lujo y *glamour*, y Hollywood se ocupaba de dárselos. Y en cambio ahí estábamos nosotros, con aquellas pintas, en nuestro autobús».

Quien ya no ponía pegasa a nada era Gable. «Se lo pasó de fábula haciendo la película», recordaba el director. «Estaba interpretándose a sí mismo, quizás por única vez en su carrera. Ese macho payaso, juvenil, arrogante “era” Gable. Él era tímido, pero muy divertido con la gente que conocía. Estaba muy sensibilizado con esas malditas orejas, pero hacía bromas sobre ellas».^[7]

Clark retrasó el apretado calendario de rodaje una y otra vez al estallar en carcajadas durante escenas que sólo mostraban su lado divertido cuando eran interpretadas. También desplegó su sofisticado sentido del humor con un arsenal de

bromas propias. En cierta ocasión, viendo que se demoraba el inicio de la filmación, Claudette, desde su lado de la famosa manta, preguntó si pasaba algo. «Parece que tenemos un problemilla», contestó Capra, mientras la actriz cruzaba al otro lado de la Muralla. «Clark quiere saber cómo podemos solucionar esto». Gable estaba tendido boca arriba, sonriendo, con un gran bulto emergiendo de la manta. Había cogido un utensilio de cocina de *atrezzo* y lo había colocado bajo las sábanas. Los gritos de espanto de Claudette y las risas de Clark provocaron que el director tuviera que hacer una pausa extra.

Miss Colbert probablemente necesitaba reírse. Su carrera estaba estancada, su matrimonio de cinco años con Norman Foster se hundía y estaba teniendo problemas con sus senos. Pero los momentos de diversión fueron escasos. La actriz continuó discutiendo con Capra a lo largo de todo el rodaje. Por ejemplo, se negó a cooperar en una de las más memorables escenas, cuando enseña una pierna para hacer *auto-stop*. El director se encogió de hombros y llamó a una doble para que hiciese el primer plano, lo que surtió el efecto deseado. Claudette echó un vistazo y gritó: «Sácala de aquí. Esa no es mi pierna».

La estrella no dejó de quejarse de la velocidad del rodaje, de lo chapucero que era, aunque esto se debía en parte a su propia insistencia en acabar antes de Navidad. De hecho, *Sucedió una noche* está llena de improvisaciones, aunque no tantas como el público cree. Tan natural era la impresión creada en la película, que se rumoreó ampliamente que escenas como la del *auto-stop* o la del paso del riachuelo habían sido espontáneas.

La combatividad de Colbert no le granjeó simpatías entre los técnicos. Edward Bernds dijo que era «venenosa» y «estirada». Joe Walker la encontró «distante» y criticó sus «enfurruñamientos». Gable, sin embargo, no tuvo problemas con ella. Los dos actores se habían conocido en 1928; Claudette era una estrella teatral establecida en Broadway, él un debutante en la obra “The Machinal”. Clark sabía que era una lesbiana que tenía un matrimonio impostado con el director *gay* Norman Foster, así que nunca trató de seducirla o de meterla en el camerino provisional que la Columbia le había dado.

El rodaje de *Sucedió una noche* duró cuatro semanas y costó menos de trescientos mil dólares. Finalizó justo antes de Navidad. Cuando Colbert se unió a sus amigos para sus aplazadas vacaciones en Sun Valley, su único comentario fue: «Me alegro de estar aquí. Acabo de terminar la peor película del mundo».

La reacción obtenida en el pase previo del Colorado Theater de Pasadena, celebrado el 28 de enero de 1934 con asistencia de Capra, Gable y Colbert, constituyó sólo un pequeño aviso de lo que estaba por venir. El rumor se esparció con rapidez. Nueve días más tarde, el columnista Sidney Skolsky publicó la primera de dos entregas de un perfil sobre el director, «que ya puede pedir lo que se le antoje a

cualquier estudio».

Después de su préstamo, Gable volvió a MGM para protagonizar *Hombres en blanco*. Sin darle tiempo a descansar, la compañía del león le mandó a un *tour* publicitario por toda la nación. Simultáneamente, la Columbia estaba preparando el estreno de *Sucedió una noche*, así que los publicistas de ambos estudios inundaron el país con la “Fiebre Gable”. En cada ciudad que visitaba, las fans descubrían dónde se alojaba y le seguían a todas partes como una jauría de lobas.

La fiebre alcanzó proporciones epidémicas en Nueva York. Allí, el 23 de febrero, *Sucedió una noche* batió el récord de recaudación para un día de estreno en el Radio City Music Hall. La crítica neoyorquina se mostró favorable en su mayoría (William Boehnel escribió en el “World-Telegram” que era el mejor filme que había hecho Capra hasta el momento), pero el taquillaje no alcanzó los niveles previstos. La primera semana de exhibición en el Music Hall dejó noventa mil dólares de recaudación, y los ingresos de la segunda bajaron a setenta mil. Después, el filme fue retirado. En el resto de las grandes ciudades —el estreno fue simultáneo— los resultados fueron igualmente decepcionantes.

Capra lo recordaba así: «La cinta bajó a tercera. Dijimos: “Bueno, qué más da”. Luego, sin previo aviso, surgió el milagro. La gente volvía en masa a ver la película una y otra vez, no porque la respuesta crítica fuese tan buena, sino porque todo el mundo hablaba sobre ella. La gente empezaba a hablar de ella. “Vamos a ver esa película de Gable y nos llevamos a fulanito”. Permaneció una semana, luego otra y otra... El “pueblo” descubrió la película».

Salas que rara vez mantenían más de dos o tres semanas un mismo título en cartel ofrecieron durante meses *Sucedió una noche*. Y, mientras miles de chicas se lanzaban a viajar en autobús en busca de aventuras románticas, los fabricantes de camisetas protestaban porque en la escena de “Jericó” el ídolo de *matinee* se quitaba la camisa y se veía su torso desnudo, rompiendo la tradición del hombre americano de llevar esta prenda. En la vida real, él nunca llevaba camisetas, así que no quiso ponerse una para la película. Capra le dejó hacer.

El impacto de Gable en el público fue enorme. Cuando el actor salió en un *tour* promocional a escala nacional saboreó por primera vez la clase de tratamiento que hoy día asociamos con las estrellas del *pop*. Fue acosado por fans que le robaban sus pañuelos, gemelos y cualquier cosa que pudieran quitarle como recuerdo, y ¡esos eran los más tímidos! Al menos una fan femenina le ofreció su sostén para que se lo autografiase y otras le ofrecieron mucho más.

Los efectos de la película en la moda son bien conocidos. Cada toque visible del “Rey” fue imitado: la pipa, las chaquetas de estilo Norfolk, el jersey de cuello en “V”, la gabardina con el cinturón abrochado y el resto de su vestuario. A la inversa, el aparente desdén del actor por las camisetas hizo que las ventas cayeran un setenta y

cinco por ciento.

Como algunos de estos artículos eran demasiado caros para el hombre medio de la Depresión, el accesorio de Clark más copiado fue su fino mostacho. Cada hombre adulto era libre de dejarse crecer uno, y así lo hicieron millones. Hasta ese momento, el mostacho del astro había sido un adorno de quita y pon, dependiendo de los personajes que interpretara. La respuesta del público a *Sucedió una noche* le decidió a conservarlo permanentemente.

Pero más importante que sus repercusiones en la moda fue lo que la película hizo por la carrera de Gable. Cuando el actor volvió a la MGM, lo hizo como un triunfador, y ya no hubo más papeles de *gigoló*. La maquinaria del estudio fue reajustada para proporcionar a la nueva estrella vehículos mucho más importantes, y en los siguientes cinco años, entre 1935 y 1940, rodaría sus títulos más imperecederos.

Claudette Colbert también vio cómo las cosas mejoraban. A nivel personal, mató dos pájaros de un tiro, divorciándose de su marido poco después de la película y casándose con el médico que estaba tratando sus senos, el Dr. Joel Pressman. Su carrera también dejó de ser un problema. El éxito de *Sucedió una noche* la llevó a una serie de magníficos roles cómicos durante el resto de la década de los treinta.

La aclamación popular, sin embargo, no garantizaba el respeto de la industria. Este reconocimiento oficial llegó en la entrega de los premios de la Academia de Hollywood, celebrada el 27 de febrero de 1935, el día en que los estudios Columbia perdieron el estigma de la Poverty Row.

La gran gala de los Oscar escogió como escenario el Hotel Biltmore de Los Ángeles. Convencida de que no iba a ganar, Claudette Colbert había programado para aquella noche un viaje en tren a Nueva York. Cuando ya estaba embarcando en el Santa Fé Chief, un miembro de la Academia llamado Leroy Johnston la abordó precipitadamente para informarla de que había ganado el Oscar a la Mejor Actriz. Al principio Claudette insistió en subir al vagón, argumentando que no iba vestida apropiadamente. «Pero es el Premio Nobel de la industria cinematográfica», insistió Johnston, a la vez que persuadía a las autoridades ferroviarias de que retrasaran la salida del tren. Por fin, ambos emprendieron el regreso al Biltmore Bowl, escoltados por un séquito de motocicletas de la policía. Llegaron en el momento en que la madre de Shirley Temple preparaba a la niña para recoger su estatuilla de miniatura; las dos premiadas, la pequeña y la mayor, se fotografiaron juntas y Claudette partió. Había permanecido seis minutos escasos en la ceremonia.

El espectáculo continuó. Cuando el humorista irlandés Irvin S. Cobb rasgó el sobre correspondiente a la categoría de mejor director, Frank Capra se enderezó en su butaca. Tras el ritual de anunciar «Y el ganador es...», el presentador repitió la fórmula empleada un año antes por su antecesor y que diera pie a un sonado

malentendido: «Ven y cógelo, Frank».

En 1933, un ilusionado Capra se había levantado de su asiento para, inmediatamente, quedarse en pie en medio de la sala, al saberse que el Frank llamado al estrado era Frank Lloyd. Cada vez más seguro de sí, el cineasta siciliano había vuelto a sentar a su mesa a los mismos invitados —testigos del mal rato—, quienes aplaudieron divertidos la ocurrencia de Cobb.

Poco después le llegaría el turno de festejar al “castigado” Clark Gable, quien confesó que «honestamente, nunca esperé ganarlo», alabó a sus rivales y dijo sentirse feliz como un niño. Sólo faltaba saber cuál era la mejor película. Cobb lo anunció aludiendo a alguien que estaba en la mesa de Capra, el productor Harry Cohn, y el público completó la frase coreando *Sucedió una noche*. El magnate respondió a los aplausos con un gesto que imitaba a su ídolo político, Benito Mussolini, y expresó su agradecimiento a cuantos habían participado en el filme.

Era la primera vez en la historia de los premios que una cinta ganaba los cinco Oscar considerados más importantes: Película, Director, Actor, Actriz y Guión. Pasarían cuarenta años hasta que otro filme, *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975), pudiese igualar el récord. Fue un fantástico golpe de mano para la Columbia, que nunca más fue considerado un estudio del “pelotón de los pobres”. Para Cohn fue un éxito sin precedentes, un triunfo que avalaba su solicitud de entrada en la industria del cine. También incrementó su ya jugosa fortuna^[8].

El éxito de la película instaló a Frank Capra en una crisis depresiva, marcada por los cambios de humor, un estado que el propio afectado describió como «la tortura de tener que demostrar constantemente que eres el mejor». Por algún motivo, sentía que el triunfo había sido «casual». El Oscar a la Mejor Dirección no hizo sino agravar el tormento de la inseguridad. En 1982 definió así el efecto de la dorada estatuilla: «Lo que le pasa a uno de la noche a la mañana es increíble. De repente estás en las portadas de todo el mundo, saben quién eres hasta en Asia interior; es una sensación vertiginosa, es un *shock*. A cada uno le afecta de distinta forma. Puede afectar al trabajo de uno, y después se puede entrar en declive».

A consolidar aquel estado de inseguridad contribuía la obligación de compartir el éxito de *Sucedió una noche*. Billy Wilkerson puso el dedo en la llaga al interrogarse sobre la paternidad de la cinta: «¿En qué punto exacto empieza y acaba el trabajo de Rob Riskin en este guión, y hasta qué punto contribuyó Capra a la escritura física o a la orientación del trabajo de guión?». Finalmente, el director se hundió en un pozo de indecisión. «Salí corriendo», reconoció más tarde. «No quería hacer más películas. Todas las ideas que se me ocurrían me parecían malas. ¿Cómo mejorar aquello?»

Aunque algunos hablaron de una supuesta falta de compromiso social, *Sucedió una noche* no podría haber triunfado tan clamorosamente si sólo hubiera sido un producto de evasión. Lo que atrajo al gran público de la Norteamérica de 1934 fue el

gratificante y alentador espectáculo de la doma, educación y conquista de la “heredera consentida” por el héroe proletario, una historia que representaba no sólo una fantasía de mejora social, económica y sexual, sino la destrucción de las barreras de clase en la época de la Depresión.

La simple filosofía de Capra es expresada en esta película como una versión moderna y a la inversa del cuento de “Cenicienta”. La chica rica Ellie Andrews huye de su padre para poder casarse con el inútil *playboy* de sus sueños. Sin un centavo y abandonada a su suerte, tropieza con el reportero en paro Peter Warne. A cambio de su historia, Warne la ayuda a llegar a su desastroso prometido. Viajando en autobús, a pie y en coche por las carreteras secundarias de la América de los años treinta, descubren una mutua independencia de espíritu, fiereza y resistencia. Warne consigue su historia, Andrews pesca a su *playboy*, pero ambos descubren que lo que realmente han estado buscando lo han encontrado en el otro. Al final, la chica rica se queda con el chico pobre, demostrando que incluso los ricos, si se les da la oportunidad, se suscribirían a los valores de la clase trabajadora que se consideraban prescriptivos para luchar contra la Depresión.

Desde su estreno, los críticos han tratado de explicar el secreto de la duradera popularidad de esta obra maestra. Generalmente se lo han acreditado a Capra por la invención de un mensaje que el público quería escuchar. El cineasta siciliano había descubierto el principio que había de convertirse en la piedra de toque de su propio trabajo y de sus colegas de la Columbia en los años treinta. Otros estudios intentaron seguir su ejemplo, pero casi todos fracasaron. Les faltaba el ingrediente principal. La fórmula era tan sencilla como inteligente: todas las posibilidades del humor son explorables mientras respeten la humanidad de los personajes.

Capra inyectó mucha inteligencia, ritmo y estilo a la historia. Pero lo que realmente distingue a *Sucedió una noche* de tantas otras películas es el manejo del director de las escenas individuales cómicas y románticas, los diálogos de Riskin y el maravilloso reparto. Cada espectador tiene sus escenas favoritas. Piénsese en la divertidísima escena del “Muro de Jericó” que Peter levanta entre Ellie y él antes de irse a dormir, una astuta pulla al recientemente reforzado Código de Producción. ¿Y qué decir de las famosas lecciones de Peter sobre cómo mojar un donut o cómo se desviste un hombre? (todos recordamos, por supuesto, cómo Ellie le deja en ridículo en la memorable lección de *autostop*). Incluso quienes busquen romance pueden encontrar una escena en el heno.

Las personalidades cinematográficas de Clark Gable y Claudette Colbert quedaron firmemente establecidas aquí, el irónico machismo de él y la inteligente sofisticación de ella mezclándose como la ginebra y la tónica. El espléndido elenco de actores secundarios también hizo suyo sus pequeños papeles, desde el lascivo vendedor de Roscoe Karns que se convierte en un conejo asustado hasta el engañoso

motorista cantante de Hale. El mejor apoyo, sin embargo, viene del infaliblemente maravilloso Walter Connolly, soberbio en el rol del padre de la novia.

La historia de esta obra maestra tiene mucho que ver con el sueño de América, donde, según dicen, todo el mundo tiene una oportunidad. Empezó como una película menor y acabó convertida en la más encantadora comedia romántica que uno pueda encontrar, ganando los cinco Oscar más importantes, un logro igualado sólo dos veces desde entonces. *Sucedió una noche* en 1934, y sucede cada vez que vemos esta seductora película. Véala otra vez y comprobará por qué.



Para Clark Gable, trabajar con la Columbia parecía un castigo después de las elegantes comodidades de MGM, un revés para su ascendente carrera. En esa época, el actor estaba en la perrera de la Metro, según las malas lenguas por exigir más dinero y por rechazar ciertos papeles. El actor no se tomó nada bien esta jugarreta y estuvo borracho durante varios días. Felizmente para Gable, para Columbia y para Capra (que tenía un diez por ciento de los beneficios netos), *Sucedió una noche* resultó ser el gran acontecimiento de 1934, batiendo un récord de permanencia en salas y ganando varios premios de la Academia. La película abrió la gran época de la comedia americana y cambió la naturaleza del negocio. No sólo fue la primera screwball comedy de la historia del cine, sino que ciertamente fue la más popular y estableció los parámetros del género para los años venideros. *Sucedió una noche* puso en marcha una larga serie de variaciones sobre el mismo tema, aunque ninguna de ellas tan fresca ni excitante como el original.



«Esa escena en el motel, donde nuestras camas estaban divididas por una manta a la que llamábamos “Los Muros de Jericó”, fue considerada muy atrevida en su momento», recordaba Claudette Colbert. «Y aún pienso que es sexy. Por supuesto, cualquier cosa podía ser sexy si Clark estaba en el otro lado de la manta».



Al trabajar con Clark Gable, Frank Capra borró la línea divisoria entre el héroe y lo cómico. Le dio a Gable escenas que estaban usualmente reservadas para los cómicos de slapstick. Gable enseña a Colbert cómo mojar un donut (imagen anterior) y cómo hacer auto-stop. Ella le enseña algo mejor al mostrar una pierna y hacer que un coche se detenga inmediatamente. El público podía reírse con el héroe y al mismo tiempo, admirarle.



La famosa escena de “la pierna es más poderosa que el pulgar” planteó problemas a Frank Capra. Claudette Colbert se negaba al principio a enseñar las piernas, que no consideraba perfectas. Al final se dejó convencer por el director, sobre todo al comprobar que las piernas de la starlett que iba a encargarse de doblarla eran más feas que las suyas.



Clark Gable arruinó las ventas de camisetas cuando se reveló desnudo de cintura para arriba tras quitarse la camisa mientras se desviste para irse a dormir. Quienes sí salieron beneficiadas fueron las compañías de autobuses. Hubo un marcado incremento de jóvenes viajeras solteras, todas esperando, sin duda, encontrarse sentadas al lado de ese Mr. Perfecto sin camiseta.





'LA CARGA DE LA BRIGADA
LIGERA'



«La película más dura que he hecho nunca. Se filmó en Bishop, California. El hotel en el que nos alojábamos se incendió. Después fuimos pobremente alojados y durante los cinco meses siguientes nos congelamos. La Warner se gastó una fortuna en la cinta, y fue un gran éxito. Pero durante la mayor parte del tiempo nos amontonábamos bajo el frío y el polvo, sin comodidades, comiendo comida asquerosa». Así recordaba Errol Flynn su experiencia en *La carga de la Brigada Ligera*. Faltaría añadir el nombre de Michael Curtiz, odiado por sus actores y técnicos, para completar el cuadro de este rodaje infernal. Pero empecemos por el principio.

Humildad era una palabra absolutamente desconocida para Errol Flynn. El actor se había convertido en una gran estrella con su primera superproducción de Hollywood, *El capitán Blood*, pero nunca se le pasó por la mente que alguien más — el productor, el director, los guionistas, los técnicos y, sobre todo, el departamento de publicidad— pudiese tener algo que ver en su éxito. A mediados de los años treinta, Flynn era cordialmente odiado por la mayoría de sus compañeros, especialmente por los extras. Así estaban las cosas cuando Warner Brothers trataba de decidir cuál sería la siguiente película de su nueva estrella. Había dos posibilidades: *An thony Adverse* y *La carga de la Brigada Ligera*. Finalmente, Errol fue informado de que interpretaría al Mayor Geoffrey Vickers en el segundo proyecto, una historia de aventuras lejanamente basada en el heroico fracaso de la caballería británica en la batalla Balaclava durante la Guerra de Crimea. La famosa carga había tenido lugar el 25 de octubre de 1854. Debido a una orden errónea, 673 soldados de la Brigada Ligera Británica galoparon hacia la atrincherada artillería rusa, sufriendo 244 bajas cuando fueron acibillados por el enemigo.

En 1929, mientras estaba en China como corresponsal de noticias para el “World” de Nueva York, un joven reportero llamado Michael Jacoby decidió que la famosa carga sería un gran tema para una película. Podía o no estar al tanto de que este incidente histórico ya había sido utilizado para una cinta de un rollo en fecha tan temprana como 1912. O que una producción británica de 1930 llamada *Balaclava* también había tratado el tema. El caso es que Jacoby empezó a recolectar hechos relativos a la Guerra de Crimea. Por fin, en 1934, trasladó su historia al papel, y durante un año trató de vender la idea en Hollywood. El guión, fidedigno en cada detalle histórico, fue rechazado por todos los grandes estudios. La opinión general era que pocos americanos estarían interesados en ver un filme sobre una oscura guerra que ellos no habían ayudado a ganar.

Las cosas cambiaron tras el gran éxito de *Tres lanceros bengalíes*. Jack Warner hizo una oferta por el guión, y al dar este paso, habilitó a Hollywood para reescribir y glamourizar uno de los episodios más trágicos de la historia reciente. Así fue. Casi toda la investigación que había ocupado a Jacoby durante años se tiró por la borda, y

en su lugar se utilizó una narración inventada con personajes ficticios en la India.

Anita Louise iba a ser la protagonista femenina del filme, la bella e ingenua Elsa Campbell, pero después de un conflicto contractual fue reemplazada por Olivia de Havilland. Patrick Knowles, un actor británico de veinticuatro años recién llegado a Hollywood, fue contratado para interpretar al hermano del protagonista. Alto, muy atractivo pero algo ingenuo, Knowles caería inmediatamente bajo el hechizo de Errol y se convertiría en un componente más de la banda, participando en muchas juergas alcohólicas y en más de una orgía.

El reparto aglutinaba a otro habitual en las correrías étlicas de Errol: David Niven. Esperando acabar con la relación entre Niven y Merle Oberon, Samuel Goldwyn había prestado al actor británico a Warner Brothers para que hiciese una audición para el papel del capitán James Randall. La prueba la dirigía Michael Curtiz, otro viejo conocido de Flynn, que estaba decidido a convertir el *test* en una situación incómoda para todos.

Después de ver a siete candidatos leyendo sus frases en la prueba, David pensó que no tenía ninguna oportunidad. Cuando llegó su turno, subió pavoneándose al escenario. El cineasta húngaro exigió saber dónde estaba su guión. El actor respondió que lo había debajo en la sala de maquillaje. Curtiz exigió que fuese corriendo a por él. Era un día muy caluroso, y el traje de soldado de lana de Niven era muy incómodo. Enfadado y avergonzado por la orden, David replicó: «También puedes correr tú y cogerlo tú mismo». Empezó a bajar del escenario, cuando el director se echó a reír. «Mandad a casa a los demás», aulló. «Dadle el papel a Mr. Chico Listo».

La carga de la Brigada Ligera se filmó durante once semanas en las polvorientas y ventosas colinas de Mount Whitney, en pleno desierto de California, y en las montañas de Sierra Nevada, alrededor del pueblo de Bishop, situado a doscientas millas al norte de Los Ángeles. En su autobiografía, Flynn afirmaba que ésta era de lejos la película más difícil que había hecho en términos de duración y dureza del rodaje. Tenía razón.

El trabajo en localizaciones empezó a finales del otoño con un clima decente y con el único hotel del pueblo ocupado para uso exclusivo de los miembros del equipo, pero apenas había transcurrido una semana cuando los gritos y blasfemias de madrugada les alertaron de que alguien había tirado una cerilla en el lugar. El hotel ardió hasta los cimientos, proporcionándoles la última noche cálida que tendrían durante el resto de la producción. En lo sucesivo, aposentados en tiendas de campaña y otros miserables acomodos improvisados en medio del desierto y las tormentas de arena, o azotados por los vientos helados que soplaban en lo alto de las montañas nevadas, los actores tiritaban y se quejaban con sus livianos uniformes tropicales.

«Se suponía que la acción tenía lugar en Crimea, bajo el sol abrasador», recordó Flynn. «Nuestras ropas eran finas, como tendrían que ser en Crimea para absorber el

calor. Pero esto no era Crimea, era California en la época más fría del año, y estábamos en una zona y a una altitud donde el frío te entumecía. El viento era cortante como un cuchillo, cuando la ilusión que se quería crear era la de estar bajo un sofocante calor... En el futuro, el Sindicato de Actores pondría freno a condiciones como las que yo experimenté en este rodaje. Conseguiría acabar con muchos de los excesos de los productores y directores más rapaces».

Niven había conocido a Flynn brevemente en un par de fiestas y no le había caído bien por su agresividad y arrogancia, pero pronto descubrió que compartían un amor común por la botella, las mujeres y las travesuras, y se hicieron buenos amigos. Disfrutaban especialmente mofándose de Curtiz, sobre todo cuando destrozaba su inglés de orientación húngara. El director era una fuente de diversión para los dos actores.

David recordaba con especial agrado dos incidentes que acontecieron durante el rodaje. El primero tuvo lugar cuando, subido en un tribuna, el “asesino de la lengua inglesa” decidió que había llegado el momento de ordenar la llegada a escena de un centenar de caballos sin jinetes. «Okey», gritó por el megáfono, «traigan los caballos vacíos». Cuarenta años después, Niven usaría esta frase como título para un volumen de su autobiografía.

El segundo incidente fue un clásico estallido de Curtiz. Durante una de sus frecuentes rabietas en el *set*, Errol había llamado al director «gilipollas». Mike respondió: «Vosotros, asquerosos maricones. Vosotros y vuestro apestoso idioma... Creéis que no sé un jodido nada... Bien, dejad que os diga. Sé un jodido todo».

La película también fue testigo de la primera —pero en absoluto la última— pelea de Flynn en el *set*. El actor siempre tuvo agallas. Durante un ensayo para la carga, uno de los extras, un hombre fornido con la nariz rota, clavó la punta de su lanza en el flanco del caballo de Errol. El animal se encabritó y la estrella del filme, que estaba arreglándose el pelo con un peine antes de un primer plano, salió por los aires, aterrizando de espaldas entre las carcajadas generalizadas de los otros extras. Una vez que se hubo recuperado del *shock* inicial, Flynn se levantó lentamente y se sacudió el polvo.

—¿Quién de vosotros, hijos de puta, ha hecho eso? —gritó indignado.

—He sido yo, colega —dijo el causante de la broma—. ¿Tienes algún problema?

—Sí —contestó Errol—. Baja del caballo.

El hombre lo hizo, guiñando el ojo a sus compañeros... Flynn se fue directamente a por el extra, y le propinó tal paliza que tuvieron que llevarle al hospital diez minutos después. La reputación del astro creció dramáticamente.

Dos días más tarde se produjo un segundo altercado en el bar al que acudía el equipo a causa del perro de Errol, “Arno”, un schnauzer que le había regalado el productor Robert Lord. La mascota era su gran amor en ese momento, aparte de su

obsesión no correspondida por Olivia De Havilland.

El propietario del bar, otro tipo corpulento de permanente beligerancia, se quejaba de todos los perros, particularmente de aquéllos que orinaban en la esquina de su edificio. Para enseñarles a no hacerlo, instaló una plancha de metal en la acera y otra en la entrada, ambas conectadas a una batería. Un día, el pobre “Arno” levantó la pata en la zona de peligro. El infortunado animal sufrió una descarga eléctrica en sus partes nobles y salió corriendo calle abajo, aullando de dolor y terror. Flynn irrumpió en el bar, y el lugar quedó en silencio. Todo el mundo se mantuvo prudentemente en su sitio mientras el actor se llevaba al *barman* aparte. Fue una pelea sangrienta, pero Errol se llevó la mejor parte, y “Arno” fue el último perro en Lone Pine que sufrió un tratamiento de *shock*.

No acabó ahí el parte de incidencias. Hacia el final del rodaje, Flynn y Niven fueron colocados en una gran cesta a lomos de un elefante. Los guionistas habían recibido la orden de insertar una caza de tigres para calentar el ambiente y estaban filmando esta secuencia en el estudio en vez de en campo abierto. Fue un gran error porque el elefante, enloquecido por las luces y por el megáfono de Mike Curtiz, se puso hecho una furia y echó a correr por todo el plató, tratando de quitarse de encima la cesta con los dos actores dentro, golpeándola contra árboles, arcos y el lateral del cuartel de bomberos. Los trabajadores del estudio huían como ratas mientras el animal se abría camino hacia la entrada principal, y sólo el astuto cierre de las puertas por parte de los guardas del estudio evitó que se mezclase con el tráfico en Pico Boulevard. Fue un interludio poco atractivo.

Quien también sufrió lo suyo fue Olivia de Havilland. La actriz tenía que desplazarse ochenta millas diarias bajo un calor abrasador hasta las localizaciones, donde el departamento artístico había construido una réplica a escala real de una fortaleza india, la guarnición Chukoti. Un hombre del estudio la llevaba en coche hasta este lugar desolado, azotado por el viento y reseco por el calor. Era imposible mantener su pelo arreglado, y su maquillaje acababa, un día tras otro, arruinado por el polvo que arrastraba el viento. Tampoco la consolaba el escandaloso comportamiento de Errol Flynn y su amigo David Niven. Las discusiones a gritos entre los dos hombres y Mike Curtiz hacían que la joven tuviese, en muchas ocasiones, que taparse los oídos. De hecho, el director se pasó la mayor parte de la película chillando a su reparto masculino y obligándose en contra de su naturaleza a no aterrorizar a Olivia. De eso ya se encargaba Errol.

Especializada en papeles llenos de dulzura, equilibrio y feminidad, De Havilland ha pasado a la historia como la compañera ideal para las aventuras que emprendía su inseparable Errol Flynn. Para el público era la novia eterna del galán en la pantalla. Para el astro, su más codiciada presa. A ella, sin embargo, aquel trueno de hombre no le hacía latir el corazón con más fuerza. Sentía por él un gran afecto, pero sólo eso.

Indiscreciones posteriores revelaron que Olivia retrocedió asustada ante la disipada existencia de su Robin. Al parecer, aquel abandono afectó profundamente a Errol, cuya reconocida tendencia al desenfreno tuvo su único punto vulnerable en una especie de amor puro hacia su angelical dama. Nunca sabremos si la feliz consumación de aquel amor hubiera conseguido regenerar al salvaje que escandalizaba a la hipócrita sociedad hollywoodiense, al crápula encantador que había convertido su vida en una orgía que tenía como invitados a la aventura, el erotismo desenfrenado, el alcohol y la droga.

Lo que sí sabemos es que Flynn, tal vez incapaz de asumir el rechazo, convirtió a De Havilland en el blanco de sus bromas. El relato de su hostigamiento ocuparía varias páginas, así que nos conformaremos con ofrecer una pequeña muestra.

Olivia se pasó gran parte de la filmación haciendo dibujos de los decorados y de los personajes de la película, y una vez terminados, Errol se los quitaba sistemáticamente y los escondía o los colocaba en un retrete en el que no hubiese papel. En una ocasión, Flynn le dijo que un insecto se había posado en su polisión. Ingenuamente, ella se giró, pero no pudo ver nada. El actor cogió un gran matamoscas y azotó a su compañera con él, después dijo que debía limpiar el imaginario insecto y frotó su vestido con una esponja, dejándolo inservible. En otra ocasión, Flynn soltó un ratón; la silla a la que Olivia se subió tenía una pata rota y cedió, tirándola al suelo. También le puso una serpiente de goma en sus panties, sal y pimienta en su helado, clavos en su armario... Una tortura.

Un frecuente visitante en el *set* era el reportero de “Motion Picture” James Reid, un hombre tímido que observaba asustado el comportamiento de Errol y su mordaz actitud hacia sus compañeros. La lista de “hazañas” de la estrella era amplia: practicar la lanza con un maniquí vestido como Michael Curtiz; desaparecer en su camerino con una joven y dejar intencionadamente la puerta entreabierta; decirle a Jack Warner delante de todo el mundo que abandonaría Hollywood tan pronto como la película estuviese terminada... antes, si se encontraba con alguna oposición, y que no volvería jamás. En su artículo “¿Puede Hollywood retener a Errol Flynn?”, Reid observaba:

«Actuar, para Flynn, es sólo otra aventura en una vida llena de ellas... y no está seguro de que actuar, en ciertos aspectos, sea un trabajo de hombres. Ponerse ante una cámara, fingiendo amor infinito por una chica, diciéndole palabras dulces, le hace sentir incómodo. No es su idea de cómo un macho se gana la vida. Por esa razón resulta tan convincentemente temerario en escenas físicamente difíciles... obtiene el doble de diversión de ellas. Cuando le pregunté cuánto tiempo podría retenerle Hollywood, me dijo simplemente: “Puedo decidir irme de Hollywood cualquier día. No estaré contento hasta que pueda vivir una vida libre, hacer las cosas que quiero, cuando quiera hacerlas, preferiblemente en los Mares del Sur”».^[1]

La Warner depositó en *La carga de la Brigada Ligera* todos los recursos a su alcance. El presupuesto tenía muchos ceros, 1.200.000 dólares, cifra muy elevada para la época, pero cada centavo se ve en la pantalla. Se construyó un fuerte británico en Agoura, al oeste del Valle de San Fernando, una zona azotada por el viento. Muchos exteriores se filmaron en Lone Pine, California, el perenne sustituto de Hollywood para la India, y se representó una caza de leopardos en el cercano Lago Sherwood. Se utilizaron uniformes auténticos de la 27ª Brigada de Dragones. Se utilizaron trucajes de fotografía para hacer que los escasos jinetes pareciesen una tropa completa. Nada más finalizar el rodaje de las escenas de batallas, los actores principales fueron enviados al lago Sherwood para filmar la caza del leopardo. Después de este episodio, se rodó una escena en la que dos mil caballos eran perseguidos por el desierto.

Sin embargo, por buenas que sean estas escenas, se funden en la insignificancia comparadas con la climática carga, filmada en el Valle de San Fernando. Cientos de hombres y caballos avanzan con las famosas líneas del poema de Lord Tennyson sobrepuestas en la pantalla. La formación no se rompe mientras hombres y caballos caen y las explosiones enturbian la atmósfera. El avance se convierte en una атаque a toda escala que atraviesa las líneas enemigas por pura fuerza de voluntad.

El éxito de esta mítica secuencia descansó en el buen hacer del montador George Amy, capaz de bordar una obra de arte con los 77.000 pies de película rodada por Curtiz^[2], y del director de segunda unidad B. Reeves “Breezy” Eason, cuya contribución fue lo suficientemente importante como para que le fuese ofrecida una acreditación en pantalla que él rechazó en deferencia a Curtiz.

El puro espectáculo y la magia de la carga debería ser condenado, sin embargo, al saber cómo se consiguieron algunos de sus pasajes. En el transcurso de las semanas dedicadas a rodar la escena, un hombre murió y muchos más resultaron heridos, pero los que más sufrieron fueron los caballos. Y todo porque Curtiz no tuvo reparos en utilizar el atroz sistema de la “W continua”. Este truco era un método despiadado e insensible que se empleaba para obligar a un caballo a tropezar en un momento determinado. Se ataban cables a las patas delanteras de los animales y se enganchaban a postes de madera clavados en el suelo por debajo del campo de cámara. Una vez que el caballo había recorrido la distancia requerida, el cable se tensaba, haciendo que el animal tropezase y lanzase por los aires a su jinete, que por supuesto estaba entrenado para caerse. El balance final es aterrador: más de cincuenta caballos sufrieron graves lesiones, y muchos tuvieron que ser sacrificados.

Flynn encabezó una campaña para que esta crueldad acabase, pero el estudio ignoró sus esfuerzos y completó la carnicería enviando una segunda unidad a México, donde las leyes contra el maltrato de animales eran mínimas, por decir algo. La Sociedad Californiana para la Prevención de la Crueldad contra los Animales visitó

Sonora y, a la vista del espectáculo, demandó a la Warner, que para apaciguar los ánimos impuso pequeñas multas a algunos miembros del equipo, pero no a Curtiz.

Los ecos de tan brutal práctica recorrieron medio mundo. En Inglaterra, el Sindicato de Mujeres del Imperio ejerció una fuerte presión sobre el Comité Británico de Censura Cinematográfica para que prohibiese la cinta a causa de su crueldad, y no desistió hasta octubre de 1936, cuando la Warner contestó con una demanda de libelo contra el Sindicato. La ira y la presión de las sociedades defensoras de los animales sirvió para que, en lo sucesivo, Hollywood tuviese mucho cuidado con este tema.^[3]

A pesar de las duras condiciones del rodaje, severamente marcado por la meteorología y el errático comportamiento de su estrella, *La carga de la Brigada Ligera* lució impecablemente en la pantalla. El resultado fue, en cualquier caso, soberbio y el éxito de taquilla demostró que el público valoraba extraordinariamente las heroicidades de Flynn, cada vez más afianzado como ídolo de toda una generación. Aunque la parte del león correspondía al gallardo actor, De Havilland confirmó junto a él su categoría estelar, Niven conquistó su primera cuota de fama y Curtiz se elevó a la cúspide de los directores de Hollywood.

La cinta fue especialmente popular fuera de Estados Unidos, incluso en Inglaterra, donde cosechó críticas eufóricas a pesar de las incoherencias históricas relativas a una batalla legendaria para los británicos. La Warner nunca reestrenó *La carga de la Brigada Ligera* a escala nacional tras la Segunda Guerra Mundial como hicieron con muchas de las grandes películas de acción de Flynn de los años treinta. Quizás la glorificación y justificación de la conquista imperialista, y el motivo de la venganza para el sacrificio final de quinientos hombres parecía un poco fuera de lugar con el espíritu pos-bélico. Además, la aterradora exposición de los caballos cayendo también podría haber expuesto al estudio a renovadas críticas.^[4]

En el terreno de la vida privada, *La carga de la Brigada Ligera* marcaría el inicio de una larga amistad entre Errol Flynn y David Niven. Al volver a Hollywood, Errol, recién separado de su esposa, la actriz Lili Damita, se ofreció a compartir su residencia con David, dado que la relación de éste con Merle Oberon se estaba enfriando. Los dos solteros alquilaron la casa de Rosalind Russell en el 601 de North Linden Drive. El amor de Flynn por las fiestas y su creciente consumo de alcohol acabaron alejando a Niven de su más tranquilo estilo de vida. Lili bautizó la casa de la pareja como “Cirrosis junto al mar”.

La carga de la Brigada Ligera es una maravillosa cinta de aventuras, narrada con absoluta convicción y espléndido sentido del ritmo, con romanticismo cuando así conviene y con humor cuando la tensión lo aconseja, amen de ofrecer algunas de las más dinámicas secuencias de acción nunca vistas en la pantalla. Se dedicó un gran

esfuerzo a recrear el entorno de 1850, pero Warner Bros., como solía ser habitual, descartó los hechos reales relativos a la enorme metedura de pata militar, reteniendo en su lugar la pompa de la época y las conmovedoras líneas del famoso poema de Tennyson.^[5] Como lección de historia es enormemente inexacta, y apenas guarda poca relación con los hechos históricos, pero, ¿a quién le importa?

Si uno ve la película meramente como un gran espectáculo, y puede retroceder hasta el entusiasmo de su juventud por las aventuras exóticas, caballeros leales, malvados emires y muerte gloriosa, entonces *La carga de la Brigada Ligera* puede ser disfrutada como lo que realmente es, un filme modélico en su género.

Especialmente memorable es la larga secuencia de la carga, una excepcional pieza cinematográfica desde cualquier punto de vista y una de las relativamente escasas escenas de acción que aún pueden ser consideradas como clásicas. La sucesión de imágenes que acuden a la mente incluyen las tomas bajas de los caballos acelerando su tempo desde un paso estático hasta el galope, el dinámico montaje que muestra a los hombres y los caballos cayendo, los lanceros saltando sobre la cámara en tomas realizadas desde hoyos, primeros planos de Flynn empuñando su sable y gritando «¡Adelante, soldados!», amplias composiciones panorámicas de la acción de masas, combates individuales con espadas, lanzas y el humo llenando la pantalla.

Mike Curtiz trabajó en íntima colaboración con B. Reeves Eason para rodar este incomparable caos. Es difícil decir quién fue responsable de qué, pero sería injusto otorgar todo el mérito al director de segunda unidad, como se ha hecho en ocasiones, pues está probado que Curtiz estuvo muy implicado en la creación de esta magistral secuencia.

La adecuación de Errol Flynn a su personaje era indudable. El actor se adueña de la película desde las primeras escenas y los demás actores se mueven en función suya, sin que esto constituya un demérito para su labor. Así, Olivia de Havilland interpretó con gran estilo y encanto un papel que en otras manos hubiese sido inevitablemente insípido. La película era más notable por sus pasajes de acción que por otra cosa, pero de todos modos ella causó una fuerte impresión. Lo mismo sucedió con David Niven, encantador como el Capitán James Randall.

La exquisita conjunción entre la belleza plástica de las imágenes, responsabilidad de Sol Polito y Fred Jackman, y la música, un *score* apropiadamente vigoroso de Max Steiner^[6], constituye un auténtico placer para los sentidos. Cine de ayer, de hoy y de siempre.



Entre las muchas películas que se produjeron sobre la expansión del Imperio Británico en el norte de África y la India durante la época victoriana, *La carga de la Brigada Ligera* (imagen anterior, Errol Flynn) ocupa un puesto de privilegio. *Tres lanceros bengalíes* (1935) fue la primera del ciclo; *Las cuatro plumas* (1939) se benefició del Technicolor, localizaciones reales en Sudán y un argumento más elaborado; *Gunga Din* (1939) tenía más diversión con sus personajes principales y trataba las primeras escenas de batalla como una farsa; pero *La carga de la Brigada Ligera* tiene sus propios méritos en los apartados de un gran reparto, una producción a gran escala y secuencias de acción brillantemente escenificadas.



La carga de la Brigada Ligera fue un gran éxito y, de hecho, se convirtió en la producción más taquillera de la Warner en 1936, con unos beneficios superiores a 1.500.000 dólares. Además, ganó uno de los tres Oscar a los que optaba: el de Mejor Ayudante de Dirección, que correspondió a Jack Sullivan. Este premio sólo se entregó en cinco ocasiones, entre 1934 y 1938. Warner Bros. nunca reestrenó a escala nacional la película después de la Segunda Guerra Mundial a causa de la glorificación y justificación de la conquista imperialista, y la insensible crueldad con los animales.



'ROBIN DE LOS BOSQUES'



La leyenda es siempre materia prima de lujo para alimentar las ficciones a veinticuatro imágenes por segundo. Y en este sentido, la fabulosa historia de Robin Hood se revela como una de las figuras más cinematográficas de todos los tiempos. De hecho, en 1977, una encuesta a escala nacional de la revista “TV Guide” situó a *Robin de los bosques* en el quinto lugar en la lista de películas más perennemente populares entre sus lectores. La razón es que esta maravillosa aventura en Technicolor tipifica la clase de película “que ya no se hace”.

No sólo ha perdido Hollywood su onda con esta clase de estimulantes vehículos de evasión, sino que el viejo “sistema de estudios” se ha desvanecido, y con él muchas de las habilidades técnicas de dirección, diseño de producción, fotografía y montaje que una vez florecieron y que marcaban a una película con las características particulares de su estudio. Tampoco tenemos ya actores versados en la elegancia y estilo de un reparto como éste. No hay más héroes apuestos como Errol Flynn, no hay villanos como Basil Rathbone y Claude Rains, ni heroínas poseedoras de la especial mezcla de belleza y calidez de Olivia de Havilland. Y nunca ha habido otro compositor de vigorosa música melódica para películas como Erich Wolfgang Korngold.

Robin de los bosques, rodada con un coste de dos millones de dólares, fue una producción muy onerosa para los *standards* de 1938. Pero el productor Hal B. Wallis conocía a su público, y sabía cómo variar el ritmo dramático de una película con escenas de tiro con arco, duelos de espada, persecuciones a caballo e inocentes escarceos románticos.

Como en *El capitán Blood*, la nueva aventura de Flynn tuvo su cuota de problemas en el set, casi todos provocados por la propia estrella. El director William Keighley, que escenificó muchas de las secuencias en el bosque, comenzó el rodaje, pero el jefe del estudio Jack Warner quería más acción épica, así que le sustituyó por Michael Curtiz. La película resultante complació a los críticos y se convirtió en un gran éxito de taquilla.

Nunca hubo ni habrá otro Robin Hood como Errol Flynn, de la misma manera que el único Tarzán posible es Johnny Weissmuller o el mejor James Bond sigue siendo Sean Connery. Y lo más curioso del caso es que el actor nacido en Tasmania estuvo a punto de no interpretar al personaje que le catapultaría a la fama.

El forajido Robin Hood, que robaba a los ricos para dárselo a los pobres, era una figura establecida del folclore inglés en 1377, cuando fue mencionado en el poema “Piers Plowman” de William Langland. Su leyenda inspiró infinidad de baladas medievales, destacando la colección épica “A Lytell Geste of Robyn Hode” (1510). Ese Robin era contemporáneo del rey Ricardo Corazón de León (1157-1199) y es la premisa de las obras de Anthony Munday “The Downfall of Robert, Earl of

Huntingdon” y “The Death of Robert, Earl of Huntingdon” (ambas de 1601) y de “Ivanhoe” (1819), de Sir Walter Scott.

El personaje apareció en cine en fechas tan tempranas como 1908, cuando competían películas americanas e inglesas, con títulos como *Robin Hood* y *Robin Hood and His Merry Men*, respectivamente. Pero sería Douglas Fairbanks quien inmortalizaría al personaje en 1922 con un muy costoso *Robin Hood*, un tempranero *blockbuster* que mostraba boato, un gran decorado de castillo y el típico trabajo atlético del actor.

La cinta de Fairbanks era tan popular que ningún estudio pensó que valiese la pena hacer otra versión durante una década y media, hasta que un empleado de Warner Bros., Dwight Franklin, asesor en los detalles históricos de *El capitán Blood*, mandó a Jack L. Warner un memorándum con la siguiente pregunta: «¿No crees que James Cagney sería un Robin Hood fenomenal?». Ahora podría parecer una sugerencia absurda, pero Cagney acababa de protagonizar *El sueño de una noche de verano* y la Warner, además de las películas de gangsters, estaba buscando una línea alternativa en las aventuras de época.

El éxito de *El capitán Blood* fue el detonante. El filme de Michael Curtiz mostró que el estilo de acción desenfadada de la Warner funcionaba tan bien en el siglo XVII como lo había hecho en las guerras de bandas en la Costa Este. El estudio pensó en la sugerencia de Franklin y compró los derechos de varias obras relacionadas con Robin Hood. Después encargó al escritor Rowland Leigh que trabajase en el guión y asignó al proyecto un presupuesto de 1.600.000 dólares, el mayor destinado a una película de la Warner hasta la fecha.

Entretanto, Cagney había abandonado el estudio tras una larga disputa salarial con los hermanos Warner, que se negaban a darle más de cien mil dólares por película. Su salida supuso la entrada en el proyecto de Errol Flynn, la nueva estrella de la casa. Con Flynn a bordo, Olivia de Havilland y Basil Rathbone fueron contratados para interpretar a Lady Marian y Sir Guy de Gisbourne, respectivamente. David Niven no estaba disponible para el papel de Will Scarlett, así que el olvidable Patrick Knowles se hizo con el puesto. Y el taimado y sugestivo Claude Rains aceptó el papel del malvado Príncipe Juan.

Sólo quedaba ya un fleco por atar, pues la Metro-Goldwyn-Mayer estaba a punto de rodar una cinta sobre el mismo tema. El problema se solucionó con un acuerdo de intercambio: el estudio del león renunció a rodar una nueva versión de Robin Hood a cambio de los derechos de una famosa opereta que debían interpretar Nelson Eddy y Jeanette MacDonald. El compromiso se firmó en mayo de 1936.

Muchos cinéfilos y críticos creían firmemente que el *Robin Hood* de Douglas Fairbanks nunca sería superado, y así lo pensaba también el propio actor, que había registrado no sólo su guión, sino también sus ideas y localizaciones. Los

investigadores y guionistas de Warner, sin embargo, no tuvieron que manipular demasiado la leyenda: el deseo de Fairbanks por ser original le había llevado a ignorar virtualmente las baladas.

Rowland Leigh entregó un primer guión seis meses más tarde, pero Wallis lo consideró excesivamente poético y encargó un nuevo tratamiento del mismo a Norman Reilly Raine y Seton I. Miller, quienes lo terminaron en julio de 1937. En la versión definitiva, Sir Robin de Locksley es presentado como un caballero sajón furioso por los malvados actos del Príncipe Juan y los barones normandos, mientras el rey Ricardo Corazón de León está prisionero en Austria tras su marcha a la Tercera Cruzada en Palestina. Robin se convierte en un forajido y se refugia con su banda de seguidores en el bosque de Sherwood, cerca del pueblo de Nottingham, haciendo todo lo posible por ayudar a los pobres sajones y para desbaratar los planes del Príncipe Juan.

El fuerte énfasis en el opresivo tratamiento que los sajones reciben por parte de los caballeros normandos está tomado de la novela de Sir Walter Scott “Ivanhoe”. De las baladas se extrajeron algunos de los incidentes favoritos de las leyendas de Robin Hood, como la pelea con pértigas entre Robin y Little John sobre un tronco que cruza un riachuelo y el primer encuentro de Robin con Fray Tuck, pasajes inéditos en la pantalla. Y los diversos concursos de tiro con arco descritos en las muchas versiones fueron amalgamados en un gran Torneo de Arqueros.^[1]

A finales de septiembre de 1937, el reparto y el equipo, bajo la dirección de William Keighley, viajaron hasta Bidwell Park, cerca de la ciudad californiana de Chico, para filmar las secuencias en el bosque de Sherwood. El escenario era perfecto: 2.400 acres de terreno a disposición del director y los mismos habitantes de Chico dispuestos a intervenir como extras. Después de dos meses, la producción se trasladó a Busch Gardens, Pasadena, donde comenzó el rodaje del torneo de tiro. Pero tan cuidada y meditada producción también tuvo sus problemas. Errol Flynn no aceptaba la forma de representar la historia que estaba llevando a cabo el director. Le criticaba su poco énfasis y su fría resolución en las batallas y escenas dramáticas.

Las peleas de Flynn con Keighley —un hombre al que odió instintivamente porque no le consideraba lo suficientemente profesional para manejar un presupuesto tan grande— estallaron cuando el actor tomó la decisión de dejarse crecer una pequeña barba para su composición. Este detalle, según el director, iría en detrimento de su atractivo en pantalla y podría incluso provocar que la película fuese un fracaso con las admiradoras femeninas. Errol se mantuvo en sus trece, diciendo, «Si los nómadas de Nottingham tenían barba o no es intrascendente. Pero supongo que la navaja de afeitar era una cosa desconocida en el bosque de Sherwood, y nuestro héroe

debería haber lucido al menos barba de unos cuantos días en la mayoría de ocasiones. Y en cualquier caso, mi barba espantará a las moscas».

Para hacer la vida un poco más difícil a Keighley, Errol se acostumbró a llegar tarde cada mañana, habitualmente con resaca después de una de sus largas sesiones alcohólicas con Alan Hale, que interpretaba a Little John.^[2] Errol también se comportaba de manera grosera con el personal del estudio, y confundía deliberadamente sus frases, diciéndole a Jack Warner, «Échale la culpa al director, colega. El cabrón está durmiendo a todo el mundo».

Flynn, sin embargo, no era el único que tenía quejas sobre el director. Olivia de Havilland se unió a las protestas de su compañero y, después de una reunión de emergencia con los jefes del estudio, los productores se vieron obligados a tomar cartas en el asunto. Hal Wallis y Henry Blanke consideraron que el material rodado hasta el momento tenía un tono excesivamente lírico y que el filme precisaba de mayores dosis de acción. La crisis quedó zanjada con el despido de Keighley y la contratación de Michael Curtiz, cineasta con gran experiencia en el cine de aventuras.

Esta decisión provocó más gritos de protesta de Errol, que amenazó a Jack Warner con abandonar el rodaje: «En cuanto ese húngaro hijo de puta entre en el set, yo me marcharé». La estrella no se fue, aunque durante dos días ignoró completamente a Curtiz. Como parte de su acuerdo, el nuevo director contrató al maestro de esgrima Fred Cavens, para que entrenase a Errol y Rathbone de cara a la famosa escena de duelo —aunque la técnica que él utilizaba no empezó a usarse en Inglaterra hasta finales del siglo XVII— y a Howard Hill, el campeón de tiro con arco que “cubría” los lanzamientos de Robin durante el concurso de tiro.

Las cosas no mejoraron cuando Flynn y Curtiz empezaron a dirigirse la palabra, pues lo hacían generalmente para insultarse el uno al otro. La gota que colmó el vaso surgió durante la escena del banquete, una costosa toma que Errol arruinó al escupir el líquido que estaba bebiendo de su copa, exigiendo saber quién era el responsable de haberle servido ese “meado de pantera”. Cuando el director intervino, Errol le arrojó a la cara el líquido que aún quedaba en la copa. Y cuando Jack Warner amenazó con despedirle, todo lo que dijo a modo de disculpa fue: «Lo siento, colega, pero creo que tengo un contrato».

Jack no tenía fuerza para discutir. Esa misma semana, la estrella había sido portada de la revista “Life”, bajo el titular “Errol Flynn. El chico del *glamour*”. Este mal ambiente en el plató sacó lo mejor de Errol, un actor que, a juicio de quienes le conocieron, siempre trabajaba mejor cuando estaba enardecido.

El pendenciero “Robin” también tuvo sus más y sus menos con Basil Rathbone. Esperando reducir el riesgo de otra “espantada”, Jack L. Warner había ofrecido a Flynn un nuevo contrato de 3.600 dólares por semana, equiparándole a Clark Gable y Robert Taylor. Este tratamiento estelar molestó a Basil Rathbone, que no había

parado de recordar a Errol durante el rodaje de *El capitán Blood* que él ganaba más que la estrella de la película. Desde entonces, Errol se había enterado de las preferencias sexuales de Rathbone, y cuando el actor le dijo durante su primer ensayo juntos, «Supongo que estarás satisfecho ahora que ganas más que yo, asqueroso australiano», Errol replicó, «No importa, colega. Tú aún seguirás chupando más pollas que yo». Sorprendentemente, este enfrentamiento dio como resultado que estos dos hombres tan distintos se hiciesen amigos.

Curtiz dirigió todas las escenas de interiores, así como tomas adicionales en Lake Sherwood, al oeste del Valle de San Fernando, para embellecer y agilizar las secuencias de acción previamente rodadas en Chico. También añadió planos al asalto de la caravana y al torneo de arqueros.

En su autobiografía, Flynn se vanagloriaba del hecho de no haber necesitado un doble para la mayor parte de sus escenas de acción. El duelo final tenía lugar en el castillo de Nottingham, donde Robin y Sir Guy se desplazaban en un área considerable durante el transcurso de la acción. Pese a la dificultad que presentaba la secuencia, Errol estuvo magnífico con la espada, sin rastro ya de la ligera torpeza que evidenciaba en anteriores trabajos.

Quien siempre estuvo soberbio con una espada en las manos fue Basil Rathbone. El actor se había introducido en el arte de la esgrima durante el rodaje de *El capitán Blood* y desde entonces había tomado muchas lecciones del maestro de esgrima Fred Cavens. Flynn, por su parte, no tenía ni la disciplina ni el interés para la práctica constante. Afortunadamente era un atleta nato, y su forma física y elegancia hacían que sus duelos quedasen bien en pantalla.

Estrenada el 14 de mayo de 1939, *Robín de los bosques* alcanzó unas recaudaciones fabulosas y un resonante éxito artístico. La Academia de Hollywood la nominó para la mejor película del año, y aunque no obtuvo ese Oscar, sí le fueron concedidos los correspondientes a dirección artística, montaje y a la colorista banda sonora de Korngold. Nada tiene de extraño, por tanto, que la Warner planease realizar una segunda parte titulada *Sir Robin de Locksley*, proyecto que, para bien o para mal, jamás llegó a concretarse.

Relatos populares, novelas de caballería e incluso operetas mantuvieron encendida la llama de la leyenda de Robin Hood durante siglos, pero fue el cine el vehículo que otorgó al personaje la celebridad de la que goza hoy en día. Y de las muchas películas centradas en este personaje, una destaca por encima de los demás, *Robin de los bosques*. Errol Flynn tuvo que enfrentarse en esta nueva versión de Sir Robin de Locksley a la alargada sombra del mítico Douglas Fairbanks. Y, pese a la complejidad del desafío, el actor nacido en Tasmania fue capaz de componer un personaje inolvidable, que desde entonces permanece emparejado a su memoria.

Flynn es el Robin Hood definitivo. Atractivo, gallardo y atlético, el actor es todo lo que Robin debería ser, con un malvado sentido del humor por añadidura. Nuestro héroe se pavonea majestuosamente embutido en sus mallas, se ríe en la cara del peligro y seduce a la adorable Lady Marian. Es la suya una interpretación llena de vitalidad, frescura y encanto.

La arrolladora presencia de Errol dejaba pocas oportunidades de lucimiento a Olivia de Havilland, cuya timidez y fragilidad servían de eficaz contrapunto a la insolencia y desenvoltura de su pareja cinematográfica. Aun así, una sonrisa ingenua y una dulce mirada resultaron suficientes para enamorar a toda una generación de espectadores.

Y si sólo de excelente cabe calificar el trabajo de la célebre pareja, de genial hay que catalogar el recital de esos dos villanos de antología que fueron Claude Rains y Basil Rathbone, eminentes ambos en su aristocrática maldad. Rains interpretó al Príncipe Juan como un manipulador, un hombre con sed de poder; mientras el Sir Guy de Rathbone, con su buena imagen y sus siniestros modales, es un adversario de la misma talla que Robin.

Robin de los bosques es un clásico inmarchitable, tan excitante, vibrante y entretenido ahora como lo ha sido siempre. Quintaesencia del género de aventuras, las andanzas de sir Robin de Locksley están narradas con absoluta convicción y espléndido sentido del ritmo, con romanticismo cuando así conviene y con humor cuando la tensión lo aconseja. Especialmente memorables son las escenas de acción en el interior del castillo, con Robin saltando de un lado a otro del gran salón colgado de una lámpara, o el magistral duelo final del protagonista con Basil Rathbone —un experto espadachín en la vida real—, secuencias que pertenecen por derecho propio a la mitología hollywoodiense.

Los bellos tonos pastel y vívidos rojos del Technicolor en el bosque y la fastuosidad del concurso de arqueros; el exuberante *score* de Erich Wolfgang Korngold; las espectaculares escenas de acción, que se integran perfectamente con el diálogo; la soberbia actuación del reparto... Todo se suma a la certeza de que nos encontramos ante la película de aventuras favorita de todo el mundo, una cinta que aún deleita a gentes de todas las edades, credo y condición.

Como escribió Frank Nugent en “The New York Times”: «Un espectáculo lujoso, romántico, garboso y lleno de color... que, con toda seguridad, regocijará a los niños, rejuvenecerá a los ancianos y deleitará al resto». Una joya del cine de aventuras, una prodigiosa película construida con una pasta muy especial: nunca envejece.



La interpretación de Errol Flynn en *Robin de los bosques* es por momentos viril, determinada, atlética, tierna y romántica. En ninguna otra película, ni anterior ni posterior, se había topado el actor con un personaje más agradecido. Tiro con arco, esgrima, lucha con varas, escalada de torreón..., todo un desafío a sus facultades atléticas, del que cumplidamente salió triunfante en unas cuantas secuencias memorables que ya pertenecen por derecho propio a la mitología hollywoodiense.



Basil Rathbone se pasó muchas horas con un instructor de esgrima para preparar su climático duelo con Flynn, una de las batallas más excitantes jamás vistas en la pantalla. Errol Flynn, por su parte, encontró un papel de héroe legendario cortado a su medida, el prototipo de galán apuesto y atlético capaz de salir airoso de cualquier emboscada con la sonrisa en los labios. El secreto del heroísmo de Errol es que pocas estrellas de cine parecían divertirse tanto empuñando una espada o besando a una

chica. Pero también podía conseguir el adecuado tono de gravedad cuando incita a los hombres de Sherwood a rebelarse. Sin embargo, cuando la Warner inició en 1935 la producción de *Robin de los bosques*, el papel del arquero de Sherwood estaba destinado a su figura más taquillera, James Cagney, pero los problemas contractuales con Cagney y el éxito de *El capitán Blood* impulsaron al estudio a darle a Flynn el papel del pícaro forajido.







Sólo una inspirada y cuidada producción podía hacer justicia a la leyenda de Robin Hood; esta película sobrepasa con creces el desafío. A la excelente dirección de Michael Curtiz hay que sumar, además, la espléndida utilización del todavía balbuceante Technicolor y la soberbia partitura musical de Erich Wolfgang Korn gold, perfectamente integrada en las imágenes. El score ganó un merecido Oscar, al igual que el montaje y la dirección artística.



'EL MAGO DE OZ'



No fue la primera versión cinematográfica del clásico de la literatura infantil escrito por L. Frank Baum. Tampoco ha sido la última. Pero si preguntan ustedes a cualquier persona mínimamente interesada por el cine qué significado otorga en la actualidad a *El mago de Oz*, la respuesta será, casi con toda seguridad, la imagen de Judy Garland formulando el deseo de viajar «más allá del arco iris». Aunque el libro de referencia, publicado en 1900, ya había adquirido vida propia entre el público estadounidense, no creemos que la obra literaria conservara su fama inicial en la actualidad si en 1939 un grupo de personas no hubieran decidido adaptarla a la pantalla. Como *Lo que el viento se llevó*, nacida en el mismo año, la película —que aúna un famoso cuento clásico con las delicias de un musical modélico— es una obra casi perfecta en su clase, un hito de la leyenda de Hollywood.

No siempre fue así. Durante la génesis del filme pocos apreciaron las virtudes de esta cúspide de la fantasía cinematográfica. En realidad, todos creían que estaban haciendo una película más, la Producción número 1060, y por lo tanto nadie sabe con seguridad cómo empezó el proyecto, aunque muchos se adjudicaron el mérito a toro pasado.

Más conocidas son las penalidades que tuvieron que sufrir cuantos participaron en su elaboración. Cuentan que en la Navidad de 1938, el productor Mervyn LeRoy, ocupante de un despacho del nuevo edificio Irving Thalberg de la sede de la Metro, era un hombre tremendamente infeliz. *El mago de Oz*, la cinta que estaba produciendo, se le estaba yendo de las manos hasta unos extremos que un gran proyecto de aquel poderoso estudio no se podía permitir.

El rodaje había comenzado hacía tres meses —tiempo suficiente, en circunstancias normales, para hacer una película y media— y LeRoy comenzaba a darse cuenta de que el filme acabaría costando un millón de dólares más de lo calculado. Los actores habían sufrido calamidades de todo tipo —quemaduras, envenenamientos, casi cegueras accidentales—, la silla del director había soportado tres posaderas distintas y seguramente soportaría una cuarta. Y para acabar de alegrar el panorama, estaban los enanitos calientes...

Pero en fin, tampoco era como para rasgarse las vestiduras, se diría quizás el productor. Estaban adaptando una creación literaria codiciada por muchas *majors*, el “Harry Potter” de los años treinta. Su jefe, Louis B. Mayer, había obtenido los derechos por 75.000 dólares tras salir triunfante en una guerra de ofertas.

Catorce guionistas de la plantilla de la Metro habían trabajado en el texto, incluido Herman Mankiewicz, futuro autor del *script* de *Ciudadano Kane*, y aunque no habían conseguido ver a Shirley Temple en el papel protagonista y W. C. Fields había rechazado por dinero el rol del Mago, Judy Garland era una estrella en alza. También había que valorar el hecho de que el año anterior, un gran éxito llamado *Blancanieves y los siete enanitos* había enriquecido las arcas de la Disney gracias a

una fórmula compuesta por una muchachita guapa y un grupo de enanos. En aquellos tiempos, como ahora, en Hollywood no existía la idea del éxito garantizado. Pero *El mago de Oz* era lo más parecido a ello.

Los dos grandes aspirantes al título de Mago de Oz son dos célebres productores de la Metro-Goldwyn-Mayer, Arthur Freed y Mervyn LeRoy, aspirantes a la sucesión del águila Irving Thalberg, cuya prematura muerte había dejado un gran sentimiento de horfandad en el estudio. Freed se pintaba en sus recuerdos como un joven compositor de canciones con ganas de adquirir mayores responsabilidades. En 1937 trabajaba como compositor en la MGM, pero ambicionaba producir y necesitaba un éxito en su historial. Su objetivo era inaugurar su nueva carrera con un vehículo para una actriz de quince años llamada Judy Garland. Esta jovencita había entrado en la Metro en octubre de 1935, y después de algunos trabajos menores, había eclipsado a la multitud de estrellas que poblaban *La melodía de Broadway*, conquistando millones de corazones con su irrepetible voz y desarmante sinceridad.

Freed presentó su propuesta a Louis B. Mayer, la cabeza dominante del estudio en ese momento, y éste le autorizó a buscar un proyecto para Judy. La suerte estaba echada: “El mago de Oz” era el objetivo. El libro, quintaesencia del cuento de hadas, se había convertido en un clásico de la literatura infantil desde el momento de su publicación, allá por el advenimiento del siglo XX. L. Frank Baum se propuso contar una edificante historia ambientada en la América profunda, pero en la tradición del cuento de hadas europeo, y el éxito de su propuesta conquistó los corazones de los niños de todo el país, aliviando años más tarde los rigores de la Depresión gracias a una sencilla mezcla de moralidad elemental y escapismo colorista. El autor se ganó bien la vida publicando una entrega anual y, a su muerte, se habían vendido varios millones de ejemplares de la obra.

Todo empezó con el cajón inferior de un mueble archivador. Ocho días antes de cumplir cuarenta y dos años, Lyman Frank Baum compartió la tarde del 7 de mayo de 1898 con su familia en su casa de Chicago. Como en tantas ocasiones, se dedicó a entretener a los niños del barrio con un cuento protagonizado por personajes brotados de su imaginación. De repente, una niña no pudo contener su curiosidad e interrumpió al narrador. «Por favor, señor», dijo. «¿Dónde vivían?» Según la leyenda familiar, Baum miró en torno suyo hasta que su mirada se posó sobre un mueble archivador. El cajón superior portaba la siguiente etiqueta: A-N. La del cajón inferior decía: O-Z.

Así nació el mundo maravilloso que acogió a Dorothy, al Espantapájaros, al Hombre de Hojalata y al resto de los estrambóticos habitantes de Oz. Entonces no podía saberlo, pero aquella noche, Baum encontró la llave de acceso hacia la carrera literaria con la que siempre había soñado. Y también comenzó a plantar un jalón en la

historia del cine y de la literatura infantil. Dos años después del día del hallazgo del nombre del reino mágico, las imprentas de Chicago empezaron a escupir la primera edición de “El maravilloso mago de Oz”, el equivalente en Estados Unidos a la “Alicia” de Lewis Carroll en Inglaterra, a los cuentos de Grimm en Alemania, a los de Andersen en Dinamarca o los de Perrault en Francia.

Lyman Frank Baum nació en Chittenango, un tranquilo pueblo de Nueva York, el 15 de mayo de 1856. Su padre, Benjamin Ward Baum, hizo fortuna en la incipiente industria petrolera de Pensilvania, y allí trasladó a su familia. En la cercana Syracuse construyó para su esposa, Cynthia Stanton Baum, una mansión campestre a la que ella llamó “Rose Lawn”.

Frank era un niño sensible, imaginativo y enfermizo, y sus padres, que habían perdido a cuatro de sus nueve hijos, no le negaban nada. Como tantos hijos de familias acomodadas en aquella época, él y sus hermanos fueron educados en el hogar por tutores ingleses. En 1868, los Baum, temerosos de que Frank se convirtiera en un soñador sin remedio, lo mandaron a la academia militar de Peekskill. Pero el mundo del internado, espartano, viril y casi siempre brutal, le era completamente ajeno. Sólo duró dos años. Después, se unió con su hermano Harry en la escuela clásica de Syracuse, aunque no hay constancia de que llegara a graduarse. No cursó estudios universitarios.

Algunos reveses sufridos por el negocio petrolífero de la familia y otras actividades mal gestionadas obligaron al joven Baum a buscarse la vida al alcanzar la edad adulta. En las últimas décadas del siglo XIX trabajó sucesivamente como actor, dramaturgo, experto en volatería, proveedor de lubricantes, gerente de comercio, director de periódico, reportero y representante comercial. Sus múltiples oficios le llevaron a tierras tan occidentales como Aberdeen (Dakota del Sur). Más tarde se estableció en Chicago junto a Maud Gage, la mujer con la que se había casado en 1882, y los cuatro hijos que había tenido con ella, todos varones: Frank Joslyn, Robert Stanton, Harry Neal y Kenneth Gage.

Frank era, ante todo, un hombre de familia, y cuando estaba en el hogar dedicaba horas enteras a sus retoños. El momento preferido de todos era cuando su padre les leía en voz alta o les contaba cuentos que inventaba sobre la marcha. Sus años de actor, dramaturgo y editor de periódicos habían modelado su imaginación, convirtiéndole en el fabulista ideal, no sólo para sus cuatro hijos sino también para todos sus amigos. Cuando se decidió a escribir sus cuentos, allá por el año 1896, tenía casi cincuenta años, pero al fin entraba en su “camino de baldosas amarillas”.

Como tantos otros escritores noveles, Baum envió en vano sus manuscritos a diversos editores del Este, pero nadie se interesó por sus obras. Sólo una pequeña editorial de Chicago, la Way & Williams, dirigida por uno de los editores más imaginativos y menos prácticos de la ciudad, Chauncey L. Williams, se avino a

publicar su primera colección de cuentos infantiles, bajo el título “Mother Goose in Prose” (“Cuentos de mamá oca”, 1897). El éxito no acompañó a la primera experiencia literaria del entusiasta fabulador.

En 1898, Frank dedicó todo su tiempo a dirigir “The Show Window”, una revista sobre escaparatería y montaje de expositores de productos. En sus páginas colaboraría William Wallace Denslow, un bohemio y excelente dibujante que desempeñaría en el futuro un papel fundamental en esta historia.

La fructífera asociación de Baum y Denslow, el primero aportando la literatura y el segundo las ilustraciones, comenzó con un lujoso volumen titulado “Father Goose, His Book” (1897). Al principio, se plantearon publicarlo por sus propios medios, pero cambiaron de idea cuando se presentó el empresario George M. Hill con una atractiva propuesta: se ofreció a editar el libro si los autores pagaban las ilustraciones en color. La primera edición, de cinco mil setecientos ejemplares, se agotó rápidamente, así como varias ediciones posteriores. La obra, absolutamente distinta a cuanto había en el mercado, recibió críticas entusiastas (al autor se le llegó a comparar con Lewis Carroll y Edward Lear) y alabanzas de personalidades como Mark Twain.

El inesperado éxito de “Father Goose, His Book” proporcionó a los Baum unos lujos impensables hasta entonces, entre ellos una bonita casa de campo. El matrimonio, agradecido, bautizó a su nuevo hogar con el nombre “La señal de la oca”. Situado en la cúspide de los escritores norteamericanos de literatura infantil, Frank decidió que había llegado el momento de embarcarse en un proyecto más ambicioso. Así, en 1899 dedicó gran parte de su tiempo libre a desarrollar y escribir la historia que había contado durante años con “ayuda” de su mueble archivador. Cuando la terminó, la llamó “The Emerald City”. Otros títulos barajados fueron “The City of Oz”, “From Kansas to Fairyland”, “The Great City of the Great Oz”, “The Fairyland of Oz” y “The Land of Oz”, hasta llegar al definitivo “The Wonderful Wizard of Oz” (en 1903 el adjetivo “wonderful” fue suprimido). Baum tuvo en sus manos el primer ejemplar el 17 de mayo. Sus veinticuatro láminas en color y más de cien ilustraciones le daban un marchamo de lujo inusual en la época.

La respuesta de la crítica fue, salvo contadas excepciones, favorable. «Los niños se van a volver locos con el cuento», predecía “The Bookseller and Latest Literature”, «y los adultos se lo leerán a los más pequeños con mucho gusto, pues será un agradable puente hacia lecturas de ficción de mayor enjundia». Incluso “The Dial”, siempre tan exigente, tuvo que reconocer que el libro «es verdaderamente notable entre las innumerables publicaciones infantiles y juveniles y posee un atractivo al que no es fácil resistirse, si se tiene un gusto determinado».

Poco imaginaban la pequeña Dorothy y Totó, cuando emprendieron el camino por el sendero de adoquines amarillos, que su aventura se convertiría en un fenómeno que cautivaría la imaginación de grandes y pequeños durante décadas. Pero empezaron a

sospecharlo cuando se convirtió en el libro infantil más vendido de la temporada navideña de 1900, y siguió vendiéndose con regularidad a lo largo del año siguiente.

[1] El atractivo que la obra ejerció sobre los corazones y la imaginación de los jovencitos de principios de siglo residía en su singularidad. En el mercado no había nada comparable. No sólo en cuanto a calidad literaria, sino en lo que se refiere al uso del color. La suntuosidad del volumen de Baum y Denslow revolucionó el diseño del libro infantil en Estados Unidos. Nunca más volverían a ser descoloridos y aburridos.

Hasta principios de siglo, Frank no había empezado a operar, pero su producción fue fluida a partir de entonces. El éxito de “El Mago de Oz” animó al autor a llevar la historia a los escenarios. Escribió una adaptación sencilla, pero el productor Fred Hamlin y —sobre todo— el director Julian Mitchell hicieron su propia reconstrucción. El fastuoso espectáculo ideado por el autor se convirtió en una delirante ópera cómica, repleta de números de variedades y canciones y artistas ajenos a la trama central. La obra alcanzó mayor celebridad —efímera, eso sí— que cualquier otro musical de principios de siglo. Tras estrenar en Chicago el 16 de junio de 1902, y salir de gira, “Oz” pasó a Broadway en enero de 1903 y ofreció nada menos que 293 representaciones en Nueva York. Luego salió de gira otra vez, y en 1911 seguía en cartel.

Gran parte del éxito inicial de “El mago de Oz” fue mérito de la pareja formada por David C. Montgomery y Fred A. Stone, hilarante e imaginativo dúo cómico que interpretaba al Hombre de Hojalata y al Espantapájaros. La especialidad de Stone eran las acrobacias y los alardes físicos. Interpretó su personaje durante cuatro temporadas y su participación en la obra fue recordada durante años.

Aparte de su trabajo con el “Mago” teatral, Baum escribió entre 1901 y 1903 numerosos textos para niños. Pero la fama del musical y las ventas del libro animaron a muchos críos a escribirle cartas solicitando más relatos de las mágicas aventuras de Dorothy. La segunda parte, “The Marvelous Land of Oz”, apareció en 1904 (también de este título desaparecería el adjetivo “marvelous” en ediciones posteriores). Frank dedicó el libro a Montgomery y Stone.

Con el segundo volumen de Oz, The Reilly & Britton Company se convirtió en la editorial del autor. A lo largo de sesenta años, esta casa (rebautizada como Reilly & Lee en 1918) editó todas las entregas posteriores. A partir de “The Marvelous Land”, Baum empezó a colaborar con John R. Neill, un dibujante de Filadelfia; dos años antes, Frank se había peleado con su primer ilustrador, W. W. Denslow, cuyos dibujos apuntalaron el éxito del original de la serie y establecieron la imagen definitiva de gran parte de los personajes del mundo de Oz: la ingenua niña de Kansas, el Espantapájaros, el Hombre de Hojalata y un cada vez más creciente elenco de asombrosas y extravagantes criaturas.

En 1905, Baum estrenó en Chicago su fallida adaptación teatral de “The Land of

Oz”, bajo el título “The Woggle Bug”. El fracaso de esta empresa no erosionó su creatividad. Siguió publicando libros y relatos, casi todos bien elaborados y calurosamente recibidos. Algunos de los textos de género fantástico no estaban a la altura de “El mago Oz”. Pero los niños no se preocupaban por las críticas: seguían reclamando historias de Oz.

En 1907, Baum envió a Dorothy al mundo de Oz por tercera vez, en “Ozma of Oz”. En el volumen que vino a continuación, a la niña se añadió el propio Mago (“Dorothy and the Wizard in Oz”, 1908). En 1909 apareció el quinto libro. Por fin, sumido en callada desesperación, Frank escribió la última entrega en 1910. Con el regreso definitivo de Dorothy al mundo de Oz, “The Emerald City of Oz”, cerró la serie con dignidad.

Baum tenía las manos libres para escribir nuevas fantasías. En los dos años que siguieron publicó dos libros magníficos, pero ni “The Sea Fairies” ni “Sky Island” alcanzaron la popularidad ni el nivel de ventas de los relatos de Oz. En aquella época, el autor sufrió un nuevo naufragio económico, derivado en gran parte de las deudas que le había dejado un aparatoso montaje teatral que había emprendido en 1908. “The Fairyland and Radio Plays” era una mezcla de películas coloreadas a mano, diapositivas, acompañamientos orquestales en directo y narración en *off* del propio escritor. Con este espectáculo, Oz ascendió a las pantallas por primera vez en su historia, pero la empresa resultó demasiado cara para recuperar lo invertido.

En 1912, consideraciones económicas (y el incesante acoso epistolar de los fans de Oz) obligaron al autor a reanudar la serie literaria. Hasta 1920 añadió un título anual a la saga hasta un total de catorce. Se llamaba a sí mismo «Real Historiador de Oz». También escribió otras cosas e incluso montó un espectáculo teatral que tuvo cierto éxito, “The Tik-Tok Man of Oz” (1913). Incluso a través de una productora propia, la Oz Film Company, coqueteó con la industria del cine mudo, pero los problemas de distribución y las dificultades que suponía colocar unos productos arbitraria y despectivamente calificados como “entretenimiento para niños” precipitaron la quiebra de la empresa. La publicación de los dos últimos libros de la saga Oz salidos de la pluma de Frank fue posterior a la muerte del autor. Baum falleció apaciblemente el 6 de mayo de 1919, en su casa de Hollywood (él y Maud se habían trasladado a la soleada California en 1910). Llevaba varios años con problemas de salud.^[2]

Los niños se negaron a que los libros de Oz se terminasen con la muerte de su creador. Las ventas subieron como nunca, desde el final de la Primera Guerra Mundial, y Reilly & Lee no podían permitirse que una serie tan lucrativa dejara de existir. Su director general, William Lee, ofreció a Ruth Plumly Thompson la posibilidad de perpetuar la tradición del libro anual. A Maud Baum le garantizó el cobro de derechos de autor para ella y los herederos de su difunto marido por todos

los libros que publicara la editorial a partir de entonces, y la viuda aceptó la designación de Thompson, que redactó un volumen anual durante dieciocho años. En adelante, el testigo quedó en manos de otros escritores, gente como John R. Neill, entre 1940 y 1942, autor además de ilustrador de tres libros de Oz; Jack Snow; Rachel Cosgrove; y Eloise Jarvis McGraw y su hija, Lauren McGraw Wagner. En 1961, Reilly & Lee publicó la primera biografía larga de L. Frank Baum, “To Please a Child”, firmada por Russell P. MacFall y el hijo mayor del biografiado, el coronel Frank Joslyn Baum.

Cuando “El mago de Oz” se hizo de dominio público en 1956, el año del centenario de su autor, se habían vendido cinco millones de ejemplares. Nadie se ha atrevido a hacer una estimación de cuántos millones de libros más se habrán vendido desde entonces. Se podría aventurar, incluso, que una persona que no haya leído el cuento original ni haya visto la película, si es posible que exista tal persona en la actualidad, conoce a la niña de Kansas y a sus tres maravillosos compañeros: el Espantapájaros, el Hombre de Hojalata y el León Cobarde.

¿Por qué “El mago de Oz”? ¿Por qué en ese momento? El libro ya había conocido varias fallidas incursiones en el cine, y nada hacía presagiar que ahora fueran a ir mejor las cosas. Baum había concebido grandes planes para sus adaptaciones a la pantalla, pero hasta 1925, seis años después de su muerte, no se estrenó otra película basada en su obra: *Tomasín en el mundo de Oz (The Wizard of Oz)*. Desafortunadamente, el guión, escrito por Frank J. Baum, hijo del autor, apenas guardaba relación con el maravilloso cuento original, limitándose a aprovecharse del título. El cómico Larry Semon, uno de los comediantes de mayor éxito de la época, aceptó el papel protagonista, aunque al final sólo apareció brevemente en el papel de el Espantapájaros. El único —y relativo— interés del filme reside en ver a un obeso jovencito llamado Oliver Hardy —dos años antes de formar pareja artística con Stan Laurel— en la piel de un granjero de Kansas disfrazado de el Hombre de Hojalata. Fue un bodrio espantoso plagado de persecuciones y bufonadas, sin rastro de la magia del libro de Baum. El público, con buen criterio, le dio la espalda.

En 1933 se realizó un pequeño filme de dibujos animados sobre la historia, pero una serie de dificultades legales impidieron su exhibición. Parecía como si los relatos de Baum estuvieran gafados en la pantalla. Pero en 1937 ocurrió algo extraordinario. Después de prosperar con los cortos de animación durante diez años, Walt Disney había decidido jugarse el tipo con un largometraje titulado *Blancanieves y los siete enanitos*; la película fue un éxito clamoroso que obligó a Hollywood, testigo escéptico del experimento, a tragarse sus palabras. Las fábricas de cine se lanzaron a la caza de material fantástico e infantil.

Consciente de que la Metro no era el único estudio interesado en los relatos de

Oz, Arthur Freed concertó una entrevista con el agente Frank Orsatti, representante del coronel L. Frank J. Baum. Cuando el productor le hizo saber su interés por los relatos de su representado, Orsatti le remitió al socio de su patrón, Samuel Goldwyn, que poseía los derechos desde 1934. El magnate los había adquirido, a instancias del escritor Sidney Howard, con la probable intención de utilizarlos como vehículo de lucimiento de su cómico estrella Eddie Cantor, pero la idea no prosperó.

La entrada de Mervyn LeRoy en la Metro fue crucial en la historia de *El mago de Oz*. Mayer se lo robó a Warner Brothers ofreciéndole 6.000 dólares semanales por sus servicios como productor, cuando los demás productores del estudio sólo ganaban 3.500. Creía haber encontrado en él a un nuevo Thalberg o un nuevo Selznick. Una de las primeras propuestas de Mervyn fue “El Mago de Oz”. En su adolescencia le había encantado el libro y la obra de teatro y siempre había soñado con llevarlo al cine.

El éxito de *El mago de Oz* impulsaría más tarde a sus dos principales artífices a atribuirse el mérito absoluto.^[3] Nunca sabremos cuál de los dos persuadió a Mayer, pero el caso es que la adquisición de los relatos de Frank Baum fue autorizada el 18 de febrero de 1938. La transacción se cerró con una venta formal en junio por la suma de 75.000 dólares, un buen negocio para Goldwyn, que había pagado por el libro 40.000 dólares.

A partir de aquel momento, Mayer delegó todas las decisiones sobre la producción en LeRoy, a quien le asignó como colaborador directo a Freed, en lo que sería el prólogo de dos décadas gloriosas como productor de los musicales más brillantes de la MGM. El jefazo del estudio tenía muchas esperanzas depositadas en Freed, pero aún no lo veía preparado para tomar las riendas de un proyecto tan ambicioso, y prefería que aprendiera el oficio al lado de alguien con más experiencia.

La puesta a punto de la adaptación cinematográfica de “El mago de Oz” fue larga y compleja. Los planes de LeRoy sufrieron retrasos en casi todas las áreas de pre-producción, contratiempos que alargaron a siete meses los procesos de *casting*, escritura de guión, composición de la banda sonora, selección del equipo técnico y creación física de los personajes y del País de Oz en Culver City, los célebres estudios de la Metro-Goldwyn-Mayer en Hollywood.

Cuando la Metro adquirió los derechos y empezó a preparar el proyecto, lo hizo probablemente sin pensar en un reparto específico. Primero se ocupó de modelar la historia para su traslado a la pantalla. Pero la elección de un concepto para su adaptación no fue una tarea fácil. Multitud de teorías, tratamientos, escenas y guiones llegaron al estudio entre el mes de febrero y el mes de octubre de 1938.

Arthur Freed y Mervyn LeRoy estaban seguros de una cosa: su película sería fiel a los relatos de Frank Baum. A principios de marzo, circuló en Hollywood el rumor de que MGM había pedido a Walt Disney que dedicara un tiempo a supervisar el

guión en el estudio, a título de colaborador externo. Disney nunca llegó a hacerlo. Los productores, sin embargo, vieron pasar por los despachos del estudio a una procesión de guionistas.

Hasta una docena de escritores colaboraron —de manera más o menos oficial— en el texto. Algunos de ellos trataron de incorporar personajes nuevos: una bella princesa de Oz que cantaría ópera; un torpe y estúpido hijo de la Bruja Malvada, que espera ser algún día rey de Oz; un clásico héroe de tebeo que rescata a la princesa antes de ser convertido en un león cobarde. Surgieron también infinidad de nuevas ideas argumentales: un romance entre Dorothy y uno de los granjeros; un departamento de bomberos de Munchkies, enviados para rescatar a los ocupantes del globo del Mago cuando estaban siendo atacados en medio del aire por un pájaro carpintero; y un misterioso puente de colores, creado por la Bruja para atrapar a Dorothy.

William Cannon, ayudante de LeRoy, fue el primero; Herman J. Mankiewicz, el segundo. Brillante y cáustico escritor de comedias, arruinado por el juego y el alcohol, Mankiewicz no se tomó el encargo muy en serio, aunque el 7 de marzo entregase una primera versión de cincuenta y seis páginas, un texto dominado al parecer por la ironía y la excentricidad. De su trabajo, al menos una idea permaneció en la película, la de presentar el mundo de Kansas en blanco y negro, en contraposición a los colores deslumbrantes de Oz. Aquel mismo día el guión fue asignado a otro escritor, el poeta humorístico Ogden Nash, y el 11 de marzo a otro más, el dramaturgo inglés Noel Langley. En aquellos tiempos era costumbre en Hollywood que varios escritores trabajaran de forma independiente, a veces a escondidas de los demás, en el mismo proyecto.

Nash fue apartado al poco tiempo, pero el tratamiento de Langley contiene gran parte de los elementos de la versión final. A lo largo de los tres meses que duró su cometido, presentó cuatro guiones distintos, según iba recogiendo las modificaciones o mejoras sugeridas por Freed, quien ofrecía una ayuda inapreciable revisando los textos. Al dramaturgo le corresponde el honor de haber creado a los personajes “reales” que luego reaparecen en Oz, como el Espantapájaros o el Hombre de Hojalata, además de inventar al León Cobarde y de incorporar el detalle de que Miss Gulch se convierta en bruja. Otros dos autores intervinieron también en el proyecto durante este intervalo, Herbert Fields y el conocido poeta Samuel Hoffenstein, sin aportaciones apreciables.

El trabajo de Langley, creativo e inteligente, presentaba con todo dos graves borrones: hacer de Oz el producto de un sueño, cuando para Baum era una fantasía real, y relegar el personaje de Dorothy a un segundo plano. Estas máculas provocaron la llamada de dos escritores de la casa, Florence Ryerson y Edgar Allan Woolf, cuya incorporación se produjo una semana antes del 3 de junio.

La nueva versión ofrecía un desarrollo más claro y simple, además de introducir numerosas aportaciones a la versión final, entre ellas la idea de aprovechar mejor la escalofriante personalidad de la Bruja del Oste, diseminando apariciones amenazadoras a lo largo de la historia, y de dar mayor protagonismo al Mago incorporándolo al principio de la historia bajo la forma del profesor Marvel. También se reforzaba la carga emotiva del relato subrayando el *leit motiv* de que Dorothy ansía volver a casa, un tanto simplista pero que cautivó inmediatamente a LeRoy y a Freed.

En este punto los hechos aparecen envueltos en la incertidumbre. La versión de Ryerson y Woolf irritó a Langley, que encontró la aportación de sus colegas «tan cursi y empalagosa que me entraron ganas de vomitar. Dije: “A la mierda. No quiero saber nada. Que quiten mi nombre de la película”. Habían puesto a los personajes a caminar sobre un arco iris que forma un puente. A mitad de camino caen al vacío. Le dije [a Freed] que construir aquel puente no costaría menos de 64.000 dólares. Cuando Louis B. Mayer se enteró, dijo de inmediato que en los decorados de la Metro no habría puente a Oz ni a ninguna parte». Langley vio de nuevo avalada su opinión cuando el director George Cukor leyó el guión y comentó a LeRoy: «No funcionará en pantalla». La defensa de su labor fue tan ardorosa, que Freed se puso de su parte y el 30 de julio se vio nuevamente asignado a *El mago de Oz*, aunque prácticamente no hizo otra cosa que reconstruir su propia versión, eliminando los diálogos de sus colegas.

Hasta el inicio del rodaje, la lista de guionistas adquirió otros tres nombres, Jack Mintz, Sil Silvers y John Lee Mahin. A ellos les correspondió dar los últimos retoques al libreto, simples modificaciones de estilo sin apenas trascendencia en el resultado final.

Mientras se libraba la batalla del guión, LeRoy tenía que resolver numerosos problemas. Uno de ellos, y no el menor, era la selección del estilo musical del filme. Se trataba de una decisión tan importante como la elección del reparto, pues la idea imperante apuntaba a un espectáculo híbrido entre el género musical y el fantástico. Mervyn, con muy buen tino, dejó el asunto en manos de Freed, que ya tenía una brillante carrera como compositor.

¿Ópera, *swing* o baladas? Tanto la Metro como la Universal habían triunfado con las operetas de Jeanette MacDonald y Deanna Durbin, respectivamente. También cabía la posibilidad de integrar ópera y *swing*, como ya había hecho el estudio con *Every Sunday*.

Tras semanas de vacilaciones, Freed descartó utilizar ninguno de los dos géneros y decidió recurrir a melodías más tradicionales y asequibles, de la clase que él y sus colaboradores solían componer. Muchos amigos del productor se ofrecieron a escribirlas, pero Arthur se había quedado tan prendado de la canción “In the Shade of a New Apple Tree”, en la que encontraba todo el humor, la ingenuidad y la fantasía

que buscaba, que decidió que sólo los autores del tema, E. Y. Harburg y Harold Arlen, podían poner música a *El mago de Oz*.^[4] Su convencimiento le llevó incluso a aceptar la audaz (aunque no del todo novedosa) idea planteada por los compositores: hacer un musical integrado, en el que las canciones, lejos de aparecer como paréntesis prescindibles en la trama, hicieran avanzar la historia, brotando espontáneamente de la acción y disolviéndose en los diálogos sin solución de continuidad.

El 3 de mayo, el departamento de comunicación interna de la Metro anunció la incorporación de Harburg y Arlen a la producción. El contrato se firmó el 19 de mayo de 1938, con unos emolumentos de \$25.000, un tercio de ellos entregados como adelanto de futuros derechos de autor. Quedaban así definidas las líneas generales de la cinta: la adaptación de los relatos de Baum no sería una comedia musical, sino un drama musical, y contaría con canciones tradicionales interpretadas a la manera tradicional.

Pocos letristas gozaron del grado de libertad que disfrutó Harburg para manipular el guión de *El mago de Oz*. Cuando surgían problemas de texto, él acudía al rescate. «Para que las canciones tengan sentido, hay que inventar muchas cosas que no están en el guión». Fue Harburg, por ejemplo, quien escribió el diálogo de introducción a “Over the Rainbow” durante una de las reuniones celebradas en casa de la guionista Florence Ryerson en el valle de San Fernando. Y quien adaptó a verso el diálogo en prosa de la bruja buena cuando presenta a los Munchkins y a Dorothy.

La selección del reparto fue el siguiente quebradero de cabeza. En enero de 1938 se había confeccionado la primera lista de actores. La mayoría de ellos pertenecían a la deslumbrante plantilla artística de MGM. En primer lugar aparecía, por supuesto, una adolescente de hermosísima voz llamada Frances Gumm, de nombre artístico Judy Garland. Su estrella estaba en alza en aquel entonces, y la cinta fue concebida desde el principio como un vehículo para su lucimiento; sin embargo, a punto estuvo de perder el papel de Dorothy Gale, la huérfana que por obra de un ciclón se ve transportada desde las llanuras áridas de Kansas al mágico país de Oz, a manos de la adorable Shirley Temple.

Mirando atrás, sorprende la escasez de noticias, de publicidad camuflada, de claqueteo de afanosas máquinas de escribir, de alharacas propias de todo proyecto hollywoodiense que rodeó a la preparación de *El mago de Oz*. Porque la cinta anunciada aquel día —la Producción número 1.060— no iba a ser uno de tantos productos de la fábrica de celuloide de Culver City: estaba destinada a convertirse en la película más popular de todos los tiempos.

MGM no daba detalles, probablemente, porque no los tenía. Animado por el inesperado éxito de otro cuento infantil, *Blancanieves y los siete enanitos*, que

llevaba llenando las salas oscuras desde el mes de diciembre, el departamento de producción de la Metro había elaborado un presupuesto de altos vuelos: construir un mundo imaginario, crear los efectos especiales y reunir a una legión de actores costaría por encima de los dos millones de dólares, una suma escalofriante para 1938.

De todo hay en este gozoso relato de la gestación de una leyenda. Empecemos por reconocer que en la mayoría de las decisiones relativas al sello característico de la película pesó más el azar de lo que el estudio hubiera querido admitir. Los productores tuvieron que conformarse más de una vez con un segundo o un tercer candidato y rectificar el rumbo elegido en un principio. Ya en aquellos primeros momentos, y más tarde también, el viaje a Oz parecía tener una vida y un futuro propios, inasequibles a los designios de los jerarcas de Culver City.

Nicholas Schenck, presidente de la compañía en Nueva York, lo descubrió muy pronto. El dueño de la cadena de cines Loew's fue probablemente el instigador de la persistente campaña para alquilar a la 20th Century Fox los servicios de Shirley Temple. En su opinión, si no quedaba más remedio que embarcarse en aquel oneroso proyecto, con el que él no estaba de acuerdo, había que hacerlo con una estrella que ofreciera firmes garantías comerciales. ¿Y quién mejor que la actriz que reinaba en las taquillas estadounidenses desde hacía tres años?

La propuesta de convertir a Shirley en la cándida heroína americana sonaba excelente; la célebre estrella infantil era la personificación de la hija perfecta de cada madre, «la niña más famosa de América» según la revista “Look”. Arthur Freed, en un desgastado gesto de buena voluntad, envió al compositor Roger Edens a evaluar la voz de la candidata. Temple tenía encanto por arrobas, y su edad —diez años— la acercaba al personaje de Dorothy más que Garland, pero no era una gran cantante: «Sus limitaciones vocales son insalvables», informó alegremente Edens. El veredicto no desanimó a Schenck. *El mago de Oz* iba a ser una apuesta arriesgada para el estudio. Necesitaban una estrella. Necesitaban a Shirley Temple.

Louis B. Mayer discutió la cesión de la niña prodigio con Darryl F. Zanuck, el hombre que manejaba la producción de la 20th Century Fox con mano de hierro. En la primera toma de contacto, Zanuck sugirió que MGM vendiese los relatos de Baum a la Fox como vehículo para su más productiva figura, pero Mayer declinó la oferta. En la segunda, propuso un cambio de cromos: la Metro tenía montones de estrellas; la Fox sólo tenía a Shirley Temple.

Shirley escribió en su autobiografía, “Child Star”, que la compañía del león ofreció a Clark Gable y Jean Harlow a cambio de sus servicios. Dado que Harlow había muerto el 7 de junio de 1937, y que MGM no compró a Sam Goldwyn los derechos de “El mago de Oz” hasta finales de aquel otoño, esta versión parece improbable. Pero es muy posible que Mayer sí ofreciese los servicios de Gable, la joya más brillante de su corona.

El desenlace de esta negociación es otro misterio oculto en *El mago de Oz*. Tan solo sabemos que, a última hora, Zanuck se negó a ceder su mayor tesoro a ningún precio. Lo más probable es que, en aquella época, Darryl estuviera convencido de que Temple sería eterna.^[5]

En cuanto quedó claro que las negociaciones con la Fox nunca verían la luz, la elección sólo podía recaer en la candidata personal de LeRoy y Freed, la adolescente regordeta a quien Mayer llamaba, en dudosa señal de afecto, «mi pequeña jorobada», y a quien algunos aficionados ya conocían por el nombre de Judy Garland.^[6]

Pese a sus kilos de más y a su falta de atractivo físico, Judy poseía una voz portentosa, un vibrante chorro de emotividad sonora, y en pantalla proyectaba una simpática mezcla de candor, decisión y vulnerabilidad. Justo lo que necesitaba la Dorothy imaginada por Freed. La jovencísima actriz ya había hecho siete películas, la mayoría en el papel de la hermana pequeña de la protagonista, y aunque todavía no era una estrella, estaba siendo claramente preparada para ello.

Miss Garland se encontraba en Pittsburgh, en medio de una gira, cuando recibió la primera noticia del proyecto. «MGM ha comprado los derechos cinematográficos de “El mago de Oz” a Samuel Goldwyn, y ha asignado a Judy Garland el papel de Dorothy», informó la revista “Variety” el 24 de febrero de 1938. Más allá de esta información, el estudio no entraba en detalles.

En marzo, Ray Bolger, un bailarín con larga experiencia en el teatro de variedades y con un sólido prestigio ganado en Broadway, recibió la noticia de que sería el Hombre de Hojalata en la película. Lo mismo le sucedió a Buddy Ebsen, un actor alto y desgarrado que había sido contratado por la Metro a mediados de los años treinta tras conocer el éxito en la escena; suyo sería el rol del Espantapájaros.^[7]

Bolger tenía treinta y cuatro años y era aficionado a los relatos de “El mago de Oz” desde la edad de cuatro. Estaba encantado de participar en la película, pero se enfadó mucho cuando supo que el personaje que le había correspondido era El Hombre de Hojalata. El artista recordaba que cuando firmó su contrato con la Metro, había hablado con sus nuevos patronos sobre la clase de papeles que quería interpretar, y había llegado a un «acuerdo verbal» para dar vida al Espantapájaros en una posible versión de “El mago de Oz”.

«Yo no tenía nada contra el señor Ebsen», declaró Ray en 1983. «Le admiraba mucho; manejaba las manos maravillosamente, las agitaba arriba y abajo [...] y también bailaba, y hacía cosas preciosas. Pero para mí, el Espantapájaros era un hombre sin cerebro. [...] Y eso me gustaba. [Me hubiera permitido] hacer todo lo que quisiera, todos los pasos que me apetecieran».

Hasta el verano de 1938, el papel del Espantapájaros estuvo en manos de Ebsen. Pero Bolger presionó: «Mi mujer y yo nos presentamos en el despacho del señor Mayer y del señor LeRoy y luchamos todo lo que pudimos». LeRoy accedió por fin

al cambio de papeles. La reacción de Ebsen fue lacónica donde las haya. Cuando la periodista Hedda Hopper le preguntó a mediados de septiembre qué era lo que iba a hacer en *El mago de Oz*, el actor contestó: «Más que nada, sufrir». Acababa de someterse a su primera prueba de vestuario con el traje de El Hombre de Hojalata.

Otro veterano cómico de variedades, Bert Lahr, fue llamado para encarnar al León Cobarde, un personaje que varios meses atrás brillaba por su ausencia. Según Hedda Hopper, a mediados de mayo el estudio aún barajaba dos posibilidades: asignar el papel a Leo el León, el emblema de la casa, la fiera rugiente que abre todas las películas de MGM; o que el animal fuera interpretado por un hombre disfrazado.

En ese punto entró en escena Yip Harburg. Cuando supo que el cuarto guión de Noel Langley incluía un león que sólo era un león, que no escondía príncipe azul, el compositor recomendó a Bert Lahr, un cómico veterano que había ascendido los peldaños que separaban a los musicales de Broadway de las variedades. Dos estudios, la Universal y la Fox, ya habían contratado y renunciado a sus servicios, sucesivamente, por culpa, sobre todo, de su enorme energía cómica, que daba a su presencia cinematográfica un punto casi desagradable. Lahr veía con asombro y dolor cómo Hollywood lo relegaba a papeles de segunda fila.

Bert leyó el guión y se mostró entusiasmado. La Metro le ofreció un mínimo de tres semanas por 2.500 dólares a la semana. El actor, por vanidad, pidió cinco semanas. El estudio tardó un mes en dar su acuerdo a la exigencia del actor. Irónicamente, Lahr acabaría dedicando seis meses de su vida a *El mago de Oz*. De ellos, invirtió cinco semanas en “The Jitter Bug”, el número musical suprimido de la versión final para acortar su duración.

El papel del Mago también fue objeto de largas cavilaciones. Había algo en aquel personaje, el brujo que no es más que un cantamañanas, que estimulaba a los responsables del proyecto a buscar más allá del catálogo de su estudio al actor idóneo. Para LeRoy, el hombre perfecto —“el deseado”, como lo llamaba Harburg— era Ed Wynn, un artista de variedades que había triunfado en la radio. Para Freed, sin embargo, era W. C. Fields, un cómico extraordinario e inmensamente popular.

Wynn fue el primer candidato sometido a prueba de cámara. En aquel momento, su aportación se reduciría a las apariciones del Mago y a una intervención del médico de Kansas, de sólo cinco frases, al final del filme. A Ed le pareció una labor demasiado breve y rechazó la oferta. Recordemos que el inconcluso guión de *El mago de Oz* aún no incluía el concepto del personaje múltiple, por el que los roles del Mago, el Profesor Marvel, el portero, el taxista y el soldado de la Ciudad Esmeralda serían interpretados por un solo actor.

Wallace Beery se ofreció a hacer el trabajo, pero los dirigentes de la Metro, que le sabían capaz de serios extravíos, optaron por llamar a W. C. Fields. El 4 de agosto, la temida periodista Louella Parsons afirmó que el astro pedía 150.000 dólares por

desempeñar el papel. Seis días más tarde, el “Hollywood Reporter” aseguraba que un conflicto de agenda con el rodaje de *You Can't Cheat an Honest Man* impediría a Fields colaborar en *El mago de Oz*, aunque Harburg ya había adaptado a su cínico estilo el parlamento en que el Mago entrega un diploma a modo de cerebro, una placa en lugar de un corazón y una medalla como símbolo del valor.^[8]

A partir de entonces, la prensa especializada atribuyó el personaje a cuanto actor de carácter había en Hollywood: Robert Benchley, Hugh Herbert, Victor Moore, Charles Winninger... La incógnita se desveló el 21 de septiembre, cuando la revista “Daily Variety” anunció que Frank Morgan, otro artista de la constelación MGM, había hecho una prueba de cámara para el papel. El guionista Noel Langley la recordaba como «una de las cosas más divertidas que he visto en mi vida».

Según Langley, Morgan no ocupaba siquiera la tercera posición en la lista de candidatos. «Lo pidió de rodillas. Pidió que le dejaran subirse a un escenario y hacer una prueba de improvisación. Interpretó todas las escenas tal como estaban escritas en el guión. Se lo sabía de memoria. Lo hizo todo solo, sólo estaban él mismo y un ayudante de dirección. Harburg, Arlen, Freed y yo vimos la prueba más tarde. Y fue algo maravilloso, tan divertido como Buster Keaton». El día 22 de septiembre, el voluntarioso actor recibió la buena nueva: el Mago adoptaría sus rasgos en la pantalla.

La elección de Glinda, el Hada Buena, no tuvo mayores dificultades, salvo el descarte de la primera opción, la intérprete de Broadway Beatrice Lillie, que estaba ocupada con un musical londinense. La nómina de MGM ofrecía infinitas posibilidades: Fanny Brice, Billie Burke, Constance Collier, Grace Fields, Una Merkel, Edna May Oliver, Helen Troy, Cora Witherspoon... Todos se inclinaron por Billie Burke, la viuda del mítico empresario de Broadway Florenz Ziegfeld, fallecido seis años antes. Billie, a sus cincuenta y tres años, tras décadas de experiencia teatral, se había dado a conocer por la personalidad alocada y jovial que explotaba en el cine. Una imagen que casaría bien con los diálogos que Noel Langley le había preparado: «Nadie se alegra más que yo de que hayáis matado a la Bruja del Este. Dios sabe que yo lo he intentado: ¿quién no lo ha intentado?».

El estudio tenía las ideas mucho menos claras sobre la actriz que debía encarnar a la Bruja Mala del Oeste, dibujada en el guión como una vieja cascarrabias casi tan divertida como traicionera. Freed defendía la candidatura de Edna May Oliver. LeRoy, influido sin duda por el éxito de la escalofriante pero bella madrastra de la recién estrenada *Blancanieves y los siete enanitos*, tenía una idea diferente, deseaba una bruja siniestra pero sexy, que interpretaría Gale Sondergaard. La tercera opción era una estupenda y veterana característica llamada Margaret Hamilton, aunque dadas sus escasas posibilidades quedaba muy al margen de las discusiones.

Nadie ha podido explicar por qué se desechó la candidatura de Miss Oliver. Sí

sabemos, en cambio, que Sondergaard se sometió a las pruebas de cámara que iban a convertir a la Bruja Mala del Oeste en la Bruja Mala del *Glamour* hollywoodiense el día 22 de septiembre. A la actriz le fue aplicado un elegante maquillaje inspirado en los años treinta: largas pestañas postizas, cejas perfiladas en forma de arco, labios brillantes. El vestido y el capuchón negros aparecían completamente cubiertos de lentejuelas negras bordadas, y aunque los *tests* resultaron muy eficaces, también dejaron en evidencia el hecho de que aquella no era la imagen tradicional del personaje nacido de la pluma de Baum.^[9]

«Mervyn y yo hicimos todo el vestuario de la bruja», recordaba la actriz. «Iba cubierta de lentejuelas. Un vestido negro y ceñido, con lentejuelas, un sombrero negro con lentejuelas. El maquillaje iba a ser muy glamouroso y en consecuencia, sutilmente, muy perverso. Después Mervyn vino a hablar conmigo y me dijo: “Gale, la gente que me rodea me dice que no se me ocurra dar *glamour* a la bruja. Los niños necesitan a la bruja malvada y odiosa. Y yo no quiero que tú seas una bruja fea”. Yo le dije: “Vale, Mervyn. Yo tampoco quiero ser una bruja fea y odiosa”. Y ahí acabó todo. En aquellos tiempos, yo no estaba dispuesta a ponerme fea por ningún filme».

Sondergaard realizó otra prueba el 3 de octubre. Prescindió esta vez de lentejuelas y pestañas tupidas, y en su lugar añadió peluca terrorífica y nariz bulbosa. Cuando Gale y Mervyn vieron las fotografías del segundo *test*, comprendieron que no iba en interés de la actriz aparecer representada de aquella guisa en pantalla.

Quedaba así una vacante importante por cubrir en el reparto de *El mago de Oz*. El fin de semana siguiente, Margaret Hamilton acudió a ver un partido de fútbol junto a su agente, Jess Smith, y la esposa de éste. Allí fue donde Margaret recibió la noticia que cambiaría su vida: la Metro había decidido darle el papel de la Bruja Mala del Oeste. La afortunada, recordando humorísticamente la experiencia, confesó que jamás se le había ocurrido interpretar a la Bruja («¡Dorothy, puede...!»), aunque «debería haberlo pensado. ¡Esa nariz era mía desde hacía mucho tiempo!».

El maquillaje y peluquería de Hamilton fueron diseñados a toda velocidad. Según recordó luego William Tuttle: «Creo que entonces no se comercializaban uñas postizas. Utilizamos un negativo de película, lo cortamos en trozos y se los pegamos en los dedos, a modo de uñas largas».

Otros actores no menos importantes cuya búsqueda fue aún más laboriosa, si cabe, fueron los Munchkins, los diminutos habitantes de Oz. La Metro necesitaba doscientos enanos para encarnarlos. Leo Singer, un judío alemán que dirigía un circo de liliputienses —“Singer’s Midgets”—, recibió el encargo en el verano de 1938 de montar la *troupe* de los Pequeños.

Singer, quien, por cierto, era un hombre de tamaño normal, puso su treintena de artistas a disposición de Mayer y se comprometió a suministrar el número de Pequeños solicitado; además, en un alarde de optimismo, también prometió dotar a la

producción de “animales enanos”. Encontrar bestias del tamaño requerido fue misión imposible, reclutar gente pequeña en número suficiente tampoco resultó sencillo.

Un segundo colaborador, un tal comandante Doyle, fue llamado entonces para aportar el personal restante, pero el estudio no estaba familiarizado con el despiadado mundo de la contratación de enanos. Doyle, un liliputiense que prefería mantener a distancia a la gente alta, anunció que estaba en disposición de suministrar todo el personal necesario para la película, pero que sólo lo haría si el estudio se olvidaba por completo de la aportación de Singer. Apremiado por la situación, el estudio aceptó las condiciones del supuesto comandante, y éste se lanzó a recorrer el país, recogiendo por el camino a cuanto enano se aviniera a ser recogido por su flota de autobuses. Para coronar la injuria, Doyle condujo su pintoresca caravana por delante de la casa de Singer y llamó por teléfono a su rival para que saliera a ver el espectáculo. Cuando lo hizo, se encontró con un centenar de enanos que le enseñaban el culo por las ventanillas del autobús.

La selección del reparto, mientras tanto, seguía su curso. En la piel de Tía Emma y tío Henry, Arthur Freed deseaba ver a May Robson y Charles Grapewin. La elección de este último fue anunciada el 12 de agosto, pero el actor —sorprendentemente— decidió poco después abandonar el cine y los productores optaron por postergar la decisión hasta finales de otoño. No había prisa: las escenas de Kansas se filmarían al final del rodaje.

El último intérprete en incorporarse al elenco fue objeto de una búsqueda que se prolongó hasta finales del mes de septiembre. Alta Durant escribió en su columna del “Daily Variety” que LeRoy seguía demandando un «terrier escocés, un perro educado, lo bastante inteligente para seguir a Judy Garland a lo largo de varias secuencias de *El mago de Oz*». El productor había visto a «la mitad de las razas conocidas de canes, con elevadísimos cocientes intelectuales, [...] pero hasta ahora ninguno era lo bastante educado». En este punto apareció Terry, una pequeña terrier escocesa con experiencia cinematográfica, propiedad del adiestrador Carl Spitz. Cuando presentaron la mascota a los directivos de la Metro, éstos la recibieron con alborozo. Había llegado Totó.

Completar un reparto plenamente adecuado no fue el único reto al que LeRoy y Freed tuvieron que hacer frente. Desde un principio se había decidido que el rodaje de *El mago de Oz* se llevaría a cabo íntegramente en estudios de sonido. No habría decorados exteriores ni localizaciones. El departamento de arte, encabezado por Cedric Gibbons, calculó que habría de diseñar más de sesenta decorados, miniaturas y réplicas incluidas.

Entre los escenarios previstos figuraban la granja de Kansas, un campo de amapolas de media hectárea de superficie, la aldea de los Pequeños, dos bosques, un maizal, el Camino de Baldosas Amarillas, un bosquecillo de árboles parlantes, la

Ciudad Esmeralda, un castillo siniestro y accesorios tales como el reloj de arena de la Bruja del Oeste y el Caballo que Cambia de Color. El país de Oz, el santuario de la Bruja y la sala del trono del Mago fueron recreados mediante detallados decorados de tamaño natural.

MGM insistió en utilizar los servicios del operador Harold Rosson, un hombre pequeño y afable, más conocido en aquellos años por haber sido el último marido de Jean Harlow que por su larga trayectoria en Hollywood. Pero su elección estaba más que justificada, pues se trataba de un excelente profesional, ya familiarizado con el Technicolor por su experiencia, dos años antes, en un espectacular vehículo de Marlene Dietrich, *El jardín de Alá*.

Rosson decidió capturar el mundo de Oz por medio de una cámara que se mantuviese en movimiento continuo. Instalado sobre una jirafa, el aparato flotaría constantemente, ampliando los escenarios e impidiendo que los colores de la abigarrada ambientación aparecieran borrosos y difuminados en el ojo del espectador.

El uso del Technicolor influyó en el trabajo creativo de Gilbert Adrian, el genial modisto que diseñó los cerca de mil trajes de los habitantes del mundo fantástico de Oz, y en el de Jack Dawn, responsable del departamento de maquillaje de la Metro. La contribución de ambos fue especialmente milagrosa.

Adrian diseñó no menos de cuatro versiones del vestido de Judy Garland y una, al menos, de los chapines de rubíes que ayudan a la pequeña Dorothy a brincar sobre el camino de baldosas amarillas. El torso de Judy fue envuelto en un ceñido sujetador que le aplastaba el pecho. A sus dieciséis años, las formas de la actriz estaban considerablemente más desarrolladas que las de una muchachita recién salida de la infancia. Por otro lado, su tendencia a engordar hizo que Mayer, inflexible, la pusiese a dieta.

Por alguna razón misteriosa, el vestuario y maquillaje de Garland parecían concebidos para alejarla de su apariencia natural. No sabemos si la idea era hacerla parecer más joven, como una heroína de cuento de hadas, o darle un parecido con Shirley Temple. Se llevaron a cabo pruebas para decidir si Dorothy debía ser rubia — como en la mayoría de los libros de Oz— o pelirroja. Cuando empezó el rodaje, la estrella lucía una cascada de desordenados cabellos rubios en torno a un rostro de aire infantil, maquillado con colorete.

Dawn, por su parte, tuvo que ingeniárselas para dotar de encarnadura a tres sujetos no humanos: un espantapájaros, un hombre de hojalata y un león. Bajo la vestimenta impuesta por sus personajes fue necesario dotarlos de personalidad. Los resultados fueron muy convincentes.

Los Pequeños, diseñados como una suerte de juguetes ambulantes, eran caso aparte. Su vestuario estaba concebido para hacerlos parecer más insignificantes; los diminutos actores desaparecían tras los enormes cinturones y hebillas, botones y

lazos, borlas y pompones imaginados por Adrian. El modisto completó sus vistosas creaciones con flores y macetas, pájaros y jaulas, sombreros altos y chalecos. El maquillaje de los Pequeños se compondría de varias capas de efectos: prótesis, casquetes y pelucas. Dawn esperaba trabajar con más de un centenar de enanos. Cuando aún faltaban tres meses para la llegada de la *troupe* de miniactores, el artista ya había empezado a organizar un sistema de producción en cadena destinado a poner a punto a los pintorescos habitantes de Pequeñilandia.

Quedaba otra cuestión importante que LeRoy, ocupado en otras tres películas durante el tiempo que duró la producción de *El mago de Oz*, tenía que resolver. Y era elegir un director. En un principio había pensado en dirigir la cinta él mismo, pero Mayer se lo prohibió terminantemente: ya tenía suficientes responsabilidades que afrontar como productor. Entonces apareció en escena un candidato idóneo, Norman Taurog, un antiguo actor infantil con un agudo sentido de la comedia y cierta facilidad para entenderse con los niños. Todo el mundo dio por hecho su designación como director de *El mago de Oz*, e incluso se anunció que estaría acompañado por Busby Berkeley como responsable de los números musicales. Pero el 17 de septiembre, el “Hollywood Reporter” anunció que Richard Thorpe acababa de ser contratado oficialmente para dirigir el viaje al país de Oz.^[10] MGM confirmó la noticia seis días después, añadiendo que Bobby Connolly se encargaría de las coreografías. Según “Variety”, el cambio se debía a la necesidad de dejar las manos libres a Norman para «empezar a preparar *Huckleberry Finn*». Otras fuentes mantienen que la candidatura de Taurog no pasó de un nombre garabateado en el cuaderno de alguien. Nadie llegó a proponérselo. Ni siquiera llegó a sus oídos el rumor de que estuvieran pensando en él.

Con tres lustros de experiencia a sus espaldas, Thorpe era el paradigma del director de estudio. Según uno de sus colegas, «era un hombre de empresa, un tío muy agradable, atractivo, buena persona y formal, que presumía de su eficacia como un empresario presumiría de cómo dirige su banco». Hacía lo que le decían, y por lo general con cuatro días de adelanto, una virtud que sin duda inclinaría a su favor la decisión de la Metro, cada vez más preocupada con el incremento de los costes de *El mago de Oz*.

Y así, el 12 de octubre de 1938, un año después de las primeras conversaciones, se inició la filmación de la «Producción nº 1.060» en 69 decorados repartidos por 29 platós, con una escena en la que la rubia Dorothy encuentra a El Espantapájaros en el camino de baldosas amarillo. Unos días después, Richard Thorpe trasladó las cámaras al decorado del castillo de la Bruja, trabajando en él cerca de una semana.

Así recordaba Garland su primera semana en el rodaje: «Cuando acabaron de

retocarme, parecía la versión masculina de Mary Pickford. Me colocaron una peluca rubia y decidieron que tenía la nariz demasiado “arremangada”. Me pusieron masilla aquí [señalándose el puente de la nariz]. Y todo porque era perfecta para el papel. Yo no hacía más que pensar: “Si tan perfecta soy... ¿por qué me ponen masilla en la nariz”?». ^[11] Más sencillo resultaba el vestuario de Billie Burke, al estilo de una princesa de cuento. La actriz sólo comentó: «Parezco una fugitiva de una ópera alemana».

La magnitud del proyecto no era la única dificultad a la que se enfrentaban los departamentos técnicos del estudio. La fotografía respondía a una técnica poco extendida en aquel entonces, el Technicolor de tres franjas, consistente en impresionar tres franjas de película en blanco y negro a través de un prisma que segregaba los colores primarios. Era un sistema complicadísimo, cuya impresión requería extremar los niveles de iluminación. Aunque era la técnica más cara del Hollywood del momento, ofrecía una incomparable calidad de color.

La técnica de las tres franjas empleaba el blanco y negro como material de base, lo que facilitaba las cosas (las escenas que abren y cierran el sueño de Dorothy iban a ser rodadas en blanco y negro, realzando así el efecto del Technicolor durante el viaje a Oz). Pero la cámara correspondiente era muy aparatosa y el sistema requería elevadísimos niveles de iluminación (1.200 bujías pie, lo equivalente a la potencia necesaria para alumbrar 550 casas), exigencia que elevaba la temperatura de los platós hasta límites insoportables, sobre todo para los actores más espesamente maquillados. Las luces de carbón también absorbían el oxígeno del aire, dificultando la respiración de los trabajadores. Debido a esta circunstancia, la filmación debía interrumpirse con frecuencia para abrir de par en par las puertas del estudio de sonido y desahogar los pulmones de los sufridos empleados.

Idénticos problemas provocaban los trajes. La indumentaria del infeliz Bert Lahr, por ejemplo, pesaba casi cincuenta kilos. Esta circunstancia, junto al calor generado por la iluminación, obligaba a interrumpir el trabajo con frecuencia. Había que rodar por tramos, y muchas escenas se filmaban a lo largo de varios días (más de una vez hubo que dar por terminada la jornada antes de acabar una secuencia), cuidando de armonizar la labor de la jornada con las tomas del día anterior, en aras de la continuidad. Después del rodaje había que pintar a mano cientos de fotogramas para atenuar el contraste creado en la transición entre el tono sepia de las escenas en blanco y negro y el Tecnicolor. Aunque tanta precisión ralentizaba el proceso, la búsqueda de la perfección se convirtió en seña de identidad del estudio Metro-Goldwyn-Mayer.

Los mayores prodigios de la cinta salieron del departamento de efectos especiales, compuesto por Arnold “Buddy” Gillespie y su equipo. Se les exigieron cosas extraordinarias. ¿Cómo hacer volar a los monos? Con docenas de diminutos

monos de goma suspendidos de un carrito móvil. ¿Cómo derretir a una bruja? Situándola encima de un ascensor hidráulico, atándole hielo seco a la parte interior de la capa y fijando las faldas de su vestido al suelo. Cuando bajaba el ascensor, el vapor de hielo seco creaba la ilusión de un cuerpo sólido derritiéndose, y en el decorado sólo quedaba el vestido.

Otros efectos resultaron más delicados. ¿Cómo crear un caballo “de otro color”? El corcel que lleva a los cuatro viajeros ante las puertas de la Ciudad Esmeralda era una sucesión de cuadrúpedos blancos, que hubieran recibido una simple mano de pintura de no ser por las protestas de las asociaciones de defensa de los animales. El equipo de efectos se vio obligado a utilizar gelatina comestible, muy del gusto de los equinos, que lamían continuamente su dulce maquillaje, arruinando el efecto de color sobre su piel.

Más difícil todavía. ¿Cómo se crea un tornado? Gillespie ofreció la solución. Empezó tirando ocho mil dólares en un delgado cono de goma que no giraba como debía. Según una versión romántica de los hechos, el hombre acabó utilizando una media de seda y una máquina de viento, pero el mismo Arnold ofreció al escritor Aljaan Harmetz una explicación más prosaica del proceso: una manga de viento que escupía arena. La sacaron de un castillete de señalización y con ella ventilaron un paisaje en miniatura, bajo nubes tóxicas de sulfuro. La casa de la tía Emma sólo alcanza un metro de altura y cuando en la película es succionada por el huracán, lo que vemos en realidad es la acción invertida de una mano arrojando la maqueta al suelo.

Jack McMaster, por su parte, tardó dos meses en preparar la escena en que la Bruja dibuja en el cielo su amenaza de muerte: «Ríndete, Dorothy, o muere». La ilusión fue creada mediante una réplica de la bruja de menos de un centímetro de altura y una escoba consistente en una aguja hipodérmica que expulsaba una solución de leche y tinte sobre un cielo creado mediante una mezcla de aceite y agua. La opacidad del cielo vedaba al espectador la visión de McMaster, quien, apostado al fondo de la escena, intentaba escribir boca abajo y al revés.

Gran parte del efecto de vastedad y lejanía de las tomas generales fue obtenido mediante transparencias, paisajes dibujados sobre planchas de cristal y luego combinados con fotogramas de acción real velados parcialmente. Tampoco faltaron tareas tediosas y rutinarias, como por ejemplo la semana que veinte atrecistas invirtieron en plantar cuarenta mil amapolas de alambre.

Pero de pronto, *El mago de Oz* se rompió en pedazos. El día 21, Buddy Ebsen interpretó una de sus últimas escenas para la película. «Una noche, después de cenar», recordaba el actor, «aspiré profundamente... ¡y no pasó nada! No sentía que llegara el aire a mis pulmones. Me llevaron al hospital en ambulancia. Sentía los pulmones como si alguien me los hubiera pegado con cola. Empecé a pensar si no me

estaría muriendo».

En una serie de pruebas de urgencia, los médicos descubrieron que Ebsen sufría un tipo de reacción alérgica. Efectivamente, tenía los pulmones cubiertos del polvo de aluminio que se había adherido a su maquillaje de estaño. El intérprete fue instalado en una cámara de oxígeno; pasó dos semanas en el Hospital del Buen Samaritano y otro mes convaleciente en su casa. Por un momento, Buddy pensó en demandar al estudio, «pero a la MGM no se la denunciaba así como así, porque era una gran potencia. Y había cierta cohesión entre los magnates. Los sábados por la noche jugaban al póquer y decidían quiénes eran buenos actores y quiénes malos». Si hubiera sufrido efectos secundarios graves, hubiera corrido el riesgo. Pero al cabo de seis semanas se creyó recuperado. Tardó años en darse cuenta de que se había vuelto propenso a la bronquitis.

Del día a la noche, LeRoy se había quedado sin su Hombre de Hojalata, y su ausencia desató el pánico en el set de *El mago de Oz*. Pero una emergencia mayor hizo olvidar la alarma. Mientras Buddy descansaba en su cámara de oxígeno, LeRoy tuvo tiempo de supervisar el material rodado hasta el momento. Insatisfecho con los resultados, el productor decidió que Richard Thorpe no era el director más adecuado para Oz y prescindió de sus servicios. La Metro detuvo la filmación y algunos ejecutivos, escandalizados por el creciente presupuesto, esperaban que el proyecto se cancelase definitivamente.^[12]

Mervyn siempre se mostró incómodo al recordar el episodio: «Dick era un tío maravilloso. Hizo películas estupendas. Pero no entendía la historia. No había en él calidez ni sentimiento. Para hacer un cuento para niños, hay que pensar como un niño». Como la mayoría de los directores de la Metro —«guardias de tráfico eficientes», según la descripción de una biografía hollywoodiense—, Thorpe era un artesano tan profesional como impersonal, incapaz de hilar todo lo fino que requería un filme plagado de enrevesados subentendidos nada infantiles.

El despido se hizo oficial el día 24 de octubre. Howard Strickling, jefe de publicidad de la Metro, se encargó de enviar al cesado director a Palm Springs. Richard recuerda que Strickling lo mantuvo escondido durante un par de semanas «para que los periodistas no tuvieran acceso a mí». A los periódicos y la prensa especializada se les dijo que el cineasta estaba «enfermo», un diagnóstico que nadie, al parecer, pensó en poner en duda.

El despido apenó a los miembros del equipo. «Thorpe era un buen hombre», afirmó el adiestrador de Totó, Carl Spitz. «Le gustaba tanto el perro que acabó siendo la estrella en lugar de Judy Garland. Pero cuando tiraron a la basura todos aquellos metros de película, a los actores y al perro les quedó un regusto amargo. Y yo me sentí asqueado. Por eso, cuando cambiaron al director, dejé al perro en manos de otro adiestrador. Trabajó tres o cuatro semanas y de repente se puso enfermo, por lo

agotadora que era la película. Entonces volví al trabajo».

El rodaje apenas se detuvo una semana. Durante la búsqueda de un nuevo director surgió el nombre de George Cukor, uno de los pocos realizadores de la casa que no se limitaban a dirigir el tráfico. El estudio le requirió para que aceptase el encargo; el cineasta lo rechazó pero aceptó participar, de forma interina, algunos días. Su nombramiento fue anunciado a la prensa junto a la noticia del despido de Thorpe.

Unos iban y otros venían. En aquella época, la MGM era algo así como una eficiente fábrica de automóviles, donde cualquier pieza podía sustituirse. Al comprobarse la indisponibilidad indefinida de Ebsen, el ladino Mayer “salió de compras” para buscar a un nuevo intérprete. Lo encontró en Jack Haley, un cómico de treinta y nueve años con mucha experiencia en *varietés*, aunque en la década pasada ya había combinado las tablas de Broadway con los platós de Hollywood.

A Haley no le preguntaron si quería hacer el papel. Era empleado de la 20th Century-Fox y sus superiores se limitaron a informarle de que habían cedido sus servicios a la Metro. «No tuve elección», recordaba el actor. «Estaba en nómina y podían cederme a cualquier estudio. Fue un trabajo espantoso, el más horrible del mundo, con aquellos uniformes tan aparatosos y tantas horas de maquillaje, pero no podía negarme».

Quien sí podía imponer ciertas condiciones era George Cukor, que ya estaba preparando con Selznick *Lo que el viento se llevó*. Al exquisito cineasta no le seducía participar en una película con cuya preparación no había tenido nada que ver, y menos tratándose de la adaptación de «un libro menor, lleno de imaginaria barata. A mí no se me hubiera ocurrido jamás hacerlo [*El mago de Oz*]», aseguró años después. «Yo me había criado con cosas más elevadas. Yo me había criado con Tennyson».

Pero Cukor, como casi todo el personal del estudio, era un trabajador de equipo. Los directores del sistema del Hollywood dorado estaban acostumbrados a recoger despojos, a levantar proyectos naufragados, sin pretender por ello figurar en los títulos de crédito. Como prueba de amistad, George accedió a visionar el trabajo de Thorpe y a filmar pruebas de cámara durante tres o cuatro días, siempre y cuando se le garantizase que su trabajo finalizaría antes del 1 de enero del año siguiente (en esa fecha tenía que incorporarse a la compleja epopeya de Selznick). De inmediato todos comprendieron que el rodaje de *El mago de Oz* no vería su última vuelta de manivela en las ocho o nueve semanas que quedaban del año 1938.

Cukor, tan espantado como LeRoy con el trabajo de Thorpe, identificó enseguida los errores del director saliente: su *Oz* no era creíble. Había invertido tanto esfuerzo en poner guapa a Judy, por ejemplo, que más que una granjerita del Kansas profundo parecía una *starlette* hollywoodiense haciendo de granjerita candorosa, pintada como una puerta y dotada de larga melena rubia. Hasta su modo de interpretar le parecía artificial: era como si le hubieran ordenado ser afectadamente candorosa, como si

intentara actuar, en palabras del cineasta, «al estilo cuento de hadas».

Para resultar convincente, Garland no podía ser candorosa ni afectada. Para George, el éxito del filme dependía de la sinceridad de la actriz. Sus ojos tenían que ser los ojos del espectador. Tenía que comportarse como lo haría una turista en un país exótico, tenía que darse cuenta de que los habitantes del país de Oz eran gente ligeramente estrafalaria —o lo serían en Kansas—, sin dejar de resultar tan creíble como las personas que caminan por las calles de Wichita, Topeka o Garden City. Nadie, ni ella ni ningún otro personaje, podía transmitir la idea de que el ciclón la había depositado en un reino de fantasía. Si Dorothy no aceptaba sin titubeos a los extraños personajes que iba conociendo (un espantapájaros que baila, un leñador de hojalata, un león parlante), tampoco los aceptaría el público.

En realidad, Cukor no era más que un apagafuegos provisional; sólo permaneció en el proyecto hasta el día 31 de octubre. Eso sí, antes de irse encauzó a la adolescente Judy Garland en la composición de la niña Dorothy Gale. Para ello sugirió tirar a la basura todo el trabajo de Thorpe y empezar de nuevo. El día 26 de octubre se rodaron las nuevas pruebas de Miss Garland. Mandó lavar la cara de la actriz y le cambió la aparatosa peluca rubia por infantiles coletas de su color natural, castaño rojizo. Cuando el director acabó de caracterizarla, Judy se parecía a Dorothy y actuaba como ella. A partir de entonces se apartó del artificio y fue toda naturalidad. Se había acabado la cursilería.

También hizo comprender a la joven estrella que el tono adecuado de su interpretación debía ser la seriedad dramática, como contrapunto de la excentricidad rampante de los paisanos de Oz. Para Thorpe, Dorothy era la tierna protagonista de un cuento de hadas, y su forma de dirigir a Garland se había correspondido con esta idea. George convenció a la actriz de que para resultar verosímil debía ser ella misma, y no buscar un *glamour* que no iba con su personalidad. Las recomendaciones del cineasta contribuyeron enormemente a dar al trabajo de la artista adolescente la sinceridad que hoy percibimos en él.

Sabiendo que la designación de Cukor era provisional, LeRoy rogó al estudio que le permitiera tomar el megáfono de director en la zozobranante nave de Oz. El productor obtuvo por segunda vez un “no” por respuesta. El día 31 de octubre, MGM comunicó el nombre del nuevo patrón de la nave: Victor Fleming.

No dejaba de ser una decisión extraña. Fleming tenía fama de salvador de proyectos problemáticos, pero el rasgo que mejor definía su personalidad cinematográfica era la rudeza viril: sus películas eran dinámicos dramas de aventuras regados de irónico humor contemporáneo. A él no hacía falta decirle que evitara la cursilería. Victor era un hombre bronco, rudo y áspero —y sádico a veces, sobre todo con las mujeres—, un concentrado de virilidad. Sabía usar los puños, pilotar aviones, conducir motocicletas y disparar armas. Las mujeres lo adoraban —a sus cincuenta y

cinco años seguía siendo un hombre atractivo— y los hombres lo imitaban.

A primera vista, un tipo duro como Fleming no parecía el candidato ideal para dirigir una historia protagonizada por una adolescente disfrazada de niña, un león miedoso que busca un talismán que le devuelva el valor, un muñeco de latón oxidado que busca un corazón y un espantapájaros sin huesos que quiere caminar sin muletas. Pero el caso es que tan temible fachada ocultaba la sensibilidad de un artista. A su modo, este *outsider* distante y aristocrático se apartaba tanto del modelo de los realizadores de la Metro como el propio Cukor, y aunque no era un celoso defensor de su autonomía creativa, sabía cómo encarrilar una película hacia el éxito.

LeRoy pensaba que en *Oz* hacía falta el toque de un hombre que tuviera el corazón, las emociones y el cerebro de un niño. El productor no había hallado estas cualidades en Thorpe, pero esperaba encontrarlas en Fleming. Después de tantos meses de vaivenes e incertidumbres, él era lo que necesitaba *El mago de Oz*: un ordenancista, un sargento con sensibilidad, un profesional que se tomara en serio su trabajo y en cuyos rodajes no hubiera lugar para la duda.

Mayer y LeRoy tuvieron que combinar sus dotes de persuasión para atraer al director de maravillas como *La isla del tesoro* al mundo de *Oz*. Victor tenía serias reservas con un proyecto tan alejado de su universo, y su primera reacción fue declinar educadamente la oferta. Pero ellos no cejaron en su idea de convencerle, e insistieron varias veces más, con toda clase de argumentos, hasta que aceptó el encargo. «Creo que lo hizo por ellas, por Missy y Sally», afirmó el guionista John Lee Mahin, en referencia a las dos hijas del director, quienes, curiosamente, veían a su padre como un cruce entre el general George Patton y el general MacArthur. «Yo estaba con él en el plató y me daba cuenta de que todo su amor por ellas se estaba vertiendo en la película», dice Mahin.

El paquete adquirido con el nuevo director incluía a su guionista habitual, John Lee Mahin. Ambos retocaron el guión y el 4 de noviembre, una vez contratado el nuevo Hombre de Hojalata, se volvió a escuchar la palabra “acción” en el plató de *El mago de Oz*. Haley hizo astillas la puerta de la prisión de Dorothy sin que LeRoy torciera el gesto. Victor Fleming había tomado el mando.

Llegaron días dramáticos en el rodaje. No sólo se arrambló con todo el material filmado por Thorpe, archivándolo en almacenes y papeleras, sino que problemas diversos obligaron a prolongar escenas a lo largo de un sinnúmero de tomas. El trabajo seguía resultando tan desesperante como en el pasado. Afortunadamente, a los miembros del reparto no les desagradó el cambio de director. Fleming caía bien a los actores. «Era comprensivo, sensible, amable; y tenía tiempo para contar historias», declaró Haley. Aunque también podía ser frío y sarcástico, los artistas no le apreciaban menos por ello. «Le queríamos», dijo Ray Bolger, «porque era muy buen director. Era un hombre competente. Pero también era como un sargento. Era un

ordenancista. No soportaba la tontería».

Jack Haley se sometió a pruebas de vestuario sin pérdida de tiempo: el polvo de aluminio que había postrado a Ebsen había sido sustituido por pasta de aluminio, lo que eliminaba el riesgo de inhalación. La enfermedad contraída por Buddy Ebsen se diagnosticó oficialmente como neumonía, aunque algunos periodistas hablaron de pleuresía.

El bueno de Jack nunca pudo olvidar la filmación de la primera aparición de su personaje en la película, cuando, de camino hacia Oz, Dorothy se topa con un ser metálico que parece inanimado. «Durante tres días», recordó el actor, «trabajé vestido con un traje de latón reluciente, con nariz de latón brillante y con una capa de pintura de latón en la cara. Durante tres días brillé que daba gusto. Pero entonces, a Fleming y a Mahin se les ocurrió que en aquel punto de la historia, el Hombre de Hojalata tenía que llevar “muchísimo tiempo ahí de pie, oxidándose”». Thorpe ya había rodado las escenas posteriores del personaje, fuera del orden cronológico, con Buddy Ebsen, y con un vestuario diseñado para un Hombre de Hojalata ya restaurado. El coste de repetir todo aquello subió a más de sesenta mil dólares. El traje de Hojalata fue embadurnado de óxido rojo, el maquillaje modificado, y las escenas rodadas de nuevo. Haley inventó la curiosa dicción entrecortada que utilizan el Hombre de Hojalata y el Espantapájaros cuando se dirigen a Dorothy. «Yo le di la clave a Fleming. Estaba preocupado por cómo debían hablar los actores, y le dije: “Quiero hablar como hablo cuando le cuento un cuento a mi hijo de cinco años”. Me dijo que le pusiera un ejemplo [y dio su aprobación]. Luego, Bolger siguió mi ejemplo». Lahr, por supuesto, optó por un tono exageradamente gutural, sílabas convertidas en gruñidos cómicamente amenazantes.

Mientras, la campaña de selección de Munchkins daba sus frutos: docenas de enanos llegaban de todos los puntos del país para unirse al rodaje. En total eran 124, y su llegada a la Metro-Goldwyn-Mayer se produjo a mediados de noviembre. El coreógrafo Bobby Connolly se encargó de adiestrar a los artistas en los números musicales, la mayoría de los cuales eran ajenos al mundo de la farándula.

Los enanos medían entre 70 y 140 centímetros. Sus voces de pito, sus rostros imberbes y sus arrugas prematuras llamaban la atención sin duda alguna. Pero el abismo que había entre ellos y la gente grande que los alimentó, vistió, dominó y abonó sus salarios durante nueve semanas era mucho más estrecho de lo que podría pensarse. Casi todos eran enanos hipopituitarios: sus glándulas pituitarias no funcionaban como es debido. Aunque padecían déficit de la hormona del crecimiento, no eran deformes en absoluto. Sólo eran pequeñitos. Se alojaron en el Culver City Hotel, y su presencia se hizo sentir de inmediato, complicando el mecanismo de una producción ya compleja de por sí.

Al arreglista Ken Darby le cupo la responsabilidad de crear las voces de los

Munchkins y los Winkies. «En aquellos tiempos no teníamos los adelantos tecnológicos que hay hoy en día, como lo de acelerar una cinta. Tuve que discurrir cómo hacer que los Munchkins hablaran con voz muy aguda. Lo probé matemáticamente, con un metrónomo. Luego hablé con el jefe del departamento de sonido, Doug Shearer. Le dije que si conseguíamos grabar a sesenta pies por minuto en vez de a los noventa habituales, y que si cantábamos más despacio y en otra clave, cuando lo pasáramos a noventa sonaría como yo quería. Dijo que era imposible, porque no teníamos una grabadora de velocidad variable. Luego dijo que intentaría crear una velocidad nueva para la máquina de grabar sonido. Lo consiguió. Pedí a los vocalistas que cantaran muy despacio y con claridad, para que, cuando pasáramos la canción a mayor velocidad, se entendieran las palabras. *Ding... Dong... The Witch Is Dead*. Cuando lo escuchamos, había subido exactamente un cuarto de tono».

El 25 de noviembre se convocó una pausa en el rodaje para festejar el ascenso de Judy Garland de “*featured player*” (adelantada) a “estrella” de la Metro-Goldwyn-Mayer. Fue una bendición para todo el reparto, que sufría el agotamiento del trabajo intenso de seis días de filmación a la semana. La actriz recibió su nueva *roulotte* personal en presencia de todo el equipo de *El mago de Oz*.

En aquellos días, Judy tenía dieciséis años. Los actores la recordaban como una chica «adorable»; «alegre, chispeante, una delicia de chica». Para Margaret Hamilton era «una de las personas más felices que había visto en mi vida». Jack Haley era de la misma opinión: «Judy era la persona más desenfadada que he conocido nunca. Siempre estaba deseando que le contaran cosas divertidas para poder reírse».

Fleming pudo dar fe de esta peculiaridad de la estrella cuando filmaba sus primeras tomas con Bert Lahr en la escena del Bosque del León. La interpretación del veterano actor desataba constantemente la excitable hilaridad de Garland. En cuanto ambos personajes se encontraban, Judy estallaba en carcajadas. Su regocijo no era fingido. Mary Astor, que había trabajado con ella semanas antes, escribió más tarde que a la joven estrella «le daban ataques de risa con frecuencia. Pero no había forma de molestarse, porque no podía evitarlo. No lo fingía. Le hacía gracia algo, se sonrojaba y no había quien la parara».

John Lee Mahin describió el método de Fleming para resolver el problema: «Era un hombre maravilloso, y esto lo demuestra. Vic la llevó detrás del decorado, detrás de los árboles... “A ver, cariño [...] esto va en serio”. Y le dio una bofetada, bien fuerte. “Ahora vuelve ahí dentro y ponte a trabajar”. Lo hicieron: bastó una toma. “¡Corten. Maravilloso!”, gritó. Y se volvió hacia mí —era un hombre de aspecto rudo, con la nariz rota— y me dijo: “Ahora deberías pegarme tú y volver a romperme la nariz”. “¿Por qué?”, pregunté yo. “Por lo que le he hecho a ella”». Garland no guardó rencor a Fleming. Según Mahin, la actriz premió el “aviso” de las alturas con un beso en el apéndice nasal de su director. Ambos se llevaban espléndidamente.

La muchacha que más tarde se haría famosa por su personalidad atormentada vivió el rodaje de *El mago de Oz* con alegría y despreocupación. Bolger, Lahr y Haley, sin embargo, no pudieron decir lo mismo. Para los extravagantes acompañantes de Dorothy en su viaje a Oz, la experiencia fue un auténtico suplicio. Los tres hombres se levantaban a las cinco de la mañana, seis días a la semana, para estar en el estudio hacia las seis y cuarto, a tiempo de someterse a una sesión de maquillaje y vestuario de dos horas de duración. ¡Y eso era lo mejor del día!

A Bolger le cubrían la cabeza con una bolsa de gomaespuma que simulaba lona y que había sido diseñada para combinar los rasgos de su cara con el rostro del Espantapájaros representado en las ilustraciones de W. W. Denslow. El proceso duraba dos horas, pero el suplicio empezaba después. «Como la careta no era porosa, no podía uno sudar», recordaba el actor. «No se podía respirar por la piel. Uno no se da cuenta de hasta qué punto respira por la piel hasta que no puede hacerlo. Pensaba que me ahogaba». El intenso calor que desprendían los focos del estudio no hacía sino aumentar la sensación de asfixia.

Por la tarde, el maquillador tardaba una hora en desprender la careta del rostro de Bolger. Con suerte, la máscara servía para el día siguiente. Cuando acabó el rodaje habían usado y tirado un centenar de bolsas de gomaespuma. En el mes de marzo, cuando el intérprete se quitó la careta por última vez, descubrió que aquellos meses en la piel del Espantapájaros habían legado a su dermis un racimo de arrugas permanentes en las comisuras de los labios.

Haley no llevaba careta, pero sus sesiones de maquillaje también eran “deliciosas”. Varias capas de ungüento le impedían «respirar por el rostro». Pese al cambio del polvo por pasta de aluminio en su maquillaje, Jack contrajo una infección ocular que le obligó a causar baja durante algunos días; tuvo que permanecer en su casa, en una habitación en penumbra, hasta que la infección remitió. Por si fuera poco, el traje que llevaba pesaba casi veinte kilos y le impedía sentarse. Entre toma y toma tenía que reclinarse sobre un tablón inclinado.

Pero nadie sufrió como el bueno de Bert Lahr. «Lo único que era suyo», explicó Charlie Schram, el maquillador del León Cobarde, «era parte de los carrillos y los ojos. Sobre la cabeza llevaba una enorme peluca de piel, y una barba de piel le cubría la barbilla. Llevaba mitones, y el disfraz, además de ser de auténtica piel de león, iba forrado. Después de cada toma tenía que quitarse el traje por completo, y siempre estaba empapado. El pobre lo pasó fatal».^[13]

Por muy temprano que llegara al estudio, Lahr jamás se sentaba en la silla de maquillaje hasta las seis y media en punto. Permanecía de pie, callado, ante la silla, durante diez o quince minutos, mirándose al espejo. «Aquello le daba pavor», afirmó Schram. Una vez aplicadas la nariz y la boca de león, ya no podía abrir su propia boca para masticar. Comía aquello que podía sorber por medio de una pajita. Cuando

se hartó de sopa y batidos, fue necesario emplear una hora diaria más en la silla de maquillaje, para que la prótesis fracturada fuera restaurada.

La palabra “ansiedad” define perfectamente la personalidad de Bert. «Él aportó al León Cobarde esa ansiedad neurótica que tienen las personas que aspiran a la perfección», comentó Yip Harburg. Lahr era un hombre atormentado, agobiado por la culpa y las preocupaciones que le causaban los problemas de su mujer, que era enferma mental.

Aquel cúmulo de suplicios laborales salpicó también a Margaret Hamilton. La actriz interpretaba sus escenas sola o con Judy Garland y los monos alados. A las siete de la mañana se acomodaba ante el tocador para una sesión de dos horas, durante la cual le aplicaban varias prótesis de goma: nariz falsa, barbilla puntiaguda y una verruga espantosa de la que brotaba un racimo de largos pelos negros. Una vez aplicadas las prótesis, tocaba espesarle las cejas. Y cubrirle toda la cara, brazos y manos de pintura verde. Una vez maquilladas las manos, Hamilton se encontraba casi tan impedida como Lahr con su cabeza de león.

«Desde el momento en que me maquillaban, quedaba inmovilizada», explicó Margaret. «Si me tocaba el traje, me lo manchaba de verde. No podía hacer nada sola, y en ello incluyo los ritos del cuarto de baño». Con el paso de los días, su piel adquirió un tinte verdoso que perduró hasta semanas después de desprenderse del personaje de la Bruja del Oeste.

Complicaciones constantes creaban retrasos en la filmación, como los reflejos causados por el traje de el Hombre de Hojalata, que dieron no pocos quebraderos de cabeza a Rosson. Y no faltaron los problemas con el guión, objeto de constantes modificaciones. Según recordó Bolger, «ahí escribía todo el mundo. Todos los días recibíamos páginas nuevas de diálogos, por algo que no le gustaba al director [...] Nunca sabíamos si llegaríamos a rodar lo que habíamos preparado la noche anterior, o si tendríamos que empezar otra vez cuando llegáramos al estudio a la mañana siguiente».

Tantos retrasos en el plan de rodaje, repeticiones de escenas, relevos en el reparto y en la silla del director acabaron por minar los ánimos generales. En un momento dado, la dirección de la Metro decidió que el esfuerzo no valía la pena y anunció la cancelación del proyecto. LeRoy consiguió hacerles cambiar de opinión: «Querían cancelarla; dijeron que sólo era una película para niños que estaba saliendo demasiado cara». La Metro accedió nerviosa; vivía en el temor de que a la prensa le diera por generar publicidad negativa contra el filme. Decidió cerrar el plató a periodistas y visitantes. Según recuerda el ayudante de dirección, Wallace Worsley, durante gran parte del rodaje «hubo un poli en la puerta» del set.

Los enanos no facilitaron las cosas. Para ellos fue una experiencia agitada. Algunos de ellos eran proxenetas, gente indeseable, siempre navaja en ristre. Bebían

mucho, agredían a las *starlettes* de la Metro —¡se metían debajo de sus faldas!—, insultaban a los que les dirigían la palabra y celebraban orgías.^[14] LeRoy declaró torvamente que aquella gente era «tan pequeña como sus inhibiciones». El product or recordaba peleas constantes, escandalosas orgías sexuales y llamadas nocturnas a la policía para impedir que los enanos se mataran entre sí. En una ocasión, un guardia de seguridad del estudio resultó gravemente herido de un mordisco en una pierna cuando intentaba reducir a un enano alborotado.

La presencia de la diminuta muchedumbre también creó problemas de seguridad. El estudio se vio obligado a asignar personal para ayudar a los enanos a aliviar sus necesidades fisiológicas cuando uno de los monos alados —uno que, según Lahr, «nunca estaba sobrio»—, tras un almuerzo bien regado, se cayó por un retrete y tardó casi una hora en ser rescatado. La periodista Hedda Hopper aseguró que el protagonista del incidente fue Billy Curtis y que «Nelson Eddy se precipitó a ayudarlo y le salvó de morir ahogado».

Las historias sobre la creatividad que demostraron los Munchkins para entretener sus horas libres durante el rodaje son leyenda en Hollywood. El desencadenante del mito fue quizá una entrevista concedida por Judy Garland a Jack Paar en 1967.^[15] En tono jocoso, la actriz comentó que «los metieron a todos en un hotel de Culver City y se ponían piripis todas las noches. [La gente del estudio] tenía que acudir a recogerlos con cazamariposas».

Citando a su padre, John Lahr suscribió las palabras de Judy en la biografía “Notes on a Cowardly Lion”, y lo mismo hizo Mervyn LeRoy en su autobiografía, “Take One”. «Aquellas personillas nos hicieron sudar tinta», escribió el productor. «En el hotel organizaron seis orgías. Tuvimos que poner policía en todas las plantas». El guionista Noel Langley guardaba similares recuerdos de tan siniestro grupo: «Gente muy procaz. Pusieron el estudio patas arriba». En su libro sobre Arthur Freed, Hugh Fordin se refirió a ellos como «los adultos más deformes y desagradables que se pueda uno imaginar. Aquel hatajo de chulos, putas y tahúres infestaron la Metro y toda la colonia».

Décadas después del rodaje, Wallace Worsley seguía estremeciéndose al recordar el comportamiento de la *troupe* de enanos: «¡Eran de lo que no hay! Llegaba una limusina —los traían en grupos de doce o catorce—, se abrían las puertas y salían tambaleándose. Algunos estaban borrachos, otros no habían dormido en toda la noche. Habían estado de juerga. No era fácil tenerlos controlados. ¡A los de vestuario les dieron mucha guerra!».

El relato del depravado comportamiento de los Munchkins podría llenar páginas y páginas. La mayoría de los hombres y algunas mujeres se emborracharon varias veces en el transcurso de aquellas nueve semanas. En su descargo hay que decir que era difícil evitarlo. Culver City estaba lleno de bares, y los bares estaban llenos de gente

grande que invitaba a beber a los pequeños con el mismo espíritu aventurero que pudieran haber sentido al invitar a copas a un chimpancé domesticado.

No era sólo un problema de alcohol. En cuestión de libido, muchos enanos varones merecían plenamente el calificativo de “salidos”. El guionista Noel Langley dijo que las coristas del estudio se veían obligadas a desplazarse por el recinto de la Metro en grupos, escoltadas por guardias de la casa. Cuando la sufrida Garland intentó rechazar educadamente a un pequeño que deseaba una cita, diciendo que su madre no le permitiría salir con él, éste sugirió alegremente que se llevara a su madre también. Incluso algunos auxiliares del equipo decían haberse visto obligados a rechazar las insinuaciones de ciertas mujeres pequeñas. Y Bolger confesó que se lo pasó «bomba huyendo de una preciosa mujercita llamada Olive».

«La verdad es que [muchos de ellos] se ganaban la vida mendigando, alcahueteando y comerciando con su cuerpo», afirmó John Lahr. También corrieron rumores de que en el Culver City Hotel, donde se alojaban la mayoría de los enanos, se habían instalado prostitutas, y que todas las noches se formaban largas colas de pequeños aspirantes a sus servicios. «Los Munchkins eran muy ruidosos», recordó Yip Harburg. Se le olvidó añadir que también eran muy peligrosos. Al bullicio, las peleas y las rabietas infantiles de los pequeños había que añadir episodios de violencia: algunos hombres llevaban cuchillos y los enarbolaban mientras proferían groserías y amenazas generales.

La montaña de anécdotas y chascarrillos sólo encierra una pequeña parte de verdad. Hubo altercados, borracheras y faltas al decoro, pero en ellos sólo participaron una pequeña parte de la *troupe* de enanos. Justos pagaron por pecadores, y la fama conquistada por este puñado de descarriados —agresión a la autoridad, tenencia de armas, intento de comercio sexual con hombres a los que llegaban a la entrepierna— cayó sobre todos sus compañeros. De hecho, en el incidente más grave relacionado con los Munchkins no hubo participación directa de los enanos.

En diciembre, durante el rodaje de la escena en que la Bruja del Oeste se esfuma de Pequeñilandia por arte de magia, Margaret Hamilton sufrió un grave accidente. El efecto pirotécnico que rodeaba la trampilla por la que debía desaparecer se disparó unos segundos antes de tiempo. Ardieron el sombrero, la escoba y los cabellos de la actriz, que además sufrió quemaduras graves en la cara y la mano. La rápida intervención de algunos trabajadores del plató evitó males mayores.

Víctima de quemaduras de segundo grado en la cara y de tercer grado en la mano (ella misma recordó más tarde que ésta se había desollado, dejando los nervios al descubierto), Margaret fue trasladada a primeros auxilios, donde se vivieron unas horas de angustia mientras intentaban desprender el venenoso maquillaje verde de la piel quemada, medida imprescindible antes de vendar las heridas. Hamilton jamás olvidó el dolor causado por el alcohol que le aplicaron para desinfectarle la cara.

Cuando llegó a casa aquella noche, LeRoy reaccionó con la sensibilidad que le caracterizaba: llamó a casa de la infortunada actriz para saber cuándo podría volver al trabajo, ganándose un rapapolvo del médico que la atendía. Margaret estuvo de baja durante seis semanas, y cuando volvió al plató, lo hizo con una mano que ya no soportaba el maquillaje, tan sólo un guante verde.

«Decidí no demandar al estudio por la sencilla razón de que quería volver a trabajar», declaró Hamilton. «Y sabía perfectamente que si les demandaba, no volvería a trabajar en ningún estudio». Un día del mes de enero, Margaret abrió el periódico y leyó que Billie Burke se había hecho un esguince de tobillo. «El estudio no habló nunca de mi accidente. Pero cuando Billie se hizo su esguince, llamaron a una ambulancia y le sacaron fotos mientras se la llevaban. Me hizo mucha gracia».

La toma en que Hamilton sufrió las quemaduras fue la más conseguida de las varias que rodó para el mismo plano, y esa fue la que permaneció en el filme. La secuencia en que la Bruja se derrite hasta desaparecer fue rodada mediante una técnica similar, cambiando el fuego por hielo seco, cuyos efectos son más controlables; y en esta ocasión todo salió bien.

Pero los accidentes ya se habían adueñado del rodaje. Totó fue literalmente aplastado por uno de los colosales guardias de la Bruja, y causó baja varios días. Hasta que el pobre animal sanó, Dorothy tuvo que conformarse con un doble. Dos actores que interpretaban a los “monos voladores” se estrellaron contra el suelo cuando misteriosamente se soltaron los alambres que los sujetaban en el aire en uno de sus lucrativos vuelos...

De acuerdo con las memorias de algunos participantes en la producción, sólo el sentido del humor de Judy Garland y la dedicación de Victor Fleming ayudaron a que se sobreviviese en tan difíciles condiciones. El director era el animador titular. Para Worsley, Thorpe y Fleming eran «como la noche y el día. Victor era un personaje interesantísimo. Si veía a un gruista haciendo algo mal, [...] le enseñaba a hacerlo bien». Garland también era apreciada en el plató. Aún no habían aparecido los problemas psicológicos que le amargarían la vida años después. «Judy tenía talento natural», afirmaba el ayudante de dirección. «Nunca tenía que esforzarse por hacer nada. Donde otros tenían que esforzarse para cantar y bailar o para cualquier cosa, ella lo hacía como si nada». Hamilton recordaba: «Ella tiraba de todo el equipo. Cuando llegaba al set, parecía que las luces brillaban con más fuerza».

El día 5 de diciembre comenzó la construcción del decorado de Pequeñilandia. El pintoresco escenario fue visitado, entre otras celebridades, por Wallace Beery, Norma Shearer, Spencer Tracy, Myrna Loy, Mickey Rooney y Hedy Lamarr. La periodista Louella Parsons relató una aparición subrepticia: «Greta Garbo no es tan indiferente a los chismorreos de Hollywood como pretende hacer creer. Desde hace una semana, la comidilla del estudio es Yvonne Moray, la enana de treinta pulgadas que según dicen

se parece muchísimo a la “divina sueca” en miniatura. Pues bien, el sábado pasado, se abrió [la puerta del plató] y quién se asomó sino Greta Garbo. Se quedó lo justo para echar un vistazo a la diminuta Yvonne. Después desapareció. No dijo si pensaba que Yvonne se parecía a ella».

La filmación del episodio de Pequeñilandia llegó a su fin el día 30 de diciembre. El sábado 14 de enero, los viajeros de Oz recalaron en la Ciudad Esmeralda, y ahí entró en acción por primera vez el pluriempleado Frank Morgan en su papel de Guardián de la Puerta.

En manos de Fields, el Mago hubiera sido un estafador bullicioso y fanfarrón. Wynn habría optado por la chifladura física y emocional. «Hubiéramos tenido que escribirle muchos juegos de palabras más», declaró Harburg. Morgan, en cambio, creó un hombrecillo asustado para quien la estafa es una forma de supervivencia. Este tipo de personaje, melindroso, aturdido y tartamudeante, fue la especialidad del actor en su larga carrera en la Metro. De hecho, el aturdimiento era real, porque el maletín negro que llevaba al rodaje todas las mañanas contenía un bar en miniatura. Sin embargo, Frank era formal en su alcoholismo: la maleta no salía de su camerino, y él nunca equivocaba sus diálogos.

El mago de Oz no tuvo importancia cuantitativa en la vida laboral de Frank Morgan. Dedicó menos de una semana al papel del profesor Maravilla, unas semanas más al del Mago. Pero no vivió lo suficiente para que la mitificación televisiva de la película le hiciera famoso. Murió mientras dormía, en 1949, y ninguna de sus necrológicas hizo alusión a Oz.

Volvamos al Plató 27. Desarbolados por la ola de accidentes, LeRoy y Freed empezaron a convocar castings para cubrir los roles de tía Emma y tío Henry. El rodaje de las escenas de Kansas estaba previsto para finales de febrero. El día 1 se anunció la contratación de Harlan Briggs, pero ocho días después se supo que Charley Grapewin —el intérprete elegido en principio— había retrasado la fecha de su jubilación para encarnar al personaje. Clara Blandick daría vida a tía Em.

Margaret Hamilton se reincorporó al trabajo el 2 de febrero. Su primera escena sería aquella en que la bruja aparece volando en su escoba, entre carcajadas y alaridos. A las siete de la mañana, los maquilladores le preguntaron si quería «el traje de siempre» o «el ignífugo». La actriz pidió de inmediato hablar con Keith Weeks, el director de producción. Éste le explicó que su labor aquel día consistiría en ser izada en una escoba por medio de cables, mientras un tubo adherido a un extremo del palo despedía una nube de humo.

«¿En qué tipo de fuego han pensado?», preguntó Hamilton. Weeks contestó que no habían pensado en ningún fuego, pero cuando la actriz le dijo que tenía entendido que le habían hecho un traje ignífugo, él reconoció que no querían correr riesgos. «Le voy a decir una cosa», advirtió Margaret. «Conmigo ya no van a correr ningún riesgo.

Con una servidora ya han corrido todos los riesgos que tenían que correr». El director de producción explicó que tendría que informar al señor Mayer de su negativa a colaborar. La actriz se mantuvo firme. Victor Fleming y el jefe de efectos especiales acudieron entonces en apoyo de Weeks, presionando a Hamilton entre bromas y veras. Sólo obtuvieron su permiso para rodar los primeros planos de la controvertida secuencia.

Cuando acabó de rodar la escena, Margaret vio a Betty Danko disponiéndose a rodar los planos restantes e intentó disuadirla. «Me pagan mucho dinero», explicó su doble de luces y de acción. Al poco de llegar a casa, se enteró de que Betty estaba en el hospital. El tubo que iba adherido a la escoba había explotado con la doble encima. «La explosión me hizo salir despedida de la escoba», explicó Danko. «Conseguí agarrarla con ambas manos y echar una pierna sobre ella. Los hombres que manejaban los cables bajaron la escoba al suelo, conmigo colgada boca abajo, y me pusieron sobre el suelo del plató». La doble sufrió heridas en la pierna izquierda, desde el muslo hasta la rodilla.

Betty ganaba once dólares al día, treinta y cinco cuando la jornada incluía alguna toma arriesgada. Tenía veintiocho años y era una mujer de aspecto menudo, frágil y etéreo. En once años de profesión sólo había sufrido heridas graves en una ocasión. Su suerte cambió en Oz. Pasó once días en el hospital, y cobró un total de \$790 por su trabajo, sin contar los 35 que había ganado por montar en escoba.

Los rodajes de la MGM no solían durar más allá de dos meses. La mayoría, cuatro o cinco semanas. La filmación de *El mago de Oz* se prolongó a lo largo de más de cinco meses y, a excepción de los enanos, que en su mayor parte se hallaban en estado de deslumbramiento permanente ante la contemplación del mundo del espectáculo, pocos de sus participantes recuerdan otra cosa que no sea trabajo y más trabajo. Para Bolger, Haley y Lahr, que tanto sufrían a causa de los focos, la aparición de la tutora de Judy era uno de los mejores momentos del día. «¡Hora de estudiar!», gritaba alguien, y las luces se apagaban, y todo el mundo menos la protagonista podía dejar sus tareas y tomarse un merecido descanso.

Pero aun lentamente, y con un considerable aumento del coste previsto, la cinta avanzaba hacia su conclusión. Avances que, dicho sea de paso, no satisfacían a los mandamases del estudio. En la delegación neoyorquina de la Metro se preguntaban qué estaba ocurriendo en Culver City. Para averiguarlo, y quizás, para dejar en evidencia a Mayer, aquel subordinado con demasiados humos, Schenck viajó desde Manhattan y formuló la pregunta en persona.

Mayer, que raras veces descendía a los detalles de cada producción y en consecuencia no tenía la respuesta preparada, hizo lo que cualquier burócrata hubiera hecho en semejante situación: convocó una reunión. Por desgracia, LeRoy, la única persona que hubiera podido satisfacer la curiosidad del capitoste, no estaba

disponible. Se encontraba fuera de Hollywood. No había interlocutor válido para el “gran jefe”. Schenck, que gustaba de hacerse llamar “general”, aunque en su vida había llevado uniforme, se apresuró a señalar lo obvio. «Louie», le dijo a Mayer, «me parece que no tienes controlado este asunto».

Se equivocaba. Si se incumplían plazos y presupuestos no era por despilfarro, ni porque el rodaje fuera una juerga continua, sino porque *El mago de Oz* era una de las películas más complicadas y ambiciosas que había hecho la Metro en toda su historia. Por suerte, cuando Schenck se decidió a formular su pregunta, la respuesta ya era irrelevante: era demasiado tarde para cancelar una producción que había costado tanto dinero. El adusto general no tuvo más remedio que permitir que Dorothy y sus compañeros siguieran brincando por el Camino de Baldosas Amarillas.

Mientras la fecha prevista para el final de la filmación se posponía una y otra vez, Fleming rodaba las secuencias de la Ciudad Esmeralda. Noel Langley recordaba que el director era especialmente duro con Frank Morgan: «Le obligó a rebajar el tono humorístico, a ser más dramático. A Morgan le sacaba de quicio. Cada vez que Victor gritaba: “¿Todo el mundo listo?”, todos gritaban “Sí” salvo Frank, que siempre, sin excepción, gritaba “¡No!”. Protestaba por todas las escenas».

Judy Garland y Ray Bolger estuvieron de baja por enfermedad durante varios días en la segunda semana de febrero, pero de puertas afuera hubo otro acontecimiento más decisivo en el futuro de *El mago de Oz*: el 13 de febrero, David Selznick y George Cukor emitieron un comunicado conjunto anunciando el cese de éste último como director de *Lo que el viento se llevó*. Cuando King Vidor rechazó cortesmente la propuesta de tomar el relevo, Selznick recurrió a Victor Fleming, buen amigo del protagonista de su epopeya, Clark Gable.

Tres meses y medio de trabajo heroico en Oz habían minado las fuerzas del ya no tan joven Vic, cuyos cincuenta y cinco años empezaban a pasarle factura, y este fue el motivo que adujo el cineasta para renunciar a *Lo que el viento se llevó*. Con todo, el destino no quiso que Fleming asistiese al final del viaje de Dorothy. Gable le insistió tanto, apelando a su gran amistad, que terminó por aceptar el ofrecimiento. Aunque había dejado rodado un ochenta por ciento del metraje de *El mago de Oz*, el veinte por ciento restante, constituido por el principio, el final y todas las escenas de Kansas, contenía, quizá, el meollo de la historia.

Pero la suerte volvió a sonreír a la producción nº 1.060. Fleming no se había ido en el peor momento, sino todo lo contrario. Aquel consumado director de acción había sido el hombre perfecto para supervisar las aventuras de Dorothy en el país de Oz. Sin embargo, para los episodios de Kansas, centrados en las emociones de una adolescente frustrada, no valía un dechado de virilidad, por mucho corazón artístico que llevara incluido. Para hilar estas escenas, plagadas de enrevesados subentendidos nada infantiles, hacía falta un toque más sensible y sutil. El toque de un hombre como

King Vidor.

El 15 de febrero, la prensa del ramo anunció que Vidor, uno de los realizadores más independientes de MGM, tomaría las riendas de *El mago de Oz*. «Me incorporé a la película un lunes», recordó años más tarde. «Fui al despacho de Fleming, que estaba enfrente del mío. Comimos juntos, pero no hablamos del filme. Vic era un buen amigo mío, pero le gustaba hacerse el rudo, el brusco, el taciturno. Por eso, en vez de decirme lo que yo quería saber, comentó: “Ya sabes lo que tienes que hacer”. Creo que ni siquiera me llevó a ver los decorados». Aunque dedicó al rodaje poco más de un mes, Vidor fue un factor fundamental en la ecuación de Oz. El veterano cineasta era uno de los artistas más innovadores de Hollywood, el responsable de melodramas tan elegantes como *Stella Dallas*, y contaba con la vena artística que le faltaba a Fleming, además de la capacidad necesaria —adquirida en los tiempos del cine mudo— para narrar una historia en términos visuales: con él sobraban las palabras.

Irónicamente, entre los flecos que había dejado el ahora director de *Lo que el viento se llevó*, se encontraba una de las secuencias más recordadas del filme, la de Judy Garland cantando “Over the Rainbow”, a la que Vidor prestó con su movilidad de cámara una austera elegancia coreográfica. Cualquier otro hubiera situado a Judy en un punto fijo y la hubiera dejado inmóvil durante toda la canción. El creativo King no lo hizo así. Con él, Dorothy se desplazó por todo el corral de la granja, en una procesión de actitudes que subrayan su anhelo de horizontes.

El mago de Oz dio a Vidor la única oportunidad de su larga carrera de dirigir un número musical, aunque el cineasta no reconoció haber intervenido en el filme hasta la muerte de Fleming, ocurrida diez años después. Curioso afán secretista, cuando la cuestión concernía, nada menos, que a una melodía universal.

La historia de “Over the Rainbow” ya forma parte de la leyenda de Hollywood, y como todas las leyendas, está rodeada de incertidumbre. Se dice que fue casi una ocurrencia de última hora y que fue escrita, a petición de Arthur Freed, para contrarrestar la fuerte carga cómica del resto de las canciones de la película.

Harold Arlen sudó tinta para componer un tema que sirviese para marcar la transición entre Kansas y el País de Oz. Por fin, en el curso de una salida al cine con su esposa, Arlen detuvo el coche junto a la acera de Sunset Boulevard, y allí mismo garabateó las estrofas que llevaba tanto tiempo buscando, y que acababan de brotar en su imaginación. Tardó unos pocos días en terminar la canción. A Harburg le pareció una melodía demasiado potente para ser cantada por una sencilla granjerita de Kansas y escribió una letra sencilla e infantil, contrapunto del tono “sinfónico” de la melodía. La pieza encandiló a todos los relacionados con el proyecto, y en la grabación, Garland la interpretó con su irrepetible y vibrante estilo característico. “Over the Rainbow” se convirtió en su canción emblemática, y hoy ambas siguen

estando indisolublemente asociadas en el pensamiento del público.

Los últimos días de rodaje transcurrieron plácidamente, en un plató que parecía impregnado de una especie de bendición espiritual. Durante esas jornadas, Vidor filmó bastante material en blanco y negro de la parte de Kansas y quizá ciertos pasajes en color del país de Oz. Pero el viaje aún guardaba una sorpresa en sus alforjas. La raída chaqueta que vestía Frank Morgan, en su papel de profesor Marvel, había sido adquirida por el departamento de vestuario del estudio. Un día, el actor sacó distraídamente el forro del bolsillo de la chaqueta, y cuál no sería su sorpresa al ver bordado en el fondo el nombre de L. Frank Baum. La viuda del escritor y el sastre de Chicago que había confeccionado la prenda confirmaron que ésta había pertenecido al autor de los cuentos de Oz. Cuando terminó la filmación, LeRoy regaló el abrigo a la señora Baum.

El 16 de marzo de 1939 se dio por finalizado el rodaje de la primera unidad. El proceso había durado cinco meses y cinco días, y por el *set* habían desfilado casi seiscientas personas. Repentina pero discretamente quedaba atrás un largo periodo de agobio y malos ratos. Pasaron varios meses más, sin embargo, antes de que el equipo de rodaje, la prensa y el público pudieran juzgar el fruto de tanto esfuerzo.

Ni un solo plano de Richard Thorpe llegó al montaje definitivo, y sólo Victor Fleming aparece acreditado como director. La aportación de King Vidor no quedó reseñada. También es posible que Jack Conway y W.S. Van Dyke, dos de los cineastas de la casa, dirigieran algunos planos durante una enfermedad de Fleming.

En la realización de *El mago de Oz* intervinieron un número incontable de técnicos y artesanos, y no todos figuraron en los créditos. Por ejemplo, Bobby Connolly aparece como autor de la coreografía del filme, pero el artista fue reemplazado por Albertina Rasch durante unos días que pasó de baja por enfermedad, y Busby Berkeley colaboró en la elaboración del número "If I Only Had a Brain".

Quedaba mucho por hacer. Montar, añadir efectos especiales, componer, orquestar y grabar la banda sonora y preparar la película para su presentación al público llevó casi cuatro meses. Victor Fleming trabajó a destajo durante varias semanas, dirigiendo *Lo que el viento se llevó* en Selznick International durante el día y editando *El mago de Oz* junto a la montadora Blanche Sewell por la noche, intentando reducir su metraje. El quince de marzo de 1939 tenían un premontaje de dos horas de duración. Warren Newcombe y su equipo, «el mejor del gremio» según Wallace Worsley, se ocuparon de la creación de transparencias. Herberth Stothart, George Stoll y sus colaboradores se encargaron de los arreglos de la banda sonora y de los acompañamientos de canciones que hasta ahora sólo habían sido grabadas con pista de piano y voces. También en esta fase se añadieron los múltiples efectos sonoros.

A mediados de junio, la película estaba preparada para los *previews* correspondientes, pases de prueba que se ofrecían por sorpresa en salas del extrarradio de Los Ángeles con el fin de estudiar la reacción de los espectadores y, como quien dice, en la mayoría de los casos, saber por dónde cortar. *El mago de Oz* seguía durando casi dos horas y era necesario eliminar escenas.

Es probable que la escena estelar de Bert Lahr, el pasaje donde el León Cobarde baila el “jitterbug”, fuera eliminado después del pase celebrado en Santa Barbara o San Bernardino.^[16] Las razones ofrecidas son diversas. Una versión, poco creíble, asegura que el número estaba demasiado enfocado al lucimiento de Bert Lahr y estorbaba el empeño de promocionar la figura de Judy Garland. Otra mantiene que los espectadores que vieron la escena saltaron de sus asientos, entusiasmados, y se pusieron a bailar en los pasillos. También se dijo que los directivos de la Metro consideraban que, con aquel baile de moda, la película corría peligro de quedarse «anticuada».

La secuencia en cuestión no ha sido difundida desde 1939, pero quienes han tenido la fortuna de visionarla en un vídeo casero —grabado por Harold Arlen durante un ensayo general— aseguran que la jubilosa y chispeante canción fue cortada porque resultaba inapropiada en un momento altamente dramático de la historia. Cuando la fase de posproducción llegó a su fin aquel verano de 1939, la factura total de la producción ascendía a 2.777.000 dólares. Schenck tenía motivos para preocuparse. Para MGM, *El mago de Oz* se había convertido en una apuesta sumamente onerosa.

Hoy sabemos que el público estuvo a punto de no ver nunca la escena de “Over the Rainbow”. La culpa la tuvo uno de los pases previos del filme, casi con toda seguridad el que tuvo lugar el día 16 de junio en el Pomona Fox Theater de Los Ángeles, o por lo menos así lo confirmó Judy Garland años más tarde. Las lamentaciones empezaron a escucharse apenas apareció en pantalla el letrero “The End” en la sala. Al día siguiente, numerosos ejecutivos del estudio presentaron sus quejas a Mervyn LeRoy y Louis B. Mayer. Todos ellos se hacían la misma pregunta: ¿Por qué canta en un corral? Freed confirmó esta información y explicó que Eddie Mannix [director general de la Metro] había dicho que la melodía «ralentizaba el ritmo del filme».

Para Harburg, aquel primer pase previo fue «insoportable. Se pasaba uno la vida trabajando con gente que no sabía nada, con la ignominia de la ignorancia. El dinero es poder. El dinero manda. Al artista, como mucho, le dejan meter baza de vez en cuando». A «esos idiotas ignorantes», según los llamó Harburg, no les parecía de recibo mostrar a una estrella de la Metro-Goldwyn-Mayer lanzando gorgoritos en medio de un corral, rodeada de gallinas, aperos de labranza y un par de colas de caballo como único atrezo. Pero los “idiotas” mandaban y su opinión proyectó una

amenaza que podría haber sido fatal para la película: sin “Over the Rainbow”, *El mago de Oz* hubiera perdido buena parte de su sentido.

¿Quién, al margen del ángel de la guarda que velaba sobre la producción, persuadió a Mayer de impedir el destrozo? LeRoy se declaró ferviente admirador de la canción y aseguró que se negó incluso a permitir que la cinta fuera exhibida sin ella en proyecciones de prueba. Harburg, sin embargo, recordaba que la melodía fue eliminada y que fue Freed quien rogó, gritó, quien hizo uso de toda la ascendencia que le otorgaba su amistad con el magnate, y quien finalmente logró devolver “Over the Rainbow” al lugar que le correspondía tras dar un ultimátum a Mayer: «O se queda la canción, o me voy yo». El resultado, autorías aparte, es que Judy pudo seguir cantando sobre aquel «país del que oí hablar en una canción de cuna».

Además de podar la película por razones de tiempo, Fleming sabía —por la reacción del público y algunas críticas publicadas después de los pases previos— que era necesario suavizar los aspectos más escalofrantes de la impecable interpretación de Margaret Hamilton. Algunos niños, muertos de miedo, habían tenido que abandonar la sala durante las proyecciones previas. El cineasta suprimió frases aquí y allá, entre ellas: «Estoy aquí para vengarme» o «Voy a acabar con vosotros aquí mismo... uno detrás de otro».

La película quedó reducida a la versión más breve que iba a conocer en su historia: una hora y cuarenta y un minutos de metraje. A finales de julio, los laboratorios del estudio comenzaron a producir las más de quinientas copias necesarias para estrenar el filme en el número de salas previstas. La fecha del gran acontecimiento, marcada en rojo en todos los despachos de la compañía del león, era el 7 de agosto. Habían pasado casi diez meses desde el día en que Richard Thorpe ordenó la primera vuelta de manivela. Para entonces, aquella deslumbrante borrachera de color había absorbido casi tres millones de dólares de las arcas de la Metro.

En los días previos al estreno, MGM montó alrededor de *El mago de Oz* una campaña de marketing y publicidad a la altura de las reservadas a sus producciones más importantes. No es extraño que el estudio decidiera arropar la película con sus más potentes armas publicitarias. El cierre del *set* a la prensa durante gran parte de la filmación había reducido al mínimo la cobertura periodística del proyecto: durante el rodaje no se habían publicado entrevistas, fotografías ni reportaje alguno.

El departamento de publicidad de la Metro decidió concentrar su campaña promocional en un único bombardeo masivo en vísperas del estreno comercial. La revista “Variety” observó que era «la primera vez en los últimos años que MGM emite toda [...] la promoción de una película [...] en una fecha determinada». El calendario de estreno siguió una pauta acorde con esta opción: se llevaría a cabo una «distribución exhaustiva», un estreno simultáneo en cientos de salas a lo largo de

unas pocas semanas del mes de agosto.

La “congelación” del material publicitario se había extendido a la banda sonora, y existía una buena razón para ello: MGM quería estrenar las canciones de la cinta en su propio programa de radio, “Good News”, una emisión semanal de una hora, de música y humor, patrocinada por la marca Maxwell House Coffee y emitida los jueves por la tarde en la NBC. El programa especial tuvo lugar el 29 de junio y en él participaron Garland, Bolger, Lahr, Arlen y Harburg. El público y la prensa reaccionaron con entusiasmo y la canción “Over the Rainbow” se mantuvo en el número uno del *Hit Parade* durante varias semanas, convirtiéndose en el tema más escuchado e interpretado del momento.

Con ayuda de Culver City, muchos cines patrocinaron concursos relacionados con *El mago de Oz* y grupos de adolescentes fundaron clubs de aficionados al filme. Además, desde el primer momento, la Metro elaboró todo un catálogo de *merchandising* de productos con la licencia de Oz Products. Entre ellos, juguetes, muñecas, libros, camisetas, juegos, jabones, réplicas del vestido de Dorothy, papel de escribir, perchas con calcomanías, pañuelos, guantes, máscaras de Halloween, etc. También aparecieron viñetas de Judy Garland y Frank Morgan anunciando gelatina en revistas femeninas.

Además del torrente de publicidad directa encargada por la Metro, una treintena de revistas y periódicos se avinieron, a petición del estudio, a dedicar al filme reportajes y artículos que más bien parecían anuncios pagados. Para muestra, el reportaje de dos páginas en color publicado el 17 de julio por la revista “Life”, titulado «Maravillosa versión en color de *El mago de Oz*, producida por MGM».

Este desembarco publicitario llegó acompañado, según era costumbre en la compañía, por dossiers de prensa y manuales comerciales, distribuidos entre los locales de cine. El dossier venía repleto de entrevistas engañosas y críticas amañadas, que los exhibidores se encargarían de hacer llegar a los diarios locales («Anoche los espectadores se extasiaron ante la música y el color, rieron alegremente con los chispeantes diálogos y letras...»). El manual comercial proponía acuerdos publicitarios con numerosas firmas especializadas en una gran variedad de artículos: bolsos y vestidos de lana, juegos de dardos, lencería...

El 2 agosto, Metro-Goldwyn-Mayer publicaba a toda página en “Variety” una lista de cien ciudades y salas donde iba a estrenarse su producción: «La lista más larga de estrenos simultáneos de la historia del cine». Llevada por su entusiasmo numérico, la compañía del león enumeraba en otro anuncio las treinta revistas y más de un centenar de periódicos que llevarían publicidad del filme. “Variety” entró en el juego y calculó que la circulación conjunta de todos los medios periodísticos contratados para anunciar *El mago de Oz* alcanzaba noventa y dos millones de personas. No había escapatoria posible.

El “Hollywood Reporter” compadecía dos meses más tarde a la guionista Florence Ryerson, que «se suscribió a un servicio de prensa [a tres céntimos la noticia] para recibir las veinticinco o treinta críticas que esperaba de la película, pero hasta esa fecha le habían llegado más de seis mil, ¡y aún no sabía cómo cancelar el servicio!». Por muy hiperbólica que fuera esta información, la anécdota es indicativa de la magnitud de la campaña, impecablemente dirigida por Howard Strickling, Howard Dietz y sus colaboradores. Tan insólito despliegue tuvo el efecto buscado; parafraseando a la propia Metro en uno de sus anuncios de prensa, el público “esperaba”.

El mago de Oz tuvo su estreno de gala el martes 15 de agosto de 1939, en el Grauman’s Chinese Theater de Los Ángeles. El esmero puesto en la producción del filme se extendió a su presentación en sociedad. Fue uno de los actos más fastuosos de su clase. La Metro empezó a recibir solicitudes de entradas varios días antes y el 14 de agosto, el “Hollywood Reporter” reparó en que «la película batiría al menos un récord: el del número de reservas efectuadas por actores y sus hijos para el estreno de una película».

MGM montó un escenario especial para la ocasión en el que incluyeron un espantapájaros, el camino de baldosas amarillo y un pequeño campo de maíz, así como una representación de los Munchkies completamente ataviados y maquillados para recibir a las estrellas. Los cinco mil asientos de las gradas erigidas frente al cine, a lo largo de un buen trecho de Hollywood Boulevard, estaban cubiertas de fans horas antes del comienzo del acto, y tres mil personas más observaban los acontecimientos desde las aceras contiguas. Más de cien agentes de policía se ocupaban de controlar el tráfico y a la muchedumbre.

Las estrellas más aplaudidas por el público fueron Wallace Beery, Fred Stone y Hedy Lamarr, y entre las celebridades presentes se encontraban Harold Lloyd, Eleanor Powell, Ann Rutherford, Douglas Fairbanks Jr. y Eddie Cantor. La viuda del autor de los libros de Oz, la señora Baum, fue agasajada por el estudio y el presentador de la gala.

Los invitados vitorearon la película y desfilaron hacia el *nightclub* Trocadero para la fiesta correspondiente, mientras policías a caballo —lo nunca visto en un estreno hollywoodiense— controlaban a la masa de curiosos más pertinaces. La presentación había sido un éxito. La película estaba en boca de todo Hollywood, pero durante varios días la prensa dedicó su interés al estreno en sí.

También salió en defensa de Mervyn LeRoy. Sus desorbitantes seis mil dólares semanales de sueldo habían suscitado gran cantidad de murmuraciones y envidias, y las malas lenguas ponían en duda su capacidad como productor en general y como conductor de *El mago de Oz* en particular. Sin embargo, a mediados de agosto, y a rebufa de la buena acogida de los pases previos, la colonia cinematográfica había

empezado a cambiar de opinión.

Nadie se complació más en señalar este hecho que W. R. Wilkerson en su columna del “Hollywood Reporter” del día 16: «Hace unas semanas [*El mago de Oz*] era un fracaso. Hoy la proclaman un éxito histórico. Hollywood es así. Los lanzayunques y los rumoreadores llevan muchos meses ocupándose de *Oz*. Desde el principio empezó a decirse que el proyecto había enfrentado a “Louie” Mayer con “Nick” Schenck, que por eso se había paralizado el proyecto; que la cosa no se puso en marcha de nuevo hasta que llegó Arthur Loew y proclamó su entusiasmo por la idea para el mercado extranjero. Luego, los chicos empezaron a ocuparse de Mervyn LeRoy. ¿Por qué se entretenía tanto? ¿En qué gastaba el dinero? ¿Por qué nadie había visto nada de la película? “Debe de ser un bodrio”, proclamó un lanzayunques, “si estuviera bien, no la ocultarían durante tanto tiempo”. La realidad es que el cuarenta por ciento de la película es mérito de Mervyn. Pero las legiones chismográficas y las brigadas de lanzayunques ya la han visto y sus evaluaciones están siendo más que “caritativas”. Creen de verdad que va a recaudar mucho dinero».

Judy Garland no acudió al acto del Grauman’s Chinese Theater. Ni siquiera estaba en Hollywood. Pero su propio estreno de *El mago de Oz* superó al californiano, gracias a su estrella en alza, a la expectación popular, al esfuerzo publicitario de la Metro y, sobre todo, a la colaboración de Mickey Rooney. El día 6 de agosto, Judy abandonó Los Ángeles en compañía de su fiel Mickey para efectuar una serie de cuatro apariciones en cines de la costa Este, a modo de ensayo general del estreno del filme en el Capitol Theatre de Nueva York.

La idea de recurrir a Mickey Rooney para la campaña neoyorquina había surgido en la MGM a finales de julio. Era lógico que el mayor esfuerzo promocional de la historia del estudio contara con la ayuda del actor más taquillero del país, que en breve iba a aparecer junto a Garland en una producción Metro de próximo estreno, *Los hijos de la farándula*.

La enfervorizada respuesta popular a la primera actuación de la pareja, celebrada en Washington el 9 de agosto, puso a la cadena Loew’s y al gerente del cine Capitol ante un tribunal de menores por obligar a una menor a trabajar sobre un escenario después de las siete de la tarde. El dúo había ofrecido cuatro funciones en el mismo día. El problema se resolvió mediante el pago de una multa. En los tres días siguientes, los chicos se pasearon por los cines del circuito Connecticut Poli, arrastrando nuevas multitudes.

Para la apoteosis neoyorquina, los cines Loew’s organizaron un concurso para elegir a ciento cincuenta adolescentes que compondrían el comité de bienvenida de Rooney y Garland. Fue lo de menos: de recibir a lo grande a los novios de América en la estación ferroviaria Grand Central se encargó, en palabras del “New York Daily Mirror”, una «turba vociferante, delirante, sudorosa, acordonada, mayor que la turba

que recibió a Mae West hace dos años o que la multitud vandálica que se congregó el invierno pasado para arrancarle el sarong a Miss Dorothy Lamour». Los fans también montaron guardia en torno al hotel Waldorf, donde se celebró un almuerzo de gala con las estrellas. El 17 de agosto, a las ocho de la tarde, las taquilleras del cine Capitol se encontraron con una cola de mil quinientas personas, más de la mitad de las cuales no pasaban de los dieciocho años, ansiosas por comprar una entrada para presenciar el estreno de *El mago de Oz*. Dentro de la sala, la platea «lloró, gritó de alegría y tembló de miedo» durante la proyección, y después recibió con alaridos a Garland y Rooney.

Según el “Daily News”, «una tormenta adolescente descargó sobre Broadway. [Mickey y Judy] bailaron y cantaron con todo el brío y el ritmo de la juventud». El “Post” admitió que «los quince o veinte mil fans no se equivocaron. Judy y Mickey ofrecieron un espectáculo formidable». Lo hicieron en siete ocasiones consecutivas aquel día, obligados por la demanda adolescente.

Aquella jornada y la siguiente, los periódicos de Manhattan consagraron sus portadas a lo que estaba sucediendo en el Capitol. Incidentalmente, la película también suscitaba comentarios extasiados en las páginas de críticas. Louis B. Mayer, que se había trasladado a Nueva York para hacer un reconocimiento profesional del asunto, quedó abrumado ante lo que vio. Durante esa semana, Rooney y Garland apenas vieron la luz del sol. Ofrecieron entre cinco y siete funciones diarias en el Capitol, acompañadas de numerosas proyecciones de la película, y la respuesta del público fue tan enorme que el tráfico de las calles de Broadway tuvo que ser cortado durante ese tiempo. Al cabo de dos semanas, Mickey se marchó a Hollywood para rodar su octavo filme de Andy Hardy, siendo sustituido por Ray Bolger y Bert Lahr. El nuevo trío permaneció una semana más con el espectáculo.^[17] Las taquillas continuaron engordando y rompiendo records.

Las apariciones estelares en el Capitol llegaron a su fin el día 6 de septiembre. Un teletipo de agencia resumió así lo acontecido en la ciudad de los rascacielos en aquellos días del verano de 1939: «No se ha visto nada igual en Nueva York desde *Blancanieves y los siete enanitos*. La voz de la crítica elogiosa se ahoga bajo la reacción popular. Lo único que pueden hacer los plumíferos locales es intentar analizar las razones de la popularidad de lo que ya es un fenómeno comercial histórico». En la tercera semana del mes de agosto, *El mago de Oz* empezó a llegar a las grandes ciudades de todo el país (el estreno mundial había tenido lugar, por alguna razón que desconocemos, en el cine Strand de Oconomowoc, Wisconsin). “Variety” desenvainó su arsenal de superlativos para describir la magnitud del negocio. En San Francisco, según contó la revista, el filme, «empujado por los elogios de la crítica, pulverizó todos los record de recaudación para un día de estreno en años»; en muchas ciudades, la cifra de ingresos casi dobló la de una película

normal.

Imaginativas estrategias publicitarias acompañaron el fenómeno. Una de las más curiosas se puso en práctica el día 20 de agosto, cuando la predicadora Aimee Semple McPerson y compañía escenificaron una versión de la película para cuatro mil fieles en su templo de Los Ángeles. Miembros de la congregación interpretaron a los distintos personajes mientras la evangelista narraba la historia de Oz. Entre mediados de septiembre y principios de octubre, una caravana publicitaria de la Metro-Goldwyn-Mayer recorrió diecisiete pequeñas ciudades de las zonas de Indianápolis y Chicago. En algunas poblaciones las escuelas cerraron sus puertas para que los alumnos pudieran sumarse a la celebración.

Los ingresos de *El Mago de Oz* fueron extraordinarios desde el comienzo, y la cinta acabó el año 1939 como una de las más taquilleras del *box office*. En su primera explotación recaudó 3.017.000 dólares, y la cifra podría haber sido mayor de no ser por una serie de imponderables.

La película batió toda suerte de records en número de espectadores, pero las cifras de recaudación, aunque también magníficas, no estuvieron a la misma altura. No menos de un tercio de la parroquia de *El mago de Oz* estaba compuesta de niños, que pagaban precios reducidos. Por otro lado, algunos locales no mantuvieron el filme en cartel durante tanto tiempo como lo hubieran hecho en circunstancias normales porque había, en palabras del “Variety”, «demasiada oferta acumulada». El año 1939 fue un año excepcional para la industria del cine, y las pantallas debían liberarse para absorber el chaparrón de estrenos. Por último, el mercado europeo quedó significativamente mermado por el estallido de la II Guerra Mundial en septiembre de 1939.

La alegría de los directivos de la Metro fue sólo moderada. El rodaje de *El mago de Oz* había sido uno de los más caros del estudio y pese al repiqueteo de las cajas registradoras, las previsiones no hablaban de beneficios. No se equivocaban: cuando a los 2.777.000 dólares invertidos en producir la película se sumó el millón aproximado desembolsado en fabricar las copias, distribuir y promocionar el filme, se demostró que los 3.017.000 dólares de recaudación no bastaban para alcanzar el umbral de rentabilidad. En su primera explotación, la cinta perdió alrededor de \$750.000.

Pero los números rojos eran lo de menos. Pese al ejemplo reciente de *Blancanieves*, en Hollywood regía el axioma de que el género fantástico no daba dinero. Louis B. Mayer concebía su *Mago de Oz* como una obra de prestigio que se limitaría a recuperar gastos. «No pensaban ganar dinero con aquella película», afirmó E. Y. Harburg. «Todos los años hacían un fracaso cantado por prestigio». En 1939, esta responsabilidad recayó sobre *El mago de Oz*.

Dada la consideración de que disfruta en la actualidad, resulta difícil creer que a

su es treno, *El mago de Oz* fuera saludada con algunas críticas negativas. Con la capacidad que a veces demuestran los intelectuales para ver los árboles antes que el bosque, la mayoría de los críticos pretendidamente sesudos manifestaron su decepción. Russel Maloney, por ejemplo, calificó al filme en el “New Yorker” de «bodrio». Otis Ferguson, otra de las luminarias de la época, escribió en “The New Republic”: «*El mago de Oz* aspira a atraer al mismo tipo de público que *Blancanieves*, y por falta de esfuerzo no ha quedado. Hay enanos, música, technicolor, personajes estrafalarios y Judy Garland. No se puede pedir que encima tenga sentido del humor. Y en cuanto al toquecito de fantasía, pesa como un kilo de chorreante pastel de frutas. Los niños no le pondrán peros, porque además la película está llena de artefactos interesantes; pero serán sus madres, sobre todo, quienes la encuentren deliciosa para los críos, y cualquier niño que tenga la altura suficiente para alcanzar una taquilla preferirá la película de Tarzán del otro lado de la calle».

Algunas de las principales revistas criticaron el género elegido, la comedia musical, y censuraron los excesos de interpretación, producción o tratamiento que advertían en la obra. Cuando Aljean Harmetz reprodujo algunas de estas opiniones en el libro “The Making Of the Wizard of Oz” (1977), la anécdota suplantó a la regla general y surgió una leyenda según la cual el estreno de *El mago de Oz* había sido recibido con críticas desfavorables.

Pero lo cierto es que las reacciones adversas no fueron mayoritarias. La prensa especializada y popular de las ciudades grandes, aun exponiendo ciertos reparos, recomendaron especialmente la película. Fue el caso del prestigioso crítico Frank Nugent, del “New York Times”, quien se declaró un rendido enamorado del filme: «Una deliciosa obra de hechicería que ilumina los ojos de los pequeños y hace brillar los de los mayores con expresión divertida. Todo es tan bienintencionado, tan jovial y tan alegre que al crítico que se le ocurra mostrarse condescendiente con tanto jolgorio merecerá unos azotes y ser mandado a la cama sin cenar. La Dorothy de Judy Garland resulta pizpireta y lozana, sus ojos brillan con la fe del que cree en los cuentos de hadas, pero lo mejor de la historia son los pasajes en que aparecen el Espantapájaros, el Hombre de Hojalata y el León».

Para Louella Parsons, de “Los Angeles Examiner”, «éste es el gran triunfo de la pequeña Judy Garland, lo mejor que ha hecho hasta hoy. Al principio me pareció demasiado robusta y dinámica para dar vida a Dorothy, pero Judy conquista nuestros corazones y antes de la palabra fin se descubre uno entusiasmado ante su concepción de la heroína de Baum. Les encantará Lahr, un león tan afeminado que lleva permanente».

Excepcional fue la opinión de “Variety”, que afirmó sin ningún tipo de contemplaciones: «Haya donde haya una máquina de proyección y una pantalla, hay un público para *El mago de Oz*». Lo cierto es que, con la aprobación de la crítica o

sin ella, el público acogió de inmediato la película y a Judy Garland en sus corazones.

Hubo un año en Hollywood que dio probablemente las mejores obras de entretenimiento y los mayores clásicos jamás reunidos en una sola temporada: 1939. Fiel reflejo de los avatares de la industria, los premios de la Academia también tuvieron un carácter excepcional, que significó la coronación del Oscar. Fue el año de *Lo que el viento se llevó* y sus diez estatuillas. Mas, a pesar de su éxito arrollador, siete de las obras restantes presentadas al certamen llegaron a ganar alguna estatuilla. Quedaron, eso sí, las migajas.

Entre las víctimas de la gloriosa epopeya de Selznick se encontraba *El mago de Oz*, distinguida con cinco candidaturas al Oscar: Mejor Película, Mejor Dirección Artística (Cedric Gibbons, William A. Horning), Mejor Canción (Harold Arlen y E. Y. Harburg por “Over the Rainbow”), Banda Sonora Original (Herbert Stothart) y Efectos Especiales. Victor Fleming hubiera sido nominado, probablemente, de no haber aspirado ya a la estatuilla como director de *Lo que el viento se llevó*.

La gran noche de la Academia, el 29 de febrero de 1940, la Metro-Goldwyn-Mayer se tuvo que conformar con subir en dos ocasiones al escenario. Primero lo hizo Herbert Stothart para recibir la efigie dorada por su trabajo de supervisión general de la banda sonora y adaptación de las canciones de *El mago de Oz*. Luego le tocó el turno a Harold Arlen y E. Y. Harburg, premiados con el Oscar a la Mejor Canción por “Over the Rainbow”. Arlen aceptó en nombre de ambos, pues el letrista se encontraba en Nueva York.^[18]

A los dos premios musicales obtenidos por *El mago de Oz* se sumó uno más aquella noche. En 1935, la Academia había establecido la tradición de entregar un Oscar Especial en miniatura a un actor joven. Hasta entonces sólo Shirley Temple, Deanna Durbin y Mickey Rooney habían merecido tal honor. En su duodécima edición lo conoció Judy Garland por «su destacada contribución a la pantalla», dada su juventud en el año 1939. Mickey Rooney, cómo no, fue el encargado de entregarle la estatuilla.

Aunque no estuvo entre los premiados, Mervyn LeRoy «se llevó de la gala un recuerdo que guardará como oro en paño», según las palabras de un columnista. «Cuando Judy recibió el premio especial por su interpretación [la actriz] garabateó una nota en una servilleta y se la envió al productor: “Le debo todo a usted, señor LeRoy”, escribió».

Después de las alharacas, la película más cara de la historia de la Metro desapareció sin dejar rastro, y sólo un reestreno discreto, casi inadvertido, celebrado en 1949, la sacó de los números rojos: la recaudación total del filme se incrementó en más de 1.500.000 dólares. Diez años después, *El mago de Oz* no era sólo uno de los

títulos más populares y prestigiosos del catálogo de MGM: había comenzado a ser un producto rentable. Para Mervyn LeRoy y Arthur Freed, alcanzar el umbral de rentabilidad significó una reivindicación parcial de un proyecto que desde su concepción, en el otoño de 1937, había vivido en la zozobra. En 1955, 1970 y 1972, la película conoció nuevos reestrenos cinematográficos, pero el bocado no se volvió succulento hasta la explotación televisiva de la cinta. En 1956, la cadena CBS ofreció un millón de dólares a la Metro-Goldwyn-Mayer por los derechos de emisión anual de *Lo que el viento se llevó*. El estudio rechazó la oferta, pero ofreció a cambio los derechos de *El mago de Oz* por menos de una cuarta parte de esta suma. Comenzaron así las emisiones navideñas del viaje de Dorothy al país de Oz... al principio, irónicamente, en blanco y negro.

Para la Metro fue un negocio redondo: 225.000 dólares por cada una de las dos emisiones autorizadas. Éstas tuvieron lugar el 3 de noviembre de 1956 y el 16 de octubre de 1959, con inauditos niveles de audiencia. En vista del éxito, la cadena se animó a programar de nuevo el filme al año siguiente: había nacido la tradición de emitir anualmente *El mago de Oz*. Hasta 1964, la CBS pagó a la Metro 200.000 dólares por pase. Los resultados de audiencia de las nueve proyecciones ofrecidas fueron espectaculares. La película se situó año tras año entre los cuatro programas más vistos de la semana y nunca obtuvo menos del cuarenta y nueve por ciento de cuota de pantalla. A partir de 1967, MGM renegoció a su favor el contrato con la cadena televisiva, triplicando la tarifa exigida, y el filme prosiguió su reinado triunfal en la pequeña pantalla, donde ya se había convertido en una institución popular. Hoy, cuando la mayoría de las películas de los años treinta y cuarenta son relegadas a horarios de poca audiencia, *El mago de Oz* sigue obteniendo notables índices de seguimiento en la televisión norteamericana, y los productos, vestidos y objetos de atrezo son piezas codiciadas por los coleccionistas.

Rara vez han estado tan armoniosamente ligados una canción y su intérprete. Muchos cantantes tienen su melodía característica, pero ninguno ha quedado tan estrechamente identificado con la suya como Judy Garland con “Over the Rainbow”. En las décadas que siguieron al nacimiento de *El mago de Oz*, la actriz se hizo célebre por su tendencia a bromear sobre todo y sobre todos. Sobre “Over the Rainbow”, sin embargo, nunca se permitió una broma, ni se la permitió a los demás. Este tema era su himno, su texto sagrado, y lo protegió incluso de su propio sentido del humor.

«‘Rainbow’ siempre ha sido mi canción», dijo años después. «Yo me emociono, de una forma u otra, con todas las canciones que canto. Pero creo que con “Rainbow” me emociono más. Con ella no derramo lágrimas de cocodrilo. Todo el mundo tiene alguna canción que les hace llorar. Ésta es mi canción triste».

Sobre el rodaje de *El mago de Oz* sí que estaba dispuesta a contar historias divertidas. Pero a la película también la recordaba con veneración casi religiosa. Cuando empezó a rodarla, en otoño de 1938, su futuro era brillante pero incierto. Un año después, gracias a Oz, era una estrella consolidada y taquillera. Y por si alguien lo dudaba, su estudio dio carta de oficialidad a su nueva categoría incluyendo su nombre en su deslumbrante relación de estrellas. En ella habitó junto a Gable y Garbo, las grandes figuras del estudio. Para Judy, *El mago de Oz* había sido una especie de renacimiento, y «los de la MGM dejaron de referirse a mí como la niña con la que se habían tenido que conformar cuando dejaron escapar a Deanna Durbin».

Todos los actores protagonistas quedaron ligados a sus personajes y a la inmortalidad cinematográfica que éstos alcanzaron, aunque sus carreras no acusaron demasiado el hecho, salvo en el caso de Garland. Bert Lahr dijo más tarde que le había encasillado, pues «no hay muchos papeles de león». En cualquier caso, el público más nutrido y entusiasta de *El mago de Oz* fue el televisivo, y para entonces los amigos y enemigos de Dorothy habían abandonado este mundo u olvidado el asunto.

En el incierto mundo de la Guerra Fría, los años cincuenta y sesenta, cuando el tornado que arranca de cuajo la casa de Dorothy ofrecía un parecido alarmante con el hongo nuclear que pobló las pesadillas de cuatro generaciones, una fantasía donde «los problemas se derriten como las gotas de limón» resultaba mucho más atrayente que en el año 1939. Hoy, cada vez que el país de Oz encuentra de nuevo su lugar en algún espacio de la programación navideña, el rótulo que abre la película sigue resultando tan pertinente como hace sesenta años: el tiempo ha sido «incapaz de derrotar su amable filosofía».

Obviamente, muchos han sido los que han intentado repetir el éxito, pero nadie más ha logrado entrar en la leyenda de Hollywood. Un año después de su estreno, la 20th Century Fox se creyó capacitada para ofrecerle algo igual o mejor a Shirley Temple con una lujosa versión de la obra de teatro “The Blue Bird”. El resultado fue un desastre tan mayúsculo que la carrera de Shirley se fue al garete por su culpa y el género fantástico recuperó el sambenito de veneno para la taquilla. Posteriores incursiones en el mundo de Oz no han corrido mejor suerte: ha habido varios “regresos” a Oz, una versión rock australiana y una obra de teatro musical interpretada únicamente por actores negros, que en 1978 se convirtió en una película protagonizada por Diana Ross y que fue un fracaso monumental.

Todo lo dicho viene a demostrar lo que ya sabíamos, que la versión de 1939 fue muy especial. El relámpago rara vez descarga en dos ocasiones sobre el mismo sitio, y el fracaso de las propuestas posteriores sólo tiene una explicación: sin la irrepetible alquimia de la versión clásica, nada podía salir bien. El secreto de esta alquimia sólo

el Mago lo conoce, y no piensa contárselo a nadie.

En 1939 saltaron de Hollywood tres geniales películas, que asombraron al mundo y ya son puntos de encuentro sagrados en la historia sentimental del siglo xx, como si algo indefinible las mantuviera a resguardo de la erosión del tiempo: *Lo que el viento se llevó*, *La diligencia* y *El mago de Oz*. Las tres son un homenaje a los métodos y estilos hollywoodienses de producción cinematográfica. Y las tres están tan bien dirigidas e interpretadas que merecen su lugar entre los clásicos más imperecederos. Pero cuesta imaginar ahora el impacto que tuvo *El mago de Oz* sobre un mundo que se encaminaba hacia la guerra.

La historia no parece la más apropiada para la época: la sobrina de una pareja de colonos de Kansas sueña con una país mágico, más allá del arco iris. Ella y su perro Totó se encuentran con los Munchkins —la gente pequeña—, que le explican cómo seguir el camino de baldosas amarillas para llegar a Oz. A ellos se unen un espantapájaros sin cerebro, un hombre de hojalata sin corazón y un león cobarde. Un hada buena les protege de una bruja mala. Pero el Mago no es lo que parece...

La adaptación musical de la fábula clásica de L. Frank Baum, iniciada en 1938, pertenece al apogeo del Hollywood clásico, cuando la Metro-Goldwyn-Mayer tenía a su disposición a los mejores técnicos de la Meca del Cine. Sólo esta reserva de talento hizo posible la producción de una película como *El mago de Oz*. Según calculan algunos, montar en la actualidad un proyecto de semejantes características costaría más de cincuenta mil millones de dólares. «Trabajar en la Metro en aquella época era el sùmmum en el cine, musical y no musical», reconoció el actor Ray Bolger.

Ninguno de los innumerables problemas que asolaron el rodaje impidió que el proyecto viera la luz según los deseos de Mayer y LeRoy. En un momento de creciente tensión mundial, cuando la idea de un conflicto internacional comenzaba a entrar en el ámbito de lo posible, los relatos de Baum son la evocación de una provincia americana idílica, donde basta despertarse para espantar la angustia y los problemas. «¡Mi casa! ¡Es mi habitación!... ¡Y vosotros estáis conmigo! ¡Nunca volveré a irme, porque os quiero a todos! Y... ¡Oh, tía Em, no hay nada como el hogar!». Las palabras que cierran el filme, las que le salen del alma a la pequeña Dorothy al descubrir que no ha salido de su casa, eran el credo de Mayer, que rendía así homenaje a la América profunda y a la familia, dos de los valores que más apreciaba.

El mago de Oz fue quizá el primer ejemplo del subgénero que dio en llamarse “musical integrado”. Hasta entonces, la música de las películas surgía exclusivamente de contextos teatrales, que propiciaban momentos lógicos para introducir números

musicales, como en el cine de variedades de los años treinta (*Vampiresas*, *La calle 42*). En el viaje a Oz la música se convirtió en una dimensión más del lenguaje de los personajes, una extensión de sus personalidades y emociones. No hay lógica en el hecho de que Dorothy se ponga de repente a cantar “Over the Rainbow”, pero lo interpretamos como una expresión de un anhelo íntimo. Los números musicales impulsan la acción. La música no es digresión, sino una parte esencial de la estructura narrativa que suple con frecuencia la función de los diálogos, como el momento en que los Munchkins rinden pleitesía a Dorothy por matar a su archienemiga, la Bruja del Oeste.

Cuento infantil, poblado, como está mandado, por personajes inquietantes (la Bruja es tan terrorífica como la cabeza gigantesca del Mago), esta película despierta en todos nosotros el deseo de pertenencia, de seguridad, sin perder por ello el deseo de dejarnos embelesar. Y es que *El mago de Oz* embelesa como nada, por cien razones distintas. La primera y principal es el encanto intemporal de la joven Judy Garland, la actriz probablemente más amada de la historia del cine. La vemos ahora sabiendo que su vida estuvo dominada por la tristeza (artista hasta la médula, no se privó de explotar su dolor), pero Dorothy es Judy en el trance de tomar impulso hacia la leyenda, aún intocada por los estragos de la infelicidad. La mayoría de nosotros, por lo demás, la descubrimos antes de que la vida empezara a pasarnos sus peores facturas, antes de que los desamores, las muertes, los problemas económicos y las frustraciones profesionales hicieran mella en nuestra ingenuidad. A veces oímos a Judy cantar melancólicamente “Over the Rainbow” y nos dejamos arrastrar hacia un lugar que no acertamos a definir con palabras.

Este clásico exponente del cine de Hollywood es la película infantil más popular de todos los tiempos, y el paradigma del cine familiar. Tiene algo especial para cada espectador: mundos sorprendentes y maravillosos, momentos terrorífico-humorísticos, un deslumbrante muestrario de personajes de cuento, fabulosas canciones que nos llevan más allá del arco iris, un trabajo insuperable de Judy Garland y abundancia de mensajes profundos. Ciertamente el doblaje y algunos efectos especiales chirrían un poco, pero las canciones, el maquillaje, el vestuario y los decorados son un auténtico espectáculo de magia.

Son ya varias décadas de redifusión continua de *El mago de Oz* en cine y televisión, siempre con gran aceptación. En el mercado internacional ha sido más ampliamente distribuida que cualquier otra película norteamericana, incluyendo el género fantástico, el musical y todos los demás. De hecho, se calcula que dos mil millones de personas han viajado al país de Oz, cifra que lo convierte en el filme que más espectadores ha reunido a lo largo de sus proyecciones en salas de cine y televisión.

La clave del éxito parece encontrarse en la transparencia de su mensaje —«Como

en casa, en ninguna parte»— y en la sinceridad de su presentación. Pero más allá de la fantasía encontramos una de las producciones más cuidadas y primorosas de la historia de Hollywood. Un testimonio de cómo se hacían las cosas en el pasado.

Más de medio siglo después de su realización, *El mago de Oz* continúa siendo una joya fascinante, uno de los más bellos productos generados por la fábrica de sueños cinematográficos.



La Metro echó la casa por la ventana con *El mago de Oz*. El presupuesto se elevaba a 2.770.000 dólares, un millón más que el de una producción media de la casa, y el plan de rodaje fue igualmente generoso: doce semanas de ensayos, seguidas de casi seis meses de filmación, frente a las ocho semanas de rodaje de una película normal.



En la elaboración del guión participaron catorce escritores, entre acreditados y no, pero los principales autores del texto fueron al parecer el joven escritor inglés Noel Langley y E. Y. Harburg.



Judy Garland había sido contratada por la Metro en 1935, gracias a un espectacular casting de voz en el que había hecho temblar las paredes del estudio. Tras la operación de embellecimiento de rigor —fundas para los dientes, dietas draconianas—, el estudio le había dado un papel en *La melodía de Broadway*. Tanto Arthur Freed como Mervyn LeRoy se adjudicaron el mérito de contratar a esta poco atractiva y regordeta adolescente de Minnesota llamada Frances Gumm para el papel de Dorothy. «Algunos productores de la Metro querían a Shirley Temple», afirmó LeRoy. «Pero yo siempre quise a Judy. Por su voz. Por su personalidad... Me empeñé en hecerle una prueba. Estuvo sensacional». Freed tampoco se quedó atrás a la hora de otorgarse todo el mérito del descubrimiento de la joven. Dijo que Jack Robbins, el jefe de la división musical de MGM, le llamó un día e insistió en que fuese al Escenario Uno. Cuando llegó, encontró a la joven Frances Gumm cantando “Zing! Went the Strings of my Heart”. Entonces, corrió a la oficina de Mayer y le arrastró de vuelta al escenario, donde Frances entonaba una canción judía que hizo que el jefe de la Metro se echase a llorar. En cualquier caso, la futura Judy Garland fue contratada el 27 de septiembre de 1935. Tenía trece años.



La Metro se había inclinado en un principio por hacer una comedia musical, con Ed Wynn o W. C. Fields, dos de los mejores cómicos de la época, en el papel del mago, y con Fanny Bride o Beatrice Lillie, sus homólogas femeninas, en el papel de Glinda, el Hada Buena. Pero los cuatro artistas rechazaron la oferta, y ambos personajes fueron a parar a manos de Frank Morgan y Billie Burke, dos actores de carácter especialistas en expresar una particular actitud que podríamos describir como de aturdimiento simpático. Fran Morgan (fotografía anterior) no se incorporó a *El mago de Oz* hasta que la Ciudad Esmeralda sucedió al Bosque Encantado en el Plató 27, a mediados de enero. La Fox accedió a ceder a Jack Haley para el rol de Hombre de Hojalata. A Haley, por supuesto, se olvidaron de informarle de la causa del cese de su predecesor. A mitad de rodaje, el actor contrajo una grave infección ocular —causada por el maquillaje— y los médicos estuvieron cuatro días luchando por salvarle la vida. Lo consiguieron.





'REBECA'



En 1937, Alfred Hitchcock era el cineasta más respetado de Inglaterra. Y quizá, también, el más inquieto. La industria del cine local había conocido una gran expansión, pero se había descubierto incapaz de sostenerla. Hollywood ofrecía los mejores medios, las mejores instalaciones y buen tiempo. Por otro lado, Hitch y su mujer, Alma, empezaban a sentirse asfixiados en el ambiente clasista de su país, en medio de una mentalidad abrumadoramente elitista que se negaba a considerar el cine como arte. Las ofertas empezaron a llegar, y el orondo Alfred empezó a escuchar... y a actuar. Así, después de un buen número de maniobras, Hitchcock mordió el anzuelo tendido por David Selznick y se trasladó a Estados Unidos. Allí le esperaba el primer proyecto que el productor iba a acometer después de la extenuante epopeya *Lo que el viento se llevó*: la adaptación de una novela de Daphne du Maurier titulada “Rebeca”, indiscutible *bestseller* de la época. Para Hollywood era una apuesta segura: un cóctel perfecto de misterio y amor, el no va más del cine de mujeres. Pero en Hollywood también le esperaban un productor acostumbrado a devorar a sus directores y un actor resentido por no poder compartir la pantalla con su amada.

El cineasta británico se prometió no errar en su presentación hollywoodiense. El tema no le era ajeno. Él mismo había pensado comprar los derechos de la novela de Du Maurier, pero Selznick se le adelantó, así que la forma más sensata de proceder era aprovecharse de la situación y dirigir la película... para el ya mítico productor. Pensaba, con razón, que una novela gótica inglesa y un reparto de mayoría británica le bastarían para no sentirse demasiado desarraigado en aquel Hollywood que aún le resultaba extraño.

El proceso de *casting* no careció de problemas. ¿A quién ofrecer el papel de Max de Winter? Se habló de Ronald Colman, David Niven, William Powell, Melvyn Douglas, Walter Pidgeon y Leslie Howard, pero Selznick eligió a Laurence Olivier, el actor británico más conocido del momento. Sin llegar a constituir un acontecimiento nacional como la búsqueda de Scarlett O’Hara, la elección de la intérprete de la segunda señora de Winter resultó más complicada. Varias docenas de actrices se sometieron a prueba hasta restringir la lista a cuatro únicas candidatas: Margaret Sullavan, Anne Baxter, Olivia de Havilland y Joan Fontaine. Todos preferían a Baxter, pero fue Fontaine, una joven actriz que entonces se encontraba en puertas de abandonar su discreta carrera cinematográfica para casarse con Brian Aherne y retirarse, quien obtuvo el papel. A Laurence Olivier, que abrigaba la esperanza de que Vivien Leigh se convirtiera en su *partenaire*, no le agradó la elección.

Está bien documentado que Selznick y Hitchcock tuvieron una tensa relación mientras trabajaron juntos, y forcejearon por controlar los detalles del rodaje. Las relaciones entre ambos nunca fueron lo que se dice amistosas, pero el fantasma de una ruptura definitiva nunca llegó a rondar por el plató. Eran dos personalidades que se atraían y se rechazaban: la de un productor con identidad propia y la de un director

mundialmente famoso por su peculiar estilo narrativo y por su dominio del lenguaje cinematográfico.

Contratar a Alfred Hitchcock fue uno de los primeros encargos que recibió Kay Brown en 1937, después de ser ascendida a “representante” de Selznick International Pictures. Su jefe, David, estaba impresionado por los artículos de prensa que habían llegado al estudio, entre ellos uno de la revista “Picturegoer” que le bautizaba como «Alfred, the Great». Sabiendo cuánto anhelaban el trato Hitchcock y Selznick, miss Brown asumió que sería un cortejo breve. Lejos estaba de imaginar que el cortejo se prolongaría durante casi dos años, ni que su intervención se revelaría tan fundamental. De hecho, las negociaciones no hubieran avanzado de no ser por las delicadas y astutas maniobras de esta eficaz colaboradora.^[1]

La primera toma de contacto tuvo lugar en el mes de mayo. El orondo Alfred pidió a su agente, Harry Ham, que negociase un contrato para dos películas a razón de 100.000 dólares anuales con Metro-Goldwyn-Mayer, RKO, Goldwyn o Selznick International. Todos los estudios mostraron su interés, pero ninguno de ellos estaba dispuesto a satisfacer las condiciones del cineasta británico. La MGM, si acaso, estaba dispuesta a proponerle que siguiera en Londres, donde recibiría 150.000 dólares por realizar cuatro películas en dos años, más una bonificación de 15.000 dólares por terminarlas dentro del plazo fijado.

Desde el punto de vista de Hitch, las negociaciones se habían enfriado prácticamente antes de haber comenzado. Selznick, sin embargo, no estaba dispuesto a rendirse tan pronto. El 11 de junio envió el siguiente telegrama a Kay Brown: «Sería un gran error renunciar a Hitchcock o dejarle escapar sin luchar». David estaba dispuesto incluso a compartir al director con la Metro, si era necesario, pero insistió en que se hiciese todo lo posible por contratarle.

Ante el cariz que estaban tomando los acontecimientos, el “mago del suspense” decidió pasar sus vacaciones en Estados Unidos. Nunca había cruzado el Atlántico y no se le ocurría mejor ocasión para hacerlo. El 22 de agosto, los tres Hitchcock (Alfred, Alma y su hija Pat) y Joan Harrison llegaron a Nueva York a bordo del “Queen Mary”.

Desde su centro de operaciones, situado en el Hotel Regis de Manhattan, el director y sus acompañantes visitaron la ciudad y fueron de compras. Mientras tanto, las oficinas neoyorquinas de los principales estudios estaban atareadas intentando averiguar quién estaba ofreciendo qué al ilustre visitante. «Indaga sobre sus pretensiones en cuanto a sueldo e intenta descubrir hasta qué punto han llegado sus negociaciones con MGM», le ordenó Selznick a Brown.

La representante se puso manos a la obra. Invitó a los Hitchcock a pasar unos días

en su casa de campo en Long Island y allí, entre *picnic* y *picnic* en la playa, sentó las bases de un posible acuerdo. Sir Alfred también cenó con Lil lie Messinger de la RKO, pero la reunión no pasó de ser una primera toma de contacto. Todo apuntaba a un inminente acuerdo con Selznick. El 4 de septiembre, con el tema prácticamente zanjado, los visitantes partieron hacia Londres a bordo del “S. S. Georgia”.

De vuelta a los angostos estudios en Islington, Hitchcock completó rápidamente el montaje de *Inocencia y juventud* y se embarcó en el rodaje de la que sería su obra maestra del periodo británico, *Alarma en el expreso*. Hasta finales de noviembre no volvió a tener noticias de los americanos. En esa fecha cenó en Londres con John Hay Whitney, consejero ejecutivo de SIP, y Kay Brown. El cerco se estrechaba.

Para entonces, el “mago del suspense” ya estaba planeando su siguiente película, la adaptación de una novela de Daphne du Maurier, la hija de su viejo amigo Sir Gerald du Maurier. El libro se titulaba “La posada de Jamaica”. Mientras Hitch y Du Maurier llegaban a un acuerdo, ésta le mostró el manuscrito de su nueva obra, “Rebeca”, cuya aparición estaba prevista para el verano. El cineasta leyó el texto e intentó comprar los derechos, pero eran demasiado caros para adquirirlos por sus propios medios, así que le pasó el manuscrito a miss Brown.

La representante quedó absolutamente absorbida por el romance gótico y la calidad de su narración. Era un proyecto ideal para SIP. La incansable Kay redactó a toda prisa una sinopsis de “Rebeca” y se la envió a Selznick, acompañada del siguiente comentario: «El libro está bien escrito y tiene buenas escenas dramáticas, dentro de un argumento bastante desmadrado. El hecho de que sea un melodrama no tiene por qué ser un inconveniente, puesto que algunos de los clásicos más taquilleros del cine son puro melodrama, pero el hecho de que el héroe haya matado a su primera esposa, por mucho que en el contexto resulte comprensible, hace la cosa un poco... arriesgada en el aspecto censura. Aparte de esto, hay buenos papeles para Ronald Colman y Carole Lombard».

El 9 de enero de 1938, Selznick envió a Hitchcock un telegrama lleno de entusiasmo hacia el proyecto, aunque sin llegar a realizar oferta alguna. Las dudas consumían al productor. Si no hacía nada, lo más probable era que el orondo Alfred languideciera en Inglaterra. Por el contrario, si contrataba al director y su primer filme tenía éxito, todos los halagos caerían sobre su persona y a la hora de la comida dominical en el rancho de su suegro, Louis Mayer, se burlaría de él por haberlo dejado escapar. Pero, ¿y si contrataba al cineasta y fracasaba?...

Mientras Selznick seguía deshojando la margarita, un nuevo estudio se añadió a la lista de pretendientes del “mago del suspense”: la Twentieth Century-Fox. En febrero, Robert Kane, el director de la Fox, ofreció a Hitch 40.000 dólares por trece semanas de trabajo y le garantizó no sólo un buen sueldo, sino también unos excelentes beneficios en caso de que el rodaje durase más de los tres meses estipulados. Sin

embargo, una vez más, la compañía exigía que Sir Alfred dirigiese la película en Gran Bretaña.

Durante la primavera de 1938, viendo cómo se esfumaban las posibilidades de conseguir un contrato en Estados Unidos, Hitch pidió a Myron Selznick que le representase personalmente.^[2] También hizo saber a Kay Brown que se sentía terriblemente decepcionado de que las gestiones con su jefe aún no hubieran dado ningún resultado positivo.

La maniobra causó el efecto deseado: Miss Brown recibió la orden de cerrar el acuerdo con Sir Alfred. La representante envió un telegrama al representante en Londres de la agencia de Myron preguntando si su cliente estaba libre para ir a California a mediados de agosto para dirigir *The Titanic*, basado en la novela de Wilson Minzer y Carl Harbaugh. Selznick quería que el proyecto y el contrato estuviesen resueltos antes de la llegada del cineasta. De nuevo otra travesía trasatlántica se hacía necesaria, aunque esta vez con más garantías de éxito: Myron había asegurado a Hitch que volvería a Inglaterra con un contrato bajo el brazo (y probablemente de SIP).

El 1 de junio, Alfred y Alma embarcaron en el “Queen Mary” rumbo a América. Tras haberse detenido en Manhattan y en Palm Beach, escalas que aprovecharon para mantener un reunión con Kay Brown, tomaron un tren hacia California.

El “mago del suspense” llegó a Hollywood con las galeradas de “Rebeca” bajo el brazo, más deseoso que nunca por adaptarla a la gran pantalla, pero antes tenía que salvar el escollo del *Titanic*. Hitch estuvo despachando durante diez días con Selznick en Culver City. El productor hablaba emocionado de un proyecto colosal. El transatlántico “Leviathan”, capturado como trofeo de guerra después de la Primera Guerra Mundial, estaba atracado ahora en Hoboken esperando su desguace. David quería comprarlo, remolcarlo hasta California a través del canal de Panamá, decorar la cubierta superior como la del “Titanic”, rodar la película a bordo y luego hundirlo frente a la costa de Santa Monica.

Durante las conversaciones sobre este delirante proyecto, la imaginación del cineasta británico se fue desbordando. Veía el “Leviathan” flotando frente a la costa de Santa Monica y a Selznick indicándole: «Ahora aprovéchalo todo lo que puedas». ¿Y cómo hacerlo? Hitch ideó una escena que empezaría con un primer plano de un remache y luego la cámara se retiraría 160 metros hasta abarcar todo el navío.

Se imaginaba el hundimiento final del “Leviathan”, y él dando la siguiente orden: «¡Muy bien, ya podéis abrir las llaves de paso!». También veía la enorme nave hundiéndose en el Pacífico mientras el cámara declaraba: «Creo que el sistema eléctrico se ha estropeado y que no hemos conseguido el plano». Y entonces la pregunta sería: «¿Y ahora quién vuelve al estudio a decírselo al señor Selznick?».

El orondo Alfred contaba estas fantasías a David, que no las encontraba

divertidas, pero se consolaba pensando que el acuerdo estaba muy cerca. El director opinaba en privado que un filme acerca del hundimiento del transatlántico estaba condenado al fracaso. En público, sin embargo, se limitaba a mostrarse cada vez más cáustico. «Oh, sí», le dijo a un periodista neoyorquino, «he tenido experiencias con icebergs. ¡No olvide que he dirigido a Madeleine Carroll!». Por esta y otras razones, Hitch se vio sometido a un estrés considerable, combatido mediante un régimen alimenticio que le hizo engordar hasta más de ciento treinta kilos.

Mientras los Hitchcock reanudaban su viaje por la Costa Oeste, los hermanos Selznick limaron sus diferencias, y el 2 de julio, en un almuerzo en el Beverly Wilshire, Myron anunció a la prensa que SIP estaba dispuesta a ofrecer al cineasta británico un contrato de 50.000 dólares para una película que debería rodarse en 1939, tras finalizar el filme que tenía pendiente en su país natal, *La posada de Jamaica*. Si todo iba bien, considerarían un acuerdo a largo plazo.

Las negociaciones concluyeron felizmente el 14 de julio. Ese día, Sir Alfred leyó los últimos documentos legales en la oficina neoyorquina de Kay Brown, estampó su firma y embarcó en el “S. S. Normandie” para regresar a Londres. Con Hitch al otro lado del Atlántico, Selznick tuvo las manos libres para ultimar los preparativos de *The Titanic*. El productor no quería perder más tiempo, puesto que preveía cambios importantes en la historia, y deseaba que su nuevo fichaje empezara a trabajar inmediatamente en el guión. También pidió a Kay que adquiriese el “Leviathan”.

Miss Brown había desempeñado toda clase de tareas para su patrón, pero en compras de transatlánticos carecía de toda experiencia. Se presentó ante Jock Whitney, el director del consejo de administración de la compañía, y le preguntó:

—¿Cómo compro el “Leviathan”?

Whitney remitió a Kay a un amigo que se dedicaba a los seguros marinos, un tal Mr. Green. La empleada llamó a Green y dijo:

—Señor Green, soy la señorita Brown y esto no es una broma. Y esto tampoco es una broma: quiero comprar el “Leviathan”.

—Llega tarde. Acaba de ser vendido para desguace por dos millones de dólares.

—¡Eso es imposible! Tengo que comprarlo para David O. Selznick, para que pueda remolcarlo hasta California y hundirlo allí.

—Señorita, sólo remolcarlo hasta California costaría dos millones de dólares. Le sugiero que le diga al señor Selznick que se olvide del asunto.

En agosto, los acontecimientos se precipitaron. “Rebeca” se publicó en Inglaterra el día 5, en medio de una expectación inusitada, y el éxito fue inmediato. Daphne du Maurier había escrito un “Jane Eyre” contemporáneo, una clásica historia de amor gótico que explotaba los elementos del género hasta la exacerbación: una heroína tímida y reprimida; un héroe taciturno, romántico y rico; una mansión lúgubre y misteriosa, gobernada por un ama de llaves siniestra; y el apunte de una historia de

fantasmas a través de la presencia sentida de la primera esposa del héroe, muerta en circunstancias misteriosas. Los sucesos están narrados por su innominada heroína, un relato lleno de suspense, apasionado y melodramático, con escenarios que se extienden entre la glamourosa Costa Azul francesa y la sombría costa inglesa de Cornualles, marco perfecto para el celuloide.

Selznick intentaba por entonces encontrar una película con la que liquidar el contrato de Ronald Colman. Después de leer “Rebeca”, se convenció de que el proyecto sería perfecto para el actor y mandó un cablegrama a Brown para que averiguara el precio y demás datos relativos a las ventas previstas: «Si vende mucho valdría la pena acometer los problemas más graves. Espero me comuniquen si has conseguido comprarlo a un precio razonable».

Además de encontrar el proyecto adecuado para Mr. Colman, el productor pensó que el libro resultaría «enormemente atractivo para las mujeres y que haría una taquilla estupenda». El único inconveniente hacía referencia al título. «*Rebecca* suena raro para una película», comentó en un memorandum, «salvo si estuviera destinada al mercado palestino».

Cuando Kay informó de que los derechos de adaptación costaban \$50.000, David se ofreció a abonar una cifra algo superior si la editorial Doubleday se avenía a cambiar el título para el mercado americano. Pese a la negativa de los editores, el productor pidió a su empleada que cerrara el trato: «Olvidemos las reservas que nos inspira el título y esperemos que el libro pegue tanto como tiene pinta».

Y vaya si pegó. Publicada en Estados Unidos en septiembre de 1938, y catapultada por las críticas y un boca a boca muy positivo, “Rebecca” vendió más de 200.000 ejemplares en los primeros meses de su publicación. Si las fabulosas ventas de “Lo que el viento se llevó” no le hubieran acostumbrado mal, Selznick se hubiera sentido extasiado ante tan alentadora acogida. Pero volcado como estaba en los últimos trabajos de *The Young in Heart* y *El lazo sagrado*, y en la preproducción de *Lo que el viento se llevó*, el productor no prestaba excesiva atención a *Rebeca*. Pensaba simplemente que cuanto más triunfara el libro, mejor para su película.

Los últimos meses de Hitchcock en Inglaterra estuvieron dedicados a terminar el rodaje de *La posada de Jamaica*, que se prolongó desde primeros de septiembre hasta mediados de octubre, en una atmósfera que el cineasta intentó olvidar durante el resto de su vida. La buena noticia era que *Alarma en el expreso* estaba barriendo en las taquillas inglesas.

A la vista del creciente prestigio del “mago del suspense”, Brown apremió a su jefe para que redactase un acuerdo multianual inmediatamente, en vez de arriesgarse a perder a Hitch o ver su tarifa muy aumentada si *Rebeca* era un éxito. Selznick accedió y la envió a Inglaterra para reunirse con el nuevo genio del cine británico. Entonces se enteró de que algunos subordinados de su hermano Myron estaban

negociando contratos para Hitch con la Paramount y la RKO. David montó en cólera y exigió a Myron que reprendiera a sus agentes. Myron se negó a hacerlo, diciendo que su agencia no tenía por qué concederle un trato de favor. Los dos hermanos libraron una pelea feroz y Myron acabó espetando: «¡Anda, vuélvete con tu suegro! [Louis B. Mayer]».

Después de largas negociaciones hubo fumata blanca. Selznick accedió a pagar a Hitchcock 75.000 dólares por película y éste se comprometió con SIP por espacio de siete años. A estas alturas, David ya tenía claro que el primer encargo para su nuevo talento sería *Rebeca*. También tenía claras algunas ideas sobre el proyecto: Ronald Colman estaría acompañado por Loretta Young y Ben Hecht escribiría el guión.

Quien no lo tenía tan claro era Colman. El actor expresó importantes reservas al proyecto y Selznick, convencido como estaba de que se entusiasmaría con él, se quedó de piedra. El productor plasmó en una carta a Jock Whitney su extrañeza:

«Ronald me ha dicho que hace años, cuando hacía cinco películas al año para Sam Goldwyn, hubiera acogido encantado el proyecto, pero que ahora, que hace menos películas y puede opinar sobre los guiones, tiene dudas muy serias. Piensa que las cosas que Maxim de Winter se ve obligado a hacer pondrían a su público en su contra. La cuestión del asesinato, y también la posibilidad de que la cinta se convierta en un vehículo para su protagonista femenina, le tiene tan preocupado que dice que no la hará sin ver un tratamiento [...] Luego hablamos largamente de la posibilidad de convertir el asesinato de Rebeca en un suicidio, y conforme avanzaba la conversación, Colman iba entusiasmándose cada vez más. Cuando me fui, lo único que se interponía entre Ronald y nosotros era su firme convencimiento de que Maxim mata a Rebeca sin motivo suficiente».

Aunque solucionaran ese problema, Selznick comprendía que no había garantía de que el quijotesco Colman aceptara el papel. «Si lo esperáramos, nos encontraríamos paralizados», comentó. «Si nos movemos rápido, podemos contratar a Leslie Howard, porque si no, podríamos perderle también. Bill Powell delira con el papel, está deseando hacerlo, pero lo he rechazado con la esperanza de conseguir a Colman».

El 1 de marzo de 1939, mientras el mundo se encaminaba hacia la locura, Sir Alfred abandonó Inglaterra a bordo del “Queen Mary”. Le acompañaban su mujer, su hija Pat, Joan Harrison —su principal colaboradora—, su cocinera y su doncella. Tal compañía le daría un punto de referencia en Estados Unidos.

Cuando desembarcó en Nueva York, Hitch se concedió un tiempo para familiarizarse con aquel país que a partir de entonces sería el suyo. Dio algunas charlas, se entrevistó con periodistas y, sobre todo, visitó la costa Este. A finales de marzo llegó a Los Ángeles. «¿Puedo empezar a rodar mi primer filme?», preguntó a su representante Myron Selznick. La respuesta fue muy evasiva: su hermano David se

encontraba volcado en la producción de *Lo que el viento se llevó*. Por el momento no tenía tiempo para él.

El lunes 10 de abril, Sir Alfred pasó a formar parte oficialmente de la nómina de SIP. Unos días antes, Selznick había anunciado a la prensa que el primer proyecto del “mago del suspense” sería *Rebeca*. La acción se desarrollaba en Inglaterra y contenía una emocionante trama lineal que se prestaba fácilmente a una adaptación cinematográfica. David confió a Hitch esta última tarea, a sabiendas de que el director siempre colaboraba estrechamente con sus guionistas^[3]. Lo que no sabía era que utilizaba los textos originales como simple trampolín de lanzamiento de sus propias ideas.

El productor se percató de la cuestión por vía indirecta, por un mensaje de Kay Brown, donde se le informaba de la angustia en la que se encontraba sumida Daphne du Maurier: «Daphne llora amargamente por lo que le han hecho a “La posada de Jamaica”. Espera que *Rebeca* no suponga una desilusión tan grande».

Los temores de la escritora eran infundados. Selznick era un hombre que amaba y entendía la literatura. Quería que la esencia y, en algunos casos, escenas y diálogos concretos de la novela se plasmaran fielmente en la pantalla. Y así se lo hizo saber a Du Maurier: «Tengo la intención de hacer *Rebeca*, y no una chapuza medio original como *La posada de Jamaica*».

Aunque el guión no fue objeto de reuniones prolongadas entre David y Alfred, ambos mantuvieron una profusa correspondencia a propósito del tratamiento cinematográfico, donde se trataron los problemas que planteaba la narración en primera persona. Fiel a su reputación, Selznick sometió a Hitchcock a un bombardeo de sus extensos y convincentes memorandums. Su lectura revela no la megalomanía de un productor, sino el esmero de un hombre ávido de perfección, cuya opinión en todo caso siempre resulta interesante.

En una de sus proverbiales intuiciones, David dio permiso a Orson Welles para realizar una adaptación radiofónica de la novela en el programa “Mercury Theater on the Air”. Nadie mejor que el mismo productor para explicar las razones de su anuencia:

«*Rebeca* no estaba recibiendo la atención pública que merecía dado el éxito resonante del libro, y Orson, que entonces estaba de actualidad, atraería numerosos comentarios sobre la novela y sobre nuestro proyecto. Lo que más me interesaba era ver cómo resolvía la cuestión de la narración en primera persona. Que yo sepa, este método nunca se ha utilizado en una película, salvo hasta cierto punto en un filme de la Fox de hace algunos años titulado *Poder y gloria*».

El espacio salió al aire en diciembre de 1938, cuando sólo hacía un mes que la emisión de una supuesta invasión alienígena radiada por Orson había sumido al país en un estado de pánico. Cuando escuchó la versión radiofónica, Selznick instó a

Hitchcock a «tener en cuenta las ideas de Welles. Podríamos solucionarlo haciendo que la chica empiece a contar la historia y utilizándola como narradora sobre unas escenas mudas hasta entrar en la película propiamente dicha».

Mientras David se ocupaba de los problemas de Scarlett O'Hara y la guerra de Secesión, Alfred continuó trabajando en el guión. Durante una breve reunión, el productor le propuso contratar a Lillian Hellman, a modo de refuerzo. Hitch rechazó la sugerencia y dio un nuevo repaso al texto, que había sido confeccionado por su mujer, Alma, y Joan Harrison, junto a Martin Buckey primero y Philip MacDonald después. A principios de junio, entregó el libreto. Se trataba de un tratamiento de noventa páginas de la novela, completado con ángulos de cámara, diálogos, especificaciones para los diseños de decorados y vestuario, y otros detalles. El cineasta explicó los problemas con que se había encontrado en un larga nota a Selznick:

«A usted corresponde decidir si el personaje de la chica tiene que tener humor o no. Este comentario viene al caso porque la protagonista del libro es una joven siempre digna de simpatía, una chica joven, insegura y moderadamente atractiva cuyos procesos siempre son expresados por medios mentales. En el traslado de dicho personaje a la pantalla sería necesario quizá introducir algún elemento que supliera su función como narradora en primera persona [...] y he pensado que en la parte de Montecarlo tendríamos que hacer ver que la chica es lista, atractiva y divertida, lo bastante para sacar a Max de Winter de su lúgubre estado. De esta forma, además, tendríamos algo con que contrastarla a su llegada a Manderley. Este contraste no existe en el libro. Lo que también va a ser un problema es encontrar una justificación para el asesinato. ¿Basta con hacerlo por medios verbales, con las palabras de De Winter, o debemos hacerlo visualmente, para garantizar que el personaje no pierda la simpatía del público? En muchos sentidos, me da la impresión de que para que así sea es necesario mostrar a Rebeca. Por otro lado, la historia tiene la fantástica virtud de hacernos sentir a Rebeca en todo momento, sin necesidad de verla [...] aunque la descripción que de ella hace De Winter es casi visual. ¿Flashback? ¡Aj!».

En su respuesta a la última parte de esta misiva, Selznick se remitió a una carta de Du Maurier: «Ella espera fervientemente que no resucitemos a la esposa muerta. Cree que si mostramos en pantalla a esta hermosa mujer, el contraste con la insulsa y poco atractiva segunda esposa sería mortal para ésta última. En mi opinión, no hay mujer que pudiera satisfacer la idea que cada uno se ha formado de la muerta. Tengo la esperanza de que lo logremos por medio de diálogos o de un *flashback* en el que sólo figure Max».

Por fin, a principios de junio, cuando el rodaje de *Lo que el viento se llevó* tocaba a su fin, Hitchcock presentó al productor la primera versión del guión de *Rebeca*. Esperaba empezar a rodar en julio. Como era costumbre en él, y ciertamente en toda

la industria del cine, el director se había desviado considerablemente de las escenas del libro e incluso del espíritu de la historia en relación con los personajes y los escenarios; de las 105 escenas que contenía el tratamiento, sólo veinte se asemejaban a las correspondientes de la novela.

Fue la ocasión perfecta de comprender que su llegada a Hollywood no significaba el fin de la servidumbre, todo lo contrario. Porque Selznick, a diferencia de sus productores ingleses, no era un hombre dado a firmar cheques en blanco. Así, el 13 de junio, el bueno de Alfred recibió un sobre grueso. Cuál no sería su asombro al descubrir en su interior un memorandum de diez páginas, mecanografiadas a un solo espacio, con una larga lista de comentarios que se cargaban su guión punto por punto. Era la forma que tenía David de expresar su asombro ante la actitud del director, pues no podía entender que se permitiera semejantes licencias argumentales con un texto que, como él había señalado insistentemente, no presentaba mayores dificultades para su adaptación cinematográfica.

«Querido Hitch», escribía el productor, «tengo la enojosa y desagradable obligación de decirle que la adaptación de *Rebeca* me ha asombrado y decepcionado hasta extremos indescriptibles. Me parece una versión deformada y vulgarizada de un libro que ha sido un éxito y en el cual, por razones que no alcanzo a comprender, las cautivadoras escenas de Daphne du Maurier han sido reemplazadas por secuencias extremadamente rancias. Hemos comprado “Rebeca” y pretendemos filmar *Rebeca*».

Selznick estaba particularmente decepcionado por la alteración de los personajes protagonistas. Maxim de Winter, el misterioso aristócrata viudo que se casa con la joven heroína al principio de la historia, era más enigmático en la versión de Hitchcock que en la novela. Y la narradora anónima, señalada simplemente como “yo” en el guión, se había hecho menos pasiva y sumisa.

El informe concluía con un veredicto inapelable: «Lamento llegar a la conclusión de que debemos escribir de inmediato una nueva adaptación, probablemente con un nuevo equipo de guionistas». Sir Alfred no tuvo más remedio que hacer lo que se le ordenaba, y lo hizo con rapidez extraordinaria. A finales de junio presentó otro tratamiento, escrito esta vez en colaboración con Alma y otro guionista llamado Michael Hogan. El *script* llevaba adherida una nota que decía: «Este tratamiento reproduce exactamente la línea de la novela y contiene diálogos aproximados de Daphne du Maurier».

En 1969, al recordar este episodio, Hitch comentó en tono jocoso: «El memorandum era tan largo que no he terminado aún de leerlo hasta hace poco. Creo que daría para una película muy buena. Llevaría por título *La historia más larga jamás contada*». Ironía a toro pasado. Porque en aquel momento, el cineasta tuvo que hacer un gran esfuerzo para encajar el golpe.

No era fácil trabajar en estas condiciones. Pero Alfred, al menos, encontró un

motivo de satisfacción en todo lo sucedido: Selznick no le había apartado del trabajo de reescritura, como hubiera hecho con cualquier otro cineasta curtido en las costumbres hollywoodienses. «Yo era un personaje menor en el seno de una vasta industria, donde reinaban los empresarios que dirigían los estudios», comentó el cineasta en los últimos años de su vida. «A pesar de todo, las normas se suavizaron para mí. Me permitieron participar en la elaboración del guión. Resultaba halagador, toda una muestra de consideración, salvo por un detalle: los horarios. Recuerdo aquellas sesiones en la mansión del productor, luchando contra el sueño, a las tres de la madrugada, intentando levantar el libreto. Naturalmente, David era la presencia dominante, se paseaba de un lado para otro, sin acusar, en apariencia, la presencia de los desgraciados seres que le rodeaban. Al amanecer no habíamos avanzado mucho, pero eso era lo que el productor entendía por trabajar».

Tras un largo proceso de reescritura, donde se logró que las escenas extraídas del libro permitieran contar la historia al gusto del productor, el “mago del suspense” y sus colaboradores empezaron a elaborar un guión coherente. A finales del mes de julio, presentaron una tercera versión en la que Selznick sólo echó en falta la mano de un buen redactor de diálogos.

Informado de la disponibilidad del dramaturgo Robert E. Sherwood, David lo contrató de inmediato para revisar los diálogos de “Rebeca” a imagen del libro de Daphne du Maurier.^[4] Durante los meses de agosto y septiembre, Sherwood se enfrascó en dicha tarea, ampliada con el encargo de solucionar el desagradable asunto del asesinato de Rebeca a manos de Maxim para cumplir las exigencias del Código de censura cinematográfica, para quien la figura del asesino sin castigo no existía en el mundo. El escritor pudo abordar satisfactoriamente la primera parte de su cometido, no así la segunda.

El espinoso tema del asesinato era el gran quebradero de cabeza del productor. David acababa de librar la batalla del *damn* pronunciado por Rhett Butler («Francamente, querida, eso no me importa») y no estaba de humor para rendirse a las exigencias de la oficina Hays. Pero el Código ganó la batalla. A instancias del jefe de los censores, Joseph Breen, y para disgusto de Selznick, la muerte de Rebeca a manos de su esposo se convirtió en un accidente.

En la novela, la malvada Rebeca alardea de sus infidelidades e incita a Maxim a matarla. David y sus colaboradores, sabiendo que en la película tenían que crear una sospecha de asesinato pero mantener la inocencia del protagonista masculino, decidieron que Maxim no la matara. En su lugar, Rebeca se golpearía accidentalmente en la cabeza durante una acalorada discusión con su marido, y éste agujerearía a continuación la barca de su mujer y la mandaría al fondo del mar. Este largo y complicado final fue ideado por Selznick, Hitchcock y Sherwood en una agotadora reunión que se prolongó durante toda la noche.

Según el productor, «la historia de “Rebeca” no es más que el relato de un hombre que ha matado a su esposa, y ahora se ha convertido en la historia de un hombre que entierra a una esposa que ha muerto de forma accidental». Por este último punto había que pasar con prudencia y casi a hurtadillas, tarea que Sherwood ejecutó con pericia, colando la información en el largo monólogo que pronuncia De Winter ante su segunda esposa durante la escena de la confesión, cuando le dice que nunca quiso a Rebeca, que la odiaba, que su matrimonio fue una farsa.

En un proyecto de tales características, el reparto era una cuestión crucial. Hitchcock y Selznick llevaban meses luchando con tan delicada cuestión. En un primer momento se habían mencionado los nombres de William Powell, Melvyn Douglas, Walter Pidgeon y Leslie Howard para el papel del señor De Winter. Pero no convencieron demasiado. David Niven también estuvo en liza, pero el director no defendió a su compatriota; «no tiene hondura ninguna», sentenció. Finalmente prevaleció la candidatura de Ronald Colman. El siguiente paso era preparar una estratagema que les permitiera convencer al actor.

El productor pensaba que el tratamiento que habían dado al asunto del asesinato tranquilizaría a Colman. Pero éste ya no vacilaba; simplemente, había perdido el interés. Así que David se encontró dividido entre William Powell, que estaba más cercano en edad al personaje, y un nuevo aspirante, Laurence Olivier, que tenía un perfil más obviamente romántico.

Powell, lejos de sentirse molesto por haber sido rechazado previamente, aún suplicaba una oportunidad. El problema era el contrato que le ataba a la Metro. Selznick podía alquilar sus servicios, pero a un precio elevado y por un plazo inferior al necesario. Tampoco le beneficiaba su aspecto, demasiado americano para el papel. Tanto inconveniente acabó descartándole.

El productor se dirigió entonces a Olivier. Los dos hombres se conocían desde los tiempos en que David trabajaba en la RKO, estudio que había contratado al intérprete británico por su parecido físico con Ronald Colman. Larry había hecho dos películas olvidables y se había vuelto a Inglaterra, harto de la vida en California y de su falta de éxito. Ahora, siete años más tarde, la situación era muy distinta. *Cumbres borrascosas* le había devuelto a Hollywood, seguido de su amante, Vivien Leigh, pero esta vez con el rango de estrella. Las espléndidas críticas que había obtenido el arrebatado melodrama de William Wyler y las noticias relativas a las multitudes que se agolpaban frente a las puertas del Radio City Music Hall y del Morosco Theater para ver en persona al nuevo galán convencieron a Selznick de que merecía la pena probar con él.

Así pues, en junio de 1939, con la aprobación de Hitchcock y la mediación de la oficina de Myron, el productor contrató a Olivier... y abrió su propia caja de los

truenos, porque nada más firmarse el acuerdo, miss Leigh inició una campaña para conseguir el papel de la oponente del galán, el de la “heroína sin nombre”. Empezó entonces una búsqueda casi tan famosa como la de Scarlett.

Asignar los papeles secundarios no planteó demasiados problemas. De la colonia británica, David contrató a Leo G. Carroll, C. Aubrey Smith, Nigel Bruce, Reginald Denny y Melville Cooper. Para encarnar a la siniestra ama de llaves que aterroriza a Mrs. De Winter, la señora Danvers, se pensó en Alla Nazimova o Flora Robson. Pero Kay Brown, una vez más, apareció con la intérprete perfecta: la australiana Judith Anderson.^[5]

El papel de la señora Van Hopper, la vulgar millonaria americana que emplea a la protagonista, también tuvo varias candidatas: Lucile Watson, Laura Hope Crews, Mary Boland, Alice Brady y Cora Witherspoon. Al final prevaleció la opinión de Hitchcock, que se había quedado impresionado con la actuación en el Pasadena Playhouse de una tal Florence Bates, una abogada de Texas que había abandonado la toga para embarcarse en la carrera de actriz. El reparto se completó con Gladys Cooper, George Sanders y Lumsden Hare. Todos ingleses. Obviamente, la heroína también tenía que ser británica.

La elección de la segunda señora de Winter era uno de los problemas que David llevaba meditando desde que compró el libro.^[6] «Era el papel más deseado desde hacía años, después del de Scarlett O’Hara», afirmó más tarde. El productor barajó una larga lista de candidatas a lo largo del primer año de elaboración del guión. Se dice que más de veinte actrices hicieron una prueba para el papel, algunas tan famosas como Loretta Young y otras desconocidas como Nova Pilbeam, a quien Hitchcock, por alguna inexplicable razón, se opuso con todas su fuerzas.

La posibilidad más recurrente era Margaret Sullavan, una chica atractiva, de voz ronca y aire sensible que había ascendido al estrellato en 1935 con la película *Una chica angelical*. En su favor hablaba el hecho de que ya había interpretado el papel, satisfactoriamente, en la versión radiofónica de Orson Welles. Otra candidata era Olivia de Havilland, amparada en lo bien que lo estaba haciendo en *Lo que el viento se llevó*, en un papel muy emparentado con la segunda señora de Winter.

La tercera opción era una actriz teatral de Nueva York llamada Anne Baxter, a quien Selznick sometió a prueba por recomendación de Kay Brown. «David miró mi boca y examinó mis dientes, y yo me sentía como si fuese un caballo de carreras», recordó la adolescente Anne. El productor, por su parte, la encontró «conmovedora, un poquito joven, muy sincera y muy difícil de fotografiar».

A todos estos nombres se añadía el de Vivien Leigh, quien, por razones obvias, estaba deseando embarcarse en la producción. «Está convencida de que si hiciera una prueba nos dejaría con la boca abierta», comentó el productor. «En mi opinión personal, no es la actriz adecuada para el papel, pero si resultara adecuada nos

solucionaría un montón de problemas, y tengo mucho respeto por su talento interpretativo, mucha consideración por mi propia paz interior durante los meses de agosto y septiembre, en que cierto joven [Olivier] va a estar por estos lares, y mucho interés por las bondades que le reservaría [a Leigh] el futuro junto a nosotros si hiciera *Rebeca* [...] y le he dicho que podía hacer una prueba con Larry».

Vivien hizo su prueba, pasando directamente de Scarlett al papel de la “joven sin nombre”, sin apenas preparación, y según Selznick y Hitchcock, «lo hizo fatal». Ambos la encontraron demasiado ardorosa, demasiado agresiva para el papel de la virginal, atribulada y pasiva recién casada.

David prometió a su actriz que le dejaría hacer otra escena cuando terminara el rodaje de *Lo que el viento se llevó*, pero ella estaba tan deseosa de reunirse con Olivier en Nueva York que se marchó sin hacerla. Cuando la pareja regresó a Inglaterra aquel verano, Leigh se sometió a otra prueba en Londres. Selznick recibió la película en Culver City y confirmó su impresión anterior.

El productor, temiéndose influido por la imagen de Scarlett, pidió al director George Cukor que echara un vistazo a las pruebas de Sullavan, Baxter y Leigh. «Recordando que es muy amigo de Vivien, y gran admirador de su talento», explicó David, «me cuidé mucho de inclinar su veredicto en un sentido u otro. Él vio todas las pruebas muy detenidamente y con mucha seriedad, a excepción de unas risotadas que soltó ante los esfuerzos de Vivien. Comentó lo mismo que habíamos opinado Alfred y yo, que no daba la imagen en absoluto, ni en cuestión de sinceridad, ni de edad, ni de inocencia... Dijo que, en su opinión, la más conmovedora de todas era la interpretación de Anne Baxter».

Miss Leigh, en ruta hacia Nueva York, recibió un radiograma a bordo del “Ile de France” el 18 de agosto. «Hemos tratado de convencernos a nosotros mismos hasta el día de hoy para elegirte para *Rebeca*», escribía Selznick, «pero lamento decirte que finalmente estamos convencidos de que eres tan inadecuada para este papel como el papel lo sería para ti. Pensamos que serías agriamente criticada y tu carrera, que ahora ha tenido este tremendo despegue con Scarlett... dañada». Debió ser particularmente frustrante para Vivien. Ella era la actriz más envidiada del mundo, la heroína de *Lo que el viento se llevó*. ¿Qué mejor forma de continuar su éxito que con el rol protagonista en *Rebeca*?^[7]

A Anne Baxter tampoco le sonrió la suerte. Pese a ser la opción favorita de Hitchcock, el productor decidió que la actriz —una adolescente de dieciséis años— parecía demasiado joven al lado de Olivier, y perdió el papel que podría haberla convertido en una gran estrella. Su premio de consolación fue un contrato de siete años con la 20th Century Fox a razón de 350 dólares semanales, ofrecido por Darryl Zanuck después de ver su prueba de la “joven sin nombre”.

En julio, Selznick decidió contactar con otra de las candidatas, Olivia De

Havilland, aunque intentaron disuadirle por los problemas que acarreaba tratar con Jack Warner. Le preocupaba además el hecho de que Leland Hayward, el agente de la estrella, era también el esposo de Margaret Sullivan, que estaba entre las candidatas, y si él mencionaba a De Havilland podría molestarle. El panorama empezó a aclararse cuando Olivia descubrió que su hermana pequeña, Joan de Beauvoir de Havilland, en arte Joan Fontaine, también aspiraba al papel. Indignada, se negó a someterse a una prueba. Su actitud la descartó definitivamente.

Selznick y Fontaine se habían conocido en una cena en casa de Charlie Chaplin. Joan era una absoluta desconocida para el productor, cosa lógica dada la escasa repercusión de su carrera hasta entonces. Empezaron a hablar de novelas y poesía, y el productor quedó impresionado con sus conocimientos de literatura.

—¿Has leído “Rebeca”? —preguntó ella.

—Sí, he comprado los derechos para el cine. ¿Te gustaría hacer una prueba?

Delgada y elegante, de belleza rubia un tanto desvaída y aspecto aparentemente frágil, Joan Fontaine languidecía en el cine desde 1935, cuando George Cukor le ofreció su primer papel: una intervención menor, secundando a Joan Crawford, en *No más mujeres*. Como no llamó la atención, aceptó encantada volver al teatro, en la obra “Call It a Day”. El productor Jesse L. Lasky acudió a una de las representaciones y le propuso firmar un contrato de siete años, que inmediatamente revendió a la RKO.

Como el estudio no sabía todavía qué hacer con esta debutante de aspecto cultivado y elegante acento inglés, se limitó a asignarle roles decorativos que exigieran cierta clase en producciones de escaso presupuesto. Su gran oportunidad, y su gran descalabro, había llegado con el papel de pareja de baile de Fred Astaire en *Señorita en desgracia* (1937), título muy apropiado a la vista de las escasas aptitudes de la actriz para hacer honor a su especial cometido, que sólo pudo satisfacer en el apartado encanto.

En el otoño de 1938, George Cukor volvió a cruzarse en su camino. Le pidió que se acercara al estudio de Selznick para hacer una prueba para el papel de Melanie en *Lo que el viento se llevó*. La actriz llegó vestida de punta en blanco. Al verla, el director comentó: «Estás demasiado elegante. Melanie tiene que ser una chica sureña sencilla y normal», a lo que Joan replicó sugiriendo el nombre de su hermana Olivia. Bajo la capa de elegancia, Cukor percibió una vulnerabilidad y una inocencia que aún llevaba en la memoria cuando abandonó el rodaje de la epopeya sureña y se trasladó a la Metro para hacer *Mujeres*. Proporcionó a la actriz un papel pequeño pero entrañable en dicho proyecto, y los resultados le animaron a proponer su nombre para *Rebeca*.

«Durante el otoño de 1938 y la primavera de 1939, hice muchas pruebas, la primera con John Cromwell, y finalmente con Alfred Hitchcock», recordó Fontaine.

«Lo mismo hicieron todas las actrices de Hollywood, incluyendo a Virginia Mayo, Vivien Leigh, Loretta Young, Susan Hayward, Lana Turner, Anne Baxter y Geraldine Fitzgerald. Ante tamaña competencia, conseguir el codiciado papel parecía una quimera. Mi agente me aconsejó que lo olvidase. De cualquier modo, estaba a punto de casarme con Brian Aherne, empezar una nueva vida».

En agosto de 1939, un mes antes del comienzo del rodaje, el orondo Alfred emitió su veredicto en un informe: «He enseñado a la señora Hitchcock y a Joan Harrison las pruebas de Anne Baxter, Joan Fontaine y Margaret Sullavan. A las dos les preocupa Joan. La señora Hitchcock piensa que Fontaine aparece tan cohibida y sonriente que se hace inaguantable, y que su voz es extremadamente irritante. Las dos piensan que Anne Baxter es mucho más tierna, pero han expresado temor de que no pueda hacer las escenas de amor a causa de su edad y su falta de experiencia. Ambas piensan que Margaret Sullavan es muy superior a las otras candidatas».

A la vista de esta reacción, Selznick decidió olvidarse «de Joan Fontaine, dado que no conseguía que ningún empleado, salvo Hal Kern, coincidiera con él en su predilección por la hermana pequeña de Olivia. No la podían ver ni en pintura. La gente la llamaba la “mujer de cartón”».

Finalizado el rodaje de *Lo que el viento se llevó*, el personal del estudio había empezado a recuperarse del tremendo esfuerzo del proyecto. A su lado, *Rebeca* parecía casi unas vacaciones. No era un proyecto complicado, salvo por los cuarenta decorados que habría que levantar. Veinticinco de ellos eran interiores, la mayoría correspondientes a la mansión Manderley, que se convirtió en el mayor problema de la película, casi tan enojoso como Tara.

«Manderley es tan importante como cualquier miembro del reparto», explicó David a sus colaboradores. «Tiene que resultar real y tiene que resultar imponente. En Inglaterra hay muchas casas, pero no podemos ir allí a causa de la guerra. Alguna mansión habrá en este país que se parezca a Manderley. ¡Encontradla!»

William Cameron Menzies, Lyle Wheeler y Ray Klune recorrieron los Estados Unidos y Canadá inspeccionando residencias fastuosas. En Nueva Inglaterra y la Columbia británica encontraron algunas posibilidades, pero su apartada ubicación resultaba problemática, igual que la necesidad de destruir Manderley al final de la película.

Klune, director de producción, lo recordaba así: «Alfred sabía exactamente lo que quería, pero ninguna de las mansiones que encontró nuestro equipo satisfizo a David. La casa planteaba una serie de problemas muy reales, si es que no pensábamos utilizar un decorado. El primero era que la parte exterior tenía que aparecer en condiciones muy diversas: lluvia, noche, sombra, luz diurna... Además, la mansión ardía en un incendio. Así pues, a Lyle, a mí y creo que también a Hitch, se nos ocurrió la idea de hacer una serie de miniaturas de distintos tamaños de Manderley.

Pensamos que la única forma de hacerlo bien era construir la mayor miniatura de la historia; luego otra miniatura a la mitad de escala; y luego partes de la casa a tamaño natural. Pero las pasamos moradas con David».

—¡Eso es! ¡Eso es Manderley! —exclamó Selznick cuando Klune le mostró unos bocetos—. ¿Dónde la has encontrado?

—No la hemos encontrado. La vamos a construir.

—¡Pero eso costaría una fortuna!

—No, si la construimos en miniatura.

—¡Ah, no, eso no! Mis películas no se hacen con malas miniaturas.

—Mira, David, ésta no va a ser una miniatura cualquiera. ¡Te haremos algo de lo que podrás sentirte orgulloso!

A Selznick le daba mucho miedo que la miniatura se notara, creía que su director de producción se estaba equivocando, pero éste defendió su idea con contundencia y él accedió a regañadientes.

—Mira, algún día te pillaré —le dijo—, pero en lo del incendio de Atlanta tú tenías razón y yo me equivoqué, y ahora te voy a dar otra oportunidad para equivocarte.

Una vez obtenido el visto bueno del jefe supremo, los artesanos del estudio empezaron a construir la inmensa miniatura a una escala de una pulgada por pie. «Ocupó un plató entero de los antiguos», recordó Klune. «Es que era enorme. Creo que costó 25.000 dólares».

Cuando el departamento de producción remitió un primer presupuesto de 947.000 dólares, Selznick montó en cólera. Sólo Hitchcock logró tranquilizarle, comprometiéndose a ahorrar 40.000 dólares sólo en decorados. David, sin embargo, no se mostraba tan complacido con su director en sus comentarios a Klune y Wheeler. A éstos les dijo:

«Alfred me ha soltado un montón de discursos grandilocuentes, como lo habrá hecho con vosotros seguramente, sobre la posibilidad de ahorrar dinero en decorados cambiando el método de rodaje en distintas escenas. Creo que deberíais decirle que de su comportamiento en este filme dependerán los métodos de trabajo que utilice en futuros proyectos. Sobre todo quiero que le digáis que vamos a estar muy atentos al resultado final para ver si lo que hemos pagado por los decorados que él ha aprobado queda reflejado en pantalla».

A finales de enero, tras contribuir a hacer un poco más incómoda la situación de Hitch en aquel país extranjero, Selznick decidió resolver el problema del papel de la segunda señora de Winter. Vivien Leigh estaba descartada definitivamente, y su entusiasmo por Margaret Sullavan se encendía y se apagaba según su estado de ánimo. La anterior concepción de la historia, con sus matices cómicos y su heroína más enérgica, favorecía a Sullavan. Pero las recientes reuniones habían vuelto al

concepto original de Du Maurier de un personaje tímido e inseguro. En opinión del productor, eso eliminaba a Margaret de la competición. No podía imaginar a la fiera actriz siendo intimidada por ninguna mujer. «Imaginad», comentó, «¡Margaret Sullavan mangoneada hasta el borde del suicidio por la señora Danvers!».

Con este descarte, la elección quedaba reducida a dos candidatas: Joan Fontaine y Anne Baxter. Selznick, inasequible al desaliento, llamó a Joan y le pidió que hiciese una prueba más. Le dijo con franqueza que temía que no fuese capaz de sostener el papel durante toda la película y que necesitaba convencerse definitivamente viéndola en tres o cuatro secuencias clave. Fontaine se negó. Tenía previsto extraerse una muela del juicio al día siguiente y, lo más importante, iba a casarse con el actor Brian Aherne justo después de la extracción, y no quería posponer la boda.

«Por eso», declaró David, «aunque me gustaba, decidí que yo no podía ser la única persona sensata del mundo y renuncié a su opción. Lo mejor era negociar un acuerdo con Anne Baxter. Entonces pasaron una serie de cosas: después de oírnos a Sherwood y a mí hablar del personaje, Hitchcock empezó a inclinarse en favor de Joan Fontaine, y John Cromwell, que había dirigido su primera prueba, nos dijo que cómo podíamos ser tan insensatos para no darle el papel. Luego pedí a George Cukor que viera otra vez los *tests*. Él y Cromwell son los dos hombres mejor capacitados para repartir papeles que he conocido en toda mi carrera como productor».

Cukor pensó que Selznick estaba en lo cierto respecto a Fontaine. Era insegura e inexperta, pero esas cualidades reforzarían su interpretación. Su dictamen no dejó lugar a dudas: en su opinión, si tenían que empezar a rodar de inmediato, él cogería a Joan sin dudarle un segundo.

El 18 de agosto, durante el puente del Día del Trabajo, David tomó la decisión definitiva: la elegida sería Fontaine. La actriz, convertida ya en la señora Aherne, estaba pasando unos días de pesca en un lago de montaña. Su representante la llamó por teléfono inmediatamente.

—Lo tienes, lo tienes —gritó—. *Rebeca*. Has conseguido el papel y Selznick quiere que vuelvas rápidamente y firmes un contrato a largo plazo.

—Pero es que yo no lo quiero —contestó la recién casada.

Joan volvió al bote y le comunicó la noticia a su marido.

—¿Por qué no la haces por dinero? —sugirió él.

La luna de miel había terminado.

El 3 de septiembre de 1939 Inglaterra declaró la guerra a Alemania. El embajador británico en Washington, siguiendo órdenes de su gobierno, emitió un bando en el que señalaba que «la producción continuada de filmes de fuerte sabor británico [en Hollywood] es una de las mejores y más sutiles formas de propaganda». Para película con fuerte sabor británico, *Rebeca*. La historia sucedía en Cornualles, el director era

inglés, el productor anglófilo, la atmósfera de la historia creíblemente inglesa y la lectura del reparto era casi como pasar lista a la colonia de actores británicos que trabajaban en América.

Empujado por los acontecimientos, Selznick autorizó la nueva versión del guión y decidió apresurar el comienzo del rodaje. Temía que buena parte de su reparto se viera obligado a cruzar el Atlántico. El viernes 8 de septiembre comenzó la filmación en los estudios Goldwyn. Hitchcock, Olivier y la mayor parte de los técnicos ingleses se consumían de preocupación por sus familias y por lo que pudiera estar ocurriendo en su país. En los primeros días había en el *set* un aire fúnebre, similar al ritmo que llevaba el “mago del suspense”.

El plan de trabajo establecía treinta y seis días de rodaje; el director, por tanto, debía liquidar cuatro páginas de guión al día, y a ello se había comprometido ante Selznick. Al final de la segunda semana, *Rebeca* llevaba cinco días de retraso; cuando Ridgeway Callow, el ayudante de dirección, se lo advirtió así a su superior, Sir Alfred contestó: «Reggie, si cumplo el plan de trabajo y el filme queda mal, no me dirán: “La película es espantosa, pero el bueno de Hitchcock ha cumplido en los plazos previstos”. Si la película es buena se olvidarán del plan de trabajo».

Selznick, según su costumbre, hizo un esfuerzo desde el principio por reafirmar su control sobre la película. Era obvio que Joan Fontaine necesitaría una gran cantidad de consejos y apoyo durante la filmación, y esta circunstancia podría entorpecer aún más al lento y meticuloso Hitch. A las primeras de cambio, el productor empezó a quejarse por la negativa del cineasta británico a ensayar una escena hasta que todas las luces estuviesen listas y hubiese calma absoluta en el *set*.

David también pidió «un sumario de la cantidad de trabajo promediada por cada uno de nuestros directores» para verificar su impresión de que Alfred estaba consiguiendo “materialmente menos metraje diario” que cualquier otro director de SIP. El informe reveló que Hitchcock había promediado doce tomas diarias en las dos primeras semanas de producción, lo que se traduciría en un rodaje de cuarenta y ocho días si mantenía el mismo ritmo.

El 21 de septiembre, Selznick seguía apretando tuercas. Pretendía estrenar *Rebeca* con mayor rapidez que cualquier otra producción: «Me gustaría tenerla lista en las semanas anteriores a Navidad, para dar posibilidad a United Artists de distribuirla lo mejor posible durante las vacaciones». Al director del departamento musical, Leo Forbes, le pidió que empezara a montar una banda sonora provisional con música de archivo, con el fin de celebrar pases previos para el público, y empezó a pensar a quién podía encargar la grabación de la partitura. El 11 de octubre, David firmó un contrato de cesión con la Metro, el estudio de Franz Waxman, para que éste trabajara en la película.

Pero las cosas no marchaban según lo previsto: al cabo de tres semanas, los

retrasos acumulados obligaron a Selznick a revisar al alza el presupuesto establecido. El filme costaría en torno al millón de dólares, y no ochocientos mil como había calculado al principio. El bueno de Alfred, mientras tanto, seguía su rumbo. El director era consciente de la importancia que tenía esta cinta para su futuro en América, y había adoptado una actitud concienzuda y metódica, sobre todo con Joan Fontaine. Desde un principio, Hitch se encargó de ir mostrando a la actriz tanto los gestos como las expresiones que tenía que adoptar. Joan se sentía como una marioneta en sus manos; cuando ella se comportaba de forma enfermiza e hipersensible, él se sentaba inmóvil, su cara enrojeciendo por momentos, sus manos cruzadas sobre su amplio estómago, y entonces la ordenaba que continuase con su trabajo. Se dirigía a ella como a una competente secretaria.

Lo cierto es que Hitchcock aprovechó la falta de experiencia de la joven intérprete para jugar a Pigmalion, en una actitud no exenta de sadismo. «Era como si deseara ejercer un dominio absoluto sobre mí», concluyó más tarde Fontaine. «Quería reinar completamente sobre mi persona, y era como si gozara pensando que todos los actores saldrían de la película odiándose mutuamente. No paraba de decirme que nadie me consideraba buena actriz, salvo él. Gozaba desorientándome. Pero también hay que reconocer que eso me ayudó a interpretar mi papel, porque mi personaje desconfía de todo el mundo. Su actitud fue enormemente beneficiosa para mis escenas».^[8]

Pese al control que ejercía sobre su protagonista, la ansiedad del orondo cineasta fue aumentando a medida que pasaban las semanas. Cada vez más irritado por las sobreactuadas expresiones de *shock* de Fontaine, Hitch aconsejó a los actores británicos que fuesen fríos y distantes con ella, porque quería ayudarla a retratar a una chica que estaba fuera de su elemento en un inquietante caserón. Quería que se mostrase nerviosa e insegura, actitud que sólo podía ir en beneficio de su composición.

Judith Anderson recuerda que, en ocasiones, Joan parecía querer que la amenazase para meterse en su papel. «Había una escena en la que ella tenía que llorar», recordaba Anderson. «Lágrimas de verdad; las de glicerina no servían. De repente, me dijo: “Dame una bofetada”. Yo le respondí que no iba a hacerlo, y para mi sorpresa se dirigió a Hitchcock diciéndole: “Dame una bofetada”. Él le sacudió un gran bofetón y ella se sentó y empezaron a brotarle las lágrimas».^[9]

Hitch, en su afán de aumentar la inquietud de Fontaine, le explicó que Olivier quería a Vivien Leigh, información que incrementó su nerviosismo y ralentizó aún más el ritmo de rodaje, porque la actriz requería numerosas tomas para ofrecer la interpretación adecuada en cada plano. Larry también auxilió al director en su propósito. Odiaba ver a Joan en el papel que creía destinado para su adorada Vivien, y pedía constantemente que la despidiesen.

A Olivier le molestaba la presencia de Fontaine tanto como le había molestado la de Merle Oberon durante la filmación de *Cumbres borrascosas*. Desafortunadamente, esta crispación y frialdad hacia su *partenaire* lastraron su actuación, porque resultaba demasiado obvio que ni siquiera su profesionalidad podía ocultar sus sentimientos, de manera que las escenas románticas entre ellos no siempre resultaban convincentes. Suerte que su personaje se caracterizaba en gran parte del metraje por un humor antipático y distante respecto a su pareja en pantalla, y que su encanto, buena imagen y voz cuidadosamente modulada podían hacer que el público viese un calor en su interpretación que realmente no existía.

En una ocasión, Laurence estaba tan irritado con su pareja que se equivocó en una frase —algo impensable para un actor británico— y gritó «¡Mierda!», fuera de sí.

—Cuidado, Larry —advirtió Hitch, con fría jocosidad—. Joan es una recién casada.

Olivier alzó una ceja.

—Ah, ¿sí? ¿Con quién te has casado?

—Con Brian Aherne —contestó Fontaine, sonriendo.

Al oír que el marido era el actor que había rechazado dos papeles que él había aceptado con gran éxito, Larry Olivier se alejó de la actriz, diciéndole por encima del hombro:

—¿No has podido encontrar nada mejor que eso?

Durante el rodaje, otros miembros del reparto imitaron la actitud de Laurence. El 22 de octubre de 1939, Joan cumplió veintidós años en el plató de *Rebeca*, y pasó la mayor parte del día sola en su pequeño camerino. Por la tarde escuchó voces que cantaban “Cumpleaños feliz”. Salió al pasillo y encontró a un grupo de miembros del equipo portando una tarta y algunos presentes. Reginald Denny confesó más tarde a la actriz que había intentado que Olivier, Anderson y Cooper se unieran al homenaje, «pero dijeron que no tenían tiempo».

La relación entre Hitchcock y Olivier tampoco fue idílica. Como tenía por costumbre con sus galanes, el director no orientó demasiado a su protagonista masculino. Sir Alfred situaba la cámara donde le parecía bien y emplazaba a sus intérpretes en un orden de cosas en el que ellos se limitaban a cumplir una función entre tantas. Además, el papel de Maxim sólo exigía competencia, una situación que resultaría frustrante para cualquier actor. Hasta su compañera Gladys Cooper, que le admiraba desde *The Rats of Norway*, pensaba que se habían equivocado al elegirle.

«Nos trataba como a peones de su partida de ajedrez personal», aseguró Larry. «Yo no sabía si estaba trabajando bien o no. Cuando me di cuenta de que eso no tenía importancia, perdí interés por el personaje. Tras el estreno de la cinta, la mayoría de la gente opinó que mi trabajo era excelente. Curiosa situación para una persona que sabía que no había dado lo mejor de sí mismo».

La tensión hizo estragos entre los miembros del reparto. Florence Bates, cuya experiencia se limitaba a una sola actuación ante las cámaras, vivió una auténtica pesadilla. Durante su primer día de rodaje, y ante más de cien personas, Hitchcock le gritó exasperado: «Bueno, Miss Bates, ¿cuando empezará usted a actuar?». La inexperta actriz no pudo recuperarse del pernicioso efecto de esta frase con doble sentido. Llegó a retrasar la filmación tanto como Joan Fontaine, y su nerviosismo la llevó a necesitar diez tomas para hacer bien un plano en el que simplemente debía decir: «¡Mira, es Max de Winter!». Revisando todos los rollos de película en los que aparecía ella, Selznick comentó: «Creo que no hay ni una sola línea en todo su papel que no pueda ser infinitamente mejorada».

George Sanders tampoco estuvo muy fino. Se acababa de enamorar y tenía la mente en otra parte, por lo que mostró una completa ignorancia sobre todos los aspectos de su personaje. Al cabo de dos días, todavía no había sido capaz de memorizar su texto. Por otra parte, Cecil Aubrey Smith, el reputado actor de setenta y seis años, «se había aprendido un texto equivocado y tuvo que volver a memorizar y a ensayar de nuevo el texto correcto».

En línea con la filosofía de la casa, que exigía el máximo respeto a los libros famosos, el guión era fiel a la novela de Du Maurier. Pero Hitchcock rodaba el filme a su modo, planeando cada escena tan cuidadosamente que filmaba muy poco material extra, conservando sólo lo que consideraba esencial para el montaje final. Lo hizo así en parte por costumbre y en parte como defensa contra Selznick. Sabía de la afición del productor a manipular las películas una vez terminadas.

Esta habilidad para “montar con la cámara” implicaba que el orondo Alfred controlaba no sólo el rodaje sino también la pos-producción, y eso molestaba profundamente a David. El productor estaba descubriendo que Hitch era un cineasta cuyo trabajo no podía preparar, controlar y remodelar para adecuarlo a sus propios gustos. Sabía que no había mucho que pudiese hacer para acelerar el ritmo de trabajo sin arriesgarse a una confrontación con el director, algo que ciertamente no quería, dada la gran calidad de los copiones que había estado viendo cada mañana en su sala de proyección. Pero este sistema de “montar con la cámara” era un sacrilegio para él. Al productor le gustaba cubrir cada plano desde todos los ángulos posibles para luego experimentar en la sala de montaje. Cuando empezó a ver la proyección que llegaba de los platós de *Rebeca*, DOS comprendió que le estaban privando de ese material.

«No acabo de entender este maldito rompecabezas tuyo», se lamentó Selznick al “mago del suspense”. «Esto de reducir el número de ángulos es algo muy conveniente, pero si lo único que hace usted es darnos menos película al día que alguien que rodara el doble de ángulos, entonces no sirve de nada. En su forma de rodar hay cosas que creo que debería corregir, por ejemplo, eso de dejar que los actores estén de brazos cruzados mientras los técnicos preparan cada toma y que los

técnicos estén de brazos cruzados mientras los actores ensayan. Es pueril no comprender que ambos procesos deben desarrollarse simultáneamente, y si el ruido le molesta, lo que puede hacer es ensayar en los flancos, en algún lugar apartado».

Hitch replicó diciendo que Joan Fontaine le estaba dando mucho trabajo y que el guión, aún a medio elaborar, estaba retrasando el proceso. «Comprendo que hacer actuar a Joan es algo que lleva su tiempo», contestó el productor, «pero todas las películas en las que he trabajado tenían algún problema parecido. Quizá pueda atribuirme usted la responsabilidad del estado del guión, pero no puede negar que dispuso usted del texto con muchos días de antelación». En realidad, Selznick estaba obteniendo algo que siempre había querido, una “película pre-montada”, pero sin su acostumbrada autoridad sobre el proceso.

Sintiéndose desposeído de su proyecto, David sólo tenía un deseo: demostrar a Hitchcock quién mandaba en el estudio. «Ensayaba una escena», declaró el cineasta británico, «pero antes de poder prepararme para rodarla, llegaba la *script* y me susurraba: “Tengo que llamar ahora mismo al Sr. Selznick”. Antes de que pudiera ponerme a filmar, [DOS] tenía que aprobar el último ensayo».

A lo largo del rodaje, el productor bombardeó a su director con un continuo fluir de memorandums a cual más incendiario. Expresó su preocupación, por ejemplo, por el frágil físico de Olivier, insistiendo en que su estatura y sus hombros fuesen artificialmente aumentados como habían hecho en *Cumbres borrascosas*. «Por amor de Dios», escribió a propósito del actor, «acelere el ritmo de sus escenas. ¡Actúa como si se preguntara si debe presentarse candidato a la presidencia de Estados Unidos, cuando sólo se está preguntando si debe dar un baile!». También se quejó de que las piernas de Fontaine parecían «singularmente poco atractivas» y aconsejó al realizador mantenerlas fuera de pantalla siempre que fuese posible. El bueno de Alfred no estaba acostumbrado a tan implacable supervisión, ni a verse obligado a ceñirse tan rígidamente al guión, pero no estaba en posición de levantar la voz.

La situación se complicó aún más cuando Lydia Schiller salió de la sala de montaje de *Lo que el viento se llevó* para ocuparse de la continuidad de *Rebeca* con la consigna de informar a su patrón de la menor violación de las directrices del libreto. En la primera semana de octubre debía tener lugar el rodaje de las escenas donde la recién casada investiga subrepticamente el dormitorio de Rebeca, que la señorita Danvers ha conservado intacto desde la muerte de su ama. Cuando aparece la gobernanta, el ambiente se pone tenso, dramático y fúnebre.

«Selznick quería abrir la secuencia con un primer plano de la letra “R” bordada en la cama y luego retroceder», recordó Lydia, «y recorrer el resto de la habitación a medida que la descubre la chica. Hitchcock decidió que la escena debía empezar con la cámara al fondo. Cuando le hice notar el cambio, me dijo: “No, lo vamos a hacer así”. No me correspondía ponerme a discutir, pero aquello suponía un cambio tan

drástico respecto a lo que quería el señor Selznick que llamé a su oficina y se lo dije a su secretaria. Al instante apareció alguien para entregar una nota en la que DOS mostraba su desacuerdo con lo que estaba ocurriendo. Hitch ordenó parar y dijo: “¿Estaba el señor Selznick en el set? Yo no lo he visto. ¿Qué está pasando aquí? Me acaban de entregar una nota donde me dice que no lo ruede así. ¿Quién le está informando?”. Yo estaba sentada en mi silla plegable [...] y Hitchcock miró al ayudante de dirección y empezó a presionarlo, a acusarlo. No podía callarme, así que dije: “No, señor Hitchcock, no es Reggie [Callow], soy yo”. Se quedó de piedra, estupefacto, como si hubiera hecho algo incalificable. “¿Tú, Lydia?”, dijo. “Yo pensaba que tú trabajabas conmigo, para mí, y resulta que me estabas espiando, informando...”

»Huelga decir que aquel día fue mi bautismo de fuego. A partir de entonces no hubo paz para mí. En voz baja, cuando nos poníamos a trabajar en el guión, me decía unas cosas [...], eran obscenidades, cosas que yo ni siquiera sabía lo que significaban. Para mí era algo insoportable. Mi padre y mis hermanos ni siquiera pronunciaban la palabra “mierda”. Dos o tres veces me tuve que levantar. Al final decidí que esas palabras que me decía no eran más que letras encadenadas, que no significaban nada, que no podían afectarme, y al final conseguí erradicar el sentimiento de repugnancia que me producían y seguir trabajando».

Los genios son imprevisibles en su comportamiento, y Hitch no era una excepción. Exigía lealtad total, y cuando se sentía traicionado era despiadado e inflexible. El “mago del suspense” se había mostrado más que cooperador durante el desarrollo del guión, lo cual aceptaba como la cuota de autoridad del productor. Pero él consideraba el *set* como sus propios dominios, y no tenía intención de cambiar para agradar a Selznick. Así que el clima era propicio para una confrontación, que no se produjo porque David estaba demasiado obsesionado con *Lo que el viento se llevó*.

La continua preocupación de DOS con su obra magna fue una bendición para el cineasta británico, permitiéndole establecer sus propios métodos de trabajo y su autoridad en el plató, aunque no pudo librarse de sus interferencias, cada vez más comunes en las producciones de SIP. Selznick observaba la proyección detenidamente y se preocupaba del ritmo de las escenas y también de las interpretaciones, especialmente la de Laurence Olivier.

«Los movimientos y las reacciones de Larry se hacen más lentos a medida que aumenta la velocidad de sus diálogos», le comentó el productor a Hitchcock. «Haga el favor de pedirle que vaya más rápido, y no sólo en los primeros planos, también en sus reacciones durante el resto de la película. Supongo que es así como actúa en el teatro, donde puede que el método sea satisfactorio... Y ya de paso, procure que entendamos lo que dice, porque sigue con esa tendencia a hablar deprisa y a recitar su texto de una manera que el público americano no va a comprenderle».

Más satisfecho se mostró con el trabajo de Joan Fontaine: «Creo que ha llevado usted a Joan por la línea de la sobriedad, pero debemos tener cuidado con el hecho de que obligarla a contenerse en los momentos más emotivos no suponga perder las escasas variaciones que tiene el personaje. A partir de este momento y hasta el final debo rogarle que sea usted un poco más Teatro Yiddish, un poco menos English Repertory Theater, y así conseguiremos que la sobriedad del resto de la interpretación resulte más eficaz [...] y no daremos la impresión de que ella no está a la altura de los grandes momentos».

A finales de octubre, Sherwood completó sus reescrituras, que fueron enviadas a la oficina de Breen para su aprobación. Pero Selznick seguía sin estar satisfecho. Redactó una lista de 21 puntos “a discutir”, con especial mención a las circunstancias de la muerte de Rebeca y a la escena de la confesión, donde Maxim le cuenta a Fontaine la verdad sobre Rebeca. «Debemos dejar claro que Rebeca quería que Maxim la matara», escribió DOS a Hitch. Aunque la oficina Breen se mostró contraria a mantener la historia tal como la había concebido Du Maurier, que presentaba a Maxim como un asesino que queda sin castigo, «ésa no es razón para perder de vista que Rebeca quería que él la matase».

Después de que David se reuniese con Breen para discutir el guión de Sherwood, la escena de la confesión pasó la censura. Estas eran cuestiones cruciales para la película, por supuesto, pero la atención del productor seguía centrada en *Lo que el viento se llevó*. El final del rodaje de su gran epopeya dejó libres al experto en efectos Jack Cosgrove y al diseñador de producción William Cameron Menzies para *Rebeca*, donde los dos eran requeridos para las secuencias iniciales y finales. Sorprende que DOS, y más aun sus colaboradores, logaran sobrevivir a la tensión de ambas filmaciones simultáneas.

A quien, aparentemente, no afectaba este clima febril era a Alfred Hitchcock. El cineasta británico siguió trabajando a ritmo calmado, entre una y media y dos páginas de guión por sesión, hasta mediados de noviembre. En ese momento, el proceso se paralizó durante tres días a causa de una gripe contraída por Joan Fontaine. En cuanto la actriz se recuperó, el Sindicato de Actores (IATSE) convocó una huelga salvaje de tres días de duración, lo que significaba una pérdida total de seis sesiones de rodaje. La empresa de *Rebeca* amenazaba con explotar.

Mientras la primera unidad se mantenía inactiva, la segunda se afanaba en Del Monte (costa de California, en las cercanías de Monterey), donde se filmaron los exteriores de la llegada a Manderley y los terrenos de la finca^[10]. Pero aquí tampoco faltaron los problemas: el equipo entero contrajo una grave urticaria que obligó a una hospitalización de tres días. Otra unidad, capitaneada por el ayudante de dirección Eric Stacey, viajó a Catalina para rodar los exteriores de la playa.

La filmación terminó de la misma forma en que había comenzado, es decir, muy

lentamente. El 28 de noviembre llegó a su fin, con 26 días de retraso sobre el plan previsto y Selznick presionando, sin renunciar a sus esperanzas de estrenar el 29 de diciembre... ¡aunque ello significara estrenar la película antes de que estuviera completamente acabada!

El productor, el director y los montadores —Hal Kern y Jim Newcom— se pasaron cuatro días montando la cinta. Cuando finalizaron estuvieron de acuerdo en que no sólo habría que trabajar en las escenas del incendio. El filme era demasiado largo, y sólo una completa revisión de ciertas secuencias podría reducirlo a un metraje razonable. Pero había un problema. El director de fotografía George Barnes tenía un compromiso con la Fox y no estaría disponible hasta finales de enero o principios de febrero. Selznick y Hitchcock querían a Barnes tras la cámara en las numerosas nuevas tomas para asegurar una iluminación consistente. Estas complicaciones, junto con la *premiere* de *GWTW* en Atlanta el 15 de diciembre, daban al traste con cualquier esperanza de estrenar *Rebeca* antes de Año Nuevo. La producción quedó archivada cerca de un mes.

Por fin, el 26 de diciembre, David llevó la película a San Bernardino para celebrar el primer pase de prueba. «Era un premontaje muy rudimentario», explicó, «y sobraban cientos de metros, pero el público reaccionó magníficamente. A juzgar por el entusiasmo de aquella concurrencia y cómo aplaudieron al aparecer el título, se diría que el público aguarda con impaciencia la cinta y que hay multitudes esperándola. Podría ser el filme más taquillero que hemos hecho después de *Lo que el viento se llevó*».

Para asegurarse de que fuera así, el productor ordenó repeticiones de tomas durante varios días. Sir Alfred se vio obligado a rodar de nuevo más de treinta secuencias, incluida la escena cumbre donde la señora Danvers, enloquecida, prende fuego a Manderley.

Efectuadas las repeticiones, David dejó la película en manos de Franz Waxman, encargado de suministrar un fondo musical apropiadamente atmosférico. Waxman, cedido por la Metro, se encontró con un doble escollo: él aún estaba ocupado con *Historias de Filadelfia* y *Rebeca* aún estaba en proceso de construcción, a falta de montaje definitivo. DOS, sin embargo, deseaba estrenar el filme lo antes posible con el fin de cerrar el estudio durante varios meses y tomarse unas largas vacaciones. Cuando el compositor explicó que no podía componer una partitura para una cinta inacabada, Selznick declaró que «la idea de que la banda sonora de una película no se puede componer hasta que la película está montada definitivamente es una tontería». El productor, tan ducho en otros aspectos de la producción cinematográfica, demostraba así su ignorancia del proceso de creación musical.

Al comenzar la fase de montaje, Waxman había empezado a tomar notas sobre la banda sonora. A medida que las escenas empezaban a tomar forma, la presión

aumentaba para él. Como no podía trabajar sin disponer de las secuencias definitivas, seguía dedicándose a sus tareas en la Metro. El 28 de noviembre, Selznick se enteró de que aquel día Franz había trabajado un rato en *Rebeca*, pero sólo porque tenía unas horas libres: al día siguiente tenía que grabar la música que había compuesto para *Florian* en la MGM. Por si fuera poco, el compositor explicó que no podía dedicarse a *Lo que el viento se llevó* sin el consentimiento expreso de la Metro. Indignado, David ordenó que no se le abonara honorario alguno hasta que la cuestión quedara resuelta.

Al final, la presión a la que se vio sometido Waxman para cumplir con los plazos de *GWTW* estuvo a punto de acabar con su vida. Max compaginó su labor para SIP con sus obligaciones en la compañía del león, originando una sobrecarga de trabajo que acabó desbordándole. Entre tanto problema tuvo incluso que enfrentarse a la intromisión del director. Hitchcock insistía, cada vez con más frecuencia, en que la música incidental de la obra de teatro “Mary Rose”^[11] era enormemente apropiada para *Rebeca*. No hay constancia escrita de la sugerencia, pero Alfred tuvo que ser muy convincente, porque a DOS le entró curiosidad. En noviembre de 1939, el estudio comenzó a buscar desesperadamente la música de aquella producción de 1920. A finales de año, cuando el proyecto entró oficialmente en su fase de posproducción, Hitch seguía pidiendo “Mary Rose”. Buscaron durante casi un mes, en vano.

No acababan ahí los peligros que acechaban a Waxman. A espaldas del compositor, Selznick estaba preparando otra solución para el problema de la banda sonora. La agencia MCA se ofreció a componer la banda sonora de la película aprovechando los temas de Franz, como ya estaban haciendo con *Caballero y ladrón*, un filme que el estudio de Samuel Goldwyn quería estrenar antes de que terminara el año. David, que veía la posibilidad de ahorrarse una suma importante, pidió ansiosamente que se calculara el coste de poner música a *Rebeca*, «aunque sólo sea, como se ha sugerido, con el propósito de contar con un presupuesto para el caso de que lo hagamos nosotros mismos». Klune le advirtió que para hacer lo que se le pedía, la MCA necesitaría disponer de las partituras definitivas de Waxman, cosa que habría que llevar a cabo con algún subterfugio dudoso. El propio Franz había mencionado la cuestión presupuestaria en sus reuniones con los empleados de SIP: excluyendo su propio sueldo, las labores de orquestación, copia y grabación no costarían más allá de 12.000 dólares.

La respuesta del productor fue audaz: «Dejo la decisión en vuestras manos, incluida la posibilidad de contarle claramente a Waxman lo que estamos haciendo. Por otro lado, los cálculos de Franz, si se pueden aceptar, me parecen bastante razonables. Si queréis enseñar la cinta a los representantes de la MCA, podéis hacerlo cuando queráis». Como era de esperar, nadie quiso asumir tal responsabilidad, y las

aguas volvieron a su cauce, aunque mucho más revueltas.

Mientras Selznick estaba en Atlanta para la *premiere* de *GWTW*, Hitchcock y Jim Newcom finalizaron un montaje de su “criatura” de dos horas y media. David lo vio al regresar a Los Ángeles y pensó que la película por fin estaba tomando forma. Hubo algunas discusiones entre el productor y el director sobre el metraje, pero DOS era inflexible sobre este asunto en particular. Estaba decidido a mantener *Rebeca* por debajo de las dos horas para maximizar su potencial comercial.

Hitchcock protestó, pues no veía necesidad de alterar una obra que, a su juicio, estaba perfectamente alicatada. David insistió y el director se vio obligado a obedecer. Pero mantuvo las distancias y prohibió a su patrón la entrada en el *set*. Selznick se situó en el rincón más alejado del escenario y Hal Kern fue el encargado de hacer de intermediario entre uno y otro. La tensión, como suele decirse, se podía cortar con un cuchillo.

El 30 de enero, el productor solicitó a Klune un informe sobre el estado de la banda sonora. Éste contestó dos días después: «Ahora mismo Waxman no está trabajando en *Rebeca*, ni está cobrando de Selznick. Empezará a trabajar para nosotros en el momento en que Hal [Kern] pueda entregarle bobinas o secuencias definitivas, y eso creo que será más o menos a partir de mañana».

Así fue. Las nuevas tomas se completaron el 3 de febrero, con un coste adicional de 60.000 dólares. Waxman ya tenía un montaje medianamente aceptable, y no tardó en aplicarse a fondo en la banda sonora. El 8, 9 y 10 de marzo grabó dos horas de música, y el resultado estuvo más que a la altura de las circunstancias.

En malas condiciones, con poco tiempo y por un sueldo exiguo, el compositor regaló a Selznick y a Hitchcock una obra maestra indiscutible: una partitura repleta de misterioso y suntuoso sabor romántico, perfectamente adecuada a la opulenta y lujosa naturaleza del producto. Resulta difícil creer que una composición tan densa y sutil naciera en una época en que la sola idea de poner música a una película era un concepto relativamente nuevo.

La perfección, sin embargo, no era suficiente cuando David estaba por medio. El productor, siempre amigo de los retoques, decidió que algunos pasajes no eran adecuados y, como Waxman ya no estaba disponible, encomendó a Lou Forbes, jefe de su departamento musical, la tarea de reemplazar las secciones problemáticas de la partitura con pasajes de la banda sonora de *Ha nacido una estrella*, compuesta por Max Steiner. Una componenda con la que consiguió molestar tanto a Waxman como a Steiner.

Hay que reconocer que estos retoques fueron mínimos, lo que no impidió que dieran a las escenas correspondientes un aire ligeramente extraño e incongruente.^[12] No obstante, la mayor parte de la banda sonora es representativa del estilo de su creador e incluye algunos de los momentos musicales más suntuosos y fascinantes de

la historia del cine. También resulta, por momentos, espectral e incorpórea, inquietante y violentamente dramática. Es quizá la mejor partitura del cine de Hitchcock, aunque siempre se podrá proponer otro par de dignos aspirantes al título.

Selznick programó un preestreno de *Rebeca* para el 13 de febrero en Santa Barbara, y la respuesta fue positiva. Pero David seguía descontento con las secuencias de apertura y cierre, y decidió que había que repetir las. Ordenó a Cosgrove y Menzies que volviesen a filmar la miniatura de Manderley, y dio instrucciones precisas sobre la iluminación, los movimientos de cámara y la sincronización de los elementos visuales con la narración en *off* de Fontaine.

Cuando la película estuvo preparada para su exhibición, los costes alcanzaban la considerable cifra de 1.280.000 dólares, unos 513.000 dólares por encima del presupuesto inicial. El radio City Music Hall de Manhattan fue el escenario del estreno el 27 de marzo de 1940. La crítica aclamó la cinta, y su inmediato éxito aseguró la posición de Selznick como el productor más importante de Hollywood. La recaudación final ascendió a 2.500.000 dólares en el primer año de exhibición.

Pese a la inexperiencia que todos le atribuían, la interpretación de Joan Fontaine fue excelente; la popularidad inmediata, y el reconocimiento crítico, total. Dylis Powell escribió: «En el rol de la esposa, Fontaine, que estuvo tan conmovedora en *Mujeres*, demuestra una naturalidad insólita en una actriz cinematográfica. Su registro no parece muy amplio, pero dentro de este registro demuestra un talento singular».

La Academia de Hollywood también se rindió ante la actuación de miss Fontaine, premiándola con una de las diez estatuillas a que optaba la película, que también incluían a Hitchcock por la Dirección.^[13] El éxito apabullante de *Lo que el viento se llevó*, reestrenada en todo el país a principios de 1941, tuvo un positivo efecto “contagio” sobre *Rebeca*: el 21 de febrero, en una de estas manifestaciones perversas que caracterizan a tantas ceremonias de los Oscar, fue proclamada Mejor Película de 1940, derrotando a obras de la talla de *Las uvas de la ira*, *El gran dictador* o *Historias de Filadelfia*. Esta victoria puede ser considerada, en la distancia, como el último corte de mangas de la industria de Hollywood hacia el cine realista y cínico que empezaba a entonces a infiltrarse por la grieta del romanticismo que había alimentado las pantallas de la década anterior.^[14]

En su primera experiencia americana, Hitchcock había hecho un trabajo «absolutamente británico», y así lo reconocería más tarde. «La historia es inglesa, los actores y el director también», comentó el cineasta en el curso de sus entrevistas con François Truffaut. «¿Cómo hubiera salido *Rebeca* en Inglaterra con el mismo reparto? ¿Qué hubiera pensado yo? Hay, inevitablemente, una gran influencia americana, a través, en primer lugar, de Selznick, y después de Robert Sherwood, que escribió el guión desde una óptica menos estrecha de la que hubiéramos empleado en Inglaterra».

Según Claude Chabrol, con *Rebeca* el toque del maestro, que antes era un simple trazo, se convirtió en una visión del mundo. La espontaneidad se sometió a un sistema. Sin embargo, el maestro del suspense nunca llegó a considerarse satisfecho del resultado. «No es una cinta de Hitchcock», afirmó. «Es una historia más bien rancia, más bien anticuada, una historia que peca de falta de humor. Pero es un filme que, a pesar del tiempo, todavía se mantiene en pie, y me pregunto cómo».

Para Laurence Olivier, *Rebeca* fue una reedición del triunfo de *Cumbres borrascosas*, cosechando por igual entusiastas elogios por parte de la crítica y una nominación al Oscar. Pero su éxito quedó ensombrecido por las noticias del estallido de la guerra en Europa. La mayoría de los ingleses en Hollywood creyeron importante volver a casa inmediatamente, si no para alistarse, al menos para ofrecer los servicios de su oficio como apoyo moral. Con treinta y dos años, a Larry se le había pasado la edad de reclutamiento, pero estaba ansioso de mostrar su sentido del deber al país. Primero lo intentó por el conducto habitual, es decir, presentándose voluntario en la RAF. Luego, cuando su solicitud fue rechazada, llegó a hacerse doscientas horas de vuelo por su cuenta y se alistó en las Fuerzas Aéreas de la Armada de la Royal Navy.

Rebeca era un proyecto de prestigio de David O. Selznick, que aún andaba descendiendo de las alturas a las que le había elevado *Lo que el viento se llevó*. Todo en ella respondía a sus hábiles criterios de producción; sin embargo, en la película existen numerosos elementos que se escapan de las características de Selznick para entrar de lleno en el terreno del estilo personal de Alfred Hitchcock. Ciertamente es que se trata de la obra menos personal del cineasta británico, la más novelesca y la única que carece de sus célebres notas de humor, pero no es menos cierto que la maestría del orondo Alfred es tan engañosa como sus películas: puede parecer un artesano al servicio de un productor pero enseguida nos damos cuenta de que es su propio dueño y que, junto a la inevitable sujeción a la taquilla, se permite el lujo de jugar al experimentalismo como pocos autores.

En *Rebeca*, la mano de Hitch sobresale por el mero hecho de haber introducido el suspense en una historia psicológica que carecía de él. Pero hay más pruebas de que su primera experiencia norteamericana no es ajena a sus características como director. La principal, el hecho de enlazar con su filmografía posterior al reunir los elementos emblemáticos de una ensoñación, siempre entendida como resultado de su obsesión por mostrar las amenazas del entorno y los infiernos que habitan en el cerebro de la gente con apariencia de normalidad. Así, desde la primera secuencia nos adentramos en el resbaladizo terreno de los sueños, de las pesadillas, en la delirante historia de amor entre un ser vivo y otro muerto.

Sir Alfred encontró en el ambiente barroco del *best-seller* de Daphne Du Maurier,

cargado de tensiones y de latentes amenazas, un material especialmente idóneo para refrendar su maestría narrativa. *Re beca* es en su primera parte uno de los filmes más hermosos y poéticos del “mago del suspense”. En una atmósfera misteriosa y desasegadora, llena de luces y sombras, los personajes se funden con el paisaje, con los negros nubarrones que pueblan el cielo, con los acantilados y las olas encrespadas. Son momentos mágicos, obra de un narrador excepcional al que le bastan las imágenes para transmitir un sinfín de sensaciones.

Dos son los elementos fundamentales de este sombrío melodrama gótico: Manderley, la fascinante mansión dominada por el fantasma del recuerdo, y Rebeca, una sombra inquietante y turbadora que planea por la pantalla a lo largo de toda la película, cuya presencia llega a ser tan obsesionante para el espectador que termina por convertirse en el auténtico motor de la trama.

Estos dos elementos toman apariencia humana en la persona de Mrs. Danvers, la enigmática ama de llaves encargada de mantener viva la llama del recuerdo. Su figura se funde con el decorado hasta convertirse en un objeto más de la mansión y sólo el fuego podrá separarla de Manderley. Es como una sanguijuela inmóvil, agazapada.^[15] Es la maldad personificada.

Los amplios medios de producción suministrados por Selznick y el infalible ojo de Hitchcock para los movimientos de cámara generaron una obra caracterizada por un extraño sentido del humor y por un romanticismo ominoso y desesperado. “Rebeca” es un melodrama gótico-romántico para mujeres, pero Hitch lo convirtió en una historia de terror, culpa, poder y diferencias de clase. Más aún, en un reflejo del miedo que él sentía por las mujeres, y de cómo este sentimiento traspasa los límites de la dimensión narrativa. Bien debió de reírse de todas las señoras que, como bien sabía, acudirían en tropel a ver la película.

El gran mérito del cineasta británico en *Rebeca*, como en otros títulos suyos, fue el de conseguir sin esfuerzo aparente que todos los elementos de que disponía trabajasen en favor de la narración. Cada detalle redondea esa perfección: el guión, la música, la puesta en escena... y un reparto en estado de gracia, una piña de magníficos intérpretes que logran la hazaña de transmitir la idea de que viven ante la cámara todo lo que dicen y hacen.

Es de justicia reconocer que Laurence Olivier realizó un soberbio trabajo en el papel de Maxim de Winter, mostrándose todo lo sombrío que requería el tremendo misterio que se escondía tras la muerte de su primera esposa, pero la revelación fue Joan Fontaine. La joven actriz realizó una de esas interpretaciones en las que resulta imposible diferenciar al actor de su personaje. Estuvo simplemente perfecta como la “heroína sin nombre” que se debate entre su ingenuidad y el deseo de asimilar la personalidad de la difunta Rebeca, representando con una sensibilidad cuidadosamente modulada la delicada transición de mosquita muerta a dueña de la

mansión. La novela narra su lucha por encontrarse a sí misma frente a las fuertes personalidades de su marido y de la primera esposa de éste, y ella consigue que creamos en esa lucha, obrando el milagro de que todos sus movimientos, incluso su postura, expresen inseguridad, miedo y vulnerabilidad, de tal manera que todos los espectadores deseen protegerla. Su magnífica actuación le valió una nominación al Oscar y la posibilidad de demostrar unas cualidades interpretativas que muchos habían puesto en duda.

Magníficamente arropados por la fotografía de George Barnes y por la música de atmósfera de Franz Waxman, los demás componentes del reparto estallan en deslumbradores destellos de ingenio. George Sanders está todo lo irritante que se puede esperar del personaje de Favell, y Florence Bates parece disfrutar afilando sus garras sobre la pequeña Joan. De Judith Anderson basta con decir que su fascinante composición ha pasado a la historia del séptimo arte como el modelo de malvada cinematográfica. Frente a la ingenuidad y la juventud de la segunda señora de Winter, la señorita Danvers es un personaje inquietante, una figura perpetuamente enlutada que parece anunciar la proximidad de un drama.^[16] Esta memorable composición le valió una candidatura al Oscar y le aseguró una larga serie de papeles de mujeres atormentadas, generalmente malvadas, en el cine negro de los años cuarenta.

Sueño, cuento de hadas e historia de amor, *Rebeca* pertenece a esa estirpe de grandes clásicos del cine sin fecha de caducidad. Por mucho tiempo que pase, esta gótica, romántica, perturbadora e intrigante historia seguirá conmocionando a los espectadores con paladar, mantendrá su juventud, su complejidad y su belleza. Esta cinta te reconcilia con el cine y con la vida. Por eso siempre es un placer volver a Manderley.



Para David O. Selznick, encontrar a la protagonista femenina de *Rebeca* fue casi tan difícil como dar con Scarlett O'Hara. El productor montó una edición menor de aquella operación y una veintena de actrices filmaron pruebas. A mediados de agosto de 1939, sólo quedaban cuatro en liza: Anne Baxter, Margaret Sullavan, Olivia de Havilland y la hermana de ésta, Joan Fontaine. A mediados del mes de agosto, Selznick tomó la decisión definitiva: la elegida sería Fontaine. Una decisión cuando menos sorprendente, porque la actriz no se había hecho notar a lo largo de una carrera compuesta por trece películas. Su pareja en el filme, Laurence Olivier, fue caracterizado deliberadamente para que se pareciera a Ronald Colman.



Para el rol de la odiosa señora Danvers se barajaron los nombres de Alla Nazimova y Flora Robson, pero al final resultó elegida Judith Anderson (en la imagen anterior, con Joan Fontaine), una excelente actriz de teatro absolutamente desconocida en los medios cinematográficos. La inexperiencia de Joan Fontaine, actriz muy poco segura de sí misma, constituía la principal preocupación del equipo técnico. Todos albergaban serias dudas sobre su capacidad para soportar lo que se le venía encima: estudiar el guión, aguantar las duras horas de ensayo, soportar las duras pruebas fotográficas y hacer frente a la hostilidad de Laurence Olivier.



'LA LOBA'



Cuando a Sam Goldwyn, uno de los principales productores independientes de Hollywood y famoso por sus lapsus lingüísticos, le dijeron que “La loba”, la obra teatral de Lillian Hellman que quería llevar a la pantalla, era “muy cáustica”, replicó: «No me importa cuanto cueste. Voy a comprarla».

La pieza había dado sus primeros pasos hacía algunos años, en 1936 ó 1937, en la casa que la escritora compartía en la playa de Malibú con Dashiell Hammett. No fue una gestación sencilla, y la protagonista de la historia pasó por sucesivas transformaciones hasta adoptar su personalidad definitiva. «Cuando empecé a escribir la obra», comentó la autora, «el personaje de Regina, una mujer de amplias curvas y sexy, me pareció más divertido que péfido». Lillian tuvo que tirar a la papelera ocho borradores antes que Dashiell, su crítico más feroz, le diera su aprobación.^[1]

«Parte del problema», recuerda la dramaturga en su autobiografía “Pentimento”, «se debía a que la obra tenía una vaga relación con la familia de mi madre, y todo cuanto había oído, visto o imaginado había formado una gigantesca y enmarañada jungla de tiempo en la que no podía encontrar espacio para andar sin tropezarme con viejas raíces, escuchando voces decrépitas que me hablaban de historias acontecidas antes de que yo naciera».

El drama de Hellman se estrenó en Broadway en 1939 y alcanzó un gran éxito, incrementando la fama de su protagonista, Tallulah Bankhead, a cotas difícilmente superables. Tallulah interpretó el papel con gran arrojo, entusiasmo y autoridad, obligando a que el público simpatizara con ella, haciéndoles comprender por qué se había convertido en un ser endiabrado a causa del desprecio con que sus machistas y corruptos hermanos la trataban.

Artista con aureola turbulenta y gran atracción para el público de los grandes centros urbanos, Bankhead bordaba los papeles de arpía. Primero reinó en las tablas londinenses, donde se convirtió en monstruo sagrado del teatro anglosajón, y luego lo hizo en Broadway, en cuyos escenarios cosechó éxitos clamorosos. Y cuando no estaba actuando, se la solía ver en alguna fiesta haciendo comentarios sarcásticos y escandalizando a todo el mundo con sus fantasías imprevisibles. Más atractiva que bella, extravagante, de voz lánguida y personalidad explosiva, el cine pasó junto a este personaje excepcional sin haberlo aprovechado.

Cuando Goldwyn le pidió a William Wyler, que estaba bajo contrato con él, que dirigiera *La loba*, éste le respondió que la única mujer en Hollywood que podía hacer justicia a Regina Giddens era Bette Davis. El productor palideció. Sabía que Jack Warner era reacio a ceder los servicios de su estrella más taquillera (no lo había hecho desde *Cautivo del deseo*). La petición, como Goldwyn esperaba, fue rechazada. Pero consiguió que Warner cambiase de opinión cuando se negó a prestarle a Gary Cooper para *Sargento York* a menos que consiguiese a Bette a cambio. Se dice que también aceptó reducir una deuda de juego de 425.000 dólares que Jack tenía con él a

250.000.

Goldwyn acordó pagar a Warner 150.000 dólares por los servicios de Miss Davis, mientras la estrella seguiría recibiendo su salario de 5.000 dólares semanales durante las doce semanas de la producción. A Bette no le hacía feliz que Warner saliese ganando 90.000 dólares con el trato, pero estaba ansiosa por interpretar a Regina y se calló. Para Wyler, *La loba* reunía, inesperadamente, lo mejor de todos los componentes de una película, circunstancia que le permitía dar un salto de calidad hacia la perfección. De repente, podía unir todos los elementos de su premeditada dirección con una fuerza raramente igualada en el cine norteamericano.

El cineasta estuvo excepcionalmente bien asistido por actores y técnicos. El reparto fue casi el mismo que había estrenado la obra en Broadway. Los otros “lobos” eran Charles Dingle, en la piel de su hermano Ben, el efectivo líder del clan, con repelente encanto; Carl Benton Reid como el otro hermano, el oscuro, hosco y poco fiable Oscar; y Dan Duryea encarnando una villanía rayana en la imbecilidad como el sobrino Leo. Patricia Collinge también pasó de la escena a la pantalla a lomos de la despreciada y maltratada esposa de Oscar, una frágil y dolorosa flor marchita, el más desgraciado de los personajes de la obra.

Del elenco de Broadway, Goldwyn también contó con John Marriot, el actor negro que daba vida al fiel criado Cal. Los nuevos rostros fueron Herbert Marshall, de nuevo marido de Davis (como en *La carta*), y la debutante Teresa Wright, una actriz de teatro de veintitrés años que parecía haber nacido para interpretar a Alexandra.

Los créditos en el guión de *La loba* iban a ser en cierto modo misteriosos. Los títulos en pantalla decían: «Guión de Lillian Hellman, basado en su obra teatral. Escenas y diálogos adicionales de Arthur Kober, Dorothy Parker y Alan Campbell». Pero en el frontispicio del guión mecanografiado se leía, «guión final de Dorothy Parker y Alan Campbell». Kober era el ex-marido de Lillian Hellman, un antiguo periodista nacido en Austria que aparentemente escribió escenas adicionales para esta película antes de convertirse en escritor para Otto Preminger.

Años después, Wyler recordaba que el guión pertenecía totalmente a Lillian Hellman. Dorothy Parker había sugerido originalmente el título y Wyler sospechaba que Lillian había ayudado a su amiga Dorothy y a su marido a ganar unos cuantos miles de dólares consiguiendo que les pusiesen en nómina durante un par de semanas.

Lo cierto es que Hellman no lo tuvo fácil. Su obra tenía una estructura de hierro, y cualquier modificación sólo habría conseguido empeorarla. Pero la escritora consiguió darle un aire nuevo a base de añadir algunas escenas fuera del hogar de Regina e incluir un nuevo personaje en la trama, David Hewitt, un periodista liberal que servía de contrapunto a la maldad conservadora y racista del clan Hubbard.

A finales de enero de 1941, Goldwyn urgió a Lillian para que terminara de afinar

el guión. Pero la dramaturga, ocupada con la tercera reescritura de su última obra, “Watch on the Rhine”, no podía ir a Hollywood para redondear el trabajo. Le dijo al productor que no podía moverse de Nueva York porque el estreno en Broadway estaba a dos meses vista y tenía que empezar el *casting* inmediatamente. «El guión no necesita una reescritura», explicaba la autora en una carta, «sólo cortarse en algunas partes y quizás alargarse en otras». Sugirió a Goldwyn que contratase a otra persona y le recomendó a varias que, a su juicio, no manipularían los aspectos básicos de su guión: su ex-marido Arthur Kober, su amiga Dorothy Parker y el marido de ésta, Alan Campbell. Goldwyn contrató a los tres.

Una vez que todas las cuestiones periféricas estuvieron solucionadas, comenzaron los verdaderos problemas. Miss Davis no había querido ver la interpretación de Bankhead porque temía que pudiese influenciarla demasiado. Wyler insistió en que fuese al National Theatre de Nueva York, donde Bankhead había llevado la obra después de una gira nacional. Fue un error. «Nos peleamos agriamente», escribió después Bette en su autobiografía. «Había sido obligada a ver la interpretación de Tallulah Bankhead en Broadway. Yo no quería hacerlo. Siendo una gran admiradora suya, no quería en modo alguno verme influenciada por su trabajo. La intención de Willy era que yo hiciese una interpretación diferente del papel».

Davis, sin embargo, quería presentar a Regina como una zorra siniestra y codiciosa, lo que era razonable, dado su comportamiento: cuando sus hermanos roban bonos del banco de Horace para su inversión, después de que él les haya rechazado, Regina les chantajea para conseguir una mayor participación en la fábrica; también deja morir a su marido —tiene un corazón débil— al negarse a darle su medicina cuando sufre una angina de pecho.

La visión que Wyler tenía del personaje era mucho más compleja. Él pensaba que Regina tenía muchas sombras, que era elegante, encantadora y divertida además de malvada, y que también era muy *sexy*. «Quería que Bette la encarnase de forma mucho más ligera», dijo el cineasta, «pero ella deseaba presentarla como una villana porque en Warner Bros. siempre había estado interpretando a zorras. Cuando traté de corregirla, ella pensó que estaba intentando hacer que imitase a Tallulah, lo que no era cierto».

Wyler había pedido a Davis que fuese a ver la obra para hacerse una idea de lo que “NO” quería. Pero ocurrió justo lo contrario. Bette regresó absolutamente convencida de que los rasgos del personaje estaban grabados en piedra. Sus peleas se volvieron interminables.

La actriz insistía en que Tallulah había encarnado a Regina tal y como se la describía en la obra —fría, despiadada en su manipulación y su codicia— y en que no había otra forma de representar el papel. Así que decidió poner de relieve la frialdad y la premeditación del personaje. En vez de la sexualidad y la voluptuosidad

reprimida que sugería Bankhead, ella se propuso retratar a una mujer que ha destruido su sexualidad al competir con los hombres. De ahí que cuando se dispone a maquillarse para recibir a su marido e intentar someterlo a su voluntad, se limite simplemente a empolvase la cara de blanco, lo que le da un aspecto de muerta.

Para el director fue una repetición de las peleas que tuvo con Ruth Chatterton en *Desengaño*: una actriz insistiendo en interpretar a una villana demasiado rígidamente malvada y sin los matices que la hubiesen hecho humana. «Yo quería que la interpretara de una forma mucho más ligera», declaró Wyler. «Se supone que esta mujer no era solamente malvada, sino que tenía un gran encanto, humor y sexo. Tenía algunas frases terriblemente divertidas. Esa fue la causa de nuestras discusiones».

El rodaje comenzó el 28 de abril de 1941. Y desde el primer día estuvo claro que habría problemas. De hecho, el director y la estrella discutieron a las primeras de cambio sobre la elección de maquillaje de Davis. La actriz creía que a los treinta y tres años parecía demasiado joven para interpretar a una mujer de cuarenta y uno. Se emblanqueció la cara con calcimina para tener la apariencia de una matrona sureña de comienzos del siglo xx. Luego, con ayuda del maquillador, Perc Westmore, construyó una imagen de Regina fría, distante, casi abstracta, o, como escribió un crítico de la época, «una máscara de teatro japonés». El efecto la hacía tan pálida que el director de fotografía Gregg Toland tuvo que hacer largos *test* para equilibrar su iluminación con la de los otros actores.

Cuando Davis apareció con su maquillaje, Wyler la miró con el ceño fruncido. «¿Para qué es eso?», preguntó. «Es para parecer mayor», replicó ella. «Lo que pareces es un payaso», espetó el cineasta. «¡Quítatelo!» La negativa de la actriz sacó a la luz el peor lado del cineasta. «Él odiaba cómo hablaba, me movía, recitaba mis frases, mis pestañas postizas, todo lo relativo a mi interpretación», decía Bette. «Nada escapaba a su lengua mordaz».

A pesar de las tensiones, la película siguió adelante. Y Miss Davis, con razón o sin ella, continuó levantando dolores de cabeza a su antiguo amante. Por ejemplo, cuando la actriz vio los opulentos decorados que Stephen Goosson había diseñado para la casa de los Gidden, pensó que no eran fieles a la obra; ella creía que debían tener una «grandeza decadente» para reflejar la necesidad de dinero de Regina. Bette perdió esa batalla, igual que las siguientes, y a los pocos días de comenzar el rodaje ya era un manojo de nervios, un barril de pólvora a punto de explotar.

Wyler, aparentemente, estaba deseando encender la mecha. Desafiaba a la estrella a la menor oportunidad, exigiéndola una toma tras otra para obtener la interpretación sutilmente sombría que quería. A Bette le había encantado este modo de refinar su actuación en *Jezabel*, pero ahora se resistía. Más confiada en sus habilidades, más

convencida de la validez de su caracterización, se enrabietó con el director, determinada a no plegarse a él. Con cada nueva toma que le exigía, con cada petición de suavizar a Regina, la interpretación de Bette se hacía más quebradiza.

Wyler, a pesar de estar disgustado con la actuación de Davis, la trató en todo momento como a una estrella, colocándola exactamente en el centro de todas las tomas. Le permitió que reflejara el carácter del personaje en el modo de vestir, los trajes ceñidos y encorsetados, de un intrincado encaje hecho a mano, y el pelo levantado *a la concierge*. Pero eso no consolaba a la actriz.

Una noche, tras una pelea particularmente desagradable en el despacho del director, Bette salió literalmente disparada. Apenas había dormido durante las últimas semanas y, con los nervios a flor de piel, condujo el coche hasta una farmacia, donde le prepararon un sedante que le había recetado el médico. Por un lamentable error, le dieron amoníaco. Bette bebió la sustancia venenosa y, presa de atroces convulsiones, se desmayó. Su doncella tuvo que llevarla a toda velocidad a un hospital, donde le practicaron un lavado de estómago que le salvó la vida.

Este terrible episodio la desequilibró drásticamente. La actriz intervenía en cuantas discusiones se producían en el plató, aunque la disputa no tuviese que ver con ella. Wyler se veía incapaz de entender el comportamiento de su estrella. Ya no estaba abierta a sugerencias. A veces, ni siquiera le escuchaba. Resultado: las discusiones a gritos se hicieron habituales entre el cineasta y la estrella, haciendo temblar el *set*, los camerinos, las oficinas...

En realidad, ninguno estaba dispuesto a echarse atrás, y la grosería del habitualmente cortés Wyler impresionó a Davis. Una abrasadora tarde de calor, el cineasta estaba ensayando una elaborada escena de banquete en la que quería que Bette expresase todo el encanto y la hospitalidad sureña. En su lugar, ella la interpretó de un modo muy agudo, y a su conclusión, William exclamó en voz alta: «Es la peor jodida escena de banquete que he visto nunca. Quizá sería mejor que contratásemos a Bankhead».

Algo se quebró. Davis perdió las pocas reservas de compostura que le quedaban. Había llegado una vez más al límite de su resistencia. Se puso a llorar y se fue corriendo a su camerino, cerrando la puerta con un sonoro portazo. Después abandonó el *set*, voló a casa de su madre y se metió en su cama, mientras su progenitora la consolaba. «Sufrí un ataque de nervios», explicó. «Mi director favorito y más admirado no hacía más que pelearse conmigo. Yo no quería continuar».

Los archivos del estudio confirman que Wyler y Goldwyn sopesaron seriamente la posibilidad de sustituir a su estrella, eliminando todas las escenas en las que hubiera intervenido. Se elaboró incluso una lista de posibles candidatas, encabezada por Tallulah Bankhead y Miriam Hopkins.^[2] Mientras, el médico de Bette, les informó que la actriz estaba al borde de una crisis nerviosa y no podría volver al

trabajo en varias semanas. El estudio envió a un médico de la aseguradora Lloyd's de Londres para que la examinase, y coincidió en que necesitaba varias semanas de descanso.

Rechazando las súplicas de Goldwyn, la actriz permaneció lejos del rodaje durante tres semanas. Comenzaron a correr rumores de que estaba embarazada y se había desmayado a causa del calor, que no sólo estaba peleada con el director y el productor, sino que iba a ser reemplazada por Miriam Hopkins —que estaba atenta a los acontecimientos con gran alegría— o Kate Hepburn. Pero la sangre no llegó al río...

Goldwyn decidió que, a pesar de todo, no podía hacer *La loba* sin Bette. Afortunadamente, la producción era más una película coral que un vehículo estelar y Wyler pudo reajustar el calendario. Siguió rodando sin interrupciones durante su ausencia. Al mismo tiempo, pidió a Hellman que escribiese una carta a Davis para exorcizar el fantasma de Bankhead de su interpretación.

«Estoy trabajando en una condiciones difíciles...», le dijo William a la escritora. «Echo de menos tu trabajo final en el guión, ahora aún más de lo que lo hacía durante la preparación. Estoy dirigiendo con el nuevo guión en una mano, el viejo en otra y una copia de la obra en la tercera».

El 7 de junio, después de perderse dieciséis días consecutivos, Bette volvió al rodaje, sin apenas fuerza para lidiar con el calor y el estrés, pero decidida a superar el suplicio. Eso sí, continuó interpretando el papel como una zorra monstruosa, exactamente igual que antes.

Los vientos de guerra volvían a amenazar el rodaje. Wyler seguía quejándose de la impasibilidad y falta de expresión con que la estrella actuaba. Pero esta vez terció en el conflicto el propio Goldwyn, que puso orden recordándole al director que «ella debe saber lo que hace, porque ha realizado una magnífica carrera interpretando ese tipo de brujas». Bette reconoció que «no fue agradable para Willy, pero se mordió la lengua y me dejó actuar a mi modo».

De forma doblemente irónica, el crítico James Agee supuso que había sido Wyler quien adaptó la interpretación de su estrella a ese molde. «Esta no fue la idea de Miss Davis», escribió. «Ella discutió con el director para imponer su propia versión. Él ganó. Resultado: no sólo actúa como Tallulah sino que también se parece a ella».

La solución al conflicto de la “interpretación” mejoró algo las cosas, aunque no demasiado. Cada día era un nuevo combate. Teresa Wright recordaba: «El contrato de Bette estipulaba que podía marcharse a las seis de la tarde. Un día nos llegó la hora mientras repetíamos una escena una y otra vez. Ella le dijo al director, “Lo siento de verdad, Willy. Llevo levantada desde el amanecer y estoy demasiado cansada para hacer esa escena”. Se convirtió en una lucha de egos. Ella iba a marcharse y él iba a terminar la escena. Finalmente, él dijo, “OK. Si quieres marcharte, la positivaré tal y

como está. Pero no es buena”. Por supuesto, ella no pudo irse». Quizás el resto del reparto no hizo caso de las trifulcas que asolaban el plató, pero Wright, en su debut cinematográfico, las vivió con gran desazón. Un día, incluso, rompió a llorar al escuchar los escatológicos insultos que Bette y William se dedicaban mutuamente.

Herbert Marshall, que ya había interpretado al marido de Davis en *La carta*, se convirtió en Horace Giddens. Charles Dingle y Carl Benton interpretaron a los hermanos de Regina, Ben y Oscar Hubbard, repitiendo sus papeles de la producción de Broadway. Wyler les admiraba a todos. Pero su favorita era Patricia Collinge, aunque sólo después de un enfrentamiento.

Ella pensaba que no necesitaba cambiar su interpretación teatral para la película. William no estaba de acuerdo. Discutieron tan acaloradamente que la actriz fue a quejarse a Goldwyn por su rudo trato, y éste le dijo a Wyler que se tranquilizase. Entonces el cineasta la llevó a la sala de proyección y le mostró las pruebas diarias. Collinge vio el problema de inmediato. Todo parece más grande en la pantalla. Sus gestos más sutiles aparecían magnificados. Estaba sobreactuando terriblemente. Al final de la proyección, se disculpó ante el director.

La loba fue la quinta película que Wyler y Toland hacían juntos y trabajaron mucho en el enfoque en profundidad. La técnica permitió al director representar escenas en tres dimensiones como si fuera de ida y vuelta entre el antagonista y el protagonista (esto significaba que podía captar la acción y la reacción en la misma toma, lo que permitía eliminar muchos cortes).

El enfoque en profundidad era difícil. Requería, entre otras cosas, una tremenda potencia de luz, pero el resultado fue una nueva clase de geografía dramática. Los personajes podían relacionarse de un modo diferente, las relaciones podían ser extremadamente complejas y toda clase de cambiantes diseños visuales a base de reagrupar personajes dentro de la toma eran posibles.

«No era fácil —físicamente—, poner a tres, cuatro, cinco personas de modo que pudiera verse a todas», recordaba William. «Alguien tenía que estar de espaldas a la cámara, alguien más tenía que ser menos prominente que los otros, lo que significaba que los movimientos de la cámara eran a menudo muy intrincados. Hubo que ensayar mucho para que lo que no era natural pareciese muy natural. Los actores tenían que estar muy cerca unos de otros, por ejemplo, porque las lentes de enfoque profundo hacen que la gente en la distancia parezca estar demasiado lejos.

»La técnica, por supuesto, permitía al público ver más (acción y reacción al mismo tiempo). También hacía más significativos los primeros planos, porque ahora no sólo acercaban al público hacia una persona, sino que también eliminaba a todos los demás. Con el enfoque en profundidad, podías usar los primeros planos con mayor moderación y, por tanto, con más efectividad».

Debido a que el filme era un reciente éxito de Broadway, la Oficina Hays no le impuso “valores morales compensatorios”. De todos modos, se añadieron personajes y escenas completamente nuevos, incluyendo una secuencia inicial que tiene lugar antes de que se levante el telón en la versión teatral: una cena familiar. La conversación formal presenta a Regina y Horace Giddens y al resto de la familia; un barrido de cámara para descubrir una sonrisa fingida, un movimiento de impaciencia entre los comensales, trasfondos que se perderían en un teatro.

William Wyler trabajó duro para evitar las grandes escenas, dedicando el más minucioso cuidado a perfeccionar cada movimiento de los actores y la cámara: «A veces, lo preparaba en papel en casa, pero nada es realmente definitivo hasta que lo haces con los actores. Cuando estás con ellos todo cambia. No quería que se notase la técnica, sino que el público se implicase en la escena, con los personajes y lo que están haciendo».

Una escena que se ha convertido en un clásico del cine es la muerte del paralizado Horace Giddens, intensificada hasta el más horrible paroxismo por la analítica puesta en escena del director. William mantuvo el enfoque en Regina en primer plano mientras su marido deja caer su estimulante cardíaco, le suplica que le alcance su medicina, después trata de subir al piso de arriba, sólo para morir en la escalera.

«Yo no lo considero una invención fabulosa», comentó el cineasta, «porque lo interesante aquí es la esposa. La escena es su cara, lo que ocurre en su interior. Podríamos haberle tenido a él completamente fuera de plano, por ejemplo, sólo oírle tambaleándose en las escaleras, tosiendo, cualquier cosa. Era, por supuesto, más efectivo tenerle en segundo plano, fuera de foco tratando de subir las escaleras... Toland y yo discutimos este punto. Gregg dijo, “Puedo tenerle nítido a él, o a ambos”. Yo dije que no, porque quería que el público sintiese que estaban viendo algo que supuestamente no deberían ver. Ver al marido en segundo plano te hace bizquear, pero lo que estabas viendo era la cara de ella».

La técnica del enfoque en profundidad, inevitablemente, supuso una mayor carga sobre los actores por tener que interpretar las escenas en largas tomas. También sirvió para añadir más leña a la exagerada leyenda de “cuarenta tomas Wyler”, terror de los actores.

El rodaje finalizó el 3 de julio de 1941, con nueve días de retraso sobre el calendario previsto. Wyler se sintió feliz de librarse de este suplicio. Collinge y Wright habían estado de baja por enfermedad, un incendio provocado por un cortocircuito había destruido parte de los decorados durante la filmación, y el calor veraniego había sido insoportable. Y, por supuesto, Davis lo había convertido en una experiencia totalmente agotadora.

Bette se sintió igualmente aliviada, pero también triste. Se arrepentía de sus peleas con Wyler: «De hecho, acabé sintiendo que había ofrecido una de las peores

interpretaciones de mi vida. Esto me entristeció porque Regina era un gran papel y agradar a Willy siempre fue muy importante para mí. Necesité mucho coraje para interpretarla del modo en que lo hice, a la vista de tanta oposición». La parte positiva era que Davis siempre mantuvo que podía decir si una película iba a ser buena o no según la cantidad de conflictos que hubiese en el plató —cuantos más, mejor— y *La loba* confirmó su punto de vista.

Estrenada el 21 de agosto de 1941 en el Radio City Music Hall, fue un gran éxito de taquilla y la mayoría de los críticos elogiaron la ácida interpretación de Davis. Howard Barnes, en “New York Herald Tribune”, escribió: «Impecable y fascinante... Cuando un filme como éste hace su aparición, a todos aquellos a quienes nos gustan las películas realmente buenas nos toca aplaudir. Aplaudamos, pues, *La loba*. Y es que esta adaptación de un impresionante drama teatral no sólo es una gran versión y un espectáculo absorbente... Bette Davis está a la altura de la espléndida interpretación de Tallulah Bankhead en la obra de teatro».

Bosley Crowther, en “The New York Times”, también se deshizo en halagos: «*La loba* se sitúa, de golpe, en primer lugar como la película más agriamente siniestra del año y uno de los estudios de carácter más cruelmente realista hasta hoy presentados en la pantalla... La interpretación de la señorita Davis, en el papel que Tallulah Bankhead ofreció tan descarnadamente en el teatro, está lleno de matices y de carácter. *La loba* no aumentará su admiración por la humanidad. Es fría, cínica, pero es un filme muy excitante para verlo cómodamente, de un modo objetivo, sobre todo si usted disfruta con este tipo de maldades y traiciones».

En la ceremonia de los Oscar, celebrada el 26 de febrero de 1942 en el Baltimore Hotel, la película de Wyler concurría con ocho nominaciones: director, actriz, actriz secundaria (Teresa Wright y Patricia Collinge), guión, música original, montaje y decorados. Pero el director aulló de rabia y de pena cuando los miembros de la Academia, pese a los muchos méritos de su filme, no le otorgaron un solo galardón. A Bette, flamante presidenta de la institución,^[3] le arrebató la estatuilla Joan Fontaine por *Sospecha*.

Alabada por todos, Davis había demostrado que su interpretación era válida, pero a un alto precio. «Aunque el rodaje fue una tortura, la película fue un éxito aplastante de crítica y público», escribía la actriz. «Pero Willy y yo nunca volvimos a trabajar juntos. Era demasiado duro». En los años setenta afirmaba que el director «nunca volvió a pedirme que estuviese en una de sus películas. Me quedan pocas ambiciones, y una de ellas es trabajar una vez más con Willy antes de terminar mi carrera».

De hecho, Wyler no había descartado volver a trabajar con ella. Entre 1946-1947 se escribieron varias veces y hablaron de encontrar un proyecto juntos. El cineasta sugirió una comedia. Davis prefería un drama y le pidió que la dirigiese en *Hedda Gabler*. Pero por entonces él estaba bajo contrato con Liberty Films y todavía le

debía una película a Goldwyn. Así pues, la posibilidad de reunirse nunca se llegó a concretar. En 1981, Liz Taylor se fijó en el personaje de Regina para su regreso a las tablas. La pieza no había vuelto a ser representada en un escenario tras el clamoroso éxito de Tallulah Bankhead. El nuevo montaje acaparó los aplausos del público y Liz tuvo también la satisfacción de conseguir un premio Tony como mejor actriz.

Ambientada en un pequeño pueblo del Sur durante el cambio de siglo, *La loba* es un punzante drama sobre los Hubbards, una familia burguesa venida a menos que se vale de cualquier método para enriquecerse. Su escenario casi único es una suntuosa mansión sureña dominada por Regina, una ambiciosa mujer que supedita la sexualidad a la codicia, y que manipula a su antojo todos los hilos de su familia, la mayoría de cuyos miembros no son menos perversos que ella pero carecen de su calculadora inteligencia.

Bette Davis estaba en la cima de su carrera cuando encarnó al personaje surgido de la pluma envenenada de Lillian Hellman. Con sus polvos de arroz y su boca dibujada como una fina línea, Bette perdió toda la sensualidad de flor de invernadero que Tallulah Bankhead aportó a sus manipulaciones (precisamente era esa cualidad la que justificaba la habilidad de Regina para manipular a los hombres en el Sur del cambio de siglo). Pero a cambio nos regaló un inmaculado retrato de ambición, traición, perversidad y rapacidad.

No era guapa, ni siquiera lucía un físico impactante, pero tenía una fuerte personalidad y un talento interpretativo fuera de lo común. Con su voz ronca, sus ojos saltones, sus ademanes imperiosos y esa boca tan carnosa como inquietante, Miss Davis marcó toda una época. Fue la gran excepción. Rompió el antiguo molde de las estrellas femeninas, se saltó a la torera los más imprescindibles requisitos formales imperantes en Hollywood (belleza física y *glamour*) y demostró que una gran actriz también podía reinar en un lugar donde “las piernas contaban más que el talento”. Sin ella el cine no sería hoy lo que es.

Ni siquiera importaba que su estilo interpretativo estuviera marcado por la desmesura. Daba la impresión de que no podía encarnar a una mujer como las otras, salvo con gran esfuerzo. Bette personificó en la pantalla el tipo de mujer fuerte, dominante, sin escrúpulos, incluso cruel. Y nadie pudo superarlo jamás.

De ella se decía que «cuando es buena es maravillosa, y cuando es mala, mejor». Tenía, según la definieron en cierta ocasión, «los andares de una leona enjaulada, el instinto de una loba, y la voracidad de una araña viuda negra». Su talento para la histeria y su propensión al histrionismo la convirtieron en la más desalmada, destructiva y pasional de todas las malvadas que ha ofrecido el cine.

Pero ¿era mejor, en efecto, Bette Davis cuando era mala que cuando era buena? Aquí caben opiniones para todos los gustos. Pero, lo cierto, es que sus personajes más

memorables o eran absolutamente perversos (como la viperina Leslie de *La Carta*) o tenían, cuanto menos, un barniz de encantadora maldad. ¿O es qué era buena la inolvidable Margo Channing de *Eva al Desnudo*?

La guinda a su leyenda de “arpía cinematográfica” la puso Regina Giddens, el personaje más frío, codicioso y despiadado de todos. La escena en que deja morir a su marido, un enfermo del corazón que agoniza sin que ella le proporcione la medicina salvadora, es unos de los momentos culminantes de su carrera. Los demás actores parecen fieras moviéndose con éxito en su territorio interpretativo. Todos, sin excepción, están excelentes.

Es posible que la obra de Lillian Hellman sobre la malevolencia de la codicia humana, reflejada en las maquinaciones de una acaudalada familia sureña, cause hoy menos impacto que antaño. Pero es difícil que haya nunca una versión mejor que ésta, mimada por el profundo trabajo de cámara de Gregg Toland, embalsamada por la soberbia dirección de William Wyler y la suntuosa producción de Sam Goldwyn, galvanizada por algunas interpretaciones realmente superlativas.

La sulfúrica Bette Davis, con su cara convertida en una lívida máscara mientras reparte veneno helado por detrás de sus ronroneos felinos, se superó a sí misma, aunque estuvo en constante peligro de ser eclipsada por la excelente Patricia Collinge, por cuya creación de la patética tía Birdie, intensa y matizada, fue nominada al Oscar. Los críticos siempre dijeron que Wyler “entendía a las mujeres”; querían decir que no tenía miedo de dar a un talento como Davis plena libertad mientras se las arreglaba para contener sus peores excesos histriónicos. El resultado en esta ocasión es un magistral *tour de force* cinematográfico. Un espectáculo sin retorcimientos ni ambigüedades. Directo y absolutamente efectivo.



Tres años después de haber ganado su segundo Oscar por *Jezabel* y uno de interpretar *La carta*, Bette Davis volvió a reunirse con William Wyler para incorporar a su particular galería de mujeres perversas el personaje de Regina. Adaptación de una obra de teatro que Lillian Hellman había escrito unos años antes en la casa de Malibú que compartía con Dashiell Hammett, “La loba” había sido estrenada, con gran éxito, en los escenarios de Broadway en 1939.



La loba es un fascinante estudio sobre la avaricia que, aparte de ser en su día campeón de taquilla en casi todo el mundo, permanece hoy como un filme doblemente clásico en su género, como adaptación teatral y como película de ambiente sureño, con una soberbia interpretación de Miss Davis en el papel de la fría y codiciosa Regina Giddens. Esta fue la última vez que Bette trabajó con William Wyler. Una triste despedida a una colaboración legendaria.



'CITA EN St. LOUIS'



«Mi pequeño Camelot». Así denominaba el productor Arthur Freed al feudo que mantenía en los dominios de un reino superior, la Metro-Goldwyn-Mayer. Y efectivamente, la Unidad Freed era un grupo especial de profesionales creativos que formaban un excelente equipo y a quienes, precisamente por ello, el estudio permitía trabajar a su aire dentro de la casa. La mayoría de sus miembros procedían de Broadway, por una razón lógica: Freed había empezado en el teatro. «Yo le podía contar a Arthur una idea», declaró Gene Kelly años después, «y cualquier otro productor hubiera dicho: “No sabes de qué estás hablando”. Pero Arthur sí lo sabía. Como persona del teatro, como compositor, él entendía las cosas».

Como ex artista de *vaudeville*, autor de guiones especiales para espectáculos de cabaret y de Broadway, como gerente del Orange Grove Theater de Broadway, Arthur Freed era el hombre destinado a entrar en la Metro cuando el cine sonoro llegó a Hollywood. Durante diez años, él y Nacio Herb Brown reinaron en la casa como equipo oficial de compositores de canciones. Para Freed, aquella experiencia como letrista era sólo un peldaño hacia cumbres más altas. Según Alan J. Lerner, «Arthur era un hombre extraño y conmovedor; lleno de contradicciones, idiosincrasias y sorpresas. Era original desde cualquier punto de vista».

Freed escribía sobre temas actuales y quería dar un aire moderno a sus musicales contemporáneos. El calificativo “contemporáneos” era importante. De reciclar operetas, nada. Eso quedaba para la Unidad Pasternak, que los hacía muy bonitos y con entusiasmo. Para lograr sus objetivos reunió un equipo de eficaz gente del teatro. El primero, el compositor, arreglista y director musical Roger Edens, con el tiempo convertido en su colaborador más duradero. «Roger suplía las carencias que pudiera tener Freed en materia de criterio», declaró Saul Chaplin, arreglista vocal. Juntos inventaron el llamado *barnyard musical*, “el musical de corral”, una fórmula cinematográfica inspirada en una idea de Mickey Rooney: transformar un edificio en ruinas en un teatro pistonudo, para que él, Judy Garland y el resto de los muchachos pudieran montar funciones (véase *Los hijos de la farándula*, *Armonías de juventud* y *Babes on Broadway*).

A todo esto, los trenes de Nueva York a Pasadena habían empezado a depositar efectivos en la Unidad Freed. Entre otros: Vincente Minnelli; la figurinista Irene Sharaff; los guionistas Fred Finklehoffe, Jack McGown y Guy Bolton; y los directores musicales Adolph Deutsch y Lennie Hayton. En 1942, la limusina del estudio se desplazó a Pasadena para recoger a Gene Kelly, que llegó provisto de una agenda repleta de amigos brillantes; entre ellos, su mentor, el gran Robert Alton; Betty Comden y Adolph Green; Hugh Martin y Ralph Blane. Freed los contrató a todos.

A mediados de 1942, la Unidad Freed estaba organizada y preparada para hacer su gran clásico: *Cita en St. Louis*, el musical que Gene Kelly distinguió siempre como

su favorito. Como *El mago de Oz*, la idea central se resume en una frase breve: «En casa como en ningún sitio». La película celebraba la idea de familia. Había lágrimas y había sustos. Había lujo, pero también un homenaje a tiempos más felices.^[1]

En vez de otro *show* de Broadway transplantado a la pantalla, *Cita en St. Louis* era un musical cinematográfico original que integraba los números musicales en la historia, equilibrando de este modo la fantasía y el realismo narrativo. No era tan imaginativa técnicamente como posteriores producciones de Freed, ni se apoyaba tan fuertemente en una innovadora mezcla de historia, canciones, y baile. Pero estas cualidades eran ciertamente evidentes en la película, y señalaban un cambio en el estilo musical de MGM y el primer destello de su era dorada en el género.

Cita en St. Louis también indicaba cuánto le costaría esa era a la Metro. Las cintas de Freed se habían vuelto considerablemente más caras y difíciles de rodar con el paso de los años, pero ahora estaban definitivamente alcanzando un nuevo nivel. Arthur dedicó seis meses al desarrollo del guión y otros siete a la pre-producción; el rodaje y el montaje llevaron otros seis meses. Estas condiciones, excepcionales si las comparamos con sus anteriores producciones, establecerían un patrón para sus siguientes musicales con Minnelli. Se caracterizarían por presupuestos que sobrepasaban el millón de dólares, periodos de pre-producción de un año o más (incluyendo el guión), rodajes de tres a seis meses, y otros seis meses o más para la pos-producción.

Cita en St. Louis estaba basada en las “Kensington Stories”, una serie de sentimentales viñetas escritas por Sally Benson y publicadas en forma de serial en el “The New Yorker” entre junio de 1941 y mayo de 1942, antes de ser recopiladas en un libro que incluía cuatro capítulos adicionales. Estas historias narraban la vida cotidiana de una familia de clase media en el periodo dorado de los *nineties*. Eran relatos bonitos, en la tradición de Jane Austen, pero carecían de personajes vistosos, conflictos dramáticos, argumentos convencionales.

Arthur Freed pidió a Lillie Messinger que presentara el proyecto al comité ejecutivo del estudio, pero ninguno de sus miembros manifestó interés. Ninguno, salvo el hombre clave, Louis B. Mayer, que quedó cautivado por aquellos escritos. El magnate aprobó la propuesta de asignar el proyecto a Judy Garland, como protagonista, y a Vincente Minnelli, como director. Su confianza en el equipo de Arthur Freed crecía con cada éxito.

MGM compró los derechos de las viñetas de Sally Benson por 25.000 dólares en enero de 1942. También contrató a Benson para la adaptación, que seguiría a la familia durante cuatro estaciones, culminando en la primavera de 1944, el momento de la Feria Mundial de St. Louis. Además ofreció una opción de 10.000 dólares más

por el uso de sus personajes en futuras secuelas.

El entusiasmo de Minnelli fue instantáneo; no sólo era una oportunidad única para expandir el musical cinematográfico, sino que la época y el lugar tenían una especial resonancia para él: la cinta estaba ambientada en el año de su nacimiento, en un entorno suburbano reminiscente de sus propios orígenes en el Medio Oeste. Una vez que el estudio dio luz verde al proyecto, Vincente dispuso de tiempo sobrado para preparar una película que respondiese a las aspiraciones de Freed.

El guión de *Cita en St. Louis* requirió de media docena de escritores diferentes, todos ellos embarcados en una lucha agónica contra la falta de motivaciones y conflictos en la idílica historia. Benson trabajó con un guionista de la plantilla de MGM para establecer los personajes, el entorno y la lírica inocencia de la época, tratando de convertir sus nostálgicos relatos, virtualmente sin argumento, en un guión filmable. El resultado fue desastroso. Tal y como sucedía en las viñetas originales, no había situación alguna que hiciera avanzar la narración. Así que Freed contrató a mediados de 1942 al equipo de guionistas de Sarah Mason-Victor Heerman, quienes pasaron varios meses creando un poco de intriga por medio de una trama de chantaje que implicaba al personaje central, Esther Smith, un giro improbable para un personaje tan inocente.

Freed encontró ese recurso inapropiado y recurrió al guionista en nómina William Ludwig, un especialista en romances adolescentes, que rápidamente eliminó el chantaje y creó las historias de los noviazgos de Esther y su hermana Rose. El productor consideró satisfactorio el nuevo guión, y en febrero de 1943 ordenó que se enviaran copias del libreto a todos los jefes de departamento y a los actores principales.

Arthur decidió preservar la simplicidad de las historias de Kensington mientras expandía el conjunto a un vehículo en Technicolor para Judy Garland, con canciones cuidadosamente integradas en el tejido de los placeres domésticos de la familia. Su entusiasmo no era compartido por ningún otro ejecutivo en el estudio; la idea se apartaba demasiado de la norma para justificar la inversión propuesta. Sin embargo, Mayer estaba dispuesto a respaldar a Freed. Es posible que su fe en el juicio del productor se viese estimulada por una feliz coincidencia: el estreno en Broadway, en marzo de 1943, de un musical que también exaltaba la vida en el corazón de América en el cambio de siglo, “Oklahoma!”. La obra de Rodgers y Hammerstein se convirtió en la sensación teatral de la temporada. Si el público neoyorquino podía estremecerse con las desventuras de la heroína Laurey, la Metro tenía razones para pensar que los espectadores de las salas de cine suspirarían junto a Esther Smith, languideciendo de amor por el chico de la puerta de al lado.

Arthur Freed dedicó, como siempre, especial atención a la música. Encargó las canciones a Hugh Martin y Ralph Blane, para integrarlas en un guión que estaba

siendo escrito y reescrito por un amplio equipo especialistas. El productor eligió a esta pareja de principiantes relativamente desconocidos con el fin de eludir las convenciones del teatro musical, que exigían la presencia y las reacciones de un público real. Cada vez que Martin y Blane presentaban un número espectacular, Arthur decía: «Bueno, esto lo usaré para [*Ziegfeld*] *Follies*».

El autor de la orquestación y los arreglos, Conrad Salinger, coincidía con Freed en su deseo de huir de las ruidosas escenificaciones musicales de aire teatral. En lugar de trabajar con una gran orquesta que ahogara la banda sonora, Salinger consiguió el color y la textura que la partitura requería empleando sólo treinta y seis intérpretes, una tercera parte del número que se consideraba necesario para un musical de lujo. Luego, como Leon Ames no sabía cantar, Arthur decidió aportar su voz no profesional al doblaje de “You and I”, un tema que él mismo había escrito junto a Nacio Herb Brown.

Gracias a su experiencia como letrista, Freed sabía la clase de canciones que buscaba. Para la célebre escena del tranvía, Martin y Blane escribieron una melodía que consideraban ideal para cantar en semejante medio de transporte. Pero el productor quería un tema que hablara del propio tranvía. Tras descartar varias versiones, Blane, exasperado, acudió a la Biblioteca Pública de Beverly Hills. Allí, en un libro sobre el St. Luis de principios del siglo xx encontró una fotografía de un tranvía de dos pisos, con un pie que decía: «Clang, Clang, Clang, hacia el tranvía». Después de ver aquello, Blane y Martin tardaron diez minutos en componer una de las canciones más conocidas de la cinta.

Como era costumbre en los musicales de Arthur Freed y Roger Edens, el cuerpo central de la partitura de *Cita en St. Louis* quedó reforzada con melodías nuevas y antiguas de distinta procedencia. El tema principal era un clásico de Sterling y Mills, Brown envió una canción original desde Nueva York y Freed incluyó “Boys and Girls Like You and Me”, una melodía que Rodgers y Hammerstein habían compuesto para “Oklahoma!” (la composición sería eliminada del montaje final). Incluso Judy Garland aportó algunas ideas para mejorar otra canción famosa, “Have Yourself a Merry Little Christmas”.

En su afán por reclutar a los mejores especialistas de cada campo, Arthur pescó en las aguas de Broadway al escenógrafo Lemuel Ayres, que acababa de diseñar los decorados de “Oklahoma!”, y le puso a trabajar con el director de arte, Jack Martin Smith. El cometido de esta gente consistía en diseñar, con todo lujo de detalles, miniaturas de la “calle St Louis” y el interior de la vivienda de la familia Smith. Con estos diseños, Vincente Minnelli podría decidir de antemano las posiciones de cámara y los planos.

Para dar una imagen unificada al vestuario, Freed contrató a Irene Sharaff, otra artista de Nueva York. El diseñador jefe de la Metro, Adrian, tenía un pie fuera del

estudio, pues estaba a punto de abrir su propia *boutique* en Beverly Hills. Adrian diseñaba los vestidos de las estrellas femeninas de la casa, pero las prendas de caballero las dejaba en manos de subalternos. Sharaff, en cambio, acostumbraba a diseñar todos los trajes de las producciones teatrales en que intervenía, y gradualmente introdujo esta práctica en la Metro, primero en *Madame Curie* y después en *Cita en St. Louis*.

Todos los preparativos eran complicados, pero nada podía compararse a la elaboración del guión. En un momento determinado de la fase de preproducción, Freed tuvo una intuición particularmente afortunada: decidir que el equipo formado por Fred Finklehoffe e Irving Brecher era el más indicado para escribir un libreto acorde con sus especificaciones.

Dadas las características más bien especiales del proyecto, Minnelli aprovechó el tiempo para colaborar con los guionistas en las revisiones del texto y acudir al departamento de investigación del estudio para amasar toda la documentación visual que pudiese reunir sobre América en el cambio de siglo. El cineasta, cuyas raíces estaban en el diseño de decorados y vestuario, trabajó íntimamente con Lemuel Ayres para reproducir el aspecto gótico americano en los decorados, y con el director artístico Preston Ames para capturar la cualidad evocadora de las pinturas de Thomas Eakins. Influenciado, sin duda, por *El cuarto mandamiento*, Vincente tuvo la idea de introducir cada estación con una ilustración de tarjeta de felicitación que se disolvía en una toma de acción real.

El primer contratiempo surgió cuando Judy Garland, recién separada de su primer marido, anunció que se había cansado de hacer papeles de adolescente. Ella podía ser una gran actriz, pero sólo si la Metro empezaba a darle buenos personajes, roles de mujeres adultas, no de muchachitas enamoradizas. Así, en el verano de 1943, Garland hizo acopio de coraje y, por primera vez, rechazó un papel que MGM le había asignado, que el estudio había, de hecho, ordenado escribir especialmente para ella.

La perspectiva de interpretar a otra trémula adolescente le parecía a Judy un paso atrás, por muy ilustre que fuese el contexto. A sus suspicaces ojos, el rol de Esther parecía el mismo personaje que había interpretado una docena de veces, y el propio filme sonaba como una vieja canción, escuchada demasiado a menudo. «Quizás MGM debería permitir a Miss Garland crecer de una vez por todas», había dicho “The New York Times” en su crítica de *Presenting Lily Mars*, y Judy estaba fervientemente de acuerdo. *Cita en St. Louis*, le dijo al estudio, sería un gran revés para su carrera, así que lo mejor que podían hacer era buscarse otra estrella.

La lógica estaba de su lado. Esther aún está en la adolescencia, aún en la escuela, y loca por el chico de al lado, quien, durante la mayor parte de la historia, no se fija en ella. El argumento era tan complacientemente familiar que la Metro pensaba que había encontrado otra mina de oro como la serie de filmes de *Andy Hardy*. *Cita en St.*

Louis sería simplemente la primera de muchas aventuras para la familia Smith en la América del cambio de siglo. Esta perspectiva, tan atractiva para los contables de la compañía del león, no llenaba de alegría el corazón de Judy.

Publicadas en las páginas del “New Yorker”, las historias de Benson tenían un considerable encanto nostálgico, particularmente para los lectores de comienzos de los años cuarenta, ansiosos por evadirse del contexto bélico de la época. Ese encanto, sin embargo, era difícil de plasmar en una pantalla, sobre todo si se quiere mantener al público sentado en sus asientos durante dos horas. Una película exige un argumento, algo que *Cita en St. Louis* no tenía.

La sombra del fracaso se cernía, amenazante, sobre la producción. Pero Freed no sólo era uno de los favoritos de Mayer, también era uno de los mayores y más fiables valores comerciales del estudio. Después de tantos éxitos, el ladino Louis pensó que MGM le debía al productor un fracaso y dio su asentimiento. Con argumento o sin él, Arthur haría *Cita en St. Louis*.

El agente de Garland informó al estudio de las quejas de su cliente. En la Metro, las estrellas rara vez rechazaban un encargo, y en caso de hacerlo pendía sobre ellas la amenaza de una suspensión. Mayer esgrimió este argumento, sabedor de su eficacia, y en su descargo adujo que el nombre de la actriz era una baza esencial para sacar adelante un proyecto de esta envergadura. El enfado de Judy fue monumental.

El *casting* para el resto de la familia Smith fue una tarea relativamente sencilla; todos los protagonistas, salvo Agnes, eran actores en plantilla de MGM. En un momento dado sonó el nombre de Van Johnson para interpretar al interés amoroso de Esther, pero el papel acabó en manos de Tom Drake.

Miss Garland, mientras tanto, seguía mostrando su descontento. No le gustaba el guión, y menos aún su personaje, al que ni siquiera consideraba principal. En su opinión, la verdadera protagonista de la película no era Esther, sino la pequeña de cinco años Tootie, la menor de las hermanas Smith. Con su encantadora sonrisa y sus ojos infinitamente soñadores, Margaret O'Brien ya había “robado” todo el protagonismo en *Journey for Margaret* y en *El fantasma de Canterville*, y parecía destinada a llevarse de calle también *Cita en St. Louis*. «No creo que yo salga muy bien parada», concluyó Judy, que llevaba en Hollywood el tiempo suficiente para reconocer a una robaescenas en cuanto la veía.

Aunque no lo dijo, es probable que Garland también estuviese molesta porque Freed le había dado el papel de la mayor de las hermanas —un gran rol, casi tan extenso como el suyo— a una total desconocida, una antigua bailarina de clubs nocturnos de Nueva York llamada Lucille Bremer. Las suspicacias estaban más que justificadas, toda vez que la única cualificación que podía presentar la señorita Bremer era compartir la cama del productor. «Un cohete ardiente ha irrumpido en los estudios de MGM», proclamaba el departamento de publicidad del estudio, omitiendo

que salvo el bueno de Arthur nadie más recibiría algún calor de Lucille.

Tras varios meses de frenético trabajo, Freed tenía un guión, además de un director y una estrella. Pero había que convencer a Garland, y eso era más complejo de lo que a primera vista parecía. El tímido y a menudo inexpresivo Minnelli se empleó a fondo para hacer cambiar de opinión a la actriz. Él veía grandes cosas en el texto, le explicó. «De hecho», dijo, «es mágico». Pero Judy no veía ninguna magia, ni en el director ni en el guión.

El primer signo tangible de la magnitud del proyecto apareció en el Plató 3. Allí se construyó una pequeña parte del viejo St. Louis: ocho imponentes casas victorianas, cada una de ellas rodeada por un gran jardín y lechos de flores. *Cita en St. Louis*, la película sin argumento, estaba en marcha. Sin embargo, esta victoria tenía un precio. Freed y Minnelli sabían que se estaban jugando sus reputaciones, y quizás sus carreras, con un proyecto sobre el cual casi todo el mundo, incluyendo a su estrella, les había advertido negativamente. Si el filme era un éxito, pasaría mucho tiempo antes de que nadie volviese a cuestionar sus decisiones; pero si fracasaba, como casi todos en MGM pensaban, pasaría aún más tiempo antes de que dejaran de recibir una interminable lluvia de recriminaciones. Para ambos, la apuesta no podía ser más elevada.

A finales de agosto se había establecido un presupuesto de 1.395.000 dólares y fijado la fecha de inicio para primeros de octubre, pero varios problemas en el estudio retrasaron el proyecto durante otros dos meses. *Cita en St. Louis* entró finalmente en producción el 7 de diciembre. Para entonces su plan de rodaje estaba programado para cincuenta y ocho días y el coste estimado se había incrementado en más de cien mil dólares. Los apartados más costosos eran los decorados y la música, que se llevaban la mitad del presupuesto. El reparto era amplio, pero Garland era la única estrella a bordo y ganaba 2.500 dólares semanales. La otra pieza clave del reparto era Margaret O'Brien, y su salario era aún más pequeño: 250 dólares por semana. Incluso Minnelli salía relativamente barato —1.000 dólares semanales—, ya que su carrera estaba apenas despegando.

Como era de esperar, Judy no tardó en provocar los primeros conflictos. La estrella mostró su descontento llegando una hora tarde el primer día de rodaje, aunque más ominosos habían sido sus retrasos —en ocasiones de cuatro horas— durante los largos ensayos y sesiones de grabación que el director había programado hasta el comienzo de la filmación.

Minnelli se mostró muy paciente con Garland, intentando en todo momento convencerla de que valía la pena hacer *Cita en St. Louis*, pero no era fácil trabajar con ella. Sufría todo un catálogo de enfermedades, reales e imaginarias, lo que provocaba arranques de histeria y frecuentes interrupciones del rodaje. Eso cuando se dignaba a aparecer por el plató. Así, el 16 de diciembre, alegó estar enferma y se quedó en casa;

dos días después llegó puntual, pero se marchó temprano con migrañas. La última semana del año estuvo ausente por completo, aquejada de una infección de oído en el Hospital Cedars of Lebanon.

Las enfermedades se prolongaron durante los primeros meses de 1944. Una y otra vez la insomne Judy telefoneaba al asistente de dirección Al Jennings —o al propio Freed— en mitad de la noche para decir que no podría ir a trabajar a la mañana siguiente. La causa solía ser un violento y prolongado dolor de cabeza. A veces podían convencerla para cambiar de opinión; otras veces no tenían tanta suerte. «Miss Garland llamó a Mr. Freed a las 4:30 a.m. para decir que no se sentía bien y no estaría disponible para trabajar hoy» era una entrada típica en las notas de producción, que informaban de la labor diaria en el plató.

Cita en St. Louis no era la primera película obstaculizada por las enfermedades y las tardanzas de Judy. Durante el rodaje de *Girl Crazy*, sólo un año antes, había estado enferma incluso con más frecuencia. Entonces sus ausencias habían estado causadas, al menos en parte, por el abusivo comportamiento de Busby Berkeley. Ahora parecían formar parte de una pauta de informalidad, resultado de la creciente dependencia de los tranquilizantes y estimulantes en la que su madre la había iniciado una década antes. «Siempre tengo que dar lo mejor de mí frente a la cámara», explicó la actriz a Minnelli. «Deberías saber eso. Tú también lo esperas de mí. Bueno, a veces no me siento bien. Es una lucha por aguantar todo el día. Uso estas pastillas. Ellas me ayudan a soportarlo».

Sin embargo, con la misma frecuencia la incapacitaban, y su informalidad no sólo le costaba al estudio dinero, sino que también irritaba a sus compañeros, que estaban obligados a llegar temprano, día tras día, y después a sentarse con sus ropas de rodaje hasta que ella decidía emerger de su camerino. Tras uno de estos retrasos, Mary Astor, que interpretaba a la matriarca del clan Smith, irrumpió en su camerino para darle una reprimenda. «Judy, ¿qué demonios te ha ocurrido?», preguntó Astor, que también había interpretado a su madre seis años antes en *Listen, Darling*. «Has tenido a todo el equipo esperando ahí fuera durante dos horas. Esperando que nos honres con tu presencia». Después de responder con una exasperante risita —«Sí, eso es lo que todo el mundo ha estado diciéndome»— cogió la mano de la veterana actriz y, en una patética confesión de desesperación, sollozó: «No puedo dormir, mamá».

Las pastillas no hacían nada por elevar su moral y, como una equilibrista del alambre, podía caerse a la más ligera sacudida. El batacazo más fuerte vino de una fuente inesperada, el tranquilo y educado Minnelli. En todos sus filmes, el talento innato de Garland, combinado con una memoria fotográfica, le habían bastado para completar cada escena en una o dos tomas, sin mucha guía por parte del director. Pero Vincente no estaba satisfecho con su interpretación en las primeras tomas, ni en todas las siguientes. Aunque no lo decía, pensaba que la inexperta Lucille Bremer era

mucho mejor. A su juicio, Judy no estaba tomándose sus diálogos en serio, mientras Lucille, recitaba los suyos con convincente sinceridad. «Estaba maravillosa», decía el cineasta sobre Bremer, «creyendo en cada palabra que pronunciaba».

No es probable que Garland estuviese burlándose del guión intencionadamente. La explicación más lógica es que no estaba acostumbrada a trabajar con un director tan sutil como Minnelli, que esperaba que sus actores se diesen la réplica con la precisión de instrumentos musicales. En cualquier caso, Judy no podía entender qué estaba haciendo mal, y Vincente, cuyas instrucciones eran muy enigmáticas, no era capaz de explicárselo. «Deseaba que pronunciase alguna oración, un nombre, un verbo y algo para unirlos», era la aguda observación de Irene Sharaff, responsable del hermoso vestuario de la película.

Viendo cómo las cámaras seguían rodando la misma escena, toma tras toma, la afligida Garland pidió a Freed que fuese a su camerino. Desconcertada y asustada, anunció que había perdido su talento: ya no sabía actuar. Arthur le aseguró que sí sabía hacerlo, y el trabajo se reanudó. Pero con el director y su estrella lanzándose dardos el uno al otro, la tensión en el set se podía cortar con un cuchillo. Tranquilo y comedido en público, Minnelli se quejaba amargamente de ella al guionista Irving Brecher, y la actriz, mientras tanto, divertía al equipo con maliciosas imitaciones de la exasperante pero en ocasiones cómica indecisión del cineasta.

Incluso cuando las escenas salían bien, Judy se encontraba a disgusto en el plató. Por un lado, no disfrutaba en sus muchas secuencias junto a Lucille Bremer («Es duro actuar ante un muro de piedra», era su explicación). Por otro, la cruel manipulación de la pequeña O'Brien suponía un doloroso recordatorio de su propia infancia. Para preparar las escenas en que Margaret tenía que llorar, por ejemplo, su madre recurría a una repulsiva pero efectiva estrategia: su perro iba a morir, informaba tristemente a la niña. Los ojos de Margaret se abrían como platos, las lágrimas rodaban por su mejilla y el infortunado can era indultado hasta la siguiente vez en que la niña tuviese que llorar. A Garland le bastaba con ver esta cínica artimaña para echarse a llorar. «Es terrible», exclamaba. Al igual que ella, decía, O'Brien nunca tendría una infancia normal.

Un romance podría haber ayudado a Judy a superar los momentos difíciles. Pero las decepciones amorosas también se añadieron a sus múltiples desgracias. La estrella empezó a salir con Tom Drake, el mismo hombre del que tenía que enamorarse en la pantalla. Igual que Esther perseguía al chico de al lado, Garland perseguía a Drake, el actor que lo interpretaba. «Ella estaba loca por él», decía Ralph Blane. La amistad llevó al romance, que a su vez llevó a la cama, y allí terminó la relación. Para vergüenza de Tom y decepción de Judy, ella no conseguía excitarle.

Una mujer más segura de su atractivo sexual habría comprendido que este fracaso sexual no era culpa de nadie (después se supo que a Drake le gustaban los hombres).

Pero Garland estaba enfadada, incapaz de aceptar el rechazo, viéndolo como un insulto. Aunque no sabían lo que había ocurrido, los miembros del equipo percibieron un cambio inmediato en el ambiente; el fuego en los ojos de la actriz se convirtió en hielo. «Nunca hubo una mala palabra entre ellos», recordó Al Jennings, «pero Judy le excluyó después de eso, lo que hizo a Tom terriblemente infeliz».

El set era un caos. Los quebraderos de cabeza llegaban por todos los lados... incluso por el del director. Los artesanos de la Metro tuvieron que soportar la obstinada exactitud de Minnelli durante los cuatro meses de filmación. El cineasta tenía nociones muy definidas sobre movimientos de cámara, iluminación y decorados. En este apartado tenía un valioso aliado en el veterano director de fotografía George Folsey, que consiguió en esta película uno de los trabajos más fluidos y evocadores de su carrera. Otros eran menos pacientes cuando secuencias aparentemente simples tardaban cuatro días en iluminarse y escenificarse a satisfacción del cineasta. Más aún, la apagada paleta que Vincente buscaba era persistentemente desafiada por la asesora de colores Natalie Kalmus, cuya presencia no solicitada era una obligación contractual en cualquier filme que utilizara equipos de cámara en Technicolor.

Aún así, la excesiva duración del rodaje se debió menos a la perspicacia del director que a otros factores que escapaban a su control. Uno de esos factores era, lógicamente, Judy Garland. Sus problemas eran más persistentes y menos manejables que cualquier otro, y ella era absolutamente crucial para el éxito de la película. Lo que hacía las cosas especialmente difíciles para Vincente era que las escenas clave de Judy tendían a ser las más complicadas y caóticas.

En una producción menos problemática, las ausencias de la estrella hubieran ocasionado más ceños fruncidos. Pero en un plató plagado de enfermedades como el de *Cita en St. Louis*, cayeron en una relativa insignificancia. La neumonía mantuvo a Mary Astor de baja durante casi un mes; la apendicitis, seguida de una infección de garganta, dejó a Joan Carroll fuera de combate durante varias semanas; y varias dolencias afectaron a Harry Davenport, el septuagenario abuelo.

Con todo, lo peor fue la prolongada ausencia de Margaret O'Brien. El 30 de enero, la tía de la actriz telefoneó a Jennings con la alarmante noticia de que su sobrina no iría a trabajar durante las dos siguientes semanas. Margaret sufría de gripe y fiebre del heno, explicó, e iban a llevársela ese mismo día al clima más cálido y seco de Arizona. En ese punto Freed decidió suspender la filmación durante unos días en vez de seguir rodando sin ella.

Antes de que pudiesen detenerlas, Margaret y su madre estaban en un tren con dirección a Nueva York para ver al jefe de Mayer, Nick Schenck. Decidida a conseguir más dinero para su hija, Gladys O'Brien había hecho parar toda la película simplemente para demostrar su importancia. Fue un acto de impresionante audacia;

con una costosa producción a medio terminar, MGM no podía permitirse el lujo de atenerse a los principios. Schenck captó el mensaje, O'Brien consiguió el dinero y *Cita en St. Louis* recuperó a su joven actriz. Tras una suspensión de trece días, el rodaje se reanudó a mediados de febrero.

Minnelli había aprovechado el parón para trabajar en dos de las escenas más exigentes del filme. Una era una secuencia de Halloween, cuando los niños disfrazados hacen una hoguera en la calle y se preparan para asustar al vecindario. Los retrasos permitieron al director dedicar toda una semana de ensayos a este pasaje. La otra era la climática secuencia invernal, en la cual Tootie, inspirada por la canción "Have Yourself a Merry Little Christmas", rompe a llorar y sale de la casa para destrozar una familia de muñecos de nieve en el patio. Cada escena era un *tour de force* para Margaret O'Brien, que las interpretó a la perfección.

Para entonces, tras cerca de dos meses y medio de filmación, la atmósfera en el set había empezado a iluminarse. «Judy, he estado observando a ese hombre», le dijo Mary Astor a Garland cuando ésta se quejó de Minnelli. «Sabe lo que está haciendo».

Las cosas iban mejor, pero los problemas no dejaban de acumularse. El más importante fueron las torrenciales lluvias, con las consiguientes inundaciones, que asolaron el área de Los Ángeles a finales de febrero y principios de marzo, provocando la suspensión del trabajo en exteriores.

Freed y Minnelli dieron por concluida la producción el 7 de abril de 1944 con doce días de retraso, más otros 34 días de "parón" acumulados. El coste ascendía en esos momentos a 1.883.289 dólares, uno de los más elevados del estudio aquel año. Una dificultad añadida era la duración del primer montaje, superior a las dos horas. El productor se reunió con el director y los guionistas, cada uno de los cuales aportó sugerencias para reducir el metraje.

Aunque cueste creerlo, el mayor pleito de Minnelli aún estaba por llegar y, sorprendentemente, fue una pelea con su más leal defensor en el estudio, Arthur Freed. Tras ver el montaje final, el productor insistió en eliminar la escena favorita de Vincente, la aventura de "Tootie" en Halloween, con el argumento de que era insustancial para el argumento y ralentizaba la película. Después de los sufrimientos padecidos hasta el momento cualquier nuevo enfrentamiento parecía presagiar un sinfín de desastres. Al final, se impuso la cordura, y la secuencia no sufrió alteración alguna. El único recorte importante fue la eliminación de una canción de Rodgers y Hammerstein, "Boys and Girls Like You and Me", intercalada en el *score* de Blane y Martin. La versión definitiva tenía un metraje sensiblemente superior a la media de los musicales MGM: 113 minutos.

Los preestrenos indicaron que *Cita en St. Louis* era algo grande, por lo que Mayer decidió retrasar el estreno hasta la temporada navideña. Eso maximizaría el potencial comercial de la película en términos de reserva de salas y asistencia, y también le

daría tiempo de sobra al estudio para montar una fuerte campaña promocional.

La *premiere* se celebró, como no podía ser de otra manera, en St. Louis el día 22 de noviembre. Una semana más tarde, Nueva York acogió el estreno oficial. La recepción del filme sobrepasó las expectativas más optimistas. Fue el mayor triunfo de la temporada para MGM, a nivel de crítica y público, y al socaire de su éxito, Judy volvió a aparecer en la lista de los *top ten* (1945).

La mayor parte de los elogios en la prensa se los llevaron Garland y Minnelli, pero las revistas de la industria señalaron a Freed. En “Variety” se podía leer que *Cita en St. Louis* tenía un «inusual calor y atractivo para un musical, que deben ser acreditados a Arthur Freed, así como a la espléndida dirección y las vívidas interpretaciones». El público pensó lo mismo, y las recaudaciones (más de cinco millones de dólares en Estados Unidos) pronto superaron a las de cualquier estreno anterior de MGM. Freed y Minnelli habían triunfado. Ellos tenían razón, y todos los demás estaban equivocados. Miss Garland fue una de las primeras en admitir su error. «Arthur», dijo la estrella después de un preestreno, «recuérdame que no te diga qué tipo de películas hacer».^[2]

De todos los curiosos acontecimientos que se dieron cita en el set de *Cita en St. Louis*, el más inesperado fue el inicio de una relación amorosa entre la estrella del filme y su director. Durante varias semanas se guardaron la buena nueva para sí mismos, y la transición de la guerra a la paz fue tan sutil y tan lenta que todo el mundo se sorprendió cuando el romance se hizo público.

Es posible que las primeras chispas del idilio surgieran en pleno rodaje, mientras Judy veía su trabajo en los copiones diarios, porque Minnelli, que le había causado tanto dolor y dudas, estaba haciendo lo que ningún otro director había hecho nunca: le estaba haciendo parecer bella. Siempre había querido parecer hermosa. Ahora, gracias a él, lo había conseguido.^[3]

Cuando su relación ya mostraba signos de descongelación, Judy se unía en ocasiones a Vincente y a su ayudante de dirección, Al Jennings, para cenar en un restaurante cercano al estudio. No hubo atisbo de romance durante esas cenas. Las llamas no empezaron a brotar hasta que un amigo mutuo, el bailarín Don Loper, decidió jugar a casamentero y les organizó una velada en territorio neutral, lejos de Culver City y sus asociaciones con el trabajo. La noche fue un éxito tal que las cenas se convirtieron en un hábito.

Fue entonces cuando la gente empezó a darse cuenta. Garland y Minnelli empezaron a vivir juntos en la primavera de 1944, con la complacencia de la severa madre de la actriz. La feliz pareja contrajo matrimonio el 15 de junio de 1945, después de que el director, a instancias de Judy, sustituyera a Fred Zinnemann en el rodaje de *The Clock*, un filme maldito que, sin embargo, revelaría la extraordinaria capacidad de Judy para conmover al público.

El intento de perfilar en términos musicales una crónica de época sobre una “típica” familia norteamericana pronto se convirtió en un lugar común en Hollywood, a menudo confiado a los directores más improbables. Pero ninguna de estas variaciones sobre el tema ha disfrutado de la prolongada resonancia de *Cita en St. Louis*.

En el nivel más simple, la película es un soberbio entretenimiento, «una de las viñetas de la Gran Familia Americana», como señalaba el crítico de “Los Angeles Times”. Pero lo que Freed y Minnelli quisieron transmitir es que su musical no necesitaba un argumento tradicional, que los dramas más fuertes son aquellos que implican el conflicto de emociones. *Cita en St. Louis* tenía la trama más básica de todas: la lucha por la supervivencia, el esfuerzo de los Smith por preservar su feliz, casi bendita, forma de vida. No hay más villano que el calendario, el tiempo en sí mismo, inexorable e implacable.

Así, sucesos cotidianos como la escapada de Tootie en la noche de Halloween, la alegría de Esther y John en el baile de Navidad, y la posibilidad de que toda la familia se traslade a Nueva York dan como resultado un incomparable retrato de América en el cambio de siglo y de las luchas de una familia por adaptarse al progreso, simbolizado por la Feria Mundial de 1904 en St. Louis.

Con más de medio siglo a sus espaldas y sin que el tiempo no haya logrado más que rejuvenecerlo, este cautivador musical se conserva tan encantador y románticamente nostálgico como una vieja tarjeta de San Valentín. Una razón, aparte del ingenio y el calor de las caracterizaciones o la habilidad con que están integrados los números musicales, es que los pequeños estremecimientos de consternación que agitan a la familia parecen apuntar al fin de una era y la desaparición de un mundo donde esa felicidad sin complicaciones puede existir. Es un sentimiento que la propia cinta estimula, con su división en cuatro actos, cada uno introducido por una imagen del álbum familiar que gradualmente cobra vida.

Vincente Minnelli demostró su ojo para los detalles y capturó la época y sus valores en imágenes bellamente coloreadas, desplegando un llamativo equilibrio de emociones de escena a escena, de canción a canción. Hugh Martin y Ralph Blane contribuyeron a la fiesta con tres temas memorables para Judy Garland: “The Boy Next Door”, “Have Yourself a Merry Little Christmas” y la inmortal “The Trolley Song”. Judy Garland también se unió a Margaret O’Brien para la encantadora “Under the Bamboo Tree”, y ella y el resto de los jóvenes derramaban una lágrima cuando Leon Ames (doblado por Arthur Freed) y Mary Astor entonaban la emocionante “You and I”.

En el caso de Judy Garland, lo bueno significaba extraordinario, máxime si, además, podía aparecer bellísima y sofisticada. Aquí se situó cerca de la cumbre bajo la estilizada dirección de su futuro esposo.

Difícilmente los nuevos tiempos nos depararán películas tan deliciosas como *Cita en St. Louis*, un musical casi imbatible, sentimental sin ser lacrimógeno, emocionante sin ser sensiblero.



Cita en St. Louis traza las aventuras de la familia Smith mientras las estaciones cambian desde el verano hasta la primavera en la ciudad de St. Louis durante 1903-04. Basada en "The Kensington Stories" de Sally Benson, el guión de Irving Brecher y Fred Finklehoffe se centra en una de las hijas adolescentes de los Smith, Esther, y el chico que vive en la casa de al lado en Kensington Avenue, John Truett. Los bailes de esta encantadora película fueron coreografiados por Charles Walters, y la película, fotografiada en Technicolor por George Folsey, fue dirigida con su habitual estilo y gusto por Minnelli.





Los problemas físicos y emocionales de Judy Garland eran agudos en 1943. En esta época, la actriz sufría una fuerte dependencia de las anfetaminas, que inicialmente tomaba para controlar su peso pero que ahora utilizaba para aumentar su nivel de energía y su confianza. Judy se ponía enferma continuamente, y achacaba sus constantes ausencias y retrasos al insomnio crónico que padecía y los somníferos que consumía. A veces, ni siquiera aparecía en el set, y a menudo interrumpía el rodaje de *Cita en St. Louis* por cualquier razón.



'ALMA EN SUPPLICIO'



¡Estrella de cine! Palabras inventadas para describir a Joan Crawford, para una personalidad que evolucionó entre la Chica Jazz, el Sueño de Modistillas y la Diosa-Arpía, la mujer cuyos ojos devoradores y boca en forma de tajo feroz saltaban sobre el observador desde las portadas de las revistas femeninas. Los peinados y el maquillaje de la señora Crawford cambiaban con rapidez camaleónica, pero su personalidad interior, esa mezcla de fuerza y vulnerabilidad, un poquitín vulgar, un ápice previsible, continuaba inalterable. Brillaba especialmente en el cine basura: absorbía los lugares comunes como papel secante.

Temperamental, enérgica, dominante, tenaz, indestructible y ambiciosa, Joan trabajó «con la diligencia de un sepulturero» (según ella misma reconoció en su autobiografía) para escapar de la mísera e infeliz existencia que le había tocado en suerte. Y gracias a su inquebrantable amor propio y fe en sí misma fue ascendiendo paulatinamente en la escala social hasta dar el gran salto al teatro, donde fue descubierta por un cazatalentos de la Metro.

Por tratarse tal vez de la primera desconocida que lanzaba el entonces recién creado estudio del león, su ascensión fue meteórica, consagrándose ya como gran estrella en los últimos años del cine mudo, para luego elevarse todavía más en la primera década del sonoro. Con su portentoso rostro de espesas y arqueadas cejas, ojos saltones, pómulos salientes y boca grande y fina, Joan Crawford fue durante muchos años la idónea heroína romántica, admirada y venerada por el público tanto por sus excesos pasionales como por su inagotable capacidad de sufrimiento.

Los argumentos “inconfundiblemente Crawford” realizaban sus monolíticas cualidades: chica arrabalera y voluntariosa asciende peldaños en la sociedad sin reparar en métodos, y sacrifica el amor y la felicidad a su voluntad de mantener la posición alcanzada. Desgraciada en el amor, víctima de hombres desaprensivos, sus heroínas ficticias simbolizaron la realidad de su infeliz vida privada, marcada por una ambición obsesiva. Tres matrimonios fracasados, con Douglas Fairbanks Jr., Franchot Tone y Philip Terry; varios abortos naturales y una extraña relación con cuatro hijos adoptivos, relatada con truculenta minuciosidad por Christina Crawford en “Mommie Dearest”.

La fusión de arte y vida llegó con *Alma en suplicio*, donde la esforzada heroína de Joan sufre por los pecados de una hija malcriada. Esta película, que resumía a la perfección su imagen de resignada y sublime pacedora, clave de su multitudinaria aceptación y popularidad, establecería sus credenciales interpretativas y restauraría su *status* estelar en Hollywood. «No sólo la salvó, sino que la impulsó a una nueva serie de conquistas», escribió el “New York Times”. Quedaba abierto el camino a una segunda carrera...

Alma en suplicio es el clásico proyecto que se cruza en el camino de una actriz en el

momento más oportuno. En 1942, la carrera de Joan Crawford estaba en su punto más bajo; de hecho, su nombre figuraba en la lista de “estrellas venenosas para la taquilla”. Miss Crawford se había resistido a interpretar roles maternos en la Metro-Goldwyn-Mayer o a renunciar a sus status como objeto sexual y reina del *glamour*. Esta imagen se había apagado a comienzos de la década de los cuarenta, y ahora incluso ella estaba dispuesta a admitirlo.^[1]

Aunque había pasado su momento de gloria, Joan se resistía a abandonar su *status* estelar. A pesar de sus grandes interpretaciones en películas como *Un rostro de mujer*, su estudio ya no la consideraba lo bastante popular para promocionar su carrera con buenos productos. Por ello no dudó en abandonar la Metro y firmar un contrato con Warner Bros. por un tercio de lo que ganaba en MGM. Era una decepción, pero estaba decidida a sobrevivir.

Fue un momento dramático. Había pasado diecisiete años en un mismo estudio, acostumbrada a que cuidasen de ella, a que la promocionasen, a que decidiesen qué películas debía interpretar. Ella misma lo contó:

«Lo cierto es que sufrí muchísimo. Detestaba envejecer... No me gustaba la posibilidad de ir segunda en un reparto ni el hecho de que el público prefiriese ver a Lana Turner o Betty Grable en lugar de a mí... A nadie, absolutamente a nadie le importaba qué había sido de nosotras [las actrices veteranas de la Metro] porque el estudio estaba ganando mucho dinero con las nuevas, y la situación continuó hasta que se demostró su incompetencia y llegó la televisión. Aquel período intermedio fue muy duro. Podían haber cogido a todas las actrices “de cierta edad”, mandarnos a Alaska y pasarnos una pensión...».

La Warner también tuvo problemas para conseguir buenas historias para Crawford. Le ofrecieron co-protagonizar *Yankee Doodle Dandy* junto a James Cagney, pero Joan lo rechazó, igual que hizo con muchos guiones de segunda categoría que antes habían sido ofrecidos a la reina del estudio, Bette Davis, y a otras actrices de la casa. Estaba decidida a no caer en la misma rutina que la había atrapado en la Metro.

Esta actitud sacaba de quicio a Jack Warner. Cuando el magnate le preguntaba qué quería, ella le respondía furiosa: «¡Buenas películas!». Warner creyó haber encontrado la solución cuando le ofreció un proyecto titulado *Never Goodbye*, un vehículo, a su juicio, perfecto para la diva. Pero Crawford leyó detenidamente el guión y pensó que llevaba escrita la palabra “fracaso”. No andaba desencaminada: *Never Goodbye* nunca se convirtió en celuloide.

A la actriz le costó casi dos años encontrar lo que deseaba, pero lo logró, y aquel período letárgico llegó a su fin con *Alma en suplicio*. Joan aceptó hacer la película en cuanto terminó de leer el guión. Aquello sí que valía la pena: una historia melodramática, pero bien escrita, protagonizada por una creíble mujer de carácter. Su

voluntad y su talento hicieron el milagro.

«El personaje que yo interpretaba en el filme», confesó la estrella, «era una mezcla de los papeles que había hecho antes, y de elementos de mi personalidad y de mi carácter. No exactamente el sufrimiento, porque creo demasiado en Dios para sufrir demasiado. Pero mis universos profesional y personal habían evolucionado tanto... Algunos amigos habían muerto o se habían marchado... El público parecía que ya no sabía lo que quería. Los estudios tenían cada vez más problemas... Mis tiempos dorados, con frecuencia gloriosos, habían terminado, y *Alma en suplicio* era una especie de celebración amarga de aquel final».

Cuando James M. Cain publicó “Mildred Pierce” en 1941, los grandes estudios de Hollywood recibieron el libro con los brazos abiertos. Veían en él un gran material para una película, pero la historia de la “inmoral Mildred”, que utiliza a los hombres para conseguir los lujos para su mimada hija, Veda, fue considerada demasiado picante para su época. La temida Oficina Breen dejó claro que la mezcla de infidelidad y asesinato de la historia era un material inapropiado para el público familiar, y el interés en la novela se desvaneció.

Quiso la fortuna, sin embargo, que en el camino del libro se cruzara Jerry Wald, un buscavidas que había ascendido en 1934 de columnista radiofónico en Nueva York a guionista en Warner Bros., cuando era apenas un veinteañero. Sus guiones para películas de éxito como *The Roaring Twenties* acabaron propulsándole al puesto de productor en 1941.

Wald produjo una docena de filmes durante la guerra, y aunque escribía poco, cuyas fueron las ideas originales de más de la mitad de ellos, incluyendo *Destino Tokio* y *Objetivo: Birmania*. Jerry era un “productor creativo” muy valioso para el estudio, quizás el más importante, y el tono para sus años dorados lo marcaría con *Alma en suplicio*.

El interés de Wald por el calenturiento melodrama doméstico de James M. Cain se remontaba al año de publicación de la novela. La protagonista era una ambiciosa ama de casa cuya ciega devoción por sus dos hijas ahuyenta a su apocado esposo Bert, obligándola a luchar por ella misma y por sus retoños. Mildred asciende decididamente de camarera a restauradora, pero el éxito tiene su contrapartida. Una hija muere y la otra, la egoísta Veda, coge todo lo que su madre puede darle y siempre quiere más, incluyendo al segundo marido de Mildred, Monte, una sanguijuela manipuladora. El final de la novela es desolador: Mildred descubre que Veda ha seducido a Monte (o viceversa), lo que deja a la sufrida protagonista con el corazón roto. Este *The end* dejaba a Jerry Wald con una historia que posiblemente no sería aprobada por Joe Breen y la PCA.

Pero el productor tenía una solución. Jerry había concebido la idea de introducir

un asesinato al principio y después una narración en *flashback* que reforzaría el drama y abriría el camino para el elemento de “retribución moral” tan querido por los censores, ya que uno de los amantes acabaría muerto y el otro daría con sus huesos en la cárcel por asesinato.

Wald contactó con James M. Cain en el verano de 1943, y el novelista accedió a escribir un tratamiento. Cain peleó con la historia durante varias semanas, y a finales de septiembre renunció al proyecto. Jack Warner pensaba que su productor debería hacer lo mismo debido a los obvios problemas con el Código, pero Jerry insistió. Unos meses después invitó a Thames Williamson, un analista de historias y aspirante a guionista, a que probase fortuna. Williamson entregó un tratamiento de veinticinco páginas a finales de enero de 1944, que el productor consideró lo bastante bueno como para mostrárselo a su “patrón”.

Warner dio luz verde al proyecto, aunque con muchas reticencias, y Wald abrió las negociaciones con Cain y la PCA. El escritor aceptó quince mil dólares por los derechos, pero el argumento se encontró con la previsible respuesta de la censura. El 2 de febrero, basándose en el trabajo de Williamson, Breen hizo saber al estudio que «con ciertos cambios importantes» era concebible que la historia pudiese obtener la conformidad del Código. Pero aún así la película sería altamente cuestionable.

Wald y Williamson se pusieron a trabajar en otro tratamiento. Tres semanas después se reunieron con la PCA para discutir las modificaciones, y al día siguiente Breen informó a Warner de que varios «acuerdos con Mr. Wald» para posteriores revisiones pondrían la historia en orden con las normas del Código.

En este punto “Mildred Pierce” era oficialmente un proyecto en marcha. El libreto de Williamson mostraba a Mildred asesinando a su hija Veda, después de que ésta fuese descubierta haciendo el amor con el segundo esposo de la protagonista. Jerry tenía otras ideas para la historia y asignó el guión a Catherine Turney, la mayor experta en melodramas lacrimógenos del estudio.

Wald se dio cuenta entonces de que la estructura de *flashback* generaba dos tipos de argumentos diferentes, un melodrama doméstico y un misterio con asesinato, lo cual requería estilos —y guionistas— distintos. Turney trabajó durante diez semanas, entre la primavera y verano de 1944, dando forma al melodrama pero resistiéndose al ángulo de *thriller*. Así que el productor recurrió a Albert Maltz, un especialista en películas de acción que había trabajado en *This Gun for Hire* y *Destino Tokio*. Jerry apartó a Turney durante tres semanas mientras Maltz escribía una versión de cincuenta y cinco páginas de la historia con una inflexión marcadamente masculina. Después volvió a incorporar a la sufrida Catherine al proyecto, con instrucciones estrictas de seguir la versión de Maltz.

Wald sentía ahora que la historia había avanzado lo suficiente como para iniciar el *casting*, que resultaría igualmente problemático. Locuaz manipulador de la prensa y

de todos los canales de publicidad, Jerry tenía el hábito exasperante de anunciar los proyectos antes de que las estrellas que quería fichar le dieran el “sí”. En esta ocasión, sin embargo, no tenía nada que anunciar. «Ninguna actriz quería encarnar a la madre de una chica de dieciséis años», decía Catharine Turney.

En retrospectiva, cualquier otra intérprete que no sea Joan Crawford parece inconcebible como Mildred Pierce, pero el proyecto no fue desarrollado con la antigua diva de MGM en mente. De hecho, otras actrices importantes, incluyendo a Bette Davis, Barbara Stanwyck, Rosalind Russell y Claudette Colbert, fueron consideradas para el papel antes que Crawford. Incluso algunas estrellas de segunda fila de la Warner, como Ida Lupino y Ann Sheridan, tuvieron serias opciones de llevarse el gato al agua.

Según la leyenda, la primera elección fue Bette Davis, pero en la documentación sobre la película en los archivos de la Warner no consta ninguna evidencia de que Wald o alguna otra persona llegaran nunca a considerar su nombre. De hecho, Davis afirmaría repetidamente en años posteriores que ella nunca vio el guión, aunque su contrato con el estudio estipulaba que tenía la primera opción para todos los guiones de clase “A”. Otra actriz que renunció al papel fue Ann Sheridan. «Me ofrecieron uno de los primeros guiones», dijo Sheridan. «No me gustó la historia. Mildred era demasiado dura, y la chica era un absoluto horror». Rosalind Russell también se escabulló.

Fue el propio Jerry Wald quien pensó en Joan Crawford. La había conocido durante el primer día de la intérprete en el estudio, cuando su agente, Lew Wasserman, la llevó a conocer a los productores en plantilla. Jerry estaba comprensiblemente atemorizado ante Joan. Pero se tranquilizó en cuanto percibió el deseo de la diva de hacer una película que la alejase de la imagen glamourosa que había adquirido en MGM. «Me quedé muy impresionado con ella», recordó el productor. «Me dije a mí mismo, “Esta es una estrella”. Y me prometí trabajar con ella algún día».

Con la autorización del jefe del estudio, Wald envió el guión a Miss Crawford y una nota donde le aseguraba que el texto estaba hecho a su medida. Joan llamó al productor aquella misma noche rebosante de júbilo. «Me encanta, me encanta», le dijo la actriz con una sonrisa. «Es exactamente lo que estaba buscando». Durante una hora discutieron sobre *casting*, vestuario, directores de fotografía y todos los aspectos de la producción.

A la mañana siguiente, Jerry le comunicó la buena nueva a Jack Warner, y éste se mostró encantado de quitarse dos pesos de encima: Joan Crawford y “Mildred Pierce”. «Quiero que la dirija Mike Curtiz», exclamó el jefe del estudio. El productor se mostró de acuerdo.

En esa época Curtiz no sólo era el director-estrella de la Warner, sino también el

más flexible y heterogéneo, como demostraban sus recientes éxitos, *Casablanca* y *Yankee Doodle Dandy*. Había dirigido a Bette Davis y a Olivia de Havilland, y parecía ideal para Joan Crawford y “Mildred Pierce”.

Miss Crawford opinaba lo mismo. La actriz había decidido que *Alma en suplicio* iba a ser su vehículo de retorno. Después de trabajar durante dieciocho años en la Metro-Goldwyn-Mayer, Joan había llegado a la Warner esperando un personaje memorable, una segunda oportunidad. Este personaje era Mildred Pierce, la heroína de la novela de James M. Cain.

Mildred era el tipo de papel que le iba como un guante: una ambiciosa mujer de negocios de origen humilde (ex camarera como ella) que trata de proteger a toda costa a su inútil y rebelde hija. «Estaba deseando aceptar esta oportunidad para interpretar a una madre que tiene que luchar contra la tentación de mimar a su hija», recordó la estrella. «Como yo tenía dos hijas adoptadas, sentía que podía entender a Mildred y hacer justicia al personaje».^[2]

Pero Crawford tenía que enfrentarse a la competencia. Otra actriz con un contrato independiente en el estudio aspiraba al papel. Se trataba, ni más ni menos, que de Barbara Stanwyck, una de esas intérpretes capaces de imponerse sobre los más distintos personajes. Ambas bordaban un tipo de mujer, siempre parecido y que se reproducía en numerosos melodramas de la Warner: la dama de personalidad fuerte, dominante y, en ocasiones, incluso cruel.

En el amplio repertorio de Stanwyck entraron también las mujeres fatales, y en esa onda acababa de ofrecer una actuación memorable en la piel de la despiadada asesina de *Perdición*. El filme, firmado por Billy Wilder, continúa siendo hoy en día una obra maestra, como lo es la novela de James Cain en que se basa. Y Barbara era la “sirena” rubia que induce al crimen a un vulgar agente de seguros.

Miss Stanwyck, en consecuencia, estaba deseando encarnar a otra perversa criatura de Cain. Más si cabe cuando se trataba de otra historia de una madre sacrificada en la línea de *Stella Dallas*, otra de sus especialidades. La actriz leyó el guión y se encaprichó con el personaje. «Quería desesperadamente ese papel», confesó la actriz. «Fui tras él. Sabía que era un gran papel para una mujer, y sabía que podía manejar cada faceta de Mildred. Puse mis cartas sobre la mesa con Jerry Wald. Después de todo, yo había hecho una docena de películas en la Warner, incluyendo *So Big* y *Juan Nadie*. Había pagado mi cuota, y sentía a Mildred como una parte de mí».

Barbara también tenía el apoyo de Michael Curtiz, cuya influencia creativa en el proyecto era considerable. Mike, para decirlo suavemente, no quería ver a Joan Crawford ni en pintura. Cuando Wald le sugirió su nombre, el director echó pestes. «Yo dirigir a esa zorra temperamental. Ni lo sueñes», espetó Curtiz. «Ella viene aquí con sus aires de grandeza y sus malditas hombreras. No trabajaré con ella. Está

acabada. ¿Por qué debería perder mi tiempo dirigiendo a una vieja gloria?» La elección del irascible húngaro era, sin discusión posible, Barbara Stanwyck.

Al enterarse de la hostilidad que el director mostraba hacia su persona, Joan decidió que su único recurso era mostrarse humilde. Le dijo a Wald que, aunque había actuado en cincuenta y nueve filmes, estaba dispuesta a someterse a una prueba, una gran concesión para una estrella. Su tenaz persecución impresionó al productor y a Warner, tanto que empezaron a pensar que estaba más dotada para el papel de lo que ellos habían creído en un principio. A comienzos de octubre de 1944, con un mínimo de maquillaje y su dinámica personalidad bajo control, Crawford se sometió a una audición para Curtiz. El cineasta recibió a la actriz con muy malos modos, renegando contra ella en su inimitable inglés. Su humor, sin embargo, cambió cuando vio la actuación de la diva. «Después del *test*, que le dejó tan absorto que se olvidó de gritar “Corten”», proclamaría Joan, «Mike se olvidó por completo de Stanwyck».^[3]

«OK, trabajaré con ella», dicen que gritó Curtiz. «Pero mejor que sepa quién es el jefe». Días más tarde, Crawford volvió a sorprender a todo el mundo cuando se presentó voluntariamente para aparecer en las pruebas de pantalla de otros miembros del reparto, un trabajo tedioso que usualmente era realizado por actores en plantilla.

Mientras Randal MacDougall escribía la continuidad y los diálogos, Wald y Curtiz planificaban el rodaje, cuyo comienzo se fijó para el 7 de diciembre. El proyecto se presupuestó en 1.342.000 dólares y se programó un plan de trabajo de cincuenta y cuatro días. La celeridad en esta decisión fue estimulada por dos factores, según el productor. El guión era de primera clase. Y, por una coincidencia fortuita, dos semanas antes, Paramount acababa de estrenar la mencionada *Perdición*.^[4] La película de Wilder estaba cosechando grandes elogios de la crítica y el público, por no mencionar las iras y las denuncias de cientos de grupos religiosos de todo el país. La coincidencia del rodaje de *Alma en suplicio* con el estreno de *Perdición* era perfecta.

A principios de noviembre todos los papeles estaban adjudicados, en su mayor parte a actores en nómina de la Warner: Eve Arden como la compañera de trabajo y confidente de Mildred, Jack Carson como el socio del esposo de Mildred, y el recién llegado Zachary Scott como Monte, el cínico segundo marido de la protagonista. El mayor problema fue el *casting* del primer marido de Mildred. Wald y Curtiz apostaban por Ralph Bellamy, pero en un movimiento para reducir costes aceptaron a Bruce Bennett entre una lista de candidatos que incluía a Dennis Morgan, Donald Woods y Zachary Scott.

El papel de la despiadada Veda también causó serios quebraderos de cabeza. «Hicieron pruebas a cerca de veinte chicas», recordó Joan Crawford, «pero ninguna de ellas parecía adecuada. Fue un rol difícil de elegir. Exigía una chica joven que

pudiese actuar y cantar. Tenía que crecer entre los catorce y los diecinueve años, para ser creíble como adolescente y como adulta. También estaba esa combinación de dulzura y maldad que el personaje poseía. Recuerdo a una chica que vino a vernos de 20th Century Fox. Era muy buena como la Veda más joven, pero en una escena posterior, cuando se suponía que tenía que ser cantante en un cutre club nocturno, era irremediablemente inadecuada».

Una seria candidata para el rol de Veda fue Shirley Temple. «Shirley fue idea de Wald», dijo Crawford. «Muchos se rieron al principio, pero yo no. Tenía quince o dieciséis por entonces, la edad adecuada. Tenía talento musical, y ciertamente podía actuar. Había dejado la Fox y estaba con David Selznick. Creo que ya había hecho *Desde que te fuiste*, interpretando a la gamberra hija de Claudette Colbert, y David estaba deseando que hiciese más papeles adultos».

Fue Curtiz quien dijo no a Temple. «¡Maravilloso!», gritó. «¿Y a quién contratamos para interpretar al amante de Mildred? ¿A Mickey Rooney?» Virginia Weidler fue probablemente la candidata favorita hasta el 21 de noviembre, cuando el cineasta húngaro hizo un *test* a la inexperta Ann Blyth, cuyo currículum sólo incluía tres películas de serie B en la Universal.

«Curtiz tampoco me quería a mí», decía Crawford. «Y podría haber funcionado con Shirley. Ella nunca llegó a hacer una prueba, porque al mismo tiempo la Universal envió a Ann Blyth. Era tan adorable que mi primera reacción fue: “Es demasiado dulce; nunca será capaz de hacer las escenas maliciosas”. Pero leímos juntas su texto y era maravillosa. Después hicimos la prueba juntas. Ann era perfecta. Tenía la edad adecuada, el tipo adecuado y era una soberbia actriz y cantante. Le mostraron el material a Jack Warner. Estuvo de acuerdo y empezamos la producción dos semanas después».

Wald y Curtiz también trabajaron juntos en la elección del personal técnico, y su búsqueda de un director de fotografía adecuado revela su común preocupación por el estilo visual de la película. La preocupación era doble: querían una película impregnada del estilo *film noir*, pero también les preocupaba tener que iluminar a Joan Crawford, cuyo rostro no era el más sencillo de fotografiar. Después de hacer varias pruebas a la protagonista, ambos se inclinaron por el veterano Ernie Haller.

A medida que la fecha de inicio se aproximaba, Wald estaba cada vez más nervioso a causa del guión, que aún parecía estar hecho de retales debido a los dos tipos de historias y estilos que presentaba, tan distintos el uno del otro. Pero aún así consiguió mantener el proyecto en marcha y eludir a Jack Warner, que quería paralizar la producción hasta que él aprobase un guión de rodaje.

Entre el 6 de noviembre y el 13 de diciembre, Jerry ordenó reescribir el libreto en tres ocasiones a otros tantos guionistas de la plantilla, incluidos William Faulkner y Louise Randall Pierson. Ni así fue posible tener un guión en condiciones cuando la

producción comenzó a rodar. El productor, sin embargo, confiaba en resolver los problemas sin tener que retrasar el rodaje, ya que las dificultades concernían al “final” de la historia, en donde Mildred confiesa el asesinato de Monte, es detenida por la policía, y finalmente es puesta en libertad cuando se descubre a la verdadera asesina, su hija Veda. Wald y Curtiz decidieron filmar el guión cronológicamente, guardando el asesinato de Monte —que en realidad abre la película— y el material de la comisaría para más tarde, una vez finalizasen las reescrituras del texto.

Las dos primeras semanas fueron catastróficas. El problema residía en la glamourosa interpretación que Joan hacía de su papel. En su exitosa prueba para el director, su habitual imagen de gran brillo había sido reemplazada por una de austeridad. Pero la diva no tenía intención de aparecer gris o trasnochada en la pantalla. «Mike y yo queríamos quitarle *glamour* a Joan», explicó Jerry Wald. «Queríamos hacer que pareciese como si viviera en un suburbio y se comprase los vestidos más baratos».

El primer día de rodaje, Crawford se puso uno de sus vestidos para una secuencia de cocina. Curtiz, educadamente, le pidió que se deshiciese de las hombreras. «Estos son mis hombros», exclamó Joan, mintiendo a medias. A su juicio, una estrella de su rango podía permitirse el lujo de no hacer todos los sacrificios sugeridos por el guión. Tenía ciertas prerrogativas. Sin duda vestir como una vulgar ama de casa no figuraba en su contrato.

El segundo día, en una escena donde estaba esperando en un restaurante, Joan vestía un uniforme y zapatos planos de la Cruz Roja, pero iba maquillada y peinada como si fuese de fiesta. La respuesta del director ya no fue tan educada: se dirigió a la actriz a gritos e intentó borrar el pintalabios de su boca con el puño. Crawford, sollozando, se fue corriendo a su camerino.

El tercer día, cuando la estrella se presentó en el *set* enfundada en uno de los trajes que el responsable de vestuario le había diseñado para la película, Mike le gritó: «No, hijo de puta, te dije que sin hombreras». Joan reapareció inmediatamente con otro traje, pero el cineasta explotó de nuevo: «Tú y tus malditas hombreras. ¡Esto apesta!». Y acto seguido empezó a desgarrar el vestido. «Mr. Curtiz, fui a Sears y compré ropa de confección. No hay hombreras», replicó la actriz con lágrimas en los ojos, olvidando añadir que sus vestidos eran posteriormente ajustados en la cintura y se les añadían pequeñas hombreras para crear los famosos “hombros de Crawford”.

Joan se sentía herida y confusa. Había trabajado con realizadores que parecían insensibles a su necesidad de confianza —Lewis Milestone, Sam Wood—, y ella siempre les trató con el respeto que concedía a las figuras paternas de autoridad. Pero Curtiz era abusivo e inaccesible. La asustaba.

Wald fue requerido en el plató. Allí le esperaba el director con un ultimátum: o pagaba el finiquito a Crawford y la reemplazaba por Barbara Stanwyck o él

abandonaba el barco. Joan, a su vez, pidió que el cineasta fuese despedido y «reemplazado por un ser humano».

Curtiz era conocido por su falta de tacto en su trato con las estrellas. Después de ganar el Oscar al Mejor Director el año anterior por *Casablanca*, Mike explicó su fórmula para hacer buenas películas: «La historia primero, el director lo segundo, los actores lo último». Durante la primera semana de *Alma en suplicio*, se refería a Crawford como «la farsante Joanie» en la misma cara de la actriz; y «la jodida puta», a sus espaldas.

«Yo tuve que ser el árbitro», recordó el productor. «Tuvimos largas reuniones, llenas de sangre, sudor y lágrimas. Después todo empezó a calmarse. Mike se autolimitó a blasfemar sólo en húngaro y Joan dejó de tensar las cuerdas sobre su figura».

Durante las primeras semanas de diciembre, el guión siguió sufriendo modificaciones. En una nueva revisión, Louise Randall Pierson agregó un barniz feminista al contenido, mientras William Faulkner le daba su perspectiva del hombre sureño. Faulkner sugirió cambiar el título a *House in the Sand*, y añadió una escena en la que la criada negra, Lottie, sujeta a Mildred en sus brazos en un momento de tensión y canta el espiritual “Steal Away”.

James M. Cain aceptó todos los cambios, pero Catherine Turney se negó a ser acreditada como autora del guión, porque desaprobaba la idea de la narración retrospectiva. Ranald MacDougall figuró así en solitario en el genérico.

Comprendiendo que el talento de Curtiz como cineasta requería la máxima libertad, Wald se concentró en mantener a raya a Jack Warner, que se quejaba continuamente de haber empezado la filmación sin un argumento cerrado. El productor le aseguró que «Mike y yo no queremos pasar por los dolores de cabeza de tener que rodar una película con la cámara un párrafo por delante del guión». Pero esa fue exactamente la situación durante las ocho primeras semanas de rodaje.

Los problemas eran tan graves que Jack Warner amenazó con cancelar la producción el 29 de diciembre, cuando las reescrituras prometidas no llegaron a sus manos. Pero como la filmación iba bien encaminada por entonces, Wald dedicó de nuevo la mayor parte de su tiempo a sortear los habituales lamentos de su “patrón” sobre el aumento del coste y el alarmante descenso de eficiencia en el estudio. También pudo coordinar la segunda unidad y el montaje, además de encargarse a Max Steiner el *score* musical. «Mike va con una semana de retraso», se quejaba Warner al productor. «No debería retrasarse porque tiene actores competentes y todo está organizado». Ésta era una queja muy frecuente del magnate, particularmente en lo concerniente a Curtiz. Consciente de ser tan rápido y prolífico como cualquiera en el estudio, el cineasta húngaro dedicaba cada vez más tiempo a la iluminación y al trabajo de cámara. Pero cuando la presión por parte del “gran jefe” se incrementó

hacia el final del rodaje, Mike demostró que podía acelerar el ritmo.

Miss Crawford, mientras tanto, había aprovechado las sucesivas reescrituras del guión para añadir unos cuantos “toques” a su papel. «Había muchos más primeros planos de Joan de los que aparecían en el guión original», decía el director de fotografía Ernest Haller. La estrella también pidió que se cambiase la edad de su personaje. «Me casé con Bert a los diecisiete», decía Mildred, por lo que al principio de la película tenía treinta y dos años (la actriz estaba cerca de los cuarenta). La protagonista también pasó a ser «menos intrigante... menos quejica... con sus orígenes de clase baja minimizados», y sus secuencias de borrachera y llanto se redujeron a la mínima expresión.

Una escena que causaba considerable angustia a Crawford era la de su pelea con Ann Blyth. En el guión original, cuando Veda trata de chantajear a su novio y es detenida por Mildred, se vuelve hacia su madre y la llama «camarera» y «vulgar espantajo». Joan en represalia tenía que golpear brutalmente a su hija, y después arrojar su ropa por la ventana. «No podía pegarla», decía la diva. «Miraba la dulce cara de Ann y no podía reunir fuerzas para pegarla». La secuencia fue revisada, reducida a una tibia pelea entre ellas, y tres bofetadas, una propinada por Blyth, seguida de una doble de Crawford, que grita a su hija: «Márchate de aquí, Veda, antes de que te mate».

La confrontación, aunque suavizada, traumatizó a Miss Crawford. «Me aterrorizaba hacerle daño. Tuve el estómago revuelto durante el resto del día. Quizás me recordaba los abusos físicos que sufrí siendo niña».

La dulce Ann Blyth, que recibiría una nominación al Oscar, recordaba a Joan como «el más amable, atento ser humano con quien nunca he trabajado. Seguimos siendo amigas durante muchos años. Nunca conocí a esa otra Joan Crawford sobre la que la gente escribía».

Esa imagen de bondad la compartían todos los miembros del reparto y el equipo. No sólo les hablaba en su propio lenguaje, sino que memorizó los nombres de las cincuenta y seis personas que trabajaban en la película; también hizo que su secretaria consiguiese una lista de sus cumpleaños y cuando era posible, mandaba traer una tarta y un pequeño regalo al *set*. «Tiene un verdadero interés en hacer feliz a la gente», escribía “Silver Screen”, «un interés, por cierto, que refleja cómo ha madurado».

De repente todo empezó a funcionar. Curtiz se dio cuenta de que Crawford no estaba intentando proclamar su *status* estelar; ella sólo quería una buena película, algo que necesitaba desesperadamente. Wald sentía que algo extraordinario estaba sucediendo y telefoneó a Henry Rogers, el agente de prensa de Joan.

—¿Por qué no empiezas una campaña para que Joan gane el Oscar? —sugirió Wald.

—Pero, Jerry, la película no está terminada —replicó Rogers—. ¿Cómo voy a hacerlo?

—Es muy sencillo. Llama a Hedda Hopper y dile: “Joan Crawford está haciendo una interpretación tan poderosa en *Alma en suplicio* que sus compañeros ya están prediciendo que ganará el Oscar”. Puede funcionar.

Durante su conversación diaria con la columnista, Rogers le dio la “información”. Dos días después, miss Hopper escribía en “Los Angeles Times”: «Fuentes internas dicen que Joan Crawford está ofreciendo una interpretación tan maravillosa en *Alma en suplicio* que ganará el premio de la Academia». Sin consultar a su cliente, el publicista continuó su campaña. Media docena de periodistas tacharon a Joan de favorita para conseguir el Oscar. La suerte estaba echada.

La fotografía principal concluyó a finales de febrero, con trece días de retraso, y a esas alturas Crawford y Curtiz ya se hablaban con palabras cariñosas. En la fiesta de fin de rodaje, la actriz tuvo el simpático detalle de regalarle un gigantesco juego de hombreras. El director se dirigió a todo el equipo: «Cuando acepté dirigir a Miss Crawford, pensé que iba a ser terca como una mula y me preparé para ser muy duro con ella. Ahora que he sabido lo dulce y profesional que es, me arrepiento de haber pensado esas cosas sobre ella».

La actriz también se mostró agradecida. «Me despojé de mis hombreras guateadas de Adrian y me dio un personaje de base sólida», declaró a la prensa refiriéndose al temido, y durante muchos meses odiado por ella, cineasta húngaro. Emergía una nueva Joan Crawford.

Fotografiada en blanco y negro, el *look* y la atmósfera de *Alma en suplicio* serían saludados después como precursores del período *film noir* de la Warner. Aunque no fue la primera en recibir la influencia europea de la discreta iluminación y los inusuales ángulos de cámara, patente en títulos como *El halcón maltés*, *El último refugio* y *La carta*, sí fue la que cosechó los mayores elogios de la crítica. La importancia del momento, sin embargo, pasó desapercibida a la estrella. «La primera vez que oí las palabras *film noir* fue en Nueva York», explicó Joan. «Me estaba entrevistando un crítico, que no hacía más que hablar de este estilo, y yo no sabía de qué demonios me estaba hablando. Cuando lo escuché otra vez un tiempo después, llamé a Jerry Wald y le dije: “Querido, ¿qué es este estilo *film noir* del que todos hablan?” Me lo explicó, lo que me hizo apreciar la cinta aún más. Yo ya sabía que teníamos un gran equipo de chicos en la película. No sólo eran artistas, eran genios».

Ernie Haller, que había fotografiado a Bette Davis en *Jezabel* y a Vivien Leigh en *Lo que el viento se llevó*, fue el único responsable del aspecto visual de *Alma en suplicio*, según Crawford. «Ernie estuvo en los ensayos. Y también Anton de Grot, que hizo los decorados. Recuerdo ver la copia del guión de Ernie y estaba lleno de anotaciones y diagramas. Le pregunté si eran para luces especiales y me dijo: “No,

son para sombras especiales”. Eso me desconcertó. Yo estaba habituada al *look* de la Metro, donde todo, incluso las películas bélicas, se filmaba con cegadoras luces blancas. Pero cuando vi las pruebas de *Alma en suplicio*, comprendí lo que Ernie estaba haciendo. Las sombras y medias luces, el modo en que los decorados estaban iluminados, junto con los inusuales ángulos de cámara, se sumaban considerablemente a la psicología de mi personaje y a la atmósfera de la cinta. Y eso es el *film noir*».

Nada más concluir la filmación, Curtiz empezó a trabajar en el montaje. Para entonces la expectación sobre la producción había atrapado incluso a James Cain, quien escribió a Wald diciendo que estaba deseando ver un primer montaje porque «los rumores son muy entusiastas». Pero el productor no quería que nadie ajeno al estudio viese la cinta hasta que estuviese lista. Así que hizo esperar a Cain durante la primavera y el verano. El tiempo se empleó no sólo en ajustar el montaje y el sonido, sino en esperar el momento adecuado para estrenarla. Wald y Warner estaban convencidos de que funcionaría mejor en un mercado pos-bélico, así que la retrasaron hasta septiembre, unas semanas después del Día de la Victoria.

Su intuición se reveló providencial. Apoyada en una contundente campaña publicitaria («Por favor, no cuente lo que hizo *Mildred Pierce*»), la película del retorno de Joan Crawford se estrenó en septiembre de 1945, unas semanas después de la rendición de Japón, con elogios casi unánimes para la actriz. «Sincera y conmovedora», sentenció “The New York Times”. «Una interpretación maravillosa», escribía “Life”. «Joan Crawford ofrece la mejor interpretación de su carrera», se leía en “The Nation”. El “Herald Tribune” estaba de acuerdo con todos: «Intensa y contenida... actúa con una estudiada falta de énfasis».

A la corriente de halagos se sumó James M. Cain. El escritor le envió a Joan una copia de la novela “Mildred Pierce” forrada en cuero con la inscripción: «A Joan Crawford, que dio vida a Mildred como yo siempre había esperado y que tiene mi eterna gratitud».

Alma en suplicio fue un gran éxito, ingresó varios millones en la taquilla y acaparó seis candidaturas a los premios de la Academia. Miss Crawford fue nominada al Oscar a la Mejor Actriz junto a cuatro estrellas más jóvenes: Ingrid Bergman por *Las campanas de Santa María*, Greer Garson por *El valle del destino*, Jennifer Jones por *Cartas a mi amada* y Gene Tierney por *Que el cielo la juzgue*. La competencia parecía formidable.

En las vísperas del gran día, Joan se vio asaltada por el peor de sus demonios, su miedo al rechazo. Presa de un ataque de pánico, telefoneó a Henry Rogers, su relaciones públicas.

—Henry, no puedo hacerlo —dijo desesperada—. No puedo ir a la ceremonia.

—Pero debes ir. Será la mejor noche de tu vida.

—Henry, estoy tan asustada. Sé que voy a perder. No votarán por mí. No puedo competir con una monja [Ingrid Bergman].

—Eso es una tontería. A ellos les encantan las historias de retornos, y la tuya es la mejor de las historias. Vas a ganar, Joan. Lo presiento.

Pero Rogers no logró convencerla. Ahora se enfrentaba con otro grave problema: ¿Cómo no ir a los premios sin molestar a Jerry Wald, a quien debía el *revival* de su carrera? Era asombrosamente simple. Se fingió enferma, y su médico declaró que no podría salir de casa durante varios días.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos vivía un clima de euforia generalizada. La ventaja de no haber sido escenario bélico se traducía en una creciente prosperidad económica, a la que no era ajena la industria cinematográfica, que incrementaba día a día su producción de películas. Como era de esperar, ese clima de euforia y bienestar que evidenciaban los estudios se reflejó en la celebración de la decimoctava entrega de los Oscar, que tuvo lugar el 7 de marzo de 1946, en el Teatro Chino Grauben. Después de años de penuria, la fiesta, el espectáculo y el fervor del público, que guardaba colas de varias horas para ver desfilar a sus estrellas por la alfombra roja, volvían a Hollywood.

Alma en suplicio acudió a la cita como una de las grandes favoritas, amparada en sus seis nominaciones, incluyendo Mejor Película y Mejor Actriz. Pero la noche sólo resultó especial para Joan Crawford.

La estrella, como estaba previsto, no asistió a la ceremonia. Esa mañana, Joan había llamado a Henry Rogers para confirmarle su negativa a acudir al acto. Con la firme creencia de que su cliente ganaría, Rogers invitó a los fotógrafos a la casa de la actriz. Desde allí, Miss Crawford escuchó la gala por la radio, tumbada en la cama y acompañada por una botella de Jack Daniel's. Cuando Charles Boyer pronunció su nombre como ganadora del Oscar, hubo una gran ovación en el teatro y, en casa de la diva, «una explosión de gritos y aplausos», según precisó después el “Daily Variety”. «Es el mejor momento de mi vida», exclamó la ganadora con total convicción.

Curtiz recibió en nombre de Joan el premio y a modo de disculpa explicó que «la señorita Crawford está muy, muy enferma». Cuando abandonó el escenario, Ingrid Bergman, a pesar de no haber ganado por segundo año consecutivo, se le acercó para decirle: «¡Oh, estoy contentísima!».

Ann Blyth fue la primera en abandonar el Grauman's Chinese Theater para dirigirse a casa de la vencedora. Las dos actrices se abrazaron entre lágrimas. Curtiz entró en la habitación con la estatuilla y el lugar se llenó de *flashes*. Crawford y él se saludaron como viejos amigos, no como los feroces antagonistas que habían sido durante el rodaje. «La celebración duró toda la noche», recordaba la estrella. «El teléfono no paraba de sonar. Después, a las ocho de la mañana, empezaron a llegar las flores y los telegramas».

Henry Hart, de “Films in Review”, no fue el único en sugerir que había muchos elementos de Crawford en Mildred. «Joan le dio al personaje una realidad de la que de otro modo hubiese carecido», decía Hart, «porque en cierto modo era su propia vida, una mujer fuerte luchando contra la desgracia y los hombres equivocados».

Alma en suplicio devolvió a Crawford a la cima y la condujo a una sucesión de importantes proyectos en la Warner, incluyendo *Humoresque*, *Amor que mata* y *Flamingo Road*, todas ellas producidas por Jerry Wald, otro que vio cómo su carrera se elevaba a las alturas.^[5]

Aunque siempre será conocida como la película que relanzó la languideciente carrera de Joan Crawford, hay muchas más virtudes en este clásico “filme de mujeres” que una interpretación premiada con el Oscar. Todo en *Alma en suplicio* es de primera clase, desde los estelares valores de producción al maravilloso ritmo de la dirección de Michael Curtiz, que se niega a dejar que el sentimentalismo se adueñe de la historia.

El guión, adaptado de la tersa novela de Cain, y objeto de sucesivas reformas, tampoco tiene precio. Es adulto y culto, con una maravillosa dosis de afilados diálogos. Narrado en *flashback* desde el momento del asesinato de Scott, el argumento es una escalofriante demostración de un hecho muy común en las sociedades patriarcales de la época: cuando una mujer ponía un pie fuera del hogar, el resultado solía ser desastroso. Curtiz dio a esta historia de culebrón un tratamiento reluciente. Las primeras escenas del asesinato de Monte por un asaltante desconocido, los esfuerzos de Mildred por culpar a Fay atrayéndole a la casa de la playa y después dejándole encerrado con el cadáver, y los interrogatorios en la comisaría antes de que la historia principal se disuelva en *flashbacks*, son eléctricos.

En este escenario, superando con bravura las olas del desastre, emergió el inmenso talento de una madura Joan Crawford, cargando con la tormenta ella sola y desafiando a la industria que la consideraba acabada. Fue el suyo un verdadero *tour de force*. Puede decirse que el papel de Mildred era la culminación de un personaje ensayado durante años de poderío. Pero al aceptarlo, Joan había dado el paso, peligroso en Hollywood, de interpretar a una madre.

El elenco de actores secundarios está, sin excepción, expertamente manejado. Jack Carson había nacido para interpretar al desaliñado Wally, Eve Arden está tan mordaz y divertida como siempre, Zachary Scott es un reptil excepcionalmente atractivo, Bruce Bennett es todo solidez y Ann Blyth chisporrotea con juvenil sensualidad y casi sublime maldad en su perfecta interpretación de Veda.

Impecable, sombría, *Alma en suplicio* simboliza, como *Casablanca*, la perfección estilística de la Warner. La atmosférica fotografía de Ernest Haller juega con los

encuadres, los impresionantes decorados de Anton Grot representan el cambiante *status* social de Mildred con estilo crepuscular y el evocador *score* de Max Steiner alterna los temas referenciales. Sufrir en la pantalla nunca fue tan sofisticado. Dos escenas cumbre para los fans de Joan Crawford: Veda abofetea a Mildred; Mildred llama a la policía. Inolvidable.



En un principio, *Alma en suplicio* eran unas sobras: Barbara Stanwyck, Bette Davis y Ann Sheridan rechazaron el papel, pero el productor Jerry Wald se arriesgó con la rebotada de MGM Joan Crawford, y la película barrió en taquilla, recaudando cinco millones de dólares para la Warner. Aunque modifica la trama original, el guión de Ranald MacDougall retiene la agudeza de la novela de James M. Cain, mientras la serena dirección de Michael Curtiz mantiene la acción en marcha y a Joan Crawford, Ann Blyth y Zachary Scott lejos de la caricatura. Crawford era perfecta para el papel. De hecho, según la rumorología de la época, podría haber sido la historia de su vida.



Alma en suplicio está imbuida de pericia cinematográfica, y la admirable interpretación de Joan Crawford está respaldada por cada uno de los departamentos del estudio: así la banda musical de Max Steiner, la fotografía de Ernest Haller y una dirección ágil y carente de sentimentalismo, trabajo del notable Michael Curtiz. El cineasta húngaro se aseguró de mimar a *Mildred Pierce* con la cámara, regalándole interesantes ángulos y evocadoras iluminaciones.



'DUELO AL SOL'



Selznick estuvo toda su vida obsesionado con superar su mayor hazaña, *Lo que el viento se llevó*. Cuando le preguntaban por qué, él contestaba: «Sé que cuando muera, las noticias dirán: “David O. Selznick, productor de *Lo que el viento se llevó*, ha muerto hoy”. Me he empeñado en dejarles algo más sobre lo que escribir». Lo logró. *Duelo al sol* no eclipsó a *Lo que el viento se llevó* en su epitafio, pero fue un exitazo de los que hacen época: la publicidad fue enorme y el público ignoró el menosprecio universal que la película recibió por parte de los críticos.

Desde sus humildes comienzos —y, supuestamente, humildes intenciones—, DOS demostró su determinación gastando más dinero del que había invertido en *Lo que el viento se llevó*. Pero el toque del productor, meticuloso y seguro hasta entonces, fracasó en este monumento al despilfarro. Es cierto que el rodaje de *Duelo al sol* no fue fácil... ni tranquilo. Pero también lo es que muchas de las dificultades y retrasos son achacables a las constantes revisiones que hacía el propio David del guión, a su casi inacabable agigantamiento de su “artística películita del Oeste”, en definitiva, a su vana ambición de superar su gran obra.

Rebosante de gran espectáculo, apasionada sensualidad y un argumento que sólo podía germinar en Hollywood, *Duelo al sol* fue el himno de Selznick a los encantos de Jennifer Jones. Con su melena al viento, la piel color aceituna, una blusa roja que dibujaba un cuerpo tentador y una mirada que incendiaba la pantalla, la seductora y voluptuosa Perla Chávez, símbolo de la tentación y del pecado, enamoró a toda una generación de espectadores.

En su intento de crear el entorno apropiado para este épico *western*, Selznick tendió millas de vías de tren, construyó un enorme rancho y lo llenó con miles de animales, incluyendo caballos y vacas. Después, para asegurarse de capturar cada posible momento de magia cinematográfica, dejó que las cámaras rodaran más de trescientas horas de metraje. Aunque King Vidor figura como director en los créditos, tuvo mucha ayuda no solicitada del entrometido productor, que contrató a gigantes de la talla de Von Sternberg como “consultor” y, por supuesto, siempre estaba a mano para ofrecer sus propias aportaciones. Finalmente, después de más de veinte meses de rodaje, Vidor se hartó y abandonó el proyecto, dejando que el productor hiciese lo que siempre quiso hacer en definitiva: dirigir la película él mismo.

Cuando la nave llegó a puerto, los números provocaban pavor. En la sala de montaje se agolparon 460.000 metros de película, ¡el equivalente a lo que se necesita para doscientos filmes! El presupuesto se disparó por encima de los seis millones de dólares y otros dos millones se emplearon en promocionar el filme más caro de la historia, según la revista “Time”. El “pequeño *western*” se había convertido en una aventura desmesurada, a la vez que en crónica épica y flamante del Far West y símbolo de la pasión de Selznick por la mujer que amaba.

Pero *Duelo al sol* era mucho más, ¡muchísimo más!, que el vehículo de

lucimiento de una actriz o el delirio megalómano de un productor empeñado en conquistar el olimpo. Era, y seguirá siendo, una película magistral, de una belleza arrebatadora; una historia morbosa y empapada en sexo que en su día consiguió ofender tanto a los líderes religiosos como a los comités de censura; una producción de dimensiones épicas, no sólo por sus proporciones, sino también por su intensidad, y un fascinante y delirante melodrama pasional. En resumidas cuentas, un *western* fuera de lo común, barroco y apasionado, la historia trágica de dos amantes marcados por el destino.

“La película de los mil momentos memorables”, como pregonaba una frase publicitaria, no superó a *Lo que el viento se llevó*, como esperaba su productor, pero fue un exitazo de los que hacen época. A propósito de aquella obsesión, la revista “Newsweek” observó en su número del 5 de julio de 1965, en la necrológica de David Selznick, que «por mucho que lo intentó, no encontró nada que superara a *Lo que el viento se llevó*». Pero es que tampoco lo encontró nadie más.

David O. Selznick empezó a interesarse por el proyecto de *Duelo al sol* a mediados de 1944, cuando Charles Koerner, nuevo presidente de la RKO, solicitó los servicios de Jennifer Jones para protagonizar una adaptación de la novela de Niven Busch “Duel in the Sun”. Busch había basado su historia en una bandolera legendaria de Arizona, y la había escrito pensando en una eventual adaptación cinematográfica, protagonizada, a ser posible, por su esposa, Teresa Wright, en el papel de Perla Chávez, una mestiza que revoluciona la vida en el inmenso rancho de los McCanles, en el Texas de la década de 1880.

La novela, publicada en enero de 1944, había causado cierto revuelo por sus ardientes escenas de sexo entre Perla y Lewt McCanles, un canalla redomado que viola a Perla a los catorce años. Durante varios años son amantes, hasta que Perla — al comprender que Lewt nunca se casará con ella porque tiene sangre india, aunque tampoco quiera renunciar a ella—, le mata en el duelo del título, quedando así libre para casarse con el hermano, un chico fino e intelectual llamado Jesse, que la ama a pesar de su pasado y origen.

Animada por la fama del libro, la RKO adquirió los derechos y contrató a Busch para que escribiera el guión y produjera la película. Teresa Wright quedó embarazada y no pudo aceptar el papel de Perla, y lo mismo sucedió con Hedy Lamarr, la segunda candidata. Busch pensó entonces en Veronica Lake, aunque tampoco se llegó a concretar esta opción.

En este punto, Selznick recibió una oferta para ceder los servicios de Jennifer Jones para que diera la réplica a John Wayne en una modesta versión en blanco y negro del libro.

La creciente obsesión que sentía Selznick, aún marido de Irene Mayer, con la

carrera de Jennifer empezaba a afectar a su vida privada. La intensidad de sus sentimientos personales le provocaba accesos de culpabilidad y depresión, así como necesidades emocionales y físicas, y cuando leyó la primera versión del guión que le envió la RKO, tan centrada en temas como la seducción, la violación, el asesinato y el mestizaje, el productor respondió así:

«El guión es excelente en su mayor parte, pero creo que, tal como están ahora los personajes y el final, no es un proyecto suficientemente importante para justificar la cesión de Miss Jones [...] Creo que la contratación de John Wayne puede comportar un riesgo considerable. Sé que es uno de los actores más populares, pero es todo lo contrario de lo que pide el guión, y si esta película no resulta una potente historia de sexo, no alcanzará importancia dramática. Y soy de la opinión que Wayne no da el tipo [...] Niven Busch y yo somos amigos de la infancia, pero ésta es su primera película como productor y creo que una actriz con Oscar no puede quedar en manos de un productor principiante. Es responsabilidad mía construir y proteger su carrera exactamente igual que las del resto de mis actores, y me llevaría una gran desilusión si no la viera convertida en estrella celeberrima durante los próximos diez o doce años».

Al recibir la negativa de Selznick, la RKO perdió interés por la película. Cuando se supo que el estudio había decidido anular el proyecto, David se ofreció de inmediato a comprar los derechos de la novela y los guiones que habían escrito Niven Busch y Oliver H. P. Garrett, un antiguo colaborador suyo. Fue una decisión sorprendente, porque *Duelo al sol* era un *western*, y un *western* amarillo además. Sin embargo, era evidente que al productor le ilusionaba la idea de ver a Jennifer jugando a la inocencia voluptuosa. Además, sabía que el género del Oeste estaba de moda: «Al ver lo rentables que podían ser los *westerns*, decidí que si conseguía hacer uno que tuviera más espectáculo que cualquier otro *western* y combinarlo con una violenta historia de amor, los dos elementos me permitirían obtener un gran éxito».

La RKO había fijado el presupuesto de *Duelo al sol* en un módico millón de dólares, y DOS no vio motivo para aumentar la cifra. Asignó el proyecto al guionista Oliver H. P. Garrett y le aleccionó de la siguiente manera: «Quiero que este sea un pequeño *western* artístico. Ocúpate de ello y si necesitas ayuda, házmelo saber. Pero es tu criatura».

Era descabellado, por supuesto, esperar que Selznick no interfiriese. De hecho, no tardó en implicarse totalmente en el proyecto, decidido a convertirlo en el *Lo que el viento se llevó* del Oeste. Una de las primeras cosas que hizo fue reescribir el final de la película: en vez de matar a Lewt y alejarse con Jesse hacia el ocaso, Perla dispararía contra Lewt, éste dispararía contra ella, y luego, en palabras de Selznick, «en un desenlace absolutamente glorioso, que Miss Jones interpretará a la perfección, los dos representan sus últimos momentos de amor abrazados, y mientras mueren,

retrocedemos hasta que se pierden en el paisaje, bajo el sol ardiente y cegador».^[1]

Poco a poco, el guión de *Duelo al sol* iba adquiriendo proporciones épicas y también lo hacía el reparto. Dar a la virginal protagonista de *La canción de Bernadette* el papel de una muchacha descocada y voluptuosa era una decisión arriesgada, pero Selznick confiaba en que su *western* haría por Jennifer Jones lo mismo que *Lo que el viento se llevó* había hecho por Vivien Leigh.

Selznick arropó a su estrella con un elenco de prestigio. No contento con la osadía de dar a Miss Jones el papel de Perla Chávez, David eligió a Gregory Peck para el papel de su malvado amante, Lewt McCanles. Peck comentó más tarde que al productor «le gustaba la idea de cogerme a partir de *Las llaves del reino*, donde había interpretado a un sacerdote virtuoso, inconformista e independiente, y convertirme en un violador, un falsificador, un asesino y un embustero, un ser completamente deleznable, pero con cierto encanto».

Joseph Cotten completó el triángulo como el hermano de Lewt, un hombre diametralmente opuesto a él en cuanto a moralidad y comportamiento. Al saber qué papeles les iban a dar a Jones y Peck, encasillados hasta el momento en tipos muy distintos, un diario de la época se sintió inspirado: «Valdrá la pena ver al antiguo Padre Chisholm persiguiendo impúdicamente a la que fue Santa Bernadette».

Selznick eligió a Lionel Barrymore y a Lillian Gish para encarnar a los patriarcas de la familia, a Charles Bickford para el papel de un agujoneador de reses y a Herbert Marshall como el padre de Perla. Salvo en el caso del matrimonio McCanles, ninguno de estos personajes necesitaba de actores conocidos. Pero a DOS no le importaba. Aparte de los personajes protagonistas, el guión contenía docenas de pequeñas intervenciones habladas y miles de figurantes.

Selznick deseaba que la película fuera una prueba para comprobar si sus teorías sobre la industria y los gustos del público eran correctas. A lo largo del invierno de 1944-45, puso a prueba una y otra vez la reacción de los espectadores ante el título *Duelo al sol* (pensó en cambiarlo al comprobar que la mayoría de los espectadores se imaginaban que era la historia de un combate aéreo) y ante la materia argumental.

A principios de 1945, Audience Research llevó a cabo un sondeo para comprobar el interés del público hacia la historia de una “chica sexy, salvaje y apasionada, obteniendo los siguientes resultados: el 57 por ciento de los espectadores estarían interesados en ver una película que les describían como «la erótica historia de una muchacha salvaje y apasionada», y el 58 por ciento querían ver una película «que ponía el acento en aventuras espectaculares y conflictos apasionados en un entorno de *western*». El índice de “penetración” (conocimiento previo de un título) era de 3 (la media era de 7). Para remediar esta situación, DOS organizó una monumental campaña de publicidad simultánea al rodaje, para que así, cuando la película llegara a los cines, todos los espectadores del país estuvieran programados para desear echar

un vistazo a la cosa.

Nadie había emprendido jamás tan fabulosa operación de marketing. Selznick atacó en varios frentes: anuncios en prensa y revistas, acuerdos publicitarios en la radio y trompeteo a la antigua: para empezar, cinco mil miniparacaídas de nylon arrojados sobre el Derby de Kentucky, con publicidad de la cinta. El título “Duelo al sol” apareció en bombillas, piruletas, ceniceros, camisetas, jerseys, máquinas de escribir, pegatinas de automóvil, y varios cientos de artículos más, caracterizados todos por su visibilidad.

Selznick le había ofrecido a William Dieterle la dirección de *Duelo al sol*, pero a éste no le gustaba el tema. El productor se dirigió entonces a King Vidor, con quien no había trabajado desde *Ave del paraíso* (1932), una película que también hablaba de mestizaje y tenía un elevado contenido erótico, así como un final trágico en el que la heroína sacrifica su vida por amor.

«Quiero que produzcas y dirijas la cosa ésta», le dijo Selznick a Vidor, «porque yo voy a estar ocupado con otra cosa. Me gustaría que la convirtieras en una películita intimista». «Me lo leí», explicó el director, «y me pareció un tratamiento de la historia muy erótico, intenso e intimista, y si lo hacíamos bien pensé que podía ganar un Oscar».

El director germano Josef von Sternberg fue contratado como asesor especial para supervisar los aspectos visuales de las escenas de Miss Jones y someter a la actriz a un baño de *glamour* tan primoroso como el que le había procurado a Marlene Dietrich en *El ángel azul* y *El expreso de Shanghai*. El cineasta aseguró más tarde que su contribución no era visible en el producto acabado.

Cuando Selznick asumió las riendas del proyecto, Vidor no confiaba del todo en que ambos pudieran trabajar juntos. «David se había hecho notar bastante por las gracias que les hacía a los directores. Yo le dije desde el principio: “Lo único que no voy a aceptar es que entres en el plató y te pongas a gritar y a actuar de una forma que mine mi autoridad, porque el equipo tiene que saber que en el plató sólo hay un jefe”. Le dije lo mismo que a Sam Goldwyn [...] que si lo hacía tres veces, me retiraría».

Cuando empezó el rodaje, Selznick se había apartado por completo del concepto de “películita intimista” que buscaba Vidor. Según escribió el cineasta en su autobiografía, “A Tree Is a Tree”, «cuando quise darme cuenta, me hizo ver *Lo que el viento se llevó*. Mientras trabajábamos en el guión, no hacía más que añadir cosas, escenas... Le pedía al diseñador de producción toda clase de ideas descabelladas para rodar aquellas escenas... Se pensó en todo lo que había ocurrido en la Historia al Oeste de las Montañas Rocosas para incluirlo en el *script*».

La visión de DOS era muy distinta: «Decidí divertirme. *Duelo al sol* fue, más que cualquier otra película que he hecho en mi vida, un ejercicio de producción». Fue un

comentario hecho a toro pasado. Selznick no se divirtió en *Duelo al sol*; ni el productor, ni ninguna de las personas que participaron en su realización.

A finales de febrero de 1945, la semana anterior a que empezara el rodaje, el guión había aumentado a 170 páginas y pronto alcanzaría las 200. Además, las escenas añadidas por David O. Selznick habían disparado el presupuesto hasta los tres millones de dólares, de los que una buena parte se evaporaría en un viaje a Arizona para buscar localizaciones.

Empezaron en una zona montañosa del desierto, a cuarenta millas de Tucson. Un equipo de ciento cincuenta técnicos se encargó de llevar tres furgones de material, veinte toneladas de atrezzo y un rancho prefabricado de dos pisos, donde localizaron la casa de los McCanles, al lado de dos cobertizos y un molino de viento. También instalaron raíles de ferrocarril, por donde circuló un tren de época que fue remolcado hasta la localización. Cuando llegaron, los técnicos se pasaron dos meses instalando decorados, pintando cactus para que tuvieran el aspecto adecuado en tecnicolor, y poblando el terreno con cuatrocientas cabezas de ganado y similar número de caballos. Todas estas labores costaron quince mil dólares diarios.

Decir que el rodaje en Arizona fue duro es quedarse corto. El 4 de marzo, cuando el equipo se trasladó allí, todo estaba en su sitio, salvo la única cosa que nadie puede controlar en un rodaje en exteriores: el tiempo. El segundo día de filmación empezó a nevar suavemente; al cabo de una semana, el temporal de viento y lluvia había acabado con casi todos los decorados. Los días que podían rodar, hacía tanto frío que a Jennifer Jones, según un informe de producción, «se le amorataron» los labios. Cuando no estaba amoratándose, la actriz sangraba a consecuencia del castigo físico de las últimas escenas, cuando Perla se arrastra por las rocas y sube una montaña para llegar hasta su amante y morir con él.

A la vez que Vidor dirigía estas secuencias, con Jones y Gregory Peck, dos segundas unidades dirigidas por B. Reeves Eason y Otto Brower filmaban las espectaculares escenas del rodeo del ganado, y las cabalgadas multitudinarias por las colinas y valles de Arizona, que servirían para describir lo que productor y director llamaban «la reunión de los clanes», convocada para luchar contra el avance del ferrocarril, una de las subtramas de la película. Esta secuencia estaba inspirada en el famoso episodio de *El nacimiento de una nación*, y cuando Selznick vio los copiones, comentó: «Los planos generales son impresionantes. Ojalá tuviéramos el doble o el triple de caballistas».

Las localizaciones de *Duelo al sol* continuaron durante largas semanas en el abrasador desierto de Arizona, y los ánimos se iban caldeando. A muchos miembros del equipo les parecía que la película no iba a terminarse nunca, porque Selznick no iba a permitirlo. Aparecía con nuevas páginas de guión para ampliar y modificar las escenas existentes o inventaba secuencias totalmente nuevas.

Mientras el equipo se ocupaba de los exteriores, una disputa relativa a la representación de los decoradores y diseñadores de decorados había paralizado casi todas las actividades en los estudios de Hollywood, una situación que duró hasta mediados de abril. Cuando la primera unidad de *Duelo al sol* terminó el grueso del rodaje en exteriores y volvió a Hollywood, se encontró con que no podía trabajar en los decorados interiores. Selznick perdió trescientos sesenta mil dólares sólo en mantener en nómina a aquellos actores tan cotizados y a algunos de los técnicos, hasta el término de la huelga.

A causa del mal tiempo y de otros problemas, cuando el equipo volvió a Culver City llevaba dos semanas de retraso. La huelga causó una demora de dos semanas más. Cuando ésta terminó y Vidor pudo empezar a trabajar otra vez, comprobó que Selznick había cambiado de arriba a abajo el guión una vez más, pervirtiendo por completo el laborioso concepto del director.

«Yo empezaba a trabajar a las nueve de la mañana», declaró el director, «hacía tres cuartos de escena y entonces llegaba David con una nueva ocurrencia para la escena en la que estábamos trabajando... Él estaba muy orgulloso de haberse quedado toda la noche para resolverlo. Lo que cambiaba eran cositas sin importancia, pero se empeñaba en que volviera a dirigirlo».

No contento con reescribir escenas, David O. Selznick se empeñaba en asistir al rodaje de cada una de las tomas, con el fin de supervisar las luces, los decorados, el maquillaje de los actores, etc. Nunca estaba satisfecho. Quería más caballos, exigía que se utilizasen más colores de aurora y crepúsculo, pedía menos planos generales... En una ocasión sugirió que Gregory Peck no llevara el sombrero tan bajo sobre la cara. Temía que la gente pensara que estaban empleando un doble y no a la estrella. «No sólo supervisaba la dirección de la escena», contaba el propio productor, «y el noventa y nueve por ciento de las veces la cambiaba, también me quedaba hasta que la aprobaba personalmente».

A Vidor, un realizador de sesenta años que llevaba dirigiendo largometrajes desde 1919, no le gustaban las intromisiones de Selznick, pero procuraba contenerse. Comprendía que la película era suya y que el productor estaba arriesgando su propio dinero: «Desde luego, hacer esas cosas costaba dinero y tiempo. A mí no me importaba mucho, era su dinero y su película. En ese sentido, David era el único productor con el que trabajé en mi vida que de verdad merecía ese título, porque quería lo mejor para todo y trabajaba como un bestia para conseguirlo».

Los aspectos físicos de *Duelo al sol* marchaban al mismo ritmo que la escalada del guión: los decorados se diseñaban y luego se volvían a diseñar, siempre más grandes que antes; una pequeña taberna se transformó en un estruendoso salón de baile y en un casino de apuestas, las casas de los ranchos se convertían en haciendas... Y un ejército de asesores revisó y volvió a revisarlo todo, cada pieza

arquitectónica de 1880, cada mueble, cada elemento de atrezzo y cada prenda de ropa, en aras de la autenticidad. Recurrieron igualmente a expertos en folklore, bailes y costumbres del Oeste para la verificación de detalles.

El productor era especialmente meticuloso en los asuntos concernientes a Jennifer Jones. Sus vestidos fueron rediseñados una y otra vez hasta que él estuvo satisfecho con ellos. Sus maquillajes y peinados también fueron testados con el mayor cuidado. No había elemento, por pequeño que fuera, que no mereciera doble revisión. Un día, cuando King Vidor llegó al *set* para filmar una escena en un *saloon*, se fijó en un desconocido que rondaba por ahí. El visitante permaneció a su lado mientras rodaba la escena. Finalmente, cuando le abordó, se enteró de que era un *barman* al que Selznick había conocido la noche anterior en una fiesta y al que había contratado impulsivamente como supervisor de las escenas en las que se servía alcohol, para que se asegurara de que se hacían bien y con el color adecuado. A Vidor, aunque también era partidario de cuidar los detalles, no le hizo gracia esta intromisión no solicitada y le dijo al visitante que se fuera.

A medida que iba aumentando la envergadura de las escenas, el equipo tenía que revisar constantemente al alza las estimaciones sobre el número de cabezas de ganado, jinetes y extras (unos 2.500) que iban a necesitar. Lo mismo sucedía con el presupuesto de producción, que cada día que pasaba se disparaba más.

Por supuesto, las revisiones del productor y su obsesión por la autenticidad no fueron las únicas culpables de los retrasos. En una ocasión, la relativa inexperiencia de Gregory Peck como joven pistolero —después de todo era su primer *western*— demoró el rodaje. Según el argumento, Charles Bickford, que encarnaba a Sam Pierce, el benévolo capataz del rancho de los McCanles, “Pequeña España”, tenía que morir de un tiro a manos de Lewt. Cuando llegó la hora de rodar la secuencia, surgió un pequeño problema: Bickford, que era actor desde 1929 y un habitual del género, tenía mucha más experiencia manejando armas y no tenía problemas en sacar el revólver más rápido que el menos experimentado Peck. Cada vez que intentaban representar la escena, Charlie desenfundaba antes y le “pegaba un tiro” al hombre que tenía que matarle a él.

Al principio, Vidor instó a Greg a que desenfundara más rápido, pero cuando quedó claro que éste estaba actuando lo mejor que podía, le pidió a Bickford que lo hiciera más despacio para que su compañero pudiera ganarle. Bickford puso pegas.

«No quedará bien», le dijo al director, «deja que Greg practique». «Pero no tenemos tiempo, Charlie», alegó el cineasta. «Terminemos la toma».

Bickford, aunque era un profesional de los pies a la cabeza, tenía fama de cascarrabias ocasional y no había manera de convencerle de que desenfundara más despacio. Insistía en que era Peck quien tenía que hacerlo más rápido. De manera que Greg se retiró para practicar y cuando se sintió lo suficientemente preparado para

volver a enfrentarse a su rival, intentó rodar la escena de nuevo. Pero aún hicieron falta nueve tomas hasta que Peck pudo sacar la pistola más rápido que Bickford y el actor más veterano mordió el polvo. «Cuando Vidor dijo “¡A positivar!”, se notaba el alivio en su voz», aseguraba Greg.

Fueran cuales fueran las causas, la película sufrió muchos retrasos. En los mensajes de Selznick al equipo de producción se alternaban las peticiones de que se repitieran las tomas o se volviera a rodar cualquier cosa y las recriminaciones por la lentitud con que avanzaba el proyecto. David estaba, al mismo tiempo, obligado a afrontar una tempestad de nieve y grava. El rodaje sería tan largo que América conocería mientras tanto la muerte de Roosevelt, la investidura de Truman y la capitulación de Japón...

Con *Duelo al sol*, el productor no tenía inconveniente en hacer las cosas personalmente cuando lo creía necesario. El 12 de abril, estando Vidor enfermo, David se proclamó director por un día, y sólo la sorpresa de la inesperada muerte de Franklin D. Roosevelt le impidió llevar a cabo sus planes. Para el productor, la noticia fue un golpe devastador. El día del funeral, el 16 de abril, Vidor se levantó de la cama y empezó a trabajar en la escena que DOS había intentado dirigir el martes anterior: la secuencia de la violación. Era una escena problemática, sobre todo para Jennifer Jones. El personaje que estaba interpretando era el menos indicado para ella.

[2]

Gregory Peck disfrutó más que su director. Para empezar, le gustó trabajar con Jennifer Jones. Tenían muchas cosas en común. Los dos se tomaban su trabajo a pecho y tenían ganas de triunfar. Los dos habían nacido en una ciudad relativamente pequeña y habían trabajado en Nueva York como actores desconocidos en la misma época. El actor recordaba que durante los descansos, entre toma y toma, competían sobre «quién había pasado más hambre, y quién más necesidad, cuando estábamos en Broadway».

Gregory Peck también disfrutó de la ocasión de interpretar a un bribón, para variar, aunque al principio se sintió incómodo y torpe. El casanova y sanguinario Lewt era una figura completamente ajena a la personalidad y experiencia del intérprete, un hombre puritano e inflexible, que se sentía más cómodo con los personajes introvertidos y sensibles que le habían dado la popularidad. Vidor se dio cuenta de su situación y le aconsejó que limitara su interpretación a las manifestaciones externas del personaje.

Siguiendo el consejo del director, Greg basó su composición en Sportin' Life, el seductor de *Porgy y Bess*: «... el puro y el sombrero echado sobre un ojo, esa forma tan perezosa de andar y hablar arrastrando los pies y las palabras. Le hablé de ello, le gustó la idea y la practicó durante todo el rodaje».

Al cabo de unos días de práctica, Peck se amoldó sin esfuerzo a su nueva personalidad, imbuyéndose de una sensualidad insolente e insinuada que, combinada

con la voluptuosidad de Jennifer Jones, confirió a sus escenas de amor, a todas sus escenas juntos en realidad, una revolucionaria explicitud sexual, que acabó causando importantes problemas de censura a la película. Poco después, le dijo a Hedda Hopper: «Nunca he disfrutado más con un personaje que en *Duelo al sol*. Interpreté a un chico muy malo y lo hice por diversión».

Peck y Vidor disfrutaron trabajando juntos. El cineasta dijo que su estrella era «uno de los actores más flexibles y maleables con los que he trabajado». Y para Greg, Vidor era «el tipo de hombre con quien mejor trabajo», un director que, sin ser un autor, destacaba como «narrador de historias y en el desarrollo de personajes».

Selznick, siempre amigo de dar espectáculo, invitó a numerosos miembros de la prensa a presenciar el rodaje de la película. En una ocasión, un fotógrafo de la revista “Life” le pidió a Gregory Peck que entrara a caballo en el comedor del hotel de Tucson donde se alojaba el equipo. Peck había montado un poco en su juventud, pero, para preparar *Duelo al sol*, llevaba varias semanas practicando en el valle de San Fernando, con Ralph McCutcheon, un rancharo que suministraba caballos y ganado a equipos de cine de Hollywood. «No sólo me enseñó a montar bien», dijo el actor, «también me enseñó a hacer una serie de trucos, como desmontar en marcha, saltar a la silla, etc». Greg, pues, accedió a la petición del fotógrafo. «Yo estaba cenando con Selznick», contó Vidor. «El suelo estaba resbaladizo, y David casi se desmaya cuando vio a su estrella entrando a caballo. La fotografía debió de quedar muy bien».

Peck tuvo menos suerte con el caballo que le servía de montura en la película. Era un animal de concurso —el productor lo había elegido por su planta— y no estaba acostumbrado a terrenos tan accidentados como el de Arizona y a actuar ante una cámara de cine. Un día, Peck guió al caballo hacia unos matorrales; el animal se espantó y salió disparado. Se estrelló contra una alambrada y lanzó a su carga por los aires, a seis metros de altura. El intérprete sólo sufrió una conmoción, pero el caballo quedó atrapado en la alambrada. Los técnicos lo soltaron con tenazas y un veterinario cosió sus heridas, pero el animal quedó marcado para toda la vida. Tuvieron que encontrar otra montura y rodar de nuevo las escenas en las que Greg aparecía con el primer caballo.

El 18 de abril, al cabo de seis semanas de rodaje, una huelga que afectaba a toda la industria del cine obligó a paralizar de nuevo la filmación. Esta vez, el conflicto enfrentaba a los sindicatos por la representación de los trabajadores. Se formaron piquetes en torno a los estudios, y los afiliados a los sindicatos no se atrevían a cruzarlos. Los que lo intentaron fueron recibidos con violencia, y viendo que pasaban los días sin acuerdo a la vista, DOS disolvió el equipo de *Duelo al sol*, confiando en poder recuperar a todos sus trabajadores cuando se enfriaran los ánimos. Los principales miembros del reparto, del equipo técnico y de las oficinas de producción

permanecieron en nómina, con sueldo reducido. Los demás fueron despedidos.

Vidor aprovechó aquella pausa para exigir la sustitución del operador, Hal Rosson, a quien encontraba conflictivo, por Lee Garmes. Selznick, mientras tanto, tuvo tiempo de evaluar la situación: los retrasos, las huelgas y los numerosos gastos causados por las adiciones que había hecho en el guión habían disparado el presupuesto hasta los cuatro millones de dólares. El filme se convertía así, en palabras del productor, en «una de las películas más caras de la historia del cine».

Para dar mayor lustre el reparto y para mantener vivo el interés por la película durante aquel paro, el productor empezó a contratar a los mejores intérpretes de carácter para convertirlos en poco más que figurantes con frase. Entre las nuevas incorporaciones estaban Walter Huston, en el papel de un divertido predicador llamado “Sinkiller” (“El asesino de pecados”), Harry Carey y Otto Kruger. Todos trabajaron poco y cobraron mucho.

El caso de Huston fue especialmente sangrante. Selznick accedió a pagarle su tarifa habitual, cuarenta mil dólares por película, por sólo cuatro días de trabajo. Y luego tuvo que pagarle una prórroga porque al cabo de diez semanas de rodaje seguía necesitando sus servicios.

El 24 de junio terminó la huelga y se reanudó el rodaje. Para entonces, la película acumulaba setenta y cinco días de retraso y casi un millón de dólares de exceso presupuestario, y seguía subiendo. Tras decidir que la única forma de asegurar su interminable inversión era echar el resto en la campaña de publicidad, Selznick dedicó un millón de dólares a meter en la cabeza de los espectadores el hecho de que *Duelo al sol* iba a ser «la película del millar de instantes memorables», un filme que ofrecería «espectáculo, salvajismo, furia», mensaje repetido hasta la saciedad en todos los periódicos y revistas, en todos los programas de radio dispuestos a ceder espacios publicitarios.

Cuando el equipo volvió al trabajo, se encontró con setenta y cinco escenas añadidas y órdenes de rodar de nuevo una porción considerable del material filmado. En vez de ponerse de inmediato a ello, Vidor siguió rodando el guión que tenía elaborado, mientras discutía con Selznick acerca de las escenas añadidas. Los actores también empezaban a sentirse molestos ante tanto cambio.

Mientras el director trabajaba con los actores principales, Otto Brower dirigió a la segunda unidad en Lasky Mesa, en el valle de San Fernando, donde rodó las espectaculares escenas en que la caballería acude al rescate de los trabajadores del ferrocarril, que intentan instalar raíles en las tierras de los McCanles. Filmaron la escena con casi un millar de figurantes, una locomotora decimonónica auténtica, una milla de raíles y doscientos caballos.

En aquella época no era raro ver alardes publicitarios en el curso de un rodaje. El autobombo, un elemento básico de la industria, se desbordaba especialmente en los

anuncios que sacaban los productores en “Hollywood Reporter”, “Variety” y “Motion Picture Herald” para promocionar sus últimas mercancías. DOS era un maestro en este apartado.

Dentro de la promoción previa al estreno de *Duelo al sol*, la prensa hollywoodiense del sector publicó numerosos anuncios con citas de diversos expertos que elevaba a los altares al productor y a la película, aunque ésta aún no se había estrenado; de hecho, como aún estaba en proceso de producción, ni siquiera podían haberla visto.

Al director Billy Wilder le sacaban de quicio estos anuncios. Sabedor de que se había convertido en uno de los directores con mayor éxito comercial en el negocio, Billy pudo permitirse un desquite humorístico para celebrar el estreno de su último filme, *Perdición*. El anuncio decía así:

«Estimado señor Billy Wilder. Le agradezco la oportunidad que me dio de ver su película *Perdición*. Me llamó la atención, y también le llamó la atención a mi esposa y a mi cuñada. Ciertamente era una buena película, una de las mejores que hemos visto en estos últimos días. Atentamente, George Oblath». Wilder añadía el golpe final debajo del anuncio: «Oblath's: La mejor comida por menos dinero y el servicio más cuidado». El tal Oblath era el dueño de un pequeño y grasiento restaurante situado enfrente de la Paramount. Cosas de Billy...

Aunque Hollywood lanzó la carcajada, a Selznick no le hizo gracia y, furioso, amenazó con retirar su publicidad si la prensa del sector aceptaba más material que ridiculizara su película. Pero a Wilder no le hacía falta publicar ningún chiste más, pues el primero había dado en el blanco.

La tensión provocada por aquel rodaje interminable, la lentitud con la que progresaba la filmación, el derroche económico y su propia situación personal (se separó de Irene Mayer en medio de la filmación) hicieron que Selznick, ya un hombre excitable de por sí, se volviera más irritable todavía, hasta extremos de apoplejía en algunas ocasiones.

Fuera lo que fuera lo que se removía en la psique del productor, el conflicto entre él y Vidor llegó a su punto álgido el 10 de agosto, durante el rodaje del gran final. El equipo se encontraba entonces rodando en el Lasky Mesa —llamado así por Jesse Lasky, uno de los pioneros del cine—, en el valle de San Fernando.

DOS se había volcado en esta escena crucial, un momento muy emotivo —por no decir melodramático— y algo escabroso en el que Lewt y Perla, que se han herido de muerte mutuamente, avanzan arrastrándose por el rocoso terreno hasta fundirse entre polvo y sangre en un abrazo final. Tenía la idea fija de que había que rodarla exactamente como él la había concebido. Puede que el director pensara de otra manera, pero seguramente eso no importó mucho.

Mientras Greg y Jennifer estaban tendidos en el suelo, esperando representar la

escena de su muerte bajo la dirección de Vidor, el productor en persona mandó parar. Había decidido que no tenían bastante sangre encima, así que cogió un recipiente de sangre falsa y empezó a salpicar con ella a los actores. Vidor contemplaba el “numerito” desde su silla, con el guión en la mano. A continuación, cerró el *script*, se puso en pie y se lo tendió a Selznick diciendo lacónicamente: «Estoy seguro de que llevas mucho tiempo queriendo dirigir, ésta es tu oportunidad. Puedes meterte esta película donde te quepa».^[3]

El reparto y el equipo técnico se quedó de pie en silencio, boquiabierto, mientras el director se dirigía hacia su limusina, montaba en ella y le decía a su chófer que le llevara de vuelta a Tucson. Vieron cómo el coche entraba en la carretera y recorría ocho millas de desierto entre una nube de polvo hasta que se desvaneció detrás de una colina. Estuvieron mirándolo todo el tiempo. Una eternidad más tarde, cuando la limusina ya se había perdido de vista, todo el mundo se volvió a mirar al productor. «Bueno», dijo éste con gran flema, «esto es todo por hoy». Luego le pidió a un ayudante de dirección que despachara a todo el mundo.

Selznick se quedó estupefacto: ningún director le había dej ado plantado en su vida. Más tarde, cuando quedó claro que Vidor no volvería al rodaje, contrató a William Dieterle —el director que había rechazado la película diecisiete meses antes— para que terminara las tomas en exteriores y rodara un comienzo completamente distinto, un efecto de choque para abrir la boca de los espectadores.

«De una forma extraña», dijo David Thomson, el biógrafo de DOS, «el rodaje empezó otra vez» con el nuevo director. Gregory Peck definió a Dieterle como un «típico alemán pintoresco, siempre con guantes blancos de algodón y siempre bien vestido», y aseguró que el director suplente dirigió todas las escenas de interior de la película, la aparatosa escena de la barbacoa con baile, el descarrilamiento del tren y la escena final, la que da nombre al filme.

Este baile incesante de realizadores impide determinar con certeza la paternidad de las veintiséis horas de película rodadas. Lo que sí puede asegurarse es que el material filmado por Vidor —la mitad del filme, por lo menos— constituye la esencia de *Duelo al sol*, no en vano dirigió la mayor parte de las escenas en las que aparecían los actores principales. Asimismo, todo parece indicar que Otto Brower se encargó, al frente de la segunda unidad, de la secuencia del enfrentamiento de los hombres del senador McCanles con los empleados del ferrocarril, y William Cameron Menzies de la pintoresca escena de la fiesta en el rancho, en la que participaron 320 bailarines y figurantes.^[4]

Del resto, todo son conjeturas. Sin embargo, los árbitros de la Screen Directors Guild (el Gremio de Directores) parecían tenerlo muy claro: apoyaron a Vidor y le acreditaron como único director.^[5] Otto Brower y B. Reeves Eason aparecieron en el apartado de segunda unidad, pero ni Dieterle, ni Sternberg, ni Franklin, ni Menzies

obtuvieron reconocimiento oficial alguno.

Entre las aportaciones de Dieterle, algunas de ellas bastante significativas, sobresale la escena del baile. En un bar repleto de hombres sudorosos y vociferantes, la madre de Perla Chávez baila frenéticamente sobre la barra, al compás de tam-tams retumbantes, salpicados de gritos y disparos. La escena termina con las provocativas contorsiones de la bailarina frente a su marido y su amante. Se va con el amante y el marido mata a los dos, ante los ojos horrorizados de Perla.

El productor contrató a la exótica, y muy respetada, artista vienesa Tilly Losch para interpretar a la madre de la protagonista. «Fue una turbadora pieza de bail e», comentó Lydia Schiller, «ella estaba contoneándose sugestivamente alrededor de un árbol... era tan sugerente... casi una relación sexual con un árbol... fue terrible. Cuando salieron los periódicos, el Sr. Selznick me preguntó mi opinión y le dije que no me gustaba... Entonces se lo mostramos a Joe Breen, el jefe censor, y cuando las luces se encendieron, estaba en pie y le dijo al Sr. Selznick cuánto le había desagradado y que nunca, nunca obtendríamos el permiso para poner algo similar en la pantalla... y tuvimos que rehacerlo».

La emocionante escena del accidente ferroviario, dirigida por Eason, fue añadida cuando terminó el trabajo con los actores. En el guión, según añadido de DOS, Lewt sabotea la vía del tren y provoca un accidente fatal, por pura malevol encia. Para subrayar aún más la maldad del personaje, el productor decidió que Lewt cantara alegremente “I’ve Been Workin’ on the Railroad” (“He estado trabajando en la vía del tren”) mientras se aleja a caballo de la escena del desastre.

«En ese momento», recordó Gregory Peck, «me limité a imitar a un primo mío de La Jolla, Warren Rannells, Stretch para los amigos. Era un pillo, la oveja negra de la familia, pero simpático. Estaba muy orgulloso de ser un calavera de pueblo, que iba de trabajo en trabajo; se casó como cuatro veces».

A pesar de sus anteriores diferencias de opinión, Vidor y Selznick mantenían una cierta amistad. El director vio uno de los primeros montajes de la película y le pareció que la escena privaría al personaje de la poca simpatía que el público pudiera sentir por él. Decidido a solventar el problema, se presentó en casa del productor para rogarle que suprimiera la secuencia. Cuando le encontró, DOS estaba afeitándose; siguió afeitándose mientras Vidor echaba mano de todos los argumentos que se le ocurrían en contra de mantener el accidente ferroviario.

Terminada la defensa de su causa, Selznick se volvió hacia él y le dijo: «Quiero que Lewt sea el mayor hijo de puta que se haya visto nunca en una pantalla de cine, y creo que con la escena del descarrilamiento lo conseguiré». La secuencia, por supuesto, se quedó.

«Había partido», declaró el director, «de la idea de una intriga muy punzante. Esto era lo que yo me esforzaba en racalcar. Buscaba conseguir una buena

interpretación, sin exageraciones ni escenas exacerbadadas. Quería hacer un buen *western*, con buenos colores y buenos actores. Pensaba que tenía muchas oportunidades para conseguir el Oscar. Pero Selznick quería dramatizar las escenas, hacer todo más y más grande, como era su estilo habitual. Había escenas que no me iban. No me gustaba el principio ni me gustaba el plano donde hacía volar el tren. Selznick estaba definitivamente decidido a exagerar las cosas».

Cuando el rodaje llegó a su fin, a finales de noviembre, con setenta y cinco días de retraso sobre el programa, la factura de aquel «pequeño *western* artístico» ascendía a seis millones de dólares. La revista “Time”, en su número del 29 de abril de 1946, informó que era el filme más caro de la historia hasta el momento. Sobrepasaba los costes de *Lo que el viento se llevó* en un millón de dólares.

Según la fuentes consultadas, la repartición de los diferentes metrajes y de sus autores era la siguiente: King Vidor, 66.280 pies; William Dieterle, 3.526 pies; Otto Brower, 2.939 pies; B. Reeves Eason, 496 pies; Josef von Sternberg, 473 pies; Hal Kern, 147 pies; William Cameron Menzies, 104 pies; Chester Franklin, 54 pies. Este cálculo muestra, a la vez, la importante colaboración de William Dieterle, y la trascendencia de la figura de Selznick como aglutinador de todos los esfuerzos, tanto es así que cabe considerarle, al igual que en el caso de *Lo que el viento se llevó*, el verdadero director del filme.

David, nunca amigo de apresurarse en la fase final de sus películas, invirtió un año entero en el montaje, pulido, organización de pases previos y montaje definitivo de *Duelo al sol*. El proceso comenzó a principios de febrero de 1946, cuando DOS y Hal Kern se entregaron a un agotador proceso de posproducción para convertir las veintiséis horas y treinta minutos de material filmado en una copia de prueba que fue proyectada en el Grand Lake Theatre de Okland. Ese día, la reacción de la audiencia osciló entre la apreciación por las escenas espectaculares y la fascinación incrédula de la alta carga de escenas de amor y la abierta sexualidad, tanto como el repudio por la violencia. El fuerte contenido melodramático provocaba risas y mofas.

Las críticas de la vista preliminar fueron las peores que Selznick vio en toda su carrera, con gente tildando a la cinta de «basura» y a las actuaciones de «obscenas». En un esfuerzo por reparar lo que él pensaba que eran los fallos más obvios de la película, DOS se encerró de nuevo en la sala de montaje para repetir tomas y añadir escenas, aumentando el presupuesto en medio millón de dólares más. En total fueron dos meses de trabajo.

Pero ni aún entonces la película estaba completa. Necesitaba varias sesiones de trabajos intensivos en los efectos especiales, los cuales, al ser responsabilidad de Jack Cosgrove, serían caros y acarrearían un consumo de tiempo importante. David O. Selznick se convenció de que no podría tenerla terminada para antes de septiembre de

1946. Esto le proporcionó seis meses para concienciar a todo el país sobre la magnitud de *Duelo al sol*, y consiguió un segundo millón de dólares para otra campaña de publicidad.

La tarea de obtener una música satisfactoria no le causó a DOS menos quebraderos de cabeza que cualquier otro aspecto de la producción. Siete prominentes compositores entraron y salieron del estudio porque sus *scores* no le complacían. Su siguiente candidato fue el ruso Dimitri Tiomkin, que recibió un largo memorándum del productor detallando lo que esperaba de la banda sonora. Decía que tenía que haber once temas independientes: «tema español, tema del rancho, tema de amor, tema de deseo... y tema de orgasmo».

El compositor se mostró a la vez divertido y perplejo ante la última sugerencia. «Puedo escribir temas de amor», relató en su autobiografía “Por favor, no me odien”, «también de deseo. ¡Pero orgasmo! ¿Cómo pones música a un orgasmo?». Lamentablemente, sus súplicas no fueron escuchadas. «¡Inténtalo!», le apremió el productor en una conferencia.

Una semana antes de que comenzara la grabación, Selznick llegó inesperadamente al estudio. Se llevó a Tiomkin a un aparte y le dijo: «Te contaré un secreto. Hicimos una proyección de la película en New Jersey y no funcionó muy bien. Entonces añadimos música enlatada para otro pase en Nueva York, y tampoco ayudó. Así que ya ves que la música tiene que contribuir en gran medida a la película. ¿Puedo escuchar ese tema de orgasmo otra vez? Sólo sílbalo». Dimitri silbó el tema y David agitó la cabeza con preocupación: «No, eso no es un orgasmo».

El compositor se retiró a su estudio y trabajó durante semanas en el tema de orgasmo, hasta que finalmente dio con un crescendo que parecía comprender lo que DOS había pedido. Ensayó con una orquesta y decidió que había llegado el momento de presentar los temas. Selznick llegó al estudio de grabación e hizo que Tiomkin interpretase el tema tres veces seguidas. Al final, suspiró y dijo: «Me gusta, pero no es música de orgasmo. No es el modo en que yo hago el amor».

«Mr. Selznick», respondió Tiomkin, «usted hace el amor a su manera, yo lo hago a la mía. Para mí, esta es música de hacer el amor». El productor estalló en carcajadas. Finalmente, el tema de orgasmo se grabó tal como el compositor lo había escrito.

Dimitri empezó a trabajar en las orquestaciones, pero poco se pudo hacer hasta que Selznick acabó de editar *Duelo al sol*. Durante seis meses, Tiomkin pulió el *score*, ensayando con su orquesta en los estudios Goldwyn. El resultado final entusiasmó al productor. Apasionada, bárbara y atormentada, la música encajaba perfectamente con el ferviente tono emocional de la historia.

La larga travesía por el desierto estaba llegando a su fin. Selznick empezó a dedicar su atención a los detalles del estreno y a la campaña de publicidad. Y como

era habitual, no reparó en gastos. Conseguir salas para proyectar la película era otra cuestión. El productor se moría por reservar una sala en Los Ángeles para proyectar la película antes de final de año y así poder concurrir a los Oscar de 1946. Por otro lado, la campaña de publicidad había aumentado el público objetivo de la película hasta el punto de que el ARI predecía que el ochenta y cinco por ciento del público estimado estaba desesperado por ver *Duelo al sol*. David había quemado ya demasiado dinero y cualquier otro retraso podría resultar decisivo.

En aquella época, el proceso de distribución de una película era el siguiente: la cinta se presentaba primero en una o dos salas de zonas poco importantes. Le seguía una segunda exhibición, unas pocas semanas después, a un precio más barato y en una variedad de salas más amplia. Después, el filme se deslizaba por la escalera teatral, acabando a menudo en salas minoritarias y de sesión continua.

De seguir el método tradicional, *Duelo al sol* tardaría algo más de dos años en alcanzar su máximo potencial, una situación que le resultaría ruinosamente cara a DOS. El productor había intentado, sin éxito, que United Artists se interesara en la idea revolucionaria de estrenar la cinta en distintas salas simultáneamente, «precedida por una enorme campaña publicitaria, sin precedentes, en radio y prensa».

La ruptura con UA dejó a David el camino libre para experimentar con esta idea por su cuenta, y finalmente hizo buenas migas con los hermanos Skouras, propietarios de la Fox West Coast Theatres (Salas Fox de la costa oeste), la cadena más grande del estado. Ya nada le impedía estrenar su *western* a tiempo para los premios de la Academia. Fue entonces cuando anunció que creaba la Selznick Releasing Organization para distribuir *Duelo al sol* y todas las producciones de su estudio que vinieran luego.

Mientras tanto, los observadores de la industria del cine calificaban la última empresa del ambicioso productor de *Lo que el viento se llevó* como la mayor apuesta cinematográfica de todos los tiempos, debido a los altos costes de producción y al hecho de que el filme se basaba en una novela de difusión limitada, sin el sello de “pre-vendida” de una adaptación de un *best-seller*, como la novela de Margaret Mitchell, por ejemplo, que justificara que se tirara la casa por la ventana.

Entre otras estratagemas utilizadas para promocionar el filme, se arrojaron contra el viento miles de paracaídas (parte de los excedentes de guerra) sobre los escenarios de acontecimientos deportivos de todo el país. Los paracaídas contenían no sólo material promocional de la película, sino también, en algunos casos, apuestas sobre el acontecimiento deportivo de turno.

La censura del Código de Producción^[6] era otro escollo que había que salvar. Selznick ya había proyectado una copia de *Duelo al sol* a la Oficina Breen — anteriormente conocida como la “Oficina Hays” —, pero aún no había tenido la oportunidad de mostrar la película a otros censores, incluyendo la National Legion of

Decency (Legión Nacional de la Decencia).^[7] Esta organización era extremadamente poderosa, como se puede desprender de los 22 millones de miembros que tenía en Estados Unidos, a los que mantenía alejados de cualquier película que considerara inapropiada moralmente hablando.

La Legión existía desde principios de los años treinta, y en su origen habían tenido mucho que ver Mae West y las bandas de gangsters. Catalogaba las películas con una escala alfabética: A1, autorizada para todos los públicos; A2, no recomendada para niños; B, autorizada pero con objeciones morales; C, condenada.

La última clasificación nunca había recaído en un filme norteamericano, mientras que la “B” la habían sufrido todos los filmes que tocaban situaciones de adultos, desde el divorcio a la bebida. De decidir esta catalogación se encargaba un grupo de curas y amas de casa de clase media-baja, y su decisión representaba en ocasiones una diferencia de cientos de miles de dólares, pues los católicos estaban obligados bajo juramento —que se renovaba anualmente— a no ver ninguna película catalogada como “B”. Debido a las sanciones económicas, la industria del cine estaba dispuesta a mantenerse del lado de la Legión, de manera que todas las películas se exhibían tan pronto como ésta garantizaba su visión. Todas menos *Duelo al sol*...

La noche antes del estreno, Selznick estaba eufórico: «He terminado mi trabajo y creo que tenemos una gran película. Debería resultar un negocio sin precedentes, además de una buena oportunidad de ganar algunos premios de la Academia... Nuestros únicos competidores son *El filo de la navaja* y *Los mejores años de nuestra vida*».

Por fin, el 30 de diciembre de 1946, David pudo mostrar al público su “criatura”. El gran acontecimiento tuvo lugar en el Egyptian Theatre de Los Ángeles. *Duelo al sol* se mantuvo en cartel durante dos semanas e inmediatamente pasó a exhibirse en cincuenta y seis salas a través del área más amplia de Los Ángeles.

La crítica no recibió el filme con los brazos abiertos, precisamente. Charles Brackett, por ejemplo, describió *Duelo* como «El fuera de la ley de mal gusto», lo que sorprendió y enojó al productor, que replicó: «El fuera de la ley es el producto de un diletante en este negocio. No hay menos de seis ganadores de premios de la Academia asociados a la realización de *Duelo al sol*... Este grupo es la empresa que llevó a cabo mi producto». Dejando a un lado las críticas de la industria, Selznick sólo tenía motivos de alegría. La película estaba dando un resultado extraordinario en taquilla, con grandes colas en las puertas de los cines a todas horas. DOS, confidencialmente, predijo que «*Duelo al sol* mostraba todos los indicios de ser una máquina de hacer dinero mayor que *Lo que el viento se llevó*».

Pero David no contaba con los sempiternos guardianes de la moral. El 17 de enero de 1947, en una acción totalmente inesperada, el Arzobispo John J. Cantwell de la Archidiócesis de Los Ángeles anunció en la publicación católica “The Tidings”

que, «pendiente de calificación por la Legión Nacional de la Decencia, los católicos no deberían ver *Duelo al sol* con la conciencia tranquila... pues es moralmente ofensiva y espiritualmente deprimente». Selznick se quedó atónito.

La semana siguiente, el crítico de “The Tidings”, William Mooring, escribía en su columna: «La filmación del Sr. Selznick de esta historia inmoral indica el principio de una nueva y peligrosa tendencia... y no existe argumento posible en decir que el público demanda escenas más realistas, lo cual no justifica las representaciones en pantalla de la lujuria como si fuera amor. Selznick también ignora la provisión que el Código hace del tratamiento en pantalla de las bajas pasiones, que siempre deberán ser guiadas por los dictados del buen gusto».

Hasta Jennifer Jones fue blanco de las críticas. Después de ganar un Oscar con *La canción de Bernadette*, la actriz estaba tan estrechamente identificada con aquella santa doncella que muchos aficionados religiosos y unos cuantos clérigos se horrorizaron cuando asumió la personalidad de Perla Chávez, un papel que era, como mínimo, la antítesis del anterior. Las críticas se hicieron tan acerbas («Los vestidos de Miss Jones inducen a una dudosa e indecente interpretación» escribía Mooring) que Jennifer se sintió obligada a responder, observando: «Yo nunca fui Bernadette, ni he sido Perla Chávez. No son más que papeles que yo como actriz intento representar».

Esto ya era más de lo que el productor podía soportar. En su opinión, se trataba de un ataque no provocado e injustificado a su integridad, y especialmente a la reputación de su estrella, algo que le causó una enorme desazón. En una carta al editor de “The Tidings”, David lanzó su ira en contra de «la mente calenturienta y enferma que en tus columnas atacó sin miramientos mi reputación, escrupulosamente conservada durante más de veinte años... y ha levantado también falsos testimonios sobre la señorita Jennifer Jones, una distinguida artista, una católica que recibió su educación en un convento. Después de toda una vida de respeto y amistad con la Iglesia católica... Siento que debería darse algún tipo de rectificación y disculpas por ello, por el efecto sobre los niños de la señorita Jones y eliminar los daños en su conciencia católica por dicho atropello».

Habiendo aireado sus sentimientos, Selznick se enfrentaba ahora al problema de qué hacer con la calificación pendiente de la Legión. Estaba preparado para lo peor, que sería la “C”, pero de producirse sería un nuevo perjuicio para los costes de la película. Algunos días después de la advertencia del arzobispo, el productor recibió una oferta de Marshall “Mickey” Neilan para interceder a su favor con Martin Quigley, el editor del “Motion Picture Herald” y uno de los autores del propio Código de Producción. David aceptó la propuesta agradecido, y en absoluto secreto se apresuró a solicitar la opinión de Quigley, así como sus sugerencias sobre cómo solventar las objeciones de la Legión. Su respuesta fue cándida y temerosa:

«Deberías darte cuenta de que la cinta, en su formato actual, presenta un

acuciante problema... para ti y para tu industria. Debido al poder e impacto de la misma, es posible que provoque una ola de censura política a lo largo y ancho del país y al resto del mundo, teniendo en cuenta el prestigio del imperio... a menos que aceptes la alteración de varias escenas e incidentes del filme, su carrera será desastrosa». Quigley enumeró a continuación una serie de treinta cortes, que iban desde cambios en los diálogos a la completa eliminación del baile de Perla y de la secuencia de la violación, acabando con la escena de la degradación.

«No me creo que haya ninguna justificación para estos cortes», contestó el productor, «pero los haré si su resultado es evitar la condena de la Legión... y también porque espero que los daños a mi imagen se minimicen personal y profesionalmente».

DOS también estaba furioso con la “Motion Picture Producers and Distribution Association” por permanecer con los brazos cruzados mientras él era atacado. En una carta a Eric Johnston, que había asumido la presidencia de la “Association” después de que Will Hays se retirara en 1945, el productor decía:

«Los asuntos que están aflorando sobre *Duelo al sol* son debidos en gran medida a la actitud cobarde del Code Authority y la Asociación de Productores. He sido la víctima de una traición de la industria... que se ha mantenido en silencio mientras los ataques a la película se sucedían... Veo que tendré que limpiar mi reputación, con o sin el apoyo de la industria, y desde ahora no existirá por mi parte ninguna obligación hacia la industria que me ha abandonado tan deliberadamente y de mala manera».

La contestación de Johnston fue tan irritada como lo había sido la del productor: «Tu carta está repleta de afirmaciones sobre si el liderazgo de la industria ha actuado de manera amarilla, con una actitud cobarde y que tú habías sido traicionado deliberadamente. Si dichas aseveraciones se dirigen a mí, te las devuelvo... Nosotros defendemos vigorosamente el Código cuando es sugerido por las distintas censuras».

Después de más de un mes de mensajes cruzados, Selznick eliminó a regañadientes los planos correspondientes, a lo cual respondió la Legión clasificando el film con una “B”, la misma que le habían adjudicado a otros filmes que se exhibían por entonces, como *Los mejores años de nuestra vida*, *The Sign of the Cross* y *Blue Skies*. Esta categoría la clasificaba como «Película Con Reparos Morales Parciales Para Todos (se considera que los títulos que pertenecen a esta categoría contienen elementos peligrosos para la moral cristiana o para los valores morales)».^[8]

Pero *Duelo al sol* no sólo se le atragantó a la Legión Nacional de la Decencia, sino que además fue denunciada por su inmoralidad en la Cámara de Representantes Norteamericana, en Washington. La denuncia hizo que Paul MacNamara, jefe de publicidad de la S.R.O. para propaganda y promoción, escribiera al diputado Everett M. Dirksen explicándole que la Oficina Breen había sido consultada más de veinticinco veces durante la producción de la película y que habían realizado una

serie de cambios por sugerencia de Joseph I. Breen, jefe del Código de Producción de la industria. Los cambios, según informaba MacNamara, les habían costado más de 200.000 dólares.

El estreno nacional y la distribución de *Duelo al sol* fueron planificados con todo cuidado. Cuando el filme estuvo terminado, MacNamara le echó un vistazo y le dijo a DOS que, en su opinión, muy meditada, la película era «horrenda». Aunque a David le dolió este juicio tan franco y honesto, escuchó los consejos del publicista, para quien el único modo de salvar al proyecto del naufragio era hacer un estreno en masa lo más rápido posible, con el fin de anular los efectos de unas críticas inevitablemente negativas y de un “boca a boca” que posiblemente sería igual de negativo.

Con la aprobación del productor, MacNamara diseñó una campaña de saturación para la contratación de salas y para la publicidad en Nueva York, que se basaba en estrenar la cinta en los cuatro distritos a la vez, en vez de empezar con un solo cine en Manhattan, que era el método más trillado y tradicional. Selznick se sintió herido en su orgullo, pero imperó el pragmatismo y accedió a probar el plan.

Duelo al sol se estrenó el 7 de mayo de 1947 en el Capitol Theatre de Nueva York, y al día siguiente en trescientas salas de todo el país. De acuerdo con su estrategia, MacNamara lanzó una campaña publicitaria sin precedentes que logró excitar al máximo el apetito de los espectadores: publicó numerosos anuncios en los periódicos e ideó estratagemas publicitarias a cual más llamativa. En total, invirtió dos millones de dólares en promoción, el equivalente al presupuesto que estudios como Fox, Columbia y Universal destinaban a publicidad en un año entero.

Funcionó. En los primeros cinco días de exhibición en Nueva York, la película recaudó 750.000 dólares. Los otros estudios tomaron buena nota de esta lección: Selznick les enseñó que se podía obtener beneficios con la saturación de salas y la explotación a nivel nacional, como una nueva forma de estrenar películas.

El pronóstico de MacNamara sobre la reacción de la crítica fue bastante acertado. Bosley Crowther escribió en “The New York Times” que había en la cinta «algunos destellos de brillantez», pero la calificó como «un trabajo espectacularmente decepcionante... un tópico detrás de otro, de los que estamos hartos de ver en cien *westerns*... Parece que lo que ansiaba Selznick era poner de relieve el choque entre el amor y la sensualidad, más que intentar arrojar algo de luz sobre el complejo de arrogancia y codicia». Crowther concedía que en la película había «algunas escenas deslumbrantes», aunque, se lamentaba, «¡ojalá el drama estuviera a la altura del estilo técnico! Pero no lo está. Como no lo están las interpretaciones, que son extrañamente irregulares. La mejor y más coherente es la del señor Peck, que hace del hermano renegado un personaje creíblemente vil e ingobernable... La escena final es uno de esos ejemplos de teatralidad que se sitúan a la altura del de Liza cruzando el hielo, pero aún así vale la pena ver *Duelo al sol*».

En “Cue”, Jesse Zunser fue más severo todavía: en su opinión, *Duelo al sol* era «la cosa más gigantesca y más vacía que se ha visto desde el Gran Cañón». El crítico de “Variety” habló de la «familiar fórmula del *western* en su vertiente más comercial... El elenco de estrellas es muy notable. Los vastos escenarios del Oeste se exhiben en toda su grandeza. Muy pocas películas han logrado el permiso de exhibición después de tratar la sensualidad de un modo tan franco... Miss Jones se muestra muy capaz en las escenas más tranquilas, pero en otras está excesivamente melodramática. Lo mismo se puede decir de Peck. Su papel no es de los que despiertan las simpatías del espectador, pero causará fascinación en las damas».

En el “New York Herald-Tribune”, Howard Barnes calificó el filme como «una película de vaqueros más o menos convencional... extravagante en cuanto a tratamiento, interpretaciones, color y explotación». Comentaba también que tenía «interludios de acción cinematográficamente fascinantes, pasajes de pura composición pictórica que a veces son extraordinarios. El toque de Vidor es evidente en más de una secuencia, pero en la puesta en escena global se ve que avanza a trompicones. Por cada pasaje de amor, violencia o reconstrucción histórica relativamente convincente hay media docena de secuencias exageradas. Las interpretaciones se ven tan paralizadas por el guión como por la dirección. Jennifer Jones actúa sólo con la convicción que su espeso maquillaje aporta a su personaje. Sobreactúa a cada paso. Peck no está mucho mejor y Joseph Cotten se limita a poner expresión lúgubre. Un filme pesado y con demasiados nombres».

Puede que fuera la revista “Time” la que en mayor medida apreció la obra en su justo valor, diciendo de ella que era «una hábil mezcla de avena y afrodisíacos... la película de vaqueros más cara, con el technicolor más fastuoso, el reparto más lujoso, la promoción más aparatosa, la más erótica... tiroteos de los más ruidosos, histrionismo desquiciado... Al final, el espectador asimila que el amor ilegítimo no vale la pena a la larga, pero en las anteriores dos horas lo han presentado como una cosa de lo más divertida. Millones de espectadores pensarán que la mera opulencia del color, la música, el ruido y la actividad que hay en la película ya valen el precio de la entrada...».

A mediados de 1947, después de haber visto las reseñas de todo el país, Selznick comentó en una nota a Paul MacNamara: «He visto las críticas, y son tan violentas que no me puedo creer que no hayan causado un perjuicio serio». Pero lo cierto es que no lo causó.

Independientemente de la acogida de la crítica a *Duelo al sol*, el público acudió en masa a ver de qué iba tanto escándalo, tanta conmoción y tanto sermón sobre la moralidad, convirtiéndolo en el *western* más taquillero de todos los tiempos, un homenaje irónico al poder que tenían los aspirantes a censores de llenar las salas. La audiencia pagó 10.700.000 dólares por ver *Duelo al sol* el primer año de exhibición,

convirtiéndose en la segunda película más exitosa de 1947, después de *Los mejores años de nuestra vida* (11.500.000 dólares), que presentaba una visión del personaje americano más noble y positiva.

La cita con los Premios de la Academia no deparó un saldo tan favorable. Jennifer Jones y Lillian Gish fueron candidatas al Oscar a la Mejor Actriz y a la Mejor Actriz Secundaria, pero las dos se quedaron sin estatuilla.^[9] Con casi seis décadas sobre las costillas, este lujoso y espectacular *western* ha ido ganando en excepcionalidad, hasta convertirse en una inexcusable referencia del género. Prueba de ello es que, en 1970, cuando “Action”, la revista oficial del Gremio de Directores de América, hizo una encuesta entre una muestra representativa de todos los críticos de cine para que eligieran las doce mejores películas del Oeste de la historia del cine, *Duelo al sol* apareció en todas las listas.

Nadie discute hoy que la campaña publicitaria fue una contribución importantísima al éxito de *Duelo al sol*, pero hubo otro factor, a menudo infravalorado, sin el cual su repercusión habría sido mucho menor: el filme era una nueva experiencia para muchos espectadores. La mayoría de las producciones del momento, especialmente aquéllas que se aproximaban a los costes del *superwestern* de David O. Selznick, habían servido para mostrar las virtudes de la época, contando historias que no dejaban dudas en la mente del espectador sobre qué y quién estaba haciendo lo correcto y lo incorrecto.

Duelo al sol se salió de esta línea y marcó el punto de partida para la presentación en pantalla de emociones, situaciones y personajes negativos a la audiencia. Nunca antes se había confrontado en una película tan explícitamente y sin tapujos la carnalidad y el erotismo, y recurrido a dos estrellas para ilustrarlo, componiendo un paquete tan atractivo. *Duelo al sol* es lo que ahora se denominaría una película “caliente”, en todo el sentido de la palabra.

Desde el momento que la pistola dispara sobre el título de la película, pasando por la erótica danza de la madre de Perla, los atardeceres rojo-sangre del prólogo con voz en *off* de Orson Welles relatando la leyenda y el romántico y sangriento final, una atmósfera violenta y carnal invade la pantalla. Incluso el paisaje, árido y agresivo, aunque de una belleza arrebatadora, alimenta el clima de sensualidad y violencia que domina la historia.

Duelo al sol es una obra maestra del *kitsch*, una película cuyas partes son más grandiosas que el todo, quintaesencia del romanticismo neurótico hollywoodiense, así como un producto de su tiempo que rompió moldes, una culminación del último vuelo de Selznick y la industria cinematográfica antes de establecerse en términos de lo “políticamente correcto”. Morbosamente bella, con una discontinuidad que no

sorprende teniendo en cuenta que Selznick utilizó a tres cámaras y media docena de directores en su vana ambición de superar a *Lo que el viento se llevó*, tiene un raro poder de fascinación y un gran plantel de actores.

Pocas veces estuvo Jennifer Jones tan radiante y atractiva. La película es todo un homenaje a su *sex-appeal*, a su encanto personal, a su maravillosa fotogenia. Y ella, agradecida, respondió al regalo bordando un papel de los que hacen época. Después vinieron más filmes, pero la actriz ya nunca volvió a estar tan bella y sensual como en *Duelo al sol*. Para los aficionados al cine, Miss Jones será siempre la tempestuosa Perla, por mucho que su mentor se empeñara en convertirla en una de las grandes damas del celuloide.

Para Gregory Peck, este *western* fue un hito en su carrera, aunque no un hito artístico. Con su buena planta y su buen manejo de los caballos, Peck encarnó a un malvado antológico, el pendenciero, cruel y lascivo Lewt McCanles, un individuo que lejos de parecer repulsivo se convertía, gracias al encanto y atractivo del actor, en el amante que todas las mujeres desearían tener. Así, Greg resulta creíble como *cowboy* y como objeto del deseo de la protagonista, pero no encuentra la nota que pide el personaje: un toque de encanto siniestro. En manos de un Robert Mitchum o un Richard Widmark, las maldades de Lewt habrían resultado más impactantes.

El inolvidable elenco secundario incluye a Walter Huston, pasándoselo en grande como un infernal predicador, a Lionel Barrymore, genial como el patriarca de la familia McCanles, y Lillian Gish y Joseph Cotten como bastiones de moderación. Los cuatro hacen auténticas maravillas con sus personajes, en especial Cotten, que dio vida con su habitual aplomo y seguridad al caballeroso y culto Jesse, el novio que todas las mujeres desean para sus hijas.

Con sus excesos, sus colores antinaturalistas y violentos —esos maravillosos tonos rojizos del cielo—, su música delirante, *Duelo al Sol* es un hermoso *western* de ribetes trágicos, marcado por un desbordante romanticismo que late en las entrañas de cada fotograma, un hermoso canto al amor más allá de la muerte culminado en una de las escenas finales más bellas y poéticas de la historia del cine. Un filme sin un hilo suelto, con ese tejido vigoroso y compacto del cine imperecedero, cuya visión resulta, sin eufemismos ni exageraciones, un auténtico regalo para el espectador.



La RKO había planeado producir *Duelo al sol* con John Wayne en el rol de Lewt. Pero David O. Selznick no estuvo de acuerdo. «Yo no creo que Wayne lo hubiera hecho tan bien como Gregory Peck», dijo Busch años más tarde, «pero él podía interpretar el papel. Era mucho mejor actor de lo que la gente piensa». Selznick pareció sentir especial regocijo en darle a Peck, que hasta el momento sólo había encarnado a héroes nobles y leales, el papel de un hombre vil y mezquino, pero que en cierto modo se hace simpático.



Jennifer Jones, que había ganado un Oscar por su primer papel importante en *La canción de Bernadette*, dio vida a Perla Chávez, la temperamental mestiza que se interpone entre los hermanos McCanles. En la elección de Miss Jones, al margen de sus cualidades artísticas, jugaron una baza importante los sentimientos personales de Selznick, que tenía un interés personal especial por la joven

actriz. Jennifer, consciente de que se encontraba ante su gran oportunidad, preparó a conciencia su papel, y se pasó horas enteras aplicándose un maquillaje indio sobre todo el cuerpo.



Además del relato de una relación destructora, *Duelo al sol* es la crónica del enfrentamiento entre el pasado y el futuro del Oeste: en el rancho "Pequeña España" se dan cita los pioneros, encarnados en la brutalidad posesiva de Lewt y en la rudeza del senador, y los nuevos tiempos, representados por la educación refinada de Jesse y las maneras elegantes de Laura Bell. Joseph Cotten (imagen anterior) rezuma serena autoridad como Jesse McCanles, hombre culto y de principios que también compite por el amor de Perla.

'AMBICIOSA'



Para ser estrella de cine nunca ha sido imprescindible saber actuar, pero en los años cuarenta, cuando los estudios buscaban nuevas estrellas debajo de las piedras, ésa era la cualidad menos solicitada. Linda Darnell tenía otros atributos: provocativa belleza, cabellera azabache, enormes ojos oscuros y una especie de sinceridad que le salía por los poros y que no tenía nada que ver con ninguna definición de esa cualidad que se pueda encontrar en un diccionario. Del mismo modo, fue una de las mujeres más hermosas de Hollywood y una de sus actrices más incomprensidas. Durante mucho tiempo se dijo que era incapaz de dar una buena interpretación. Con los años, sus películas demostraron que en sus momentos más afortunados podía llegar a estar magistral. Poseía una voz sugerente, un encanto algo vulgar y una sensualidad teñida de exotismo, y podía resultar apasionada, con un apasionamiento pizpireto que no tenía nada que ver con el verdadero temperamento. Los colegiales la adoraron en su papel de la amada de Tyrone Power en *El signo del zorro*, aunque es difícil imaginar que a un hombre adulto le pudiera parecer de carne y hueso. Daba la sensación de ser una belleza natural, incontaminada, a la que nada ni nadie podía pervertir.

En sus comienzos se mostró como una dama cálida y deliciosa y, a medida que avanzó su carrera, se especializó en papeles de *femme fatale* perversa y viciosa. Sus armas fueron una variada gama de registros, que le permitían brillar tanto en el drama como en la comedia, y un rostro definido como “demasiado perfecto”, además del *glamour* imprescindible que requería el Hollywood de aquella época. Estuvo fascinante en *Pasión de los fuertes* y en *Ambiciosa*. Lo cierto es que su deslumbrante belleza condicionó de manera negativa su carrera. Su carga erótica, tan soberana, se proyectó en detrimento de su valía artística, que fue generalmente poco utilizada. Nunca consiguió ser una primera estrella y su gloria apenas duró diez años, pero Linda Darnell es una referencia obligada a la hora de hablar del cine americano en los años cuarenta.

Para los que estén buscando lo que posiblemente sea una película accidentada, *Ambiciosa* es algo así como encontrar el vellocino de oro. Es un filme tan inenarrablemente gafado que sólo podemos pensar que todos los que trabajaron en el proyecto debieron de perder completamente el juicio durante varios meses. Basada en el *best-seller* más comentado de la época, “Forever Amber”, de Kathleen Winsor, y concebida para convertirse en la respuesta de la Fox a *Lo que el viento se llevó*, el resultado fue un filme maldito, pero fascinante, tan atractivo e incomprensido como el alma de su protagonista.

En su momento fue considerada el colmo del escándalo, aunque para escándalo el que debió montarse en los pasillos de la Fox a medida que se amontonaban los problemas en la mesa del productor, el presupuesto se estiraba hasta límites insospechados y los problemas asolaban el plató. Pero empecemos por el principio.

Nada más finalizar el rodaje de *Pasión de los fuertes*, Darryl Zanuck anunció que

Linda Darnell interpretaría el papel titular en la muy esperada y multimillonaria producción *Ambiciosa*. La novela de Winsor sobre la Inglaterra de la Restauración había sido saludada durante los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial como el libro más picante en años, y la Fox había pagado 200.000 dólares por los derechos cinematográficos. El estudio estaba preparado para gastar cinco millones en una épica en Technicolor, convirtiéndola en la película más costosa que la compañía había producido. Para Linda, Amber era la oportunidad de su vida, el rol más codiciado desde Scarlett O'Hara.

El rodaje de la película había comenzado cuatro meses antes con la actriz inglesa Peggy Cummins en el papel de Amber St. Clare. Sin haber cumplido aún los veinte, la coqueta rubia no tenía prácticamente experiencia interpretativa, pero había conseguido el papel porque a Zanuck le gustaba. Después de cinco semanas y media de filmación bajo la dirección de John Stahl, la producción fue cancelada. «El material rodado hasta ese momento», declaró el productor, «no se ajusta a los altos niveles de calidad originalmente planeados. Tenemos que revisar este material y determinar qué cambios habrá que hacer cuando la producción se reanude».

Aunque Stahl fue reemplazado posteriormente, el mayor problema residía en Peggy Cummins, que simplemente no tenía la suficiente experiencia para interpretar el personaje central. «Peggy exhibió sus dos expresiones en treinta y nueve días», explicaba Cornel Wilde, que interpretó a Bruce Carleton en ambas versiones. «Tras ese espacio de tiempo, Zanuck admitió que ella no podía hacerlo. Al final se rindió y quemó todos los negativos para que nadie viese nunca el terrible error que había cometido».

Para cuando Miss Darnell fue anunciada como el reemplazo de Cummins, el estudio ya había invertido más de un millón de dólares en *Ambiciosa*, y había una gran presión para asegurarse de que la película fuese un éxito comercial. Otto Preminger fue seleccionado para relevar a Stahl como director, mientras Zanuck insistía en que el reparto —con la excepción de Wilde como protagonista masculino— fuese cambiado de arriba a abajo.

Los problemas de fechas de Linda la obligaron a abandonar el personaje de Catana en *Captain from Castile*. «Para conseguir el mejor papel de mi vida, Amber», declaró la actriz, «tuve que renunciar a Catana. Supongo que nunca puedes conseguir todo lo que quieres». Jean Peters haría su debut cinematográfico en *Captain from Castile*, mientras Peggy Cummins fue enviada a un papel menos exigente en *The Late George Apley*. Mientras tanto, Darnell se dio cuenta de que su futuro descansaba en el éxito de una película que ya estaba sumergida en un mar de problemas.

Zanuck, normalmente tan hábil para elegir la historia y reunir al equipo apropiado, había comprado la novel a de Kathleen Winsor convencido de que su controvertido título podía por sí solo asegurar el éxito del filme. «Era un libro

terrible», dijo el guionista Philip Dunne, que trabajó en el *script* durante casi un año. «Era *amateur*, pero de algún modo enganchaba. Supuestamente era provocativo, y por supuesto, ahí estaban los censores mirándonos en plan “No os atrevaís a moveros”. Yo quería hacer una parodia con ella, pero Zanuck dijo: “No, es un *best seller*. Vamos con ello”».

Dunne seguía convencido de que el único modo de salvar el proyecto era convertirlo en una comedia satírica. Después de varias semanas de trabajo poco inspirado, el escritor terminó lo que él consideraba «un guión pesado y sumisamente saneado», que Zanuck juzgó como una mejora respecto al anterior. Cuando Otto Preminger fue llamado para salvar el proyecto, se ordenó otra reescritura. Sin embargo, el cineasta vienés, conocido en el plató como “Otto el Terrible”, no quería participar en *Ambiciosa*. «Leí el libro cuando fue enviado por el departamento creativo. Me pareció terrible», le expetó al mandamás del estudio. Después de ver lo que Stahl había filmado, su opinión era más negativa que nunca. Zanuck le recordó a Preminger que era un muy bien pagado miembro del equipo creativo de la Fox e insistió en que estaba obligado a salvar el filme. «No te culparé si la película no funciona», le dijo Darryl.

El director exigió que le permitieran incorporar a un guionista de su propia elección, Ring Lardner Jr. Pero Darryl no quería que Preminger tuviese pleno control sobre el proyecto y le ordenó a Dunne que se quedara. Así que éste y Lardner tuvieron que trabajar juntos en un guión que no gustaba a ninguno de los dos. «Yo pensaba que *Ambiciosa* no tenía ningún valor», confesaba Dunne. «Ring compartía mi desprecio por el material, así que trabajamos bien juntos».

Cuando Cornel Wilde se enteró de que “Otto el Terrible” iba a dirigir la película, quiso abandonar el rodaje. Los dos habían trabajado juntos en *Centennial Summer*, y apenas se dirigían la palabra. El actor odiaba el sarcasmo y el comportamiento tiránico del realizador y desde el principio había encontrado el guión de *Ambiciosa* pomposo y estático. Pero Wilde era una estrella popular por entonces, y Zanuck necesitaba su nombre en una producción ya cargada de problemas. Darnell, por otro lado, veía el filme como una oportunidad de oro, como casi todas las actrices de Hollywood. Su elección para el papel central fue una gran sorpresa, especialmente para la propia Linda. «Estaba prácticamente viviendo y respirando a Catana cuando supe que iba a ser la nueva Amber», comentó. «Naturalmente, fue la sorpresa más excitante que nunca me han dado. Pensé que era la chica más afortunada de Hollywood».

Cuando Darnell se presentó al trabajo en septiembre, fue inmediatamente sometida a una estricta dieta. Después se decidió que trabajaría con Constance Collier, la distinguida actriz británica, en un intento por conseguir algo de acento inglés. Como en *Ambiciosa* había cuarenta y dos cambios de vestuario, la actriz se

pasaba horas y horas probándose el elaborado guardarropa que hacía su papel tan deslumbrante. Luego, surgió una gran duda sobre si debería teñirse de rubio para el papel. Finalmente, sus trenzas morenas fueron decoloradas en capas, cada una más clara que la anterior. Gladys Witten, que estaba de gira con la actriz Vivian Blaine, fue llamada de vuelta al estudio. Tuvieron que diseñarse treinta y cuatro peinados distintos.

Linda celebró su 23º cumpleaños de rubia, rodeada de más publicidad de la que había tenido en toda su vida. Los periodistas más importantes querían entrevistarla, y sus fotos con las ropas de Amber aparecían destacadas en todas las revistas de fans. Los artículos señalaban cómo la carrera de Linda era paralela a la de Amber, ambas surgiendo de orígenes humildes y labrándose su camino hacia la cima.

De repente conseguía mejores mesas en los restaurantes y hablaba con los magnates de Hollywood. Cuando le preguntaron por su relación con el magnate Howard Hughes, Darnell rehusó hacer comentarios. Con *Ambiciosa* en preparación, al estudio no le disgustaban los rumores de su divorcio. Ya que Linda iba a interpretar un personaje inmoral, la última cosa que la oficina de publicidad de la Fox quería era tener a la estrella felizmente casada. Un poco de mala reputación en el momento adecuado podía incluso ayudar en la taquilla.

Mientras tanto, Cornel Wilde seguía intentando abandonar la película. «Todo el asunto fue una mala experiencia para mí», explicaba el actor. «Ya había tenido bastante con Cummins y no quería trabajar con Preminger». Pero Zanuck necesitaba el nombre de Wilde en las marquesinas. «Creyeron que estaba pidiendo más dinero», dijo el actor, «y me dieron un gran aumento de 200.000 dólares al año por cuarenta semanas».

El rodaje se reanudó a mediados de octubre y se prolongó durante 125 días. Para Linda Darnell esto significaba levantarse a las cuatro y media de la madrugada y correr al estudio, donde pasaba una hora y media haciéndose los peinados y otra hora con el modisto. Normalmente acababa el trabajo a las ocho de la tarde, aunque la película tenía una gran cantidad de rodaje nocturno. Pronto la tensión comenzó a pasarle factura.

Preminger no hizo nada por aligerar su carga. «A Otto le gustaba que los actores se derrumbasen para poder tener el control», dijo Cornel. «Hacía cosas crueles, sobre todo a la gente poco importante». Darnell, que previamente ya estaba disgustada con el cineasta vienés, terminó asqueada de él. «Linda no era alguien que se llevase mal con mucha gente», aseguraba su hermana Undeen, «pero no podía tolerar a Preminger. Era un buen director, pero un gran hijo de puta. Ella le odiaba».

El 11 de noviembre, la producción sufrió otro revés cuando Linda fue enviada a casa con fiebre. Su médico, el Dr. Samuel Alter, diagnosticó la enfermedad como mastoiditis, aunque la extenuante dieta a la que se había sometido también contribuyó

a esta situación. Una semana después, la actriz estaba de nuevo ante las cámaras, sintiéndose muy mal. Su médico le ordenó mucho descanso, que no bebiera y que una enfermera estuviese con ella a todas horas para supervisar su dieta.

Con la protagonista enferma, el estudio decidió rodar algunas secuencias de duelo entre Bruce Carleton y otro de los amantes de Amber. Otto quería conseguir el aspecto de la niebla de la mañana en el marco de una campiña inglesa. Primero lo intentaron con hielo seco, que se evaporaba rápidamente y no conseguía el efecto. «Entonces trajeron Nujol», recordaba Wilde, «una mezcla de aceite que era laxante. Rociaron grandes cantidades de esa cosa en el aire, y quedó muy bonito. Después se asentaba. La mitad del reparto y del equipo sufrieron diarrea, por respirarlo y tragarlo. La hierba, por supuesto, estaba resbaladiza».

Antes de que Wilde cogiese un resfriado, el actor Richard Greene tropezó con su espada y se hirió, y otro actor se lastimó la espalda al caerse de un caballo. La secuencia del incendio, que había requerido días de preparación, fue rodada a las tres de la mañana, con el tráfico interrumpido una milla alrededor del plató de la Fox. Sin embargo, el incendio simulado de Londres provocó una avalancha de llamadas a los bomberos, que aseguraban a los interlocutores que el estudio ya tenía sus propios camiones de bomberos asignados. La única víctima fue la propia Linda, que se quemó, aunque no de gravedad. «Ella escapó de la muerte», recordaba el director de fotografía Leon Shamroy, «porque durante el incendio un tejado se derrumbó. Yo tiré de la cámara y ella salió a tiempo. Le aterrorizaba el fuego, casi como si tuviese una premonición».

Cuando la producción entró en su quinto mes, el agotamiento de Darnell alcanzó un punto crítico. «Seguía y seguía», escribió Preminger. «El calendario de rodaje más largo que yo haya tenido nunca. Zanuck estaba decidido a que ésta fuese la película más grande, más cara y más taquillera de la historia». A tres días del final del rodaje, su estrella sufrió un colapso en el plató y tuvo que ser llevada a casa. Volvió al día siguiente y sufrió otro desmayo. Oficialmente, el rodaje concluyó el 11 de marzo de 1947, pero Linda y Cornel Wilde fueron requeridos para repetir algunas tomas cuando los censores protestaron por los «grandes pechos» de la protagonista. Finalmente la película costó 6 millones de dólares.

Ambiciosa se estrenó en el Roxy Theater de Nueva York el 22 de octubre, en medio de enormes colas. Bosley Crowther encontró que la novela de Kathleen Winsor había sido considerablemente «limpiada» en la pantalla, sus amantes reducidos en número y los detalles de sus romances menos atrevidamente narrados. El filme, pensaba Crowther, duraba una hora más de lo necesario, con la secuencia de la plaga de Londres como episodio más impresionante. «Ciertamente, sería difícil concebir una Amber más apropiada que la firme y lujosa criatura que compone Linda Darnell», concluía el crítico. «Vestida con ricas y brillantes prendas y armada hasta

los dientes con maquillaje, desfila con un estilo verdaderamente sensual».

Desde el punto de vista financiero, la película fue un éxito, recaudando ocho millones de dólares durante su primer año, aunque nunca fue el *blockbuster* que Zanuck esperaba. Aunque Linda se había desenvuelto admirablemente, no pudo salvar un proyecto que estaba artísticamente condenado desde el principio. Lo cierto es que no supuso —en absoluto— un desastre en su carrera, procurándole buenos papeles en los años siguientes, pero tampoco le trajo el *status* de superestrella que anhelaba.

El espectáculo es muy lujoso, pero a la película le falta quizá algo de sutileza, aunque le sobra sabor de época y medios de producción. Sólo por eso, vale la pena verla. Bueno, por eso, y por la deliciosa interpretación de Linda Darnell, que se desenvuelve muy bien con su camaleónico personaje. Su trabajo merece los mayores elogios por el aplomo y por la riqueza de matices con los que compuso un personaje que estaba en el límite del estereotipo, y al que consiguió inyectar veracidad, vibración emocional y acordes de emoción no exhibicionistas. Privilegio de una actriz que se hallaba en la cumbre expresiva de su carrera.



El momento de mayor celebridad de Linda Darnell llegó cuando se hizo con el papel de la fría y calculadora Amber St. Clair en *Ambiciosa*, un personaje por el que lucharon infinidad de actrices como había ocurrido años antes con el de Scarlett O'Hara. La película no tuvo el éxito esperado y, paradójicamente, lo que debía haber sido su entrada en el olimpo de las grandes, se convirtió en la llave que abrió la puerta del ocaso.



Mucho antes que llegaran *Anatomía de un asesinato* y *Éxodo*, Otto Preminger (en la imagen anterior, en un momento del rodaje, con George Sanders y Linda Darnell) dirigió *Ambiciosa*, la película que casi acaba con su carrera. Este lujoso drama de época está basado en la escandalosa novela de Kathleen Winsor, sobre una seductora muchacha que asciende en la jerarquía social de la corte de Carlos II saltando de cama en cama. Amber está encarnada con eficacia por Linda Darnell, muy bien secundada

por Cornel Wilde, que no tiene rival como galán joven. Richard Haydn hace un buen trabajo en el papel del conde arrogante a quien Amber desposa calculadoramente con el fin de acceder a la nobleza. John Russell convence como bandolero. Anne Revere, guardiana de una guarida de ladrones, resulta apropiadamente infame. Jessica Tandy, la doncella de Amber, hace un trabajo aceptable. George Sanders crea un personaje estupendo.

'LA REINA DE ÁFRICA'



Humphrey Bogart y Katharine Hepburn. ¡Qué pareja tan inspirada! Y pensar que Charlie Allnut y Rose Sayer estuvieron a punto de ser interpretados por David Niven y Bette Davis. *La reina de África* es la historia de cómo una remilgada misionera inglesa y un marino borrachín se suben a un barco desvencijado y cómo cuando se bajan de él, ella bebe ginebra y él es capaz de soltar alguna cursilería. Es una película de personajes, de dos personajes inolvidables, una película intimista cuyo decorado son los inmensos espacios de África y una sabia mezcla de dos géneros: el cine de aventuras y la comedia.

A Sam Spiegel, el productor de esta prodigiosa conjunción de humor y aventura, hay que agradecerle que uniera por primera vez en la pantalla a esos dos monstruos sagrados que son Bogart y Hepburn. Y al director John Huston que engrasara la maquinaria para que las dos piezas encajaran con la precisión de un reloj suizo, fundiéndose en una química única en la pantalla.

Desde el principio, Huston insistió en que *La reina de África* se filmase en exteriores. Pero en 1951, cuando el rodaje en exteriores no era tan común como hoy, adentrarse 1.100 millas en el Congo para llevar a la pantalla lo que es esencialmente un diálogo filmado podía parecer una locura. Y los subsiguientes encuentros con cocodrilos, hormigas caníbales, cerdos salvajes, elefantes en estampida, malaria y disentería no fueron muy alentadores.

Con Huston más preocupado con safaris extracurriculares, las discordias y las incomodidades convirtieron el rodaje en una azarosa aventura que llegó a extremos de inusitada dureza. El resultado, sin embargo, fue uno de los más exóticos y deliciosos clásicos de todos los tiempos, un luminoso ejemplo de película confeccionada a espaldas de los estudios, cuyo estreno sólo fue posible gracias al fuerte temperamento de quienes la hicieron.

La reina de África lo tiene todo: aventura, humor, un inteligente guión de James Agee, una maravillosa fotografía en color de Jack Cardiff, soberbias interpretaciones y un Huston aparentemente más relajado que nunca y, sin embargo, más maestro.

A principios de los años cincuenta, el cine norteamericano estaba sumido en un profundo proceso de transformación. Cada vez había menos espacio para la tradicional “película de Hollywood”, una especie que desapareció gradualmente en algún lugar entre la lenta muerte del sistema de estudios y el rápido nacimiento de una ampliada conciencia cinematográfica. Pero Hollywood aún no había perdido del todo su sentido de la diversión, su espíritu de aventura, o su habilidad para producir puro escapismo. Sam Spiegel lo sabía. John Huston también.

“La reina de África”, la amena novela de Cecil Scott Forester, había pasado por todos los estudios de Hollywood desde su publicación en 1935. Pero el relato acerca de un pecador y de una misionera en África oriental al comienzo de la I Guerra

Mundial reunía todos los requisitos para fracasar. «Una obra literaria de calidad que nunca logrará la deseable adaptación a la pantalla» es quizá lo más elogioso que se llegó a decir de la novela de Forester. Sólo la RKO la tuvo en cuenta para Charles Laughton y su mujer, Elsa Lanchester, aunque la decisión del actor de fundar en 1938 su propia compañía (Mayflower Production) desaconsejó su adquisición.

Uno de los lectores del estudio dejó escrito: «La historia está pasada, resulta increíble, queda completamente al margen de lo que se acepta como material dramático para la pantalla... Sus dos protagonistas no son lo suficientemente simpáticos para mantener el interés de toda una película... Les falta atractivo y sus escenas de amor son desagradables y más bien de mal gusto. No es una ganga por barata que la vendan. Todas las revisiones del mundo no conseguirían salvar una historia tan pasada de moda».

Warner Bros., sin embargo, compró los derechos en 1946 pensando en Bette Davis, a quien debía dar réplica David Niven, aunque un año más tarde ya había enterrado la idea y trataba de deshacerse de ellos como fuera. Dicen que la reacción de uno de los estudios ante la oferta fue: «¡Ni siquiera con Bette incluida en el trato!». El proyecto volvió a quedar en dique seco.

A mediados de 1950, la novela había pasado ya por muchas manos y se había escrito al menos un guión. Pero todos estos antecedentes no fueron obstáculo para que un productor sin recursos económicos, Sam Spiegel, y un director cargado de deudas, John Huston, se fijaran en el relato de Forester para su productora independiente Horizon Pictures.

El productor estaba tan entusiasmado con *La reina de África* que incluso había tentado al destino aireando su confianza. «Le daré a John Huston la clase de éxito comercial que tuvo cuando hizo *El halcón maltés* en 1941», le dijo a una periodista del “New Yorker”. El director parecía igualmente convencido de que la película haría dinero, y con las ganancias podría hacer por su cuenta algunas películas en las que tenía un gran interés personal. Los dos socios buscaban una vía de escape: Spiegel de la ruina financiera, Huston de la mediocridad comercial.

La selección del reparto no ofreció demasiados problemas a Spiegel. El productor le mandó un ejemplar de la novela a Katharine Hepburn y ésta, nada más leerla, se sintió cautivada por la idea de encarnar a Rose. La actriz había sido etiquetada como “veneno para la taquilla” y necesitaba desesperadamente un éxito. Un filme en África con un director de talento parecía una buena elección. Su única pregunta fue: «¿Quién interpretará a Allnut?». Sam sugirió el nombre de Bogart, aunque todavía no había hablado con él. Acto seguido informó al actor de que ya tenía asegurados a Kate y a Huston, y comunicó a la vez al director que ya tenía a las dos estrellas. Lo cierto es que no había adquirido siquiera los derechos de la novela. Esta práctica era habitual en Spiegel, un hombre que sabía mentir como nadie, «un Robin Hood de la

era moderna que roba a los ricos y roba a los pobres», en palabras de Billy Wilder.

Ahora había que conseguir el dinero para levantar una producción como aquélla. De hecho, el productor carecía de los 50.000 dólares que costaba la cesión —por parte de la Warner— de los derechos cinematográficos de la novela. Intentó conseguir un préstamo sin éxito y luego, desesperado, acudió a Sound Services Inc., compañía que proporcionaba equipos de sonido a los estudios, y les dijo que ya tenía comprometidos a Bogart, Hepburn y Huston para su película y que no sólo utilizaría sus equipos de sonido en el rodaje sino que el nombre de la compañía aparecería en los títulos de crédito. Sound Services nunca había prestado dinero anteriormente para la producción de un filme, pero milagrosamente respondieron afirmativamente.

Después de que el productor se pusiera en contacto con Bogie, el actor y Huston fueron a almorzar para hablar del asunto. Fue la típica reunión profesional entre ambos. Así la recordaba el director:

Huston: ¿Quieres trabajar?

Bogart: Claro.

Huston: El protagonista es un personaje de dudosa reputación, y dado que presumes de ser la persona con peor reputación de esta ciudad, eres el candidato perfecto para interpretarlo.

Bogart, que tenía total confianza en su amigo, se mostró de acuerdo en que el papel era estupendo: «El Monstruo [Huston] quería que volase 12.000 millas hasta el Congo. Y la mayor locura del asunto es que yo acepté». También le atrajo al instante la idea de que la protagonista fuese Katharine Hepburn.

La reina de África iba a ser una gran producción de Horizon rodada en escenarios naturales, lo que dificultaba la financiación. A la mayoría de los bancos no les agradaba la idea de arriesgar dinero en un lugar donde el tiempo y las complicaciones de la logística podían invalidar cualquier presupuesto. La solución la encontró Spiegel en James y John Woolf, los hermanos que dirigían Romulus Films, la compañía británica que había producido *Pandora y el holandés errante* con Ava Gardner y James Mason. Romulus iba a pagar a los actores secundarios, a los técnicos, y los gastos derivados de las localizaciones, mientras Horizon Pictures era responsable de los salarios de las estrellas, el director y el productor. Bogart iba a cobrar 125.000 dólares y el treinta por ciento de los beneficios netos. A Hepburn se le pagó un anticipo de 65.000 dólares, con otros 65.000 al final de la producción y el diez por ciento de los beneficios. En el caso de Huston y Spiegel, su salarios ascenderían a 87.500 y 50.000 dólares, respectivamente.

Solucionados los temas financieros, Huston contrató a James Agee (futuro

guionista de *La noche del cazador*), tras leer un borrador de John Collier que no le convenció. El director y el novelista se marcharon a escribir el guión al rancho de San Ysidro en Santa Barbara a comienzos de 1951. Pero Agee sufrió un ataque al corazón, probablemente provocado por una combinación de alcohol, noches en vela y el axfisiante verano del sur de California. A pesar de que había elaborado bastantes escenas y un cierto ambiente, su guión carecía de diálogo y no era apto para la pantalla. Ni siquiera el final convencía al director: la pareja protagonista fallecía al volar el barco alemán.

A este contratiempo vino aparejado otro de no menos importancia. Inicialmente, Walter E. Heller & Co. iba a poner el dinero para los salarios, pero cuando Spiegel fue incapaz de presentar una garantía de finalización para la película, la firma de Chicago se negó a pagar. Más aún, tan pronto como los fondos de Heller desaparecieron, también lo hicieron los servicios de Hepburn. A pesar de estar contratada para comenzar el rodaje en abril de 1951, se negó a trabajar hasta que la agencia William Morris le aseguró que el dinero estaba en camino.

Las dificultades económicas no quitaban el sueño a Spiegel. De hecho, el único que le preocupaba era Huston, que se negaba a concentrarse en el guión. Pocos días antes de iniciarse el rodaje aún no tenía el final de la historia. En su diario de rodaje, Kate cuenta que cada vez que intentaba meter baza en el *script*, durante sus conversaciones con el director, se encontraba de repente hablando de carreras de caballos. Perfeccionista y puntillosa, la actriz estuvo desorientada hasta que Bogie le dio un sencillo consejo: «No te preocupes más. Todos los elementos del cine de aventuras estarán allí, funcionará, no hay que impacientarse».

«Huston sólo estaba interesado en matar un elefante. Sam creía en *La reina de África* mucho más que él», dijo Peter Viertel, que había sido contratado para coescribir el final y añadir diálogos al guión. Spiegel estaba cada vez más convencido de que si no tenían pronto algo sobre el papel, «todo el proyecto se suspendería».

Aunque Huston se había labrado una reputación de cineasta brillante, también tenía fama de ser indisciplinado, jugador y aventurero, con un comportamiento extravagante difícil de controlar. Esta dualidad de hombre de la frontera y hombre cultivado resultaba desconcertante para muchos. Huston podía polemizar en una terraza de intelectuales en París, a media tarde, y agarrar una borrachera nocturna en un espigón del mar Caribe de madrugada.

Sobre tan frágiles cimientos se asentaba un proyecto cuya cristalización iba a constituir una auténtica aventura. Huston se llevó a Viertel a Entebbe, Uganda, para terminar el guión. «Hicimos grandes progresos excepto en el final», dijo el escritor. «Hasta que se nos ocurrió la solución: una escena cómica... tenían que ser casados por el capitán del barco alemán que no habían conseguido torpedear».

Antes de que el cuarto y definitivo final fuese concebido, otros tres fueron

aparentemente considerados: 1.- Un buque de guerra británico rescata a Rose y Charlie tras una heroica batalla con el “Louisa”; 2.- Rose pide a Charlie en matrimonio delante del primer cónsul británico disponible; 3.- Charlie recuerda a la esposa que dejó atrás en Inglaterra y en la que no había vuelto a pensar en veinte años. Los dos primeros finales combinados eran similares a lo que sucedía en la novela original.

La atención de Huston había vuelto a *La reina de África*, o así lo parecía. Para encontrar un río idéntico al descrito en la novela de C.S. Forester, el cineasta voló 25.000 millas a través de África hasta que descubrió el Riuki en el Congo Belga. A Eliot Elisofon, el fotógrafo de “Life” que hizo un reportaje fotográfico para la revista, le pareció que era uno de los ríos más hermosos de África.

A mediados de mayo, Huston y Viertel volaron a Stanleyville (Kinsangani en la actualidad), en lo que todavía era el Congo Belga, para recibir a Bogart, Hepburn y el resto del equipo, que llegaban después de interminables horas de viaje. Habían hecho una breve escala en Londres en un intento de proveerse del vestuario adecuado para su estancia en la jungla. La directora de un museo colonial victoriano les había dado ideas y modelos e incluso habían conseguido que un zapatero les hiciera botas y sombreros a la medida.

Pero cuál no sería la sorpresa de los recién llegados cuando descubrieron que Huston no estaba allí. La llamada de la selva fue demasiado fuerte para el director, y una hora antes de que el grupo aterrizara, se marchó en un avión privado a la primera localización de la película. Katty, así la llamaban sus amigos, montó en cólera, sobre todo cuando se enteró de que el director estaba pidiendo un permiso para cazar elefantes. Bogie, que venía en compañía de su esposa Lauren Bacall, estaba más tranquilo, ya acostumbrado al estilo de vida de su buen amigo John.

África esperaba a esta pequeña *troupe* occidental con toda su belleza y también con todas sus incomodidades. El trayecto desde Stanleyville hasta el lugar donde iba a rodarse la película, para el que había que adentrarse 1.100 millas en el Congo, fue un viaje en el tiempo, pero al pasado: primero en un viejo tren de madera con cuatro vagones, del tamaño de tranvías, arrastrado por una locomotora que utilizaba leña como combustible, luego en automóvil y después en una balsa a modo de transbordador, conducida por cuatro individuos armados de pértigas.

«El tren se paraba cada tres o cuatro yardas, y se incendiaba a causa de las chispas que despedía la locomotora», explicó Angela Allen, encargada de continuidad de la película. «Todos ayudábamos a apagar el fuego. Y cada vez que nos deteníamos, te mordían todos los bichos que volaban a tu alrededor».

El equipo se apeó en la estación de Ponthieville, y el resto del viaje —otros doscientos y pico kilómetros— lo hizo en automóvil. Su destino era Biondo, en la orilla del río Ruiki, un afluente del Congo tan remoto que no está señalado en la

mayoría de los mapas. «El rincón más salvaje y remoto del continente negro», según Viertel.

Cuando llegaron al campamento, en mitad de la jungla, Huston recibió a todo el mundo en el bar. «Bueno, ya lo he encontrado», anunció muy contento. «Disponemos de casi todas las clases de enfermedades posibles y de casi todas las especies de serpientes conocidas». El cineasta se refería a la lepra, a la disentería y a una dolencia muy desagradable llamada esquistosomiasis, cuyo contagio se realiza a través del agua contaminada.

El campamento había sido construido en ocho días por ochenta y cinco obreros congoleños. Estaba situado en las faldas de un lago de color negruzco (el ácido tánico de la vegetación era el responsable del color), cuyas aguas no eran de fiar, porque en los márgenes estaba infectada por un virus conocido como “bilharzia”, capaz de penetrar en el cuerpo humano a través de cualquier orificio o incluso a través de los poros.

A Hepburn le advirtió un médico amigo de su padre: «Kate, la “bilharzia” provoca una enfermedad de lo más desagradable. Antes era mortal. Ahora es difícil de curar. Forma una especie de enormes forúnculos en las vías urinarias, en los riñones... No te metas en el agua».

El campamento tenía dormitorios, un edificio para el departamento de producción con despachos, un apartamento con dos habitaciones para Huston, una cabaña-almacén con un foso que servía para mantener fresca la película ya rodada, y otra cabaña para maquillaje con duchas, además de lavandería, cocina, una zona reservada para comedor y un bar donde los whiskies costaban veinte centavos.

Los Bogart y Hepburn tenían sus propios bungalós, contruidos, como las restantes viviendas, con bambú y hojas de palma, sin un solo clavo. Una veintena de mujeres traían el agua desde un manantial a kilómetro y medio; después se hervía, se filtraba y se la trataba con tabletas desinfectantes. Los alimentos frescos venían de Stanleyville. Un pequeño generador proporcionaba electricidad.

En su entretenido diario de rodaje, Kate explicó cómo era la auténtica barcaza bautizada como “Reina de África”: «Tenía un casco metálico de treinta pies, un motor de hace treinta años, una enorme caldera y una falsa pompa de vapor. Aquella “reina” en estado casi ruinoso remolcaba también una enorme balsa, digamos que de quince o dieciocho pies, hecha de madera y construida sobre cinco piraguas. Llevaba diferentes secciones de la “Reina de África”: el asiento trasero y el timón, el lugar en el que Bogie se situaba junto a la caldera y el lugar desde el que le echaba carbón. Estas secciones eran utilizadas cuando la cámara tenía que acercarse a nosotros. La balsa también transportaba nuestro equipo y los dos focos».

Spiegel se unió al grupo el 20 de mayo. «Sam tenía tantas ganas de estar en África como de viajar a la Luna», decía Viertel, «pero estaba con la soga al cuello y

se hizo cargo de todo. Sin él, nunca habríamos hecho la película».

Los últimos meses habían sido extremadamente difíciles para el productor. Pero a principios de mayo, diez días antes de que las cámaras empezasen a rodar, United Artists aceptó garantizar el salario de Hepburn, mientras el contrato con el estudio satisfacía a los representantes de Huston. En cuanto a la garantía de finalización, John Woolf se hizo cargo de ella. Spiegel se había salvado por poco del desastre, y esta precariedad se mantuvo durante todo el rodaje de la película.

El rodaje, como la película, fue divertido, lleno de aventuras y aterrador en ocasiones. Además de la presencia de serpientes venenosas, escorpiones, cocodrilos y enormes hormigas carnívoras, la ropa y la mayoría de los objetos tendían a enmohecerse a causa de la gran humedad. «Sentíamos que era sólo una cuestión de días el que estuviésemos enterrados bajo la tierra del Congo con nuestros nombres escritos en cruces», recordaba el director de fotografía Jack Cardiff.

Uno de los mayores desafíos de Spiegel fue tratar de convencer a Viertel para que se quedase. El escritor estaba desesperado por marcharse, desencantado con toda la producción y particularmente con Huston. «Piensa que soy un cobarde porque no voy a cazar elefantes con él», le dijo al productor. Entonces salió a colación la cuestión de los créditos en el guión.

«Fui realmente estúpido», admitía. «Estaba harto de todo y dije, “No me importa, sólo dame ese billete y adiós”». Fue un error, porque Viertel perdió una nominación al Oscar con su decisión. Pero quería marcharse. En su opinión, la decisión del director de rodar la película en el Congo estaba basada únicamente en que «pensaba que era el mejor lugar para torturar a todo el mundo».

Pero había otra razón mejor. Se dice que Huston eligió el Congo, en lugar de Kenya, escenario original de la novela de Forester, porque quería practicar la caza mayor, su deporte favorito, y las autoridades de Nairobi le habían denegado el permiso. Cada vez que surgía la ocasión, y no necesitaba muchos motivos para encontrarla, desaparecía en la jungla con un rifle colgado del hombro. «John quería matar un elefante», declaró un ayudante de dirección. «Ésa era la verdad de la película».

Fuera de las cámaras, Huston había descubierto que el emparejamiento entre sus dos protagonistas destilaba una química irresistible, trufada de humor. Un filme que empezó como un vehículo para Charles Laughton y Elsa Lanchester, y después para Bette Davis y David Niven, había encontrado la pareja perfecta para su improbable romance.

Bogart tenía una forma de ser muy crítica. Si alguien cometía el error de decirle “Buenos días”, él respondía, “¿Qué tienen de buenos?”. En contraste, su *partenaire* era como una *girl-scout* con una elevada opinión de sí misma. Miss Hepburn

disfrutaba la experiencia y estaba determinada a encontrar los nombres en latín de toda la flora y la fauna que se cruzaba en su camino.

A diferencia de la actriz, Humphrey estaba molesto por las condiciones de vida en la jungla. «Katie no se cansaba de decir lo maravilloso que sería quedarnos allí para siempre», le dijo a un periodista. «Se le metían las hormigas por la ropa y le aparecía moho en los zapatos, pero no por eso perdía el buen humor. Yo fabriqué una sólida muralla de whisky entre los bichos y yo. Katie no bebe, ¡pero va por la jungla con el optimismo de quien se pasea por Connecticut un fin de semana!»

La debilidad de Hepburn por Bogie fue inmediata: «Era un hombre de los pies a la cabeza. Odiaba cualquier cosa que le sonara a falso. Odiaba también su tupé desde que empezó a necesitar uno. Le gustaba trabajar con un gorro o con un sombrero, algo, cualquier cosa que cubriera su cabeza. Aquel maldito tupé. Al empezar el día, cuando tenía que ponérselo se le notaba malhumorado, impaciente. Luego se olvidaba de él y todo parecía ir bien. Al terminar el día se encontraba cansado, así que si no se tomaba un par de copas estaba de nuevo malhumorado... Yo me mostraba adorable y maleable y estaba preparada para manejar a los tipos pesados. Le decía que sí a todo. Entonces empezaba a mostrarse más educado. Era un tipo de una decencia extraordinaria. Justo, cabal, sin complicaciones. Divertido también, con gran sentido del humor. Provocador si veía algo falso en los demás».

Mientras tanto, los dramas continuaban en el rodaje. El hundimiento de “La Reina de África” fue el primer desastre. En la noche del 6 de junio, el chico de los recados se dio cuenta de que el barco tenía una filtración de agua. Avisó al equipo, pero nadie le hizo mucho caso. A la mañana siguiente, la embarcación estaba completamente sumergida. Hicieron falta tres días y doscientos congoleños para volver a sacar la “Reina de África” a flote.

«La historia que acompañaba a cada toma», escribió Hepburn, «era una pesadilla. Y siempre estaba la incertidumbre de si a John le parecería que Bogie y yo habíamos hecho la escena bien. O el motor de la “Reina” se paraba. O una de sus hélices se enganchaba en alguna cuerda. O éramos atacados por avispones. O una piragua separada del grupo aparecía de pronto en un plano.

»Si se trataba de un plano fijo surgían muchos de los mismos problemas, pero además estaba la duda de si en el sonido se oiría el ruido del generador. Problemas técnicos mil, y sin sillas, sin camerinos, sin retretes, sin “ginger ale” ni zumo ni cerveza. A menudo, cuando trabajábamos en medio de la corriente, no podíamos evacuar durante horas. Los hombres resolvían este problema con gran facilidad, pero para las mujeres era algo difícil».

No obstante, algunas de las calamidades que se abatieron sobre el equipo, según las cuenta la actriz en su diario, son divertidas: cierto día, por ejemplo, una peligrosísima serpiente mamba negra irrumpió en el retrete de señoras improvisado

en el campamento; en otra ocasión, sufrieron la invasión de un ejército de hormigas, que alfombraban, de manera literal, el campamento.

Cuando el equipo se trasladó a Butiaba, Uganda, su segunda localización, Spiegel les alojó en el barco Lugard II, amarrado en el lago Albert, que había sido utilizado previamente por el equipo de *Las minas del rey Salomón*. Sin embargo, aunque los camarotes eran aparentemente confortables, el agua era bombeada a través de filtros atascados. A consecuencia de ello, los miembros del equipo bebieron cada microbio del libro de enfermedades tropicales. Para empeorar las cosas, se descubrió que toda el agua embotellada que llegaba por tren también estaba contaminada.

Excepto Bogart y Huston, que sólo bebían whisky, casi todo el equipo contrajo la malaria o la disentería. El ingeniero de sonido, por ejemplo, llegó a trabajar tendido en el suelo porque no podía sostenerse de pie. Hepburn también lo pasó muy mal. La actriz, ya de por sí una persona delgada, adelgazó nueve kilos, de manera que estaba bastante débil, pero sobrellevó la situación con coraje. En la escena en que tocaba el órgano de la iglesia, se colocó un cubo para que pudiese vomitar entre las tomas. «Me preocupaba que su piel apareciese verde en Technicolor», dijo Cardiff.

«Aquellos dos indisciplinados alfeñiques [Huston y Bogart] tenían todas las vísceras tan impregnadas de alcohol que ningún bicho era capaz de sobrevivir en semejante ambiente», escribió Katty. No era una exageración. Durante su estancia en la selva, los dos amigos seguían una estricta dieta de raíces escocesas, consistente en sustituir todos los alimentos líquidos por Jack Daniels (se dice que incluso llegaban a cepillarse los dientes con whisky). Poca gente, salvo Spencer Tracy, pudo competir nunca ni en la fiereza de sus borracheras ni en el estruendo de sus resacas con estos dos neptunos de Hollywood.

A pesar de las negativas de Hepburn, el médico del rodaje la conminó a tomarse un descanso, lo que obligó a detener la producción durante tres días. No hace falta decir que la estrella se levantó de la cama antes de lo previsto y volvió al trabajo. Entretanto, Huston seguía obsesionado con perderse un par de días para irse de cacería con un experimentado cazador blanco.

El director logró persuadir a Hepburn para que le acompañase, lo que enfureció a Spiegel. La estrella de su película iba a irse en un pequeño avión a cazar elefantes. «Eres una persona razonable y decente», argumentó el productor. La actriz replicó que normalmente ella era «razonable», pero que estar cerca de Huston la hacía anhelar aventuras. Exasperado, el productor mandó a Bogart a hablar con su pareja en la pantalla. «Escucha, Katie, ¿alguna vez has disparado un arma?», preguntó el actor. Naturalmente, ella se describió como «una muy buena tiradora». El rodaje de exteriores terminó el 17 de julio de 1951, sólo dos días después de lo previsto.

A las molestias propias de un rodaje en medio de la jungla, las estrellas y el equipo de *La reina de África* tuvieron que añadir las dificultades económicas. Todos

suponían que Spiegel estaba en Entebbe, y le mandaron un sinfín de telegramas pidiéndole más reservas de whisky y chocolate, pero al no obtener respuesta, los mensajes eran reenviados a las oficinas de Romulus en Londres. John Woolf estaba muy sorprendido. ¿No sabía el equipo que Sam estaba en el sur de Francia o en Roma o en cualquier otro lugar? En aquellos días se tardaban horas en conseguir una buena conexión telefónica, por lo que el productor tenía la excusa perfecta para no estar nunca localizable, y sacó pleno provecho de ello.

Retrasarse con los pagos y después desembolsar, bajo considerables amenazas, sólo la mitad del dinero prometido, fue la táctica habitual de Spiegel durante toda la filmación. «No preguntar y no hablar, ese era el modo en que Sam operaba», decía Albert Heit, su abogado de Nueva York. «Si no preguntabas, no conseguías tu dinero».

Las oficinas de Horizon Pictures en California habían sido desahuciadas en septiembre de 1951. Desesperada, Gladys Hill —una de las socias de Sam Spiegel— llamó a Robert Benjamin en United Artists. A pesar de mostrarse comprensivo, él no podía aportar más fondos, pues ya había hipotecado su propia casa para ayudar a la producción. En el ínterin, Spiegel iba y venía de los Worton Hall Studios, unas reducidas instalaciones cercanas a Londres donde la película estaba terminando de rodarse. Fue allí donde se filmó la famosa escena de las sanguijuelas, cuando Bogart emerge del agua cubierto por los asquerosos chupasangres. El actor insistió en que se utilizaran sanguijuelas de goma. Pero, típico en él, Huston no quería nada falso.

Estalló una guerra en la cual el director, disfrutando sin duda con el terror de su estrella fingió no echarse atrás. Un hombre que alimentaba sanguijuelas llegó al estudio con un tanque lleno de estos bichejos. Al final, el primer plano con las auténticas sanguijuelas se hizo sobre el pecho del cuidador, mientras las de goma se usaron con Bogie. En cualquier caso, fue un duro episodio para el actor.

Antes de que finalizase el rodaje, el 1 de noviembre, hubo una nueva disputa entre Spiegel y Huston. En opinión del productor, había habido demasiadas ocasiones en las que el director no prestó atención al rodaje, provocando numerosos fallos. «Algunas personas tenían miedo de John, pero Sam no», decía Angela Allen. «Cuando veía algo que no le gustaba, tenía las agallas de discutir con él». Mucho más tarde, Huston admitiría que, a pesar de todas sus peleas, Spiegel era el mejor productor que había conocido. «Sólo tenía dos debilidades: el dinero y las mujeres».

Durante su estancia en África, Hepburn tuvo tiempo de pasar largos ratos con Huston, charlando sobre libros y experiencias. La opinión de la actriz sobre el cineasta, al que consideraba un tipo egocéntrico y bebedor que pasaba de la gente, fue cambiando con el paso de los días. Al abandonar el continente ya le consideraba un hombre «divertido, interesante, y un director magnífico».

Spiegel estaba determinado a avivar el interés de United Artists por la película.

No estaba nada contento con la forma en que habían manejado su último trabajo, *When I Grow Up*, y esta vez insistió para conseguir toda su atención, enviando largas cartas a los ejecutivos del estudio.

Cuando el productor volvió a Los Ángeles, fue recibido como un héroe. Porque no sólo trajo personalmente la cinta, sino que también llegó a tiempo para la carrera de los Oscar de ese año. Gracias a su campaña promocional, los periódicos de la industria se contagiaron de su locura. Como resultado, se hizo del dominio público que las latas que contenían los rollos de la película habían sobrevivido a una tormenta en el Atlántico y a un requisamiento en la aduana de Boston, antes de llegar a Hollywood el 19 de diciembre. La estrategia pulsó la tecla correcta con el público.

Estrenada el 31 de diciembre de 1951, *La Reina de África* tuvo un éxito tan inesperado como fulminante. La cinta, que le había costado 729.219 dólares a Horizon y 248.000 libras a Romulus, se hizo de oro en el *box office*, convirtiéndose en uno de los títulos más taquilleros de 1952. Spiegel había demostrado a sus colegas productores que se habían equivocado, sobre todo Alexander Korda, cuyas premonitorias palabras fueron: «Una historia de dos viejos subiendo y bajando un río africano... ¿Quién va a estar interesado en eso? Irás a la bancarrota».

Las nominaciones a los Oscar también ayudaron. *La reina de África* fue declarada candidata a los premios de la Academia en casi todas las categorías importantes, entre ellas la de Mejor Actor, Mejor Actriz y Mejor Director, aunque no Mejor Película. Spiegel tampoco fue incluido en la lista. Pese a los graves problemas internos de la industria cinematográfica, la cosecha de 1951 había sido excelente: *Brigada 21*, *Un tranvía llamado Deseo*, *Un lugar en el sol*, *Un americano en París*... Así que la lucha se presentaba dura.

La noche del 20 de marzo de 1952, el público abarrotaba el Pantages Theatre de Hollywood para asistir a la 24ª ceremonia del Oscar. Cuando Greer Garson leyó el nombre del mejor actor, Humphrey Bogart, todo el mundo se quedó con la boca abierta, pues el favorito en todas las apuestas era Marlon Brando. Nervioso, titubeante, el legendario protagonista de *Casablanca*, que en público afirmaba desdeñar los premios, dijo sin poder ocultar su emoción: «Hay un largo camino desde el Congo Belga al Pantages Theatre, pero prefiero estar aquí antes que allí», y dio las gracias a Huston, a Hepburn y a Spiegel. Luego reconoció en privado que él también había pensado en Brando, «ese tipo que estará haciendo Hamlet cuando los demás nos dediquemos a vender patatas», como ganador de la estatuilla.

La reina de África es más que el simple encuentro entre un hombre y una mujer. Es la historia de dos personas muy diferentes que aprenden a amarse y respetarse mutuamente tras compartir y sobrevivir a varios apuros. Huston mantenía que el

rodaje en localizaciones era la única forma de hacer creíble y auténtico ese sufrimiento y el posterior romance. A insistencia del director, incluso las escenas en estudio se rodaron bajo condiciones realistas. Por ejemplo, aunque Bogie emerge realmente de las aguas de Londres y no de las de Uganda, las sanguijuelas chupasangre que cubren su cuerpo (en realidad, el de un doble) son genuinas. La repulsión y los escalofríos del actor durante esa escena en particular son argumentos convincentes del punto de vista de Huston.

La gran fuerza de *La reina de África* radica en la actuación de su pareja protagonista, Humphrey Bogart y Katharine Hepburn. Bogie se metió bajo la piel de ese miserable, desaliñado y valiente hombrecillo con la fuerza de un titán, añadiendo a sus galones de icono del cine negro el de genio de la comedia. A Hepburn presentarla en este terreno sería insultarla. Sólo decir que cada vez que se dirige a Humphrey llamándole “Mister Alnut” le hace sentirse Cary Grant. Y añadir que su actuación tiene más mérito si cabe por los problemas que le generó el personaje; al principio, su interpretación era fría y carente de humor. Sin embargo, cuando Huston le sugirió que hiciera el papel como si fuese Eleanor Roosevelt, se volvió divertida y refinada, y un toque de comedia que no existe en la novela ni en el guión emergió entre los dos personajes.

El humor es esencial en el éxito de la película, no porque la haga más entretenida, sino porque nace de la equidad y la individualidad de dos excéntricos y testarudos adversarios. Terminan enamorándose, pero no sin librar antes una histérica lucha. El personaje de Bogart comienza como un borracho autoindulgente que se burla de los modales refinados de la misionera; ella, por su parte, desaprueba su alcoholismo y cobardía. Pero afrontando con coraje los problemas y resolviéndolos juntos, los dos llegan a un terreno neutral. Allnut deja de beber y se afeita, mientras Rose cambia su opinión sobre la naturaleza humana.

Durante el curso de sus aventuras, los dos personajes incompatibles resisten mil calamidades, descubren progresivamente el amor y se reeducan. Mientras Charlie consigue convertir a la fría “Rose” en la sensual y divertida “Rosie”, ella también logra transformar al alcohólico aislacionista en un hombre de fuerte dedicación que quiere hundir al “Louisa” y a sus arrogantes oficiales tanto como ella.

Al principio son caricaturas antitéticas, pero a través de su intenso sufrimiento físico, sus relaciones interpersonales y el eventual amor que surge entre ellos, se convierten en seres humanos plenamente desarrollados. Sus cómicas réplicas son interrumpidas por secuencias de gran fuerza, incluyendo un repentino ataque de letales mosquitos. El humor no reduce en modo alguno el suspense o la credibilidad de las peligrosas situaciones que acechan a los protagonistas. De hecho, ambos son vencidos por la naturaleza cuando su destartalada cafetera es arrastrada por el más salvaje de los rápidos, y poco después salvados por un milagro.

Después de la terrible experiencia, Rosie, con la cara colorada con una sensual excitación y sus ojos llenos de un placer casi carnal, echa la cabeza hacia atrás y ronronea: «Eso, Mr. Allnut, ha sido la experiencia más estimulante de mi vida». Es decir, no sólo no se arrepiente de nada, sino que además el viaje le ha merecido la pena. Y cuando su amado barco hundido embiste al “Louisa” en el preciso momento en que los dos van a ser ahorcados por los alemanes, permitiendo a Charlie y Rosie escapar, al público —que recientemente había experimentado la desagradable ejecución del héroe en *Un lugar en el sol*— se le recuerda lo delicioso que un final feliz de la “factoría de los sueños” puede ser.

La fascinación que sentimos por estos dos maravillosos personajes nos permite aceptar muchos de los momentos más improbables de la película: la rápida muerte del reverendo Samuel Sayer, el sol deslumbrando a un francotirador alemán como había predicho Rose, las fuertes lluvias liberando a la atrapada “Reina de África” después de que Rose rece a Dios, y el final *deux ex machina*. De hecho, el final —que salva milagrosamente a Charlie y Rose de su muerte postnupcial por ahorcamiento— había sido modificado varias veces.

Este final es atípico, como lo son otros elementos en el guión. Muchas de las anteriores películas del director tenían una visión más agria de la humanidad y terminan de manera infeliz. Relatos en los que los héroes nunca logran su objetivo sin que eso sea demasiado importante. Pero Charlie y Rose exhiben una honestidad e integridad que choca con los mentirosos y tramposos houstonianos, como Sam Spade, Brigid O’Shaughnessy o Rick Leland. Los dos sobreviven gracias a una nobleza interna de la que los personajes más sórdidos de Huston carecen.

Cuenta la leyenda que el verdadero motivo que impulsó a Huston a rodar *La reina de África* fue la caza del elefante. Y se dice que el director iba despachando escenas del filme mientras su obsesión corría por otros senderos de acuerdo con su espíritu hemingwayano.

Los resultados, sin embargo, aconsejan pensar lo contrario, en un Huston que domina lo que tiene entre manos, un viejo narrador que mira el mundo con escepticismo, pero con un humor y un amor infinitos, un cineasta fascinado por el riesgo y lo desconocido, por los viajes a ninguna parte, un luchador, en definitiva, que no sabe a dónde le lleva el combate, pero que no está dispuesto a claudicar.

El secreto de su arte era bien sencillo: hacía cine como el que respira. Con sus arritmias y hasta sus ligeros paros cardíacos. No era extravagante, no se apoyaba en los alardes ni hacía películas para cinéfilos. Imaginativo, dotado de una fuerte personalidad, de una testarudez proverbial, hizo del cine su aventura y de su vida una película sembrada de matrimonios, hijos, divorcios, deudas, peleas, borracheras. El Monstruo, como le llamaba Bogie, pertenecía a otro linaje, a una raza de hombres poco frecuentes en la realidad, personajes absolutamente necesarios, cimientos

sustanciales que nunca deberían desaparecer. Hombres singulares que son, en sí mismos, una leyenda viva.

El tiempo nunca se podrá ensañar con los gangsters demasiado humanos que se mueren en la jungla de asfalto, con los *misfits* que intentan domesticar a los caballos salvajes porque les va en ello la supervivencia, con los deshauciados anónimos de cualquier *fat city*, o con la aventura y la alegría de esta película. Cuesta creer que el maravilloso guión de James Agee fuese escrito como un drama convencional, aunque, afortunadamente, el realizador y sus estrellas le dieran un tratamiento lírico que llena la pantalla de hilarante humanidad.

Magníficamente fotografiada por Jack Cardiff, *La reina de África* es la obra más tierna y sincera de su director, la menos cínica. Y también la más divertida. Una memorable obra de arte contagiada de vitalidad y hedonismo. Huston en estado puro.



Casi todo el equipo de *La reina de África* contrajo el paludismo y la disentería. John Huston y Humphrey Bogart, sin embargo, parecían inmunes. «En realidad durante todo el rodaje viví como un vegetariano», explicó Bogart. «Comía alubias cocinadas y espárragos de lata y bebía whisky escocés. Cuando una mosca nos picaba a Huston o a mí, caía muerta al instante».





A una edad en la que la mayoría de los actores se conforman con interpretar personajes que les permitan instalarse en una madurez profesional más o menos estable, Humphrey Bogart se embarcó en una apasionante aventura en la selva africana. Allí, entre otras cosas, se dedicó a su deporte favorito: las copas. John Huston le dijo a Bogart que el héroe de *La reina de África* era un borracho y un proscrito: «Tú eres el mayor borracho de la ciudad, así que eres perfecto para el personaje». En su novela, Forester describía a Charlie Allnut como un borrachín sucio y desastrado: «De su labio superior colgaba un cigarrillo; Rose no tenía ni la más ligera idea de cuándo lo había encendido, pero aquel cigarrillo colgante era el toque final en el retrato de Allnut... Una barba rala y diseminada, en total apenas un centenar de negros pelos, empezaba a brotar de sus enjutas mejillas».

'DE AQUÍ A LA ETERNIDAD'



Quizá sea éste el melodrama bélico más famoso del Hollywood de los años dorados, aquella época en que los grandes estudios dictaban su ley y en la que los superpoderosos productores imponían sus criterios. En su trasvase al cine, el libro perdió la mayor parte de su carga crítica, pero se convirtió en una memorable película, un espléndido melodrama militar en tiempo de guerra con historias entrecruzadas y pasiones incontenibles, que sobresalía no sólo por la dirección de actores, sino también por un guión prodigioso, un cuidadísimo montaje y un reparto portentoso en el que Burt Lancaster, Deborah Kerr, Frank Sinatra y Donna Reed escoltaban a un Montgomery Clift en estado de gracia expresiva. Escenas como la de Lancaster y Kerr en la playa y el toque de silencio de Clift por el amigo muerto son momentos que han quedado en la memoria del aficionado. *De aquí a la eternidad* fue el mayor éxito de la Columbia en toda su historia y obtuvo ocho Oscar, entre ellos el de Mejor Película y Mejor Director.

La película tuvo serios problemas en su gestación. El proyecto de llevar a la pantalla la obra de James Jones parecía una empresa condenada al fracaso. Al menos sin quitarle su fuerza y vol untad transgresora. Publicada en 1951, la novela cosechó grandes elogios de la crítica y estuvo en la cima de la lista de *best sellers* durante meses. Pero, ¿cómo podía convertirse en una película?

Aquel relato era conocido por la crudeza de su vocabulario —el más directo sobre la actividad sexual de toda la literatura norteamericana de la época— y por sus procaces escenas de sexo. El relato se centraba en dos apasionadas relaciones sexuales, una protagonizada por una mujer casada, la otra por una prostituta, un material demasiado comprometido para Hollywood en los días del rígido código Hays.

Aunque la historia podía blanquearse al gusto de la poderosa censura, había otros problemas de peso. El argumento, desarrollado en más de ochocientas páginas, era disperso y poco manejable. Más aún, la novela iba más allá de los conflictos de alcoba para formular una corrosiva crítica contra el estamento militar y su burocracia, lo que significaba que la productora lo tendría difícil, si no imposible, para conseguir apoyo al proyecto en Washington.

A principios de los años cincuenta, los estudios hollywoodienses seguían funcionando bajo el sistema de la Segunda Guerra Mundial: someter los guiones a la aprobación de instancias militares a cambio de permisos para filmar a la tropa, material e instalaciones. De ahí que las películas de guerra no fueran críticas con el Ejército. Con sus alusiones a las lacras de la vida militar —sadismo, favoritismo— antes del ataque a Pearl Harbor, “De aquí a la eternidad” no se acomodaba precisamente a la política propagandística del Pentágono.

Por todas estas razones, dos estudios ya habían renunciado al proyecto antes de

que Harry Cohn entrase en escena y comprase los derechos de adaptación del libro por unos cuantiosos 82.000 dólares. Lo llamaban “la locura de Cohn” porque nadie en Hollywood creía que fuese factible realizar una versión cinematográfica de la primera obra de Jones. El chiste era que el tiránico mandamás de la Columbia había comprado los derechos porque era demasiado ordinario para saber lo obscena que era. Después de anunciar el proyecto en marzo de 1951 como un vehículo para los actores de la casa Glenn Ford, Broderick Crawford y John Derek, el estudio lo guardó en un cajón durante meses mientras trataba de decidir qué hacer con él.

El primer problema era convertir el material en un guión filmable. Cohn discurrió un plan sorprendente para los usos de Hollywood: contrató al autor de la novela. Jones se trasladó a Hollywood y no dudó en entregarse en cuerpo y alma a una empresa titánica que acabaría por devorarlo. Escribía por las noches, entre las doce y las siete de la mañana, y antes de marcharse dejaba las páginas terminadas en la mesa del “gran jefe”. En su afán por suavizar la dureza del texto original, eliminó las líneas narrativas más atractivas del relato: suprimió el abuso de autoridad de los oficiales, obviando la participación de Holmes en el acoso al que se ve sometido Prewitt para que vuelva al ring, y convirtió a la esposa promiscua en hermana del capitán para no violar el tabú que prohibía el adulterio en Hollywood. Su tratamiento no resultó utilizable, pero él y Cohn establecieron una relación cordial.

El patrón de la Columbia buscó otros guionistas para adaptar aquella larguísima novela. Muchos rechazaron la oferta por considerar demasiado espinosa la materia argumental. Otros fracasaron en el intento. Los ejecutivos del estudio le pidieron que abandonara el proyecto, pero éste se negó a hacerlo. *De aquí a la eternidad* se había convertido en su causa.

El encargado de desenredar la madeja fue un recién llegado a Hollywood, Daniel Taradash, cuyas propuestas entusiasmaron al productor Buddy Adler. Tan emocionado estaba con las soluciones aportadas que concertó una reunión con Harry Cohn en su dormitorio. Al magnate también le gustaron las ideas de Taradash y le ofreció escribir el guión. El escritor aceptó, con la condición de cobrar el 2,5 por ciento de los beneficios. Cohn accedió.

El libro era un reto por su longitud, su complejidad, su polémico contexto y su amplia nómina de personajes. A juicio del nuevo guionista, el problema consistía en conservar el espíritu de la novela sin dejar de evitar el lápiz de los censores. Durante los primeros meses de 1952, Taradash redactó un tratamiento previo de 135 páginas que entrecruzaba las historias de los personajes, suprimía acciones paralelas y resolvía los problemas de censura, eliminando todo el pasaje de la prisión militar^[1] —que ocupaba 150 páginas— e incluso convirtiendo a las jóvenes prostitutas del burdel New Congress Hotel en “animadoras” de un cordial “Conversation Club”. Pero sobre todo descubrió una forma de ablandar al Ejército: añadió una escena en la que

al capitán corrupto le dan la oportunidad de renunciar a su rango, en vez de ser ascendido como en la novela.

Taradash, a imagen y semejanza de Jones, se centró en dos personajes principales: el soldado Robert E. Lee Prewitt, un brillante corneta y campeón de boxeo que colgó los guantes después de dejar ciego accidentalmente a un amigo en el ring, y el Sargento Primero Milt Warden, un estricto suboficial a quien un colega describe como «el mejor soldado que he visto nunca». También había tres importantes personajes secundarios: la novia de Prewitt, Lorene, que pasa de prostituta en la novela a azafata de un club privado de hombres; Karen Holmes, la esposa del oficial superior de Warden y la mujer de la que se enamora el sargento; y el soldado Angelo Maggio, el arrogante amigo de Prewitt.^[2]

El tratamiento gustó mucho y Taradash empezó a redactar el guión definitivo. Cohn siguió sus progresos en todo momento y celebró muchas reuniones con el escritor, a las que normalmente se unía Adler. El magnate desmenuzaba todas las escenas. Su acoso obligó a Taradash y Adler a analizar cada línea de diálogo, cada movimiento de la acción.

Aquel método deparó un texto sobrio y bien construido. Cohn, sin embargo, se empeñó en suprimir diez páginas más. Irritado, el guionista sugirió que las quitara él mismo, al azar. «Joder, yo no quiero cortar el guión», contestó el preboste, en tono lastimero. «Pero tenemos que hacerlo».

Cuando el libreto adquirió su forma definitiva, Buddy Adler se dispuso a cumplir su misión más delicada. En la guerra había sido teniente coronel del Signal Corps y tenía contactos importantes en el Pentágono. Se llevó el *script* a Washington, y al cabo de dos días había obtenido la aprobación del Ejército y su permiso para rodar en el cuartel de Schofield Barracks, la localización hawaiana de la historia.

Astuto negociador, Adler no quería filmar a espaldas del Ejército, porque «su colaboración en el rodaje era muy importante para conseguir que los figurantes fueran soldados auténticos». Según el productor, la censura militar impuso dos condiciones: «La primera, no mostrar el interior del calabozo donde Maggio estaba prisionero; la segunda, que el capitán que abusa de su autoridad y termina siendo ascendido a Mayor en la novela, fuera expulsado del Ejército en el filme». Se dice que el Pentágono llegó a exigir dieciséis modificaciones en el guión antes de dar su aprobación a la película.

Llegó el momento de seleccionar al director. Fue Taradash quien sugirió el nombre de Fred Zinnemann a Cohn. El realizador austríaco era un hombre muy respetado en la industria del cine, con mucha experiencia y probada habilidad para filmar historias sobre trasfondos de emociones humanas reprimidas en situaciones de tensión.^[3] Pero las relaciones de Zinnemann y Cohn nunca fueron buenas. El magnate decía que Fred era un director minoritario y que nunca había hecho una

película comercial. Le animaron a ver su último trabajo, *Solo ante el peligro*, producido por Stanley Kramer. Cohn vio el filme sin emoción especial, aunque en su descargo hay que decir que el montaje no estaba ultimado (la banda sonora, por ejemplo, no había sido incorporada todavía).

Taradash defendió encendidamente a Zinnemann, concluyendo así: «Puede que no haga esta película con él, pero por Dios que algún día haré una». Impresionado ante el fervor del guionista, el despótico patrón de la Columbia aceptó al cineasta vienés, pero insistió en que Aldo Ray o John Derek interpretasen el papel de Prewitt.

Zinnemann, un hombre de voz suave y constitución menuda, demostró tener las ideas claras en materia artística y se reveló un buen adversario de Harry Cohn. Se dice que la personalidad del cineasta era una de sus señas de identidad. Al parecer, nunca alzaba la voz en los platós ni sentía la necesidad de establecer una autoridad férrea sobre sus actores, prefiriendo dirigirse a ellos con un tono suave y pausado que, en ocasiones, era objeto de burla entre sus colegas. En cambio, sus relaciones con los ejecutivos de los estudios, y con sus propietarios, fueron menos idílicas. Bajo su aspecto tímido y contemporizador, su carácter apacible y su voz suave —en las antípodas del tono hiriente y despótico de sus encumbrados paisanos Billy Wilder y Erich von Stroheim— había una persona de convicciones firmes, que aceptaba negociar con los ejecutivos de los estudios cuestiones que consideraba superfluas, pero que no cedía ante ellos un milímetro en los territorios que veía como fondo de su trabajo: las ideas que se movían en la película y la dirección de los actores.

Así, la preparación y el rodaje de *De aquí a la eternidad* se convirtió en algo aún más delicado que una operación militar. Entre las batallas que el director ganó estaban el derecho a controlar el reparto, acortar la excesiva longitud del relato sin que se perdiera el espíritu original, prever una autorregulación para evitar el lápiz de los censores y emplear el blanco y negro, con vistas a una mayor dureza visual, en lugar del color, exigido por el estudio.

Fue en este punto cuando entró en escena Montgomery Clift. El intérprete asistió a una fiesta crucial organizada por el experto literario Vance Bourjaily. La atmósfera estaba plagada de escritores. La mayoría de ellos, incluyendo a Norman Mailer y James Jones, no conocían a Monty, y, como decía el autor de “De aquí a la eternidad”, «todos en la fiesta quedamos impresionados por él. Parecía un tipo sensible y perceptivo, en lugar de una estrella de cine egocéntrica y arrogante. Un artista, en de finitiva».

—Es una pena que no vayas a interpretar a Prewitt. Creo que estarías perfecto —le dijo Jones a Clift.

Él contestó:

—Me gustaría hacerlo.

—Demonios —exclamó el escritor—, ya han escogido a John Derek. Estará

horrible. Deberías escribirles una carta.

—No puedo hacer eso. Si lo hiciera y ellos supiesen que yo quería el papel, no me lo darían simplemente por principios.

Jones, según pasaban los días, estaba más convencido de que sólo Monty podía hacer justicia a su criatura, y así se lo hizo saber a Buddy Adler en una entusiasta misiva. Al productor le encantó la idea. Habló con Zinnemann, que también se mostró entusiasmado: «En el libro hay una frase sobre Prewitt como un hombre engañosamente delgado, y supe inmediatamente que era Monty».^[4]

Las objeciones de Cohn sólo hicieron que el director se mostrase más firme. El magnate insistía en John Derek o, en su defecto, en Aldo Ray, que llevaba diez semanas cobrando sin trabajar.

Zinnemann amenazó:

—Gracias, pero sin Clift, yo no sigo.

Y el malencarado Harry vociferó:

—¡Yo soy el presidente de esta empresa! No me vengas con ultimatus.

Con toda la tranquilidad del mundo, Fred explicó:

—No te estoy dando un ultimatum. Quiero hacer una buena película y no me veo capaz de hacerla sin Monty Clift.

Cohn se opuso violentamente; se suponía que Prewitt era un boxeador y Monty parecía demasiado frágil. Finalmente, después de mucho discutir, los dos contendientes llegaron a un compromiso: Zinnemann haría pruebas de pantalla a Derek y Ray, y el magnate acataría su decisión.

Por supuesto, los *test* demostraron que Clift no tenía competencia para el papel, y Cohn se vio obligado a ceder ante el director y el productor. A partir de ese momento, las cosas se movieron con rapidez. Monty recibió el guión, le impresionó la obstinada energía del personaje, y acabó convirtiéndose en la primera estrella contratada con un sueldo de 150.000 dólares.

Columbia empezó a hacer públicos los planes de preproducción para *De aquí a la eternidad* a principios de 1953. Se anunció que Joan Crawford interpretaría a la promiscua esposa del capitán Holmes, que Eli Wallach encarnaría a Angelo, que Montgomery Clift haría lo propio con Prewitt y que Gladys George sería la propietaria del North Hotel Street, un prostíbulo de Honolulu. El resto del reparto se completaría con actores en nómina de la compañía o próximos a ella.

Sucedió entonces el milagro en forma de un rechazo de miss Crawford. Ésta abandonó su papel de Karen, la adúltera oficial en lo que sería presumiblemente el melodrama del año, aunque le gustaba el guión. La explicación que dio Joan no puede ser más pintoresca: ¡no le gustaba el vestuario! Efectivamente, la actriz declinó intervenir en el filme cuando la Columbia se negó a sus pretensiones: seleccionar al operador jefe y al maquillador y tener completa libertad para elegir su vestuario.

Zinnemann se sintió algo liberado, ya que deseaba un reparto femenino que se apartara de los arquetipos establecidos.

Este ejercicio de divismo abrió la puerta a una de las metamorfosis más bruscas que recuerdan los años cincuenta. La hasta entonces ingenua Deborah Kerr se lanzó a por el papel como una tigresa y luchó desesperadamente por conseguirlo. No le fue fácil. Ninguno de sus trabajos para la Metro-Goldwyn-Mayer hacían presagiar el cambio que se avecinaba.

La compañía del león había visto en esta pelirroja británica de rasgos nobles un *glamour* discreto que no respetaba en absoluto los parámetros hollywoodienses, pero su vida artística parecía condenada a quedar sumergida en el insípido papel de esposa altruista y abnegada en que quisieron encasillarla durante sus primeros años en la meca del cine. O por lo menos eso cabe deducir de su presencia meramente decorativa en títulos como *Las minas del rey Salomón*, *Quo Vadis?* o *El prisionero de Zenda*, donde se limitó a repartir sonrisas encantadoras para el héroe y poco más, aunque su distinción le permitió salir airosa en todos estos filmes.

Así debía verla Harry Cohn cuando el representante de Deborah, Bert Allenberg, se presentó en su despacho para proponer tímidamente a su cliente para el papel. «Anda, imbécil», gritó el magnate, «fuera de mi vista». Ese mismo día, el irascible Harry comentó, entre risas, el ofrecimiento a Adler, Zinnemann y Taradash:

—¿Sabéis lo que me ha propuesto ese chiflado de Allenberg? Dar a Deborah Kerr el papel de Karen.

Gracias a un golpe de inspiración poco común, los tres visitantes se miraron y dijeron casi a la vez: «¡Sí!». Todos entendían el acierto que suponía repartir el papel a una actriz cuya incursión en la promiscuidad constituiría un elemento sorpresa.

Era una extraña elección. Deborah no sólo era escocesa, sino que invariablemente interpretaba a gentiles damas, y Karen Holmes, la mujer que se ha acostado con más militares de los que puede contar, era cualquier cosa menos eso. «Estaba asombrada de conseguir el papel», recordaba Kerr. El propio director manifestó: «Siempre encarnaba a personajes distantes, un poco fríos, y yo le di el rol de una adúltera, mejor dicho, casi una ninfómana».

Donde sí hubo unanimidad fue en considerar que el papel del sargento Milt Warden era para Burt Lancaster. Pero el actor se había asociado con Harold Hecht para producir sus propias películas y no estaba disponible. La única vía de acceso a sus servicios era comprar un contrato antiguo que el productor Hal Wallis tenía con Lancaster. Pero Wallis se resistía a vender pese a las fuertes presiones, así que cuando faltaban seis semanas para el comienzo del rodaje, la Columbia adjudicó provisionalmente a Edmond O'Brien el rol de Warden. También se barajaron los nombres de Glenn Ford y Robert Mitchum.

El ayudante de Cohn, Milton Pickman, discurrió entonces una fórmula para

hacerse con Burt. La Columbia pagaría 150.000 dólares a Wallis a cambio del astro. Además, el estudio abonaría cuarenta mil dólares por un rutinario guión del productor, *Bad for Each Other*, más los servicios de Lizabeth Scott y Charlton Heston como protagonistas de este proyecto. La venta de este paquete le reportó a Wallis 180.000 dólares adicionales. Lancaster tampoco se fue de vacío. «Yo sabía que Hal estaba consiguiendo el equivalente a 330.000 dólares por mí», recordaba, «así que le pedí un bonus, y conseguí mi salario de 48.000 dólares más un extra de 25.000».

Quedaba otro espinoso problema por resolver: el rol de Lorene, la prostituta. Donna Reed fue la primera actriz que se sometió a prueba para el papel. Había pasado ocho años en la Metro y ahora pertenecía a la Columbia. En su eterno afán de dejar en evidencia a Louis B. Mayer, Cohn quería darle a Donna un papel que la llevara al estrellato. Pero Zinnemann no estaba interesado. Quería contratar a Julie Harris, a quien ya había dirigido en *The Member of the Wedding*. Al magnate le daban sudores fríos solamente con pensar en Julie, a quien llamaba despectivamente «el terror de los niños».

Cohn pidió a Reed que interpretara una escena con Aldo Ray, a quien el preboste seguía apoyando para el papel de Prewitt. El cineasta vienes filmó toda la escena enfocando la cara de Aldo; Donna sólo aparecía de perfil o de escorzo. Tres meses después, Cohn llamó a la actriz para hacerle otra prueba, esta vez de morena. Al cabo de unas semanas, quiso proseguir la selección con la misma escena.

—¿Pero por qué? —contestó ella—. Ya he hecho esa escena dos veces.

—No preguntes —ordenó el magnate—. Hazlo.

Reed obedeció. Esta vez trabajó con Monty Clift. La escena era aquella en que la prostituta habla de volver a su pueblo para llevar una vida respetable. Zinnemann reconoció en la intérprete un aire burgués que enriquecía el personaje. El truco de Cohn había funcionado. Después de ceder en el reparto de otros papeles a intérpretes externos, necesitaba dar uno de ellos a un actor de la casa.

El toque más pintoresco y misterioso del elenco fue la elección de Frank Sinatra. En aquella época, la de su tumultuoso matrimonio con Ava Gardner, Frankie atravesaba uno de los peores momentos de su carrera. Una serie de desgracias personales le habían deparado cierta publicidad negativa, su programa televisivo de variedades era un fracaso, escaseaban las ofertas de cine y hasta los contratos para actuar en directo eran modestos. En medio de tan negativos eventos, la reputación de la estrella iba languideciendo, a lo cual contribuyó que la tensión nerviosa había debilitado su voz hasta convertirla en una sombra de lo que había sido en sus tiempos de gloria. La última gota fue cuando MCA, la mayor agencia del negocio, canceló su contrato. Frankie debía 100.000 dólares en impuestos, y no tenía el dinero. Nadie le quería, y el que menos Harry Cohn.

Fue entonces cuando puso los ojos en el novelón de James Jones. Más que leerlo, lo devoró, obsesionándose con el personaje de Maggio. Ambos estaban poseídos por un espíritu indomable; se negaban a rendirse, sin importarles los obstáculos. Maggio no era sólo un personaje. Sinatra era Maggio.

“La Voz” puso en marcha una ruidosa campaña para conseguir el papel en contra de los deseos del jefe del estudio, pero el tiro le salió por la culata. Es sabido que Cohn sólo accedió a hacerle una prueba cuando Ava Gardner se lo pidió personalmente. Frankie, que se encontraba en Kenia acompañando a su mujer en el rodaje de *Mogambo*, se pagó el viaje de Nairobi a Hollywood, donde el magnate lo hizo esperar dos horas antes de recibirlo en su despacho.

—Si me das el papel, te pagaré —dijo el actor sin más preámbulos.

Cuando Buddy Adler le entregó el guión de las escenas que debía interpretar, Sinatra se lo devolvió, diciéndole que no lo necesitaba. Había memorizado todos los diálogos de tanto leerlos; estaba más que preparado. En la secuencia del bar, en la que Maggio agita los dados y los lanza sobre la mesa de billar, el actor echó mano de la improvisación y utilizó un puñado de aceitunas a modo de dados. «Sólo aquella escena, aquel ingenuo despliegue de frescura, le hizo acreedor del papel por lo que a mí se refería», declararía Zinnemann en 1997.

Después de la audición, Frankie regresó inmediatamente a África para consolar a Ava, que había sufrido un aborto en su ausencia, y allí, junto a su mujer, se dispuso a esperar noticias de su agente.^[5] Había luchado con uñas y dientes por el papel, pero la Columbia tenía otros dos candidatos: un joven actor de Nueva York llamado Eli Wallach, sin experiencia en el cine, y un popular cómico que respondía al nombre de Harvey Lembach. A nadie le gustó la prueba de Lembach, y rápidamente quedó fuera de la competición. La atención se centró en Sinatra y Wallach.

Oriundo de Brooklyn, Eli había debutado en Broadway en 1945. Desde entonces se había convertido en uno de los más respetados actores teatrales de Nueva York, un exponente del Método. Era un soberbio actor y todo el mundo quedó impresionado por su prueba, de manera que empezaron a correr rumores de que la Columbia ya le tenía prácticamente contratado. «Hizo el mejor *test* de los tres, sin duda alguna», dijo Daniel Taradash. «Sinatra no tenía nada del consumado talento interpretativo de Wallach».

El rodaje de *De aquí a la eternidad* estaba programado para empezar en marzo de 1952. Sólo el personaje de Maggio seguía pendiente de adjudicación, y los ejecutivos del estudio estaban empezando a desesperarse. Zinnemann, Taradash y Adler se reunieron en casa de Cohn para tomar una decisión definitiva. Se sentaron en la sala de proyección del magnate y visionaron las pruebas de Wallach y Sinatra. Pero seguían sin poder decidirse. Finalmente, el imprevisible Harry subió las escaleras, llamó a su mujer y le hizo ver los dos *test*. Cuando las luces se encendieron, ella dijo

al grupo: «Eli Wallach es un actor brillante, no hay duda de eso. Pero su imagen es demasiado buena. No es delgado, no es patético y no es italiano. Frank es Maggio para mí».

Y eso lo decidió todo. Unas pocas palabras de la esposa del patrón de la Columbia salvaron la carrera de Sinatra. La leyenda complicaría la historia con el paso de los años, particularmente cuando las conexiones mafiosas del astro se hicieron bien conocidas.

En realidad, existen otras tres versiones sobre el modo en que Frankie se salió con la suya. La primera sostiene que el agente de Wallach comenzó a hacer exigencias económicas que enfurecieron a Cohn. La segunda, que el mismo Wallach se mostraba ambivalente ante Maggio. Había aceptado protagonizar en los escenarios de Broadway la nueva obra de Tennessee Williams, “Camino Real”, que iba a ser dirigida por Elia Kazan. Williams era el dramaturgo más importante de América, Kazan el director más respetado, y ningún actor de teatro de Nueva York en su sano juicio hubiese rechazado la oportunidad de trabajar con estos dos colosos. Las películas eran sólo películas. Podían esperar a otro día.

Pero queda la tercera versión, que es también la más popular, según la cual la Mafia ayudó a Sinatra a conseguir el papel. Pese a que no hay documentos que lo atestigüen, tan extendida estaba esta creencia que los rumores alcanzaron un *status* mítico gracias a la novela de Mario Puzo “The Godfather”. La mayoría de la gente identificó a “La Voz” con el protegido de Don Vito Corleone, el cantante en declive Johnny Fontane, a quien el hampa consigue un succulento contrato en el cine gracias a la sanguinolenta cabeza de un caballo.^[6]

«Aquí no hubo cabezas de caballo», comentó Zinnemann años después. «Frank no hacía más que enviar telegramas al jefe de la Columbia, al productor y a mí, firmados con el nombre del personaje: Maggio. Su prueba fue buena y no vi ninguna razón por la que no debiera hacer la película. Pero no hubo presiones. Si yo no le hubiese querido, no le habríamos contratado».

Cohn ofreció a Sinatra mil dólares por ocho semanas de trabajo, un sueldo muy inferior a sus honorarios habituales en el cine. “La Voz” y sus representantes aceptaron las condiciones en el acto, contentos al saber que la Columbia no exigía compromisos para futuros proyectos. Solicitaron garantía de que el nombre de su cliente figuraría junto al resto de las estrellas. Cohn era reacio a aceptar esta condición, porque no quería dar la impresión de que *De aquí a la eternidad* era un musical. Pero acabó acreditando a los cinco protagonistas por delante del título de la película.

La nómina de secundarios se completó con actores noveles como Ernest Borgnine, en uno de esos papeles de villano duro tan habituales en la primera etapa de su carrera, o característicos como Barbara Morrison, quien encajaba a la

perfección en la descripción que hacía James Jones de la propietaria del burdel, personaje que en un principio estaba destinado a Gladys George.

Encajadas todas las piezas del rompecabezas, Cohn desvió de nuevo su atención hacia el guión. Aún quedaban muchas aristas por pulir, y así se lo hizo saber a Taradash, Zinnemann y Adler. Para llegar a tiempo al rodaje, les encerró en las oficinas del estudio y les obligó a trabajar por las noches.

Clift supo desde el principio que *De aquí a la eternidad* era especial. Prewitt era casi su doble psicológico. Pasó semanas profundizando en el guión, buscando motivaciones, trabajando en el gimnasio para poner su cuerpo en forma. No satisfecho con esto, Monty tomó lecciones del trompetista de jazz Manny Klein para tocar la corneta. Aunque él no emitía ningún sonido en el filme, consideraba esencial que su boca y su garganta se moviesen de modo correcto, como así fue.^[7] En la película todo su cuerpo parece proyectarse con las notas que brotan del instrumento. El propio Klein le dobló en la banda sonora.

Semanas antes de comenzar el rodaje, Monty voló a Tucson, Arizona, para hablar con el autor de la novela sobre su personaje. Durante esos cuatro días de intensas discusiones, Jones sintió que Clift le estudiaba con detenimiento, especialmente sus gestos. Estaba en lo cierto. El escritor tenía su *psique* parcialmente moldeada por el ejército, y estaba lleno de gestos militares, detalles que el actor absorbió con especial fruición.

En Hollywood, el *marathon* preparatorio de Monty continuó. El guión decía que Prewitt era un destacado boxeador y, naturalmente, él quería tomar lecciones de boxeo para parecer convincente. Las clases las acompañó de una contundente ración de ejercicios físicos. Después de despertar a todo el mundo con su toque de corneta a las seis de la mañana, el actor practicaba marcha como un soldado y después hacía *footing*. «Trabajó tan duro», decía la esposa del director, Renée Zinnemann, «que estaba casi agotado cuando empezaron a rodar».

Cohn fijó el techo de gastos de *De aquí a la eternidad* en dos millones de dólares. Lancaster se presentó en Columbia el 19 de marzo de 1953, sólo cuarenta y ocho horas después de terminar su trabajo en *Huracán de emociones*. Que el sargento Warden destacase entre tanto talento no era tarea fácil. En realidad, Burt nunca había encarnado a un personaje tan ambicioso en medio de un equipo de tal calibre. Tampoco podía dominar al cineasta vienés como había hecho con Robert Siodmak. Por primera vez, además, tenía verdadera competencia masculina.

Lancaster no era la clase de hombre o de actor que gustaba a Clift. La primera vez que se vieron, Burt no le miró a los ojos. En lugar de eso, recorrió con la mirada su esbelto cuerpo, con ardiente interés. Monty se dio cuenta inmediatamente de que Lancaster estaba midiendo la competencia. Durante la filmación, las dos estrellas fueron educadas, pero no encontraron terreno común para la amistad.

En realidad, Monty Clift ni siquiera lo intentó. En privado confió a sus amigos que le consideraba un actor «horrible» y «una gran bolsa de aire». No podía superar el hecho de que encabezase los créditos. Prewitt era el personaje más complejo, pero Warden, como reconocería el director, era «el catalizador, el comentarista de toda la situación».

Burt, sin embargo, sentía un gran respeto por Monty. «Abordaba el guión como un científico», observaba. «Nunca he visto a nadie tan meticuloso». Lancaster escondía su admiración detrás de una pose defensiva, sabiendo que estaba observando la clase de interpretación emocionalmente audaz que él era incapaz de abordar. «La única vez que he sentido verdadero miedo como actor», dijo una vez, «fue en mi primera escena con Clift. Era mi escena: yo era el sargento, yo daba las órdenes, él era sólo un soldado bajo mi mando. Bien, cuando empezamos, mis rodillas no dejaban de temblar. Pensé que tendrían que parar el rodaje porque se me notaría el temblor... Tenía miedo de que él me barriese de la pantalla».

¡Qué lejos estaba Burt de imaginar los fantasmas que asolaban la mente de Monty! Reservado, individualista, turbulento y atormentado hasta la neurosis, Clift lo tuvo todo y, sin embargo, su vida fue un cúmulo de amarguras y fracasos emocionales. El alcohol hizo el resto. Donna Reed recuerda que, aparentemente, el actor ya tenía problemas en 1953. Estaba extremadamente nervioso... «Podía sentir la enorme lucha que tenía que superar para actuar... parecía angustiado todo el tiempo».

En el primer día de rodaje, Donna pudo comprobar el tremendo esfuerzo de Monty. Tenían que encontrarse en el New Congress Club, la eufemística traducción en la película de lo que en el libro de Jones era un burdel. Clift y Sinatra tenían que llegar borrachos y sin aliento. «Estábamos listos para filmar y de repente no podían encontrar a Monty. Buscaron por todo el set, pero no había ni rastro. Fueron quince minutos de tensión... hubo llamadas por todas partes. Entonces Monty llegó corriendo, sin aliento. Había salido del edificio para correr y prepararse».

Lo cierto es que, por primera vez en su carrera, el alcoholismo de Clift estaba empezando a afectar a su trabajo. Monty estaba borracho. Al principio parecía que sólo quería bromear, pero cuando empezó a perder el control y a correr por el plató, Zinnemann se dio cuenta de que no iba a haber ninguna escena. Sinatra también se dio cuenta y se llevó a su compañero al camerino. Frankie, a estas alturas, ejercía un poder increíble sobre él.

Jones le preguntó al director qué sucedía con Clift. Se habían emborrachado juntos por las tardes, pero nunca de una manera tan delirante. «Sí, Monty está borracho», respondió Zinnemann, «pero creo que el problema es más emocional. También es cansancio. Se encuentra completamente agotado por la forma en que se ha estado preparando».

Después de tres cuartos de hora, los dos actores regresaron, preparados para rodar la escena. Los presentes achacaron el cambio a la devoción que Clift profesaba por “La Voz”. Él nunca había estado cerca de alguien como Sinatra. Producto de una familia italiana de clase baja de New Jersey, Frankie era un adorable temerario; vulnerable por dentro, pero un bebedor, presuntuoso, ruidoso soldado de fortuna por fuera. Salvo en el aspecto físico, los dos amigos no podían ser más diferentes. Sinatra había aprendido a ser un luchador callejero en todos los sentidos. Monty —en su interior aún el pequeño príncipe que había crecido en una prisión de riqueza y refinamiento— estaba fascinado por él. Incluso sus circunstancias en la película indicaban la gran diferencia que había entre ellos. Clift, en la cima de su carrera, había conseguido el codiciado papel de Prewitt como un regalo de cumpleaños. Sinatra tuvo que suplicar para conseguir el de Maggio.

Después de dos semanas en Hollywood, todo el equipo viajó a Hawai en un vuelo especial que llegó a su destino a las cinco de la mañana. A mediodía empezó el rodaje. Clift y Sinatra prosiguieron su comunicación emocional a través del común denominador del alcohol. Bebieron como cosacos durante sus tres semanas en Honolulu, y todos los implicados en la producción parecían, por etapas, divertidos, sorprendidos y asustados por la seguridad de la película debido a las continuas juergas de los dos actores.

Existía lo que parecía ser un ritual nocturno. A las diez de la noche, los dos empezaban a beber en la habitación de Sinatra; después salían del hotel y se adentraban en la salvaje noche hawaiana para pasar un buen rato. Bebían casi compitiendo, cada uno tratando de superar al otro en consumo de alcohol hasta que, noche tras noche, caían desplomados. Frankie conseguía recuperarse para el rodaje del día siguiente, pero Monty no siempre tenía tanta suerte, y en ocasiones tuvieron que obligarle a beber café para que pudiera interpretar una escena.

Según parece, Lancaster estaba tan acostumbrado a cargar con sus dos compañeros, inconscientes, hasta sus habitaciones, desvestirles y meterles en la cama, que durante los años siguientes se dedicó a mandar un telegrama a Frankie por su aniversario con el mensaje: «Feliz cumpleaños, de mamá».

La atmósfera en las localizaciones de Hawai era quebradiza y llena de problemas de personalidad. La dificultad estribaba en los distintos temperamentos de las principales estrellas de la producción. Frankie, por ejemplo, era conocido como “Sinatra Toma Única”. Cuando llegaban a la tercera, se aburría y no se molestaba en disimularlo. Monty era todo lo contrario. Ensayaba antes de cada escena y alentaba la repetición de las tomas, porque descubría nuevos matices en cada una de ellas. Zinnemann y Clift tenían una relación especial. Cuando trabajaban juntos, ambos colaboraban, formaban equipo.

Lancaster era un caso aparte. Se preocupaba por todo: su físico, los ángulos de

cámara, el texto. Durante las pausas en el rodaje se iba a ejercitar los músculos. No estaba contento con sus diálogos, y seguía exigiendo cambios en un guión que todo el mundo había decidido que era perfecto. Su insistencia desquició al habitualmente mesurado Zinnemann, y ambos se enzarzaron en discusiones a gritos dentro y fuera del set. Nadie pudo olvidar el día que el director mandó a la vanidosa estrella «a tomar por...».

«No creo que se llevaran demasiado bien», reconoció Deborah Kerr. «Burt era muy inflexible y Fred también, pero de un modo completamente diferente». No le faltaba razón. Zinnemann, un hombre extraordinariamente templado, descrito en cierta ocasión como un tipo «pequeño, tímido, sin pretensiones... que da la impresión de poner del revés su alma cada vez que habla», explicaba sus argumentos con calmada convicción. Lancaster, en cambio, era proclive a discutir a gritos, vehementemente.

Sinatra también causó problemas. Era un hombre propenso a los cambios de humor. «Era maravilloso trabajar con él», decía el director, «el noventa por ciento del tiempo. El otro diez por ciento podía ser gritón y grosero... Se entregaba totalmente, mostraba gran vehemencia, pero estaba alterado. Tenía un lado oscuro, eso era evidente. Bebía demasiado. Sin duda debía ser un alcohólico. Aunque debo reconocer que nunca fue un borracho acabado. Sencillamente se ponía muy desagradable cuando bebía y pensaba en sus problemas, pero yo tenía la impresión de que, cualesquiera que fueran, de alguna forma dieron mayor dimensión y profundidad a su interpretación. Empapó al personaje de su experiencia vital, lo cual era evidente para cualquiera que lo contemplara. Fue un placer trabajar con él y observarlo mientras actuaba».

Lancaster practicaba su propia forma de controlar el estrés aprendiéndose los diálogos de todos los demás, entrenando y manteniendo un romance, que después confesó a unos cuantos amigos íntimos, con Deborah Kerr. Juntos, la improbable pareja ensayaba sus frases y perfeccionaba su gran escena de amor. «Había una gran química entre nosotros», decía la actriz, tal vez explicando cómo la mujer conocida por sus papeles de dama al estilo británico desarrolló unas aptitudes para la pasión en pantalla que asombraron a todo el mundo.

El momento cumbre entre las dos estrellas, el de sus alardes amorosos al borde del mar, se rodó en la playa de Blowhole, en el extremo Este de Oahu. Allí se besan apasionadamente, tumbados en la arena con sus trajes de baño, mientras las olas del océano rompen a su alrededor. Por difícil que resulte de imaginar en retrospectiva, ese celebrado abrazo casi se queda sin grabar. Según el ayudante de dirección Earl Bellamy, Zinnemann escenificó el beso con Burt y Deborah de pie. Cuando Adler lo presencié en el ensayo, torció el gesto y le dijo a Bellamy: «Chico, tenemos que cambiar esto». Viendo el descontento del productor, Lancaster le preguntó si podían

enseñarle otra versión, una que habían experimentado por la mañana. Quienes estuvieron presentes recuerdan el impacto erótico que provocó su escenificación, de manera que quedaron despejadas todas las dudas.

Para rodarla, sin embargo, hicieron falta tres días y más de cien personas. «El desafío era sincronizar la escena con las olas», recordaba Zinnemann, «para que rompieran sobre la pareja en el momento adecuado». La revista “Look” sostenía que la secuencia marcó «un récord en tiempo, personal y equipo para una sola escena de amor». Pero el resultado mereció la pena.

Mientras, la filmación proseguía en medio de una gran tensión. Cohn había enviado al equipo a Hawai con un plazo fijado y un presupuesto estricto, y cuando estallaron agrias disputas entre los miembros del equipo, él mismo se presentó en la isla. Quería asegurarse —ayudado por un grupo de informadores— de que todo marchaba según lo previsto. Su desconfianza era tal que se implicaba en cada detalle de la filmación. «Una toma de las olas es suficiente», insistía en una típica nota de producción. «Hacer tres tomas es ridículo».

El magnate fijó un programa de trabajo agotador: el equipo se levantaba a las cinco de la mañana y rodaba hasta las diez de la noche. Eso sólo acrecentó las tensiones. A medida que los días pasaban, el metraje era visionado y montado en el acto. La gente del estudio y de la prensa tomó la localización al asalto. «Millones de personas parecían zumbear a nuestro alrededor», decía Zinnemann.

Doce horas fueron necesarias para llevar a cabo la escena de la pelea a cuchillo entre Clift y Borgnine, que dura solamente tres minutos y medio en la película. Los actores terminaron reemplazando a los dobles porque éstos luchaban de forma tan diestra que parecía artificial. «Comenzamos a filmar un sábado a las cinco de la tarde», comentó Borgnine, «y acabamos la escena a las cuatro cuarenta de la madrugada del domingo. Fueron las horas más penosas que he pasado en mi vida. Sentía como si me estuvieran pasando por una trituradora».

Una tarde apacible, poco antes de terminar el rodaje en Hawai, se grabó la escena donde Clift y Sinatra aparecen borrachos delante del barracón de oficiales, en Fort De Russy. Cohn había decidido que los actores actuaran de pie. Sin embargo, cuando ensayaron los diálogos, Frankie decidió que la situación fluiría mejor con los personajes sentados. A Zinnemann no le gustó la idea, pero Sinatra insistió —de forma grosera—. Monty, que estaba sobrio por una vez, decidió atenerse al guión, y se quedó de pie. Frankie, fuera de sí, le abofeteó. El director aplacó a Sinatra accediendo a la posición de sentados. La noticia del altercado llegó inmediatamente —vía Adler— a oídos de Cohn, que estaba cenando en el Royal Hawaiian Hotel con el General O’Daniel —a cargo de toda la Fuerza Aérea del Pacífico—. No tardaron un segundo en levantarse de la mesa.

Mientras Sinatra y Clift interpretaban la escena, se escuchó una sirena. Una

limusina del Ejército del Aire apareció de pronto y se acercó a la cámara situada delante del barracón. Del vehículo descendió Cohn, fruncido el ceño en la carota bronceada. El general, igualmente imponente en porte y tamaño, apareció detrás de él. Ambos llevaban smoking blanco, el del general perlado de condecoraciones.

Cohn cerró de un portazo la puerta de la limusina y fue dando zancadas hacia Zinnemann, exigiendo a gritos una explicación. ¿Cómo se atrevían los actores a decirle al director lo que había que hacer?, ¿por qué el director no estaba siguiendo el guión? Después amenazó con cancelar la producción si las cosas no se hacían a su modo.

El cineasta vienes se quedó mirando la figura desafiante del patrón del estudio, luego a los grupos de oficiales y otros miembros del Ejército que observaban la escena. Avergonzado, aceptó filmar la escena tal y como estaba escrita. Unos minutos más tarde, las dos engalanadas personalidades montaron en su limusina, dejando a todo el mundo boquiabierto.

Ajeno al mundanal ruido, Monty trabajó desesperadamente por hacer perfecto a Prewitt. Todos los miembros del reparto estaban impresionados por su total compromiso. Su tensión durante el rodaje era casi palpable. Entre las tomas, una mirada de temor aparecía en sus ojos, y podía sentirse su miedo a que todo se hundiese ante las cámaras. Parecía menos confiado a medida que la película avanzaba.

El drama personal se hizo particularmente visible en la secuencia de su muerte. Clift rechazó utilizar un doble. Zinnemann le dio algunas instrucciones, pero nadie sabía cómo saldría la escena, hasta que las cámaras empezaron a rodar y el actor corrió a través del campo. En la primera toma se indicó un disparo y Monty se lanzó de cabeza a una zanja; se escuchó un extraño ruido sordo. «Fue tan real que me recorrió un escalofrío», recordó Renée Zinnemann. «Por lo que yo sabía, Monty podía haber estado tirado ahí destrozado por la caída». Deborah Kerr recordaba: «Después de que se cayera, no me hubiese sorprendido si alguien hubiese dicho, “Monty está muerto”».

Sutil intérprete como siempre, Clift se defendió con la sensibilidad de costumbre, y fue capaz de conseguir la perfección mientras seguía emborrachándose con Sinatra. Sin embargo, la tremenda presión física y la tensión sobre su sistema nervioso empezaban a pesar demasiado al final de las tres semanas de localizaciones. Ver su evolución resultó una experiencia incómoda para sus compañeros. Dan Taradash estaba enormemente orgulloso de la escena de muerte que había escrito para Maggio, y con motivo. Cada frase había sido pulida hasta el mínimo, cada palabra calculada para crear una de las secuencias más emotivas de la película. Maggio tenía que morir en los brazos de Prewitt y sin palabras expresar que había querido a su amigo más que a nada en el mundo.

La escena iba a rodarse la noche anterior a que la producción abandonase Honolulu. Monty y Frankie aparecieron borrachos, tanto que el primero se desmayó. Zinnemann estaba aterrorizado; no había modo de posponer la escena. Sinatra agarró a Clift y le abofeteó. Pasó una hora antes de que empezase a volver en sí. El director estaba frenético, respirando hondo. No podía entender por qué su actor favorito estaba defraudándole de ese modo.

Finalmente, Frankie consiguió que Monty recuperase parte de sobriedad y empezaron la escena. Primero, Sinatra tropieza en la carretera, ensangrentado después de haber recibido una paliza de Ernest Borgnine, y muere en los brazos de Clift. Después, éste les ve colocar el cuerpo de Maggio, boca arriba, en la parte trasera de un camión, y dice: «Vigilad que no se de golpes en la cabeza». Monty no podía concentrarse para decirlo correctamente. Zinnemann le hizo repetir la frase, una y otra vez, pero a las dos de la madrugada decidió darlo por zanjado.

El cineasta vienés nunca había visto a Clift en ese estado. Sinatra cargó con las culpas, pero la realidad era que la oveja ya había abandonado el rebaño. Por primera vez, Monty estaba bebiendo abiertamente a la vista de todos. La escena de la muerte de Maggio es crucial en su vida; marca un punto de inflexión en una ascendente carrera que no había dejado de crecer. Los demonios empezaban ya a destrozarle, a convertir al apuesto galán romántico del pasado en un individuo patético, hundido en la depresión y la soledad.

En cuanto acabaron la fotografía principal en Hawai, a mediados de abril, actores y técnicos fueron embarcados en un vuelo a Hollywood para completar la película en los platós de Columbia. James Jones pudo asistir a gran parte del rodaje en Burbank gracias a Lancaster, que le había contratado para adaptar a la pantalla la novela de Max Catto, “The Killing Frost”.

La riqueza del proyecto sugería un extenso periodo de producción, pero *De aquí a la eternidad* se rodó en unos 41 días-relámpago. El 2 de mayo se dio el último golpe de claqueta. Empezaba la batalla del montaje.

Zinnemann, Adler y el montador William Lyon trabajaron incansablemente para dejar la cinta lista para su lanzamiento. Pero Cohn promulgó un nuevo decreto: la cinta no podía durar más de dos horas. La orden no obedecía sólo a la razón habitual, su aprecio por los filmes concisos y bien montados. También respondía a la animadversión de los exhibidores hacia las películas demasiado largas, que siempre reducían el número de entradas vendidas.

Aquella imposición complicó la vida al director. Tuvo que renunciar a dos escenas de altura: una en que Clift cree que el ataque a Pearl Harbor es cosa de los alemanes; otra en la que media docena de soldados improvisan un *blues*.

Cohn se mantuvo firme y Zinnemann redujo el metraje a los 118 minutos definitivos. Se acogió al derecho que le daba el reglamento de la Directors Guild para

dirigir personalmente el montaje. Cuando supo que el magnate había montado en secreto una escena antes de que él pudiera revisarla, estalló un conflicto de competencias. Esta vez cedió el mandamás del estudio, devolviendo la escena a su estado original.

En plena guerra de Corea, el hecho de que una cinta norteamericana ofreciera una visión tan poco complaciente del Ejército, mostrando abusos de autoridad, corrupción y racismo, no dejaba de escandalizar a los sectores más puritanos. Pero la presencia de elementos eróticos en la historia hizo algo más que conmover a un público ingenuo: indignó a los sacrosantos burócratas de la censura.

«Plano medio de Karen y Warden», decía el guión, «en la orilla de la playa, uno al lado del otro. El agua corre sobre sus caras mientras se besan». Después de sugerir inicialmente que «Karen o Warden se pusieran un albornoz o alguna otra ropa antes de abrazarse», la oficina del código de producción tuvo a bien recomendar la eliminación de algún plano y no por la existencia de desnudos, sino porque consideraba que la escena ya era lo suficientemente sensual y apasionada como para que tuviera más duración. Para la publicidad de la película se prohibió utilizar fotogramas de esta secuencia, por lo que muchas revistas ofrecieron las fotografías como noticia y así se consiguió una buena publicidad gratis.

Aunque reducida en su extensión, la escena de la playa ha quedado como una piedra angular del erotismo en el cine. Warden mira más allá del promiscuo pasado de Karen y le hace el amor ardientemente. «La pasión de Lancaster por Kerr en *De aquí a la eternidad*», escribió Joan Mellen más de un cuarto de siglo después, «nunca ha vuelto a reaparecer en el cine norteamericano». El director reflexionaba sobre esa escena: «Es una curiosa contribución que hemos hecho a la cultura popular».

Ya sólo era cuestión de tiempo que el público y la crítica determinaran si la película era o no un éxito. Convencido de que tenía un gran éxito entre las manos, Cohn había decidido que la película se estrenaría en agosto, sólo tres meses después del final del rodaje. «Nadie había hablado nunca sobre estrenar un filme importante en mitad del verano», recordaba Zinnemann, porque los cines no tenían aire acondicionado en aquella época. El patrón de la Columbia estaba tan seguro de la buena recepción de la cinta que hizo algo inaudito. Por primera vez en la historia, permitió que su nombre apareciera en un anuncio de una producción de su estudio. Un mensaje al público rubricado por su firma expresaba el orgullo con que presentaba *De aquí a la eternidad*.

La película se estrenó el 5 de agosto de 1953 en el Capitol Theatre de Broadway, en Nueva York. Cohn no había dispuesto ninguna celebración especial para el evento, por lo que prescindió de estrellas cinematográficas y limusinas, y tampoco se concedieron entrevistas.

Poco después de la medianoche, Marlene Dietrich llamó a Fred Zinnemann a Los

Ángeles desde Nueva York. Le explicó que había una cola que daba la vuelta a la manzana en el Capitol Theater para un pase extra de su película a la una de la madrugada. Incrédulo, el director protestó por la ausencia de promoción. Marlene replicó: «Lo huelen». Poco después, la demanda del público obligó al local a mantener sus puertas abiertas casi veinticuatro horas al día; sólo las cerraban durante un breve lapso de tiempo a primera hora de la mañana para que se pudiera limpiar el local. *De aquí a la eternidad* recaudó 171.674 dólares en la primera semana de exhibición, un récord para cualquier sala.

Todos los periódicos de la ciudad se volvieron locos con la película. Burt Lancaster y Frank Sinatra recibieron muchos elogios, pero fue el terrorífico impacto de Monty en la pantalla lo que más destacó la crítica. «Montgomery Clift añade otro sensible retrato a una ya impresionante galería con su interpretación de Prewitt», decía el “Times”.

Fue una de esas raras ocasiones en la historia del cine en que los críticos y el público parecen estar unánimemente de acuerdo. Las masas que abarrotaban los cines de todo el país sabían que la película era un resumen del carácter nacional, un recordatorio de que el “Americanismo” no era una sola cosa. El guión de Daniel Taradash mitigaba el sexo, el vocabulario, el sadismo y la amarga visión del ejército presentes en la novela, pero los personajes estallan francos y frescos en la pantalla, frustrados en su búsqueda del amor y la integridad en vísperas de la guerra. La crueldad de Ernest Borgnine como Fatso y la obstinada resistencia de Montgomery Clift como el soldado Prewitt se entrelazan con la inocencia del Maggio de Frank Sinatra y la cordura del Sargento Warden de Burt Lancaster. No hay final feliz: Deborah Kerr y Donna Reed parten hacia un futuro seguro como mujeres que beberán y fumarán demasiado.

A principios de 1954 ya no quedaban dudas acerca del futuro: *De aquí a la eternidad* sería uno de los grandes éxitos de la década. Los gastos se elevaron a 2.406.000 dólares, copias y publicidad incluidas. En su primera exhibición, el filme hizo ganar diecinueve millones de dólares a la Columbia, convirtiéndose en el título más taquillero de la historia del estudio.

La película se hizo tan famosa que durante muchos años los guías turísticos llevaron a sus clientes a visitar el lugar de la playa hawaiana donde Burt Lancaster y Deborah Kerr rodaron su famosa escena de amor.

El fervor de la crítica rivalizó con el del público. “Variety” aseguraba que era «en muchos aspectos mucho mejor que el libro», mientras “Newsweek” proclamaba que «es uno de los filmes más absorbentes y honestos que han cruzado una pantalla en años». La Academia no fue ajena a este clamor y decidió tomar partido contra la mojigatería, apostando en su edición número veintiséis por una película dura, realista y conflictiva que había tenido serios enfrentamientos con los censores y el Pentágono.

La joya de la Columbia se alzó con trece nominaciones.

La ceremonia de entrega de los Oscar se celebró el 25 de marzo de 1954 en dos escenarios paralelos, el Pentages Theatre de Hollywood y el Century Theatre de Nueva York, con cámaras emplazadas en ambas localizaciones. Esa noche, *De aquí a la eternidad* se consagró como la gran triunfadora del año, acaparando las estatuillas correspondientes a la Mejor Película, Director, Actor Secundario (Frank Sinatra), Actriz Secundaria (Donna Reed), Guión Adaptado (Daniel Taradash), Fotografía en Blanco y Negro (Burnett Guffey), Sonido y Montaje. Ocho Oscar en total; nadie volvió a llamarla «la locura de Cohn».

Quienes se quedaron con la miel en los labios fueron Burt Lancaster y Montgomery Clift. Lo que había ocurrido era un simple problema de matemáticas. La producción de la Columbia consiguió más votos para el Mejor Actor que ninguna otra película, pero como hubo tantos miembros que votaron a Lancaster como a Clift, se anularon entre sí, dejando a William Holden (*Traidor en el infierno*) como ganador. Monty, desolado, cayó en una nueva depresión. Como consolación por la pérdida del Oscar, Renée Zinnemann le envió la estatuilla de una trompeta, que el actor conservó toda su vida.

De aquí a la eternidad se convirtió en un talismán para las carreras de todos sus responsables, sobre todo para Frank Sinatra, cuyo Oscar simbolizó su conquista personal de la adversidad.^[8] Pero nadie se alegró tanto del éxito del filme como Harry Cohn. En un momento en que todos los estudios se dedicaban a experimentar con la pantalla panorámica y las tres dimensiones, el patrón de la Columbia había asombrado a la industria con una cinta filmada en blanco y negro —se filmó calculadamente así, con los viejos colores primordiales del cine, en medio de la invasión de colorines que por entonces capitaneaba la MGM— y en formato tradicional.

En 1979, el clásico de Zinnemann dio origen a una miniserie televisiva de seis horas, dirigida por Buzz Kulik e interpretada por William Devane en el papel de Milt Warden, Natalie Wood en el de Karen Holmes, Steve Railsback como Prewitt, Joe Pantolino como Maggio, Kim Basinger como Alma y Peter Boyle como Fatso Judson. Pese a algunas sorpresas de reparto, este producto televisivo carecía de la calidad de su homónimo cinematográfico, especialmente en lo que respecta a los papeles de Prew y Maggio. No había ninguna necesidad de volver a hacer lo que los mejores talentos de Hollywood ya habían hecho tiempo atrás.

Película de ásperos conflictos personales, jalonada por calambres de alta tensión dramática, *De aquí a la eternidad* narra la vida de diversos personajes adscritos a las instalaciones cuarteleras de Schofield, Hawai, días antes del sorprendente ataque

japonés a la base militar de Pearl Harbor. Las feroces frustraciones sexuales y la mediocre existencia de un grupo de oficiales —hombres entregados a la bebida y el boxeo— y sus esposas, la brutalidad de algunos mandos y la amoralidad de quienes se han apropiado jerárquicamente del poder están presentes tras el argumento de la película, aunque en algunos momentos la crítica al Ejército se diluye en elementos melodramáticos, como el adulterio entre la mujer de un capitán y un sargento de la base, que dio lugar a la tórrida escena en la playa, y la amistad de un soldado melancólico con un emigrante italiano. El torbellino de pasiones en colisión fue en parte la causa de la enorme popularidad de esta obra esculpida por Fred Zinnemann con indiscutible fuerza y precisión.

El cineasta austriaco eliminó el lenguaje obsceno —aunque real— de la novela porque el ejército se lo exigió como condición para recibir permiso para rodarla en las Schofield Barraks. La censura de la época se encargó del resto: rebajó el tono de las relaciones entre las parejas protagonistas, convirtió a la prostituta Alma en una modosa chica de alterne y borró la homosexualidad latente entre el sargento Warren y el soldado Prewitt.

En el éxito de la cinta también jugó una baza decisiva su portentoso reparto. El director opinaría más tarde que la aparente inadecuación de los actores a sus papeles se reveló como baza fundamental en sus soberbias interpretaciones: «Si empleas a alguien como Deborah Kerr, que es una verdadera dama y parece muy fría y distante, entonces todo se vuelve más interesante, porque no se puede creer que esta señora tan distinguida se acueste con todos los soldados. Otro aspecto accidental fue el de Donna Reed, que hacía de prostituta. Ella no parece una prostituta. Es muy burguesa y muy señora. En el filme las otras prostitutas la llaman “princesa” y ella parecía un poco una princesa. Montgomery Clift encarna a un boxeador, pero tampoco lo parece físicamente».

Lo cierto es que Zinnemann extrajo prodigios del rostro de Deborah Kerr y encarriló a Burt Lancaster hacia la etapa cumbre de su carrera. La gélida actriz —prototipo de la inglesa remilgada y reprimida— se convirtió en manos del realizador austriaco en una tenaz devoradora de hombres, y sus alardes amorosos en la playa, todo fuego, hicieron correr verdaderos ríos de tinta. Igualmente aplaudida fue la interpretación del atlético Lancaster, que encarnaba al obligatorio pedazo de carne, el duro pero carismático sargento Warden, «cuyas facultades son obvias y cuyo código de conducta es rígido y extraño, pero nunca cuestionable», precisaba “Time”. Burt Lancaster ofreció una actuación de notable sobriedad, por la que obtuvo el premio de la Crítica de Nueva York y la confirmación del *status* de actor dramático digno de toda consideración.

Para Montgomery Clift, *De aquí a la eternidad* fue la confirmación de su llegada a la cima. El papel del tozudo e individualista soldado Prewitt, que se enfrentaba a

quienes querían hacerle volver al boxeo cuando lo único que le importaba era tocar la trompeta, resultaba ideal para él. Monty estudió ambas materias para encarnar al personaje, pero aplicó su propia sensibilidad para la filosofía de Prewitt: «Un hombre debe ser lo que es y no lo que le exigen que sea». Fue todo un desafío, del que salió triunfante a base de una interpretación matizada y muy concentrada, resuelta con un talento inmenso.

La película también encumbró a Frank Sinatra y Donna Reed. Los dos bordaron filigranas en sus composiciones, pero la actuación de Sinatra, en concreto, fue magistral en todos los sentidos. Sobre el papel, Maggio era un tipo oscuro e intenso, y Frankie —un actor desesperado y un hombre más desesperado todavía— lo encarnó a la perfección. Estuvo creíble, humano y conmovedor dando vida a aquel soldado tierno, juguetón y desafiante que le permitía demostrar su capacidad para abordar personajes dramáticos. La escena de su muerte fue reconocida como una de las interpretaciones más sensacionales de la década.

Del elenco de actores secundarios también cabe destacar a Ernest Borgnine, perfecto en la piel del temible sargento “Fatso”, y a Barbara Morrison, la mejor *madame* del “club de amigos” posible. Si se fijan también encontrarán en pantalla al Superman George Reeves, que se hizo con un pequeño papel en la película durante un paréntesis de su serie de televisión: era el ex-amante de Karen Holmes. Por último, les sonarán nombres como Jack Warden, Tim Ryan, Claude Akins, Robert Wilke, Philip Ober, Don Dubbins... Todos ellos, sin excepción, ofrecieron estupendas interpretaciones.

No hace falta decir que desde la butaca, *De aquí a la eternidad* se devora, pues en ella descubrimos el magnético talento de un excepcional cineasta, cada vez más clásico, más eterno. Alejado de cualquier convencionalismo, apoyado en el excelente guión de Daniel Taradash y sacando el máximo partido de unos intérpretes excepcionales, Fred Zinnemann emociona, angustia, sacude al espectador y le conduce durante casi dos horas a través de un torbellino de pasiones en colisión.

El resultado es una de las cimas del cine en blanco y negro, y posiblemente la película más honda, atrevida y vigorosa del cineasta vienés, que se vació aquí en una obra que uno se atreve a calificar, amparado en la elegancia de su construcción y en su magnífico acabado, como perfecta.



No fue un mero accidente que Montgomery Clift (en la imagen anterior con Donna Reed) fuese elegido para interpretar a Prewitt en *De aquí a la eternidad*, el papel más importante de su carrera. Una irresistible cadena de acontecimientos llevó a la unión de un actor y un personaje. Cohn insistía en contratar a Aldo Ray, pero Zinnemann quería a Monty. El magnate se opuso violentamente y el director amenazó con renunciar al proyecto si no se cumplían sus deseos. «¡Soy el presidente de la compañía! ¡No puedes darme ultimátums!», gritó Cohn. El director zanjó la cuestión diciendo que no le estaba dando ningún ultimátum, simplemente la película sería mucho mejor con Clift.



Finalizado su contrato discográfico y abandonado prácticamente por sus amigos, Frank Sinatra movió todos los hilos a su alcance para conseguir el papel de Angelo Maggio. Pocos apostaban por él. Sus cuerdas vocales habían sufrido una hemorragia, destrozando su carrera como actor y cantante. Además, la mala publicidad que atrajo durante su romance y matrimonio con Ava Gardner había hecho que gran parte de la industria le diese la espalda. Pero Sinatra luchó con uñas y dientes por un personaje que iba a acabar levantando su moribunda carrera. Cohn le dijo que el papel era suyo si aceptaba un ínfimo salario de mil dólares. Frank aceptó en el acto. Su instinto de supervivencia no falló. Aunque su sueldo era veinte veces inferior al suyo habitual, los beneficios extraordinarios que extrajo de él —un Oscar y un nuevo soplo de vida a su carrera como actor y como cantante— dejaron a esta recompensa en una minucia.





En cuanto supo que iba a intervenir en *De aquí a la eternidad*, Montgomery Clift tomó lecciones de trompeta y boxeo, y también aprendió a marchar en formación para conseguir la mayor verosimilitud posible en la película. La intensidad que Monty aportó a su papel tuvo un efecto positivo sobre los demás actores, cuyas interpretaciones mejoraron para alcanzar el elevado nivel que él se había impuesto a sí mismo. «Se acercaba al guión como un científico», decía Burt Lancaster.

'SABRINA'



Audrey Hepburn entró en el mundo del cine como un meteoro provisto de una estela purísima. Hollywood nunca había conocido a nadie como ella. Se deslizaba por la pantalla con la frescura y agilidad de una gacela. Tenía gracia, encanto, sofisticación e indudable personalidad. No parecía de carne y hueso. Tal vez fuera por su cara angelical, de mirada dulce, profunda y sugerente; o por su cuello de cisne, prólogo de una estilizada silueta; o quizá por sus gestos finos y delicados. Lo cierto es que Audrey fue, principalmente durante los años cincuenta, una adorable princesa de cuento de hadas, siempre elegante y distinguida, rodeada de exquisitos perfumes, de lujosos decorados, de vestidos suntuosos. Descubierta en un filme delicioso, *Vacaciones en Roma*, su consagración llegó con un título recordado por toda una generación, *Sabrina*, exquisita comedia en la que compartió honores estelares con un maduro Humphrey Bogart y un William Holden en su mejor momento. Su éxito fue espectacular. En una época dominada por las actrices pechugonas de anchas caderas, miss Hepburn lanzó la moda del pelo corto, la extremada delgadez, los pantalones piratas y los zapatos sin tacón. Desde el estreno de la película, todas las chicas empezaron a vestirse y peinarse como ella. Todas querían vivir el cuento de hadas de Sabrina. Al fin y al cabo, Billy Wilder les había presentado a una nueva Cenicienta.

Pero *Sabrina* no fue una experiencia feliz para nadie. Bogart nunca superó su hostilidad inicial hacia su personaje. No le gustaba llevar un cuello almidonado e interpretar a un magnate de Wall Street. Creía que era un deliberado error de casting, pensaba que el argumento era absurdo y estaba resentido porque Holden y Wilder eran viejos amigos. También estaba resentido con Hepburn. Estaba resentido con el mundo. El resentimiento era su modo de vida. Pinchaba y pinchaba. Wilder, un virtuoso en el tema, respondió. Y la bomba explotó. Ernest Lehman explicó que la película comenzó con desorden y terminó en puro pánico.

El proyecto más importante de la Paramount en 1953 era un éxito teatral de Samuel Taylor^[1] titulado en Gran Bretaña “Sabrina Fair”, y acortado a “Sabrina” en Estados Unidos para evitar confusiones con “Vanity Fair” (“La feria de las vanidades”). Se dice que Audrey Hepburn leyó el texto de la obra incluso antes de que se estrenara y pidió a su estudio que la comprase para ella.^[2] La Paramount lo hizo, en marzo de 1953, acordando pagar a la actriz 15.000 dólares, poco más de lo que le había pagado por su aclamado debut en *Vacaciones en Roma*.

En ciertos aspectos, Audrey aún estaba por debajo de las estrellas más populares. «Hubieses ganado más si hubieses esperado hasta después de *Vacaciones en Roma* para firmar tu contrato», le dijo Hedda Hopper, en el rol de asesora financiera de las estrellas. Hepburn replicó: «Lo importante no es el dinero, sino ser una buena actriz». Hopper se quedó sin respuesta.

Lo que atraía particularmente a Audrey era su historia, un cuento de hadas moderno. “Sabrina” era una actualización de Cenicienta: la hija de un chófer al

servicio de una rica familia de Long Island se gana el corazón de los dos herederos. Su padre gasta sus ahorros en enviarla a estudiar a París, donde se convierte en una “princesa”. Todo marcha sobre ruedas hasta que Sabrina regresa, después de dos años en Francia, convertida en una joven hermosa y refinada en lugar de la chiquilla desgarrada que creció en la finca y que intentó suicidarse al no verse correspondida por David en su pasión juvenil. La joven acabará transformando al malhumorado príncipe-rana de la mansión, el estirado y clasista Linus Larrabee, que espera acrecentar la fortuna familiar, ya enorme, gracias a la boda de su hermano menor David, un *playboy*, con la hija de un magnate de la industria.

Al frente del proyecto se encontraba Billy Wilder, que de esta manera completaría su contrato de cinco películas con la Paramount: una elección astuta, ya que inmediatamente vio en la obra algo similar a las comedias de Ernst Lubitsch, que trataban el amor como el pasatiempo de gente que era frívola y rica, pero no enteramente sin valor. De todas las personas con talento en el Hollywood de la época, nadie mejor considerado que Wilder, que tenía entonces cuarenta y siete años. Su registro era tan amplio como su talento. También se le conocía por la crueldad con que trataba a sus colaboradores, por sus pullas y sus insultos injustificados. Sus colegas lo querían mucho o lo aborrecían.

Sabrina fue una de las últimas películas del cine americano post-bélico en satirizar las manías de los muy ricos y dar una visión tolerante de su inutilidad social. Que retenga su inocencia a este respecto se debe en gran medida a la elección de una chica tan completamente encantadora que sólo podemos desearle que viva feliz para siempre como una heroína de cuento de hadas.

A diferencia de otros productores o directores que escriben primero el argumento y después buscan a las estrellas, Billy Wilder tan sólo empezaba a escribir el guión cuando tenía a las principales estrellas contratadas. Si no hubiera pensado en Jack Lemmon, no hubiese existido *El apartamento*. La razón principal por la que hizo *Uno, dos, tres* fue que deseaba trabajar con su admirado James Cagney. Y tan sólo aceptó hacer *Sabrina* porque podía contar con Audrey Hepburn. Este método de trabajo le permitía cortar los papeles a la medida de sus intérpretes, de manera que se ajustasen a sus talentos particulares. Pero el sistema falló en esta ocasión.

Cuando el director y sus colaboradores empezaron a escribir el guión de *Sabrina*, Audrey Hepburn, Cary Grant y William Holden habían dado el visto bueno a su participación en el filme. Entonces, de forma inesperada, Grant se retiró del proyecto por razones que nunca explicó y dejó a Billy en la estacada.^[3] «Sólo una semana antes de comenzar el rodaje en la Paramount», recordaba el cineasta, «tenía a los actores, el equipo y los decorados, pero no tenía una estrella masculina y estaba realmente en un aprieto».

El papel de Linus Larrabee exigía la talla, la fuerza y el talento que sólo poseían

Cary y un reducido grupo de estrellas. No se trataba únicamente de que Linus debiera tener cierta edad y presencia, sino de que tenía que suponer una alternativa convincente al atractivo y atlético Bill Holden. La opinión general era que Joseph Cotten era el candidato ideal al papel de Linus Larrabee. A su favor jugaba el hecho de haber encarnado espléndidamente al personaje en Broadway. En su contra, el no ser una estrella de cine genuina, a la altura de Grant. Estaban James Stewart y Gregory Peck. También habrían servido Tyrone Power o James Mason. Pero Wilder los descartó a todos.

Acosado por el tiempo, Billy tuvo la innovadora idea de darle a *Bogie* un papel romántico muy diferente a sus habituales roles de duro. Creía que Humphrey, un actor de características diametralmente opuestas a Cary, podía interpretar a un hombre maduro, sin asomo de romanticismo, pero que gradualmente va enamorándose.

Phil Gersh se atribuye el mérito de haber conseguido que Bogart considerase aquel papel. Informado de que Audrey Hepburn iba a interpretar a la protagonista y William Holden al hermano menor, Gersh vio un borrador del guión, todavía inacabado, y le gustó lo que leyó. El joven agente, que jugaba de vez en cuando al tenis con Billy Wilder, le llamó para sugerir al protagonista de *La reina de África*. «Escucha Phil», le dijo el director, «tienes una buena derecha y un saque espléndido, pero no entiendes una palabra sobre repartos. ¡Olvídalo!».

Dos semanas después, Wilder se puso en contacto con él. Había estado meditando la opción de *Bogie* y quería que hablaran. Se organizó una reunión informal en casa de Bogart, y a ella acudió Billy con sólo la mitad del primer borrador escrito. Tomaron los cócteles de rigor y hablaron relajadamente durante dos horas. *Sabrina* no llegó a mencionarse. Humphrey, que tenía otra cita esa noche, dijo al final: «Mira, Billy, no me cuentes la historia, me basta con que nos demos la mano y me digas que vas a cuidar de mí. No necesito leer el guión después de un apretón de manos». Wilder prometió cuidar de él y se estrecharon las manos. Todo muy amistoso y cordial, sin el menor indicio de las dificultades venideras.

Bogie aceptó la oferta guiado por los consejos de su amigo Irving “Swifty” Lazar, aunque a él nunca le entusiasmó el papel. Le molestaba que su personaje hubiera sido concebido para otro actor, no soportaba a Billy Wilder, aunque —según parece— sus películas le gustaban mucho, y, además, temía enfrentarse a un galán que ya tenía cierta experiencia en las lides de la comedia. Lazar, sin embargo, pensaba que mejoraría su imagen y realzaría su carrera si demostraba que podía hacer alta comedia.

Sabrina tenía un presupuesto de 2.239.000 dólares. El contrato de Bogart para esta película estipulaba que cobraría 20.000 dólares semanales por diez semanas de trabajo y 3.333 diarios si había que rodar después de esa fecha. Le dieron un billete

de avión en primera clase y una suite de hotel en Nueva York.^[4]

El inicio de la filmación se programó para finales de septiembre. Los encargados de buscar localizaciones en Nueva York no tuvieron demasiados problemas para acceder a la finca que habían elegido para sugerir la glamourosa, lujosa y hedonista vida de los personajes, y darles «un aspecto de Jay Gatsby»: el lujoso palacete pertenecía al entonces director de la Paramount Barney Balaban.

El rodaje fue una interminable pesadilla, la primera producción verdaderamente desastrosa que dirigía Billy Wilder. Los problemas empezaron con el guión. Wilder y Samuel Taylor empezaron a reescribir la obra teatral con Audrey Hepburn y Cary Grant en mente. A mitad del primer borrador, la pieza se estrenó con éxito, y Taylor se volvió aprensivo con los cambios de Wilder, sobre todo cuando el cineasta de origen austriaco comenzó a eliminar grandes fragmentos. Dado que su obra estaba representándose en Broadway con grandes elogios y saneadas recaudaciones, no entendía la necesidad de eliminar tanto texto.^[5]

Los dos autores presentaron un borrador preliminar a principios de julio, pero en ese momento su colaboración ya era muy problemática. Después de varias discusiones, Taylor abandonó abruptamente la adaptación de su obra y Wilder no tardó en encontrarle un sustituto. Ernest Lehman, que por la mañana estaba trabajando en MGM en el futuro guión de *Chantaje en Broadway*, se encontró por la tarde en la Paramount después de que Wilder enviase un SOS pidiendo su cesión. La película ya estaba en pre-producción, y el rodaje comenzaría a finales de septiembre.

La presencia de Bogart al frente del reparto planteó un serio problema con los diálogos. No eran de su estilo y Wilder tuvo que hacer numerosas modificaciones para adaptarlos a su personalidad. «Tuve que volver a escribir muchas escenas debido al cambio de actor», recordaba el director. «Estaba agotado».

Lehman le habló a Maurice Zolotow, el biógrafo de Wilder, de «un sentimiento de desesperación» mientras iba sacando adelante página tras página. «La escena que más me costó escribir», declaró el guionista, «fue la del ático de la compañía, donde el aburrido hermano mayor y la radiante Sabrina se dan cuenta de que se están enamorando. Billy quería hacerla muy íntima. Me presionaba para que sugiriese que se iban a la cama juntos. “Billy”, le dije, “eso lo arruinará todo. Nadie se acuesta con otro en los cuentos de hadas. El público nos odiará por eso”. No podía dejar que Billy cometiera este error. Casi nos separamos por eso».

La postura de Lehman sacó de quicio a Wilder. El director sugirió, insistió, exigió, que Sabrina mantuviera relaciones sexuales con Linus. Lo tendrían que hacer en secreto, por supuesto, pero Ernest no aprobaba la idea de ningún modo. Billy se puso frenético. En un violento ataque de furia se arrancó contra su amigo con un

torrente de insultos, golpeándole —como era su costumbre— en el punto donde creía que más le dolería. Tal como lo describió Lehman, el cineasta vomitó «todo tipo de calificativos: eunuco, marica, que no conocía a las mujeres, que odiaba el sexo, que me daban miedo las mujeres..., todo dicho con ese modo ruín y perverso que tiene cuando te insulta». El guionista no se desmoronó, siguió sin ceder y finalmente Billy abandonó.

Años después, Wilder no recordaba esta discusión sobre la seducción de Audrey como nada más que el habitual «tira y afloja de dos extremos de una cuerda», que es lo que Wilder decía que ocurre en una buena colaboración. «Tal como yo lo recuerdo, nos convencimos mutuamente de que Audrey es una enigmática mezcla de sofisticación e inocencia, y una dama en el mejor sentido de la palabra. No he visto la película en años, pero ahora estoy de acuerdo en que Sabrina no sería seducida mientras hubiese una oportunidad de que fuese a escoger a David».

El rol de “princesa” de Audrey en *Sabrina* causó más problemas que su papel regio en *Vacaciones en Roma*. La princesa Ann había sido virtualmente una niña: Sabrina era una Cenicienta transformada en una confiada mujer de mundo por las atenciones de los hombres que conoce en París. La naturaleza exacta de estas relaciones es desconocida; como en una película de Lubitsch, la comedia tiene sus mejores chistes en lo que elude y deja a nuestra intuición. Es la primera insinuación de la otra imagen cinematográfica de Audrey, no la chica inocente sino la “mujer reservada”. Esta naturaleza dual, más claramente expuesta en *Desayuno con diamantes*, iba a exprimir a los guionistas al máximo para asegurar que su imagen se mantuviese pura aunque sus acciones fuesen cuestionables.

Hay que dar a Wilder y Lehman el mérito de tener el tacto necesario para este equilibrio moral. Aunque el estatus de Sabrina en la mansión de los jefes de su padre es ambiguo, el modo inocente en que se gana el afecto de los herederos es incuestionable. Este comportamiento ayudó a Audrey a hacer de Sabrina la clase de chica que puede ignorar los motivos financieros mientras acepta sus beneficios.

Jack Lemmon dijo en cierta ocasión que de los rodajes de Billy Wilder se sale loco, tullido o ambas cosas, aunque siempre con ganas de empezar otro. A *Bogie* no le sucedió lo mismo. Él nunca se esforzó en ocultar que Wilder le desagradaba y que el proyecto le parecía despreciable.

Después del primer día de filmación, Humphrey telefoneó a Gersh desde el estudio, pidiéndole que se presentara de inmediato. «Billy le estaba filmando el cogote y los primeros planos eran todos para Holden y Hepburn», se lamentó Bogart. «Ni siquiera necesito el peluquín porque el tipo ese me saca de espaldas».^[6] Wilder intentó calmarle. Aunque el último tercio del guión aún no había sido escrito, él se

llevaría a la chica. Pero el astro siguió con el ceño fruncido.

También se creó otro problema a causa de la diferencia de estatura con su pareja. Audrey rondaba el metro setenta sin tacones y Bogart, a pesar de su reputación de hombre duro, apenas alcanzaba su altura. La situación se resolvió, finalmente, eliminando los tacones de los zapatos de ella e introduciendo plantillas en los de él. El actor no quedó muy conforme con la solución, pero el director cortó por lo sano sus protestas: «Si podemos hacer eso con Alan Ladd, podemos hacerlo con cualquiera».

Los recuerdos de Wilder eran de una estrella imposible, cuyos berrinches en el plató le ponían al borde de la paranoia. Billy se quejó de que la estrella, que tenía derecho de aprobación sobre el guión, le hizo la vida imposible. Bogart decidió que Lazar le había dado «información falsa» y obligó al director a realizar muchas reescrituras. Varios compañeros pensaban que Humphrey era «inestable, crispado, paranoico, y bebía más de lo que sería bueno para él». Visto lo cual, a nadie puede extrañar lo que sucedió después.

Bogart y Bacall se alojaron en el St. Regis mientras se rodaban las localizaciones en Wall Street y los muelles de French Line, como también lo hicieron Wilder, Lehman, los Holden y Hepburn. El equipo volvió pronto a Los Ángeles, y el 6 de octubre se reinició la producción de *Sabrina*. Había una tremenda tensión, porque Billy filmaba escenas cada día y escribía nuevas con Lehman cada noche. A menudo se veían redactando con frenesí. El agente de Humphrey advirtió al director que su cliente estaba «muy disgustado» y que «iba a marcharse».

Según Zolotow, *Bogie* empezó la película con el pie torcido. Por un lado, un “duro” de convicción como él llevaba mal mirarse cada mañana en el espejo y verse convertido en un pulido ejecutivo maduro y lleno de buenas maneras, cosa que sabía que no le iba. Por otro, no acababa de digerir verse relegado a apoyatura de lujo de la estrella del momento, aunque cobraba el doble que ella. Además, si Hepburn y Holden eran dos firmes estrellas de la Paramount, él no atravesaba su mejor momento.

«Bogart estaba en un territorio completamente desconocido», dijo Wilder, «y muy incómodo». No le faltaba razón. Cuando comenzó el rodaje de la espumosa *Sabrina*, *Bogie* acababa de protagonizar *El motín del Caine* y parecía cargar con la paranoia del Capitán Queeg Queeg.^[7] Sus delirios de persecución lo abarcaban todo. Pensaba que Holden estaba fumando deliberadamente para hacerle toser durante sus frases. Se quejó a Billy: «Ese jodido Holden, agitando sus cigarrillos, arrugando papeles, echándome humo en la cara. Quiero que este sabotaje termine, Mr. Wilder».

Un amigo común opinaba del enfrentamiento que se trataba de algo lógico, pues no era sino el choque entre los egos de dos auténticos titanes: «Bogart era un hombre caprichoso y eso no le hacía ninguna gracia a Wilder. Humphrey creía que cualquier

director tenía que humillarse ante él. Sin embargo, es sabido que en una película de Billy no hay más estrella que Billy Wilder».

A esta antipatía mutua se sumó la situación personal del mítico actor. En aquella época, *Bogie* tenía serios problemas con el alcohol. Durante el día se esforzaba por estar sobrio, pero a las seis de la tarde se bebía su primer *whisky*. Eso significaba que se negaba a mover un dedo desde esa hora, tal y como aparecía reflejado en su contrato. Esa era su regla estricta.

Wilder no podía saber lo duro que era para Humphrey pasar largas horas sin tomar una copa. Tenía un ritual invariable a última hora de la tarde. Su secretaria, Verita Petersen, le llevaba a las seis menos cuarto un vaso de *whisky* con soda, tapado con un pañuelo. El actor no se lo bebía hasta las seis, y a partir de entonces se volvía todavía más mezquino y hosco.

Wilder no podía evitar pensar que *Bogie* estaba mofándose de él con estos trucos. Incluso si se había tardado tres horas en iluminar la toma y todo estaba dispuesto, el actor enfurecía deliberadamente al director al marcharse en vez de quedarse diez minutos más para terminarla. «Todo estaba preparado para filmar la siguiente toma y son exactamente las seis en punto», recordaba Billy. «Pero él no se va a quedar ni diez minutos más para acabar la toma, pase lo que pase él se larga y te deja plantado».

Bogart le dio problemas a cada paso del camino. Dijo que no se sentía auténtico llevando un sombrero de fieltro y pantalones de rayas y cuellos almidonados: desde luego, era un cambio radical después de todos aquellos años de gabardinas y pistolas. Ridiculizaba cada aspecto del guión y de su vestuario. En definitiva, hacía sufrir al director, y éste le maldecía, le mandaba al infierno; un año más tarde llegó a echarle de menos: conoció a Marilyn Monroe. Pero esa es otra historia.

Mucho más satisfactoria fue la relación entre Wilder, Holden y Hepburn. Los tres formaban un grupo muy animado, y al acabar la jornada se reunían en el camerino de Holden —allí se les unía Lehman— para contar chistes y beber un *cocktail*, reuniones a las que nunca estuvo invitado Bogart. Le hicieron sentirse como un marginado, incluso como un paria. Para cuando se dieron cuenta de que le habían ofendido, ya era demasiado tarde para invitarle.^[8]

Cada tarde, al pasar ante el camerino de Bill Holden, *Bogie* escuchaba el tintineo de cubitos de hielo y la risa de Audrey y las carcajadas de Bill mientras escuchaban las historias de Wilder. «Esos bastardos de la Paramount no me han invitado», murmuraba mientras conducía hasta su casa en Holmby Hills. «Bien, que les jodan».

Aunque Humphrey no quería unirse a su pequeño grupo, le molestaba verse excluido y le disgustaba la —a su juicio— conspiración contra él. Acostumbrado a trabajar en la Warner o en Santana, donde era tratado como una gran estrella, se sentía fuera de lugar en la Paramount, donde todo el equipo simpatizaba más con

Wilder.

«Humphrey estuvo desagradable porque creía que éramos una camarilla de tres contra él», explicó el director. «Estaba a la vez en lo cierto y equivocado. Podría decirse que Bill, Audrey y yo nos divertíamos juntos. Y él estaba fuera. Bueno, hacer una película no significa que tengas que casarte. Bogart y yo no congeniamos. ¿Y qué? Cuando cada uno se toma en serio su trabajo en la película, y el intérprete aporta algo a su papel, hay que dejar de lado las enemistades y ofensas. Cuando el actor tiene talento, le beso gustoso los pies, independientemente de lo que piense de él en privado. Además, el rodaje de una película no dura toda la vida. Se sabe que un día, no muy lejano, llegará el indulto».

Sintiéndose marginado y ofendido, Bogart se volvió incluso más irritable. Atacaba en todas las direcciones, y durante aquellos estallidos, empezó a airear algunas de sus francas opiniones ante la prensa. Dijo que Hepburn no podía hacer una escena en menos de doce tomas; que Holden era un «estúpido gilipollas»; y que «ese prusiano con un látigo, ese nazi hijo de perra, era el líder de la pandilla».^[9] «¿Quieres que lo mate ahora o más adelante?», le preguntó Holden a Wilder en un determinado momento.

Miss Hepburn descubrió lo que significaban las “peleas de Hollywood” cuando se convirtió en inocente diana de la animosidad y los insultos del resentido Bogart. La joven estrella, que esperaba encontrarse con un hombre tan duro y tierno como el Rick de *Casablanca*, una de sus películas favoritas, se topó con un matón amargado, un hombre irritable, que bebía sin medida y que sentía una viva antipatía por ella al no haber sido su mujer, Lauren Bacall, la elegida para el papel de *Sabrina*. Humphrey tenía una vena autodestructiva en su carácter que rebotaba en cualquiera que le disgustase, al que se sintiese inferior o pensara que estaba obteniendo un trato preferente. Esto incluía a la inocente Audrey.

Cuando Hepburn contestó a sus pullas con indiferencia, el resentimiento de Bogart se transformó en abierta hostilidad. Era imposible para ella memorizar su papel porque las nuevas páginas del guión no se entregaban hasta que los actores llegaban al set por la mañana. Humphrey, un viejo profesional, se aprendía rápidamente sus frases y se enfadaba cuando ella se equivocaba en las suyas. Le dijo que se quedase en casa y estudiase su papel en vez de salir con Holden cada noche. En otras ocasiones, le daba por imitar su voz. Wilder intervino, por lo que Humphrey volvió su ira hacia él, imitando su cerrado acento alemán.

Lo cierto es que Humphrey sabía cómo poner el dedo en la llaga. La mayoría de la gente encontraba encantador el acento vienés de Billy. El cineasta, sin embargo, se avergonzaba de él. *Bogie*, que tenía un sexto sentido para adivinar las debilidades de un oponente, se enteró de esto. Desde entonces no paró de reírse del acento de Wilder, reservándole su vitriolo más amargo.

A veces, cuando el director estaba tenso, su acento empeoraba. Un día, le dio a Bogart una indicación: «Ven aquí, por favor, un poco más rápido». «Hey, Vilhem», dijo el astro en un tono desagradable, «¿te importaría traducir eso al inglés? No hablo muy bien alemán, jawohl». A diferencia de Audrey, Billy sí replicó. «Un chiste más como ese, mein Herr», escupió, «y traeré aquí a Dick Brooks para que te dirija».

Wilder raramente perdía una oportunidad de criticar a Brooks y a Nicholas Ray, otro joven director, en la cara de *Bogie*. Ambos habían hecho dos películas cada uno con el astro. Billy afirmaba que daban coba a Humphrey y aceptaban sumisamente sus insultos. «Se rodea de cabezas de turco», decía, «jóvenes cineasta como Nick Ray y Dick Brooks... Les pone en ridículo y ellos tienen que aceptarlo porque es parte del negocio. Pero Huston, Mankiewicz y yo no aceptamos eso de él».

Wilder no apreciaba el particular sentido del humor de Bogart, que en una ocasión trató de hacerle picar, diciéndole: «Huston me ha contado quiénes son, según él, los diez mejores directores y tú no estás en la lista. ¿No te parece que Huston está loco?». Billy no picó. «*Bogie* tiene un peculiar sentido del humor», comentó más adelante. «Es al mismo tiempo travieso y sádico».

Travieso y sádico, dos palabras que otros habían utilizado con frecuencia para describirle a él. Acertadamente. En materia de fastidiar al prójimo, Wilder lo había aprendido todo del maestro incontestable, Erich von Stroheim, tirano por excelencia del plató. «Yo había aprendido del maestro, de Stroheim», le explicó al periodista Ezra Goodman, «y lo de Bogart no era más que un juego de niños. Yo estaba acostumbrado a otro nivel. Bogart era inofensivo. Hay que ser mucho más ingenioso para ser malo de verdad».

Billy pasó una velada en casa de Humphrey tratando de aplacarlo, pero en el plató la batalla entre los dos prosiguió cada vez con mayor encarnizamiento. *Bogie* podía ser la estrella, pero Wilder era el director y sin duda la horma del zapato del actor cuando se trataba de ejercer poder y control.

A veces, cuando no se le ocurría ninguna réplica, Bogart exclamaba: «Aún eres un nazi hijo de puta en tu corazón», el peor entre sus posibles insultos, o le llamaba «bastardo kraut». El cineasta, judío criado en Viena, y cuya madre, algo que Bogart ignoraba, había muerto en Auschwitz, se ofendía muchísimo.

En una de estas ocasiones, Billy le miró detenidamente y después ladró: «Examino tu cara, *Bogie*, veo los valles, las grietas y los hoyos de esa cara tuya tan fea, y sé que en algún sitio, debajo de esa nauseabunda cara de mierda, hay una mierda de verdad». Este tipo de duelo verbal podría haber sido considerado, en otras películas de Humphrey, como bromas entre hombres muy viriles, pero en aquel caso eran verdaderos insultos.

Ese día, las tensiones fueron en aumento a medida que transcurría la jornada. Hepburn notó que *Bogie* ordenaba que le llevasen un vaso de *whisky* al set a las cinco

en punto. Mientras lo bebía entre las tomas, se volvía aún más hosco. En un par de ocasiones, Audrey, evidentemente molesta, se atropelló con sus frases. Humphrey no pudo disimular su felicidad: se trataba de una pequeña aficionada inglesa con una reputación inflada.

Al final del día, Wilder invitó a Audrey, Holden y Lehman a tomar una copa en su oficina. Bogart, como era habitual, no estaba incluido. Sintiéndose marginado, y sin haber conseguido que Hepburn perdiese la paciencia, volvió su sarcasmo hacia Holden —el “Sonriente Jim”, como le llamaba— ridiculizando su buena imagen, implicando que era más un ídolo juvenil que un hombre y poniendo en duda su talento. Se cuenta que Holden se abalanzó sobre él y Billy tuvo que contenerlo.

La dulce Audrey intentó esquivar las minas dirigidas contra su persona y mantenerse al margen del conflicto, pero se dio cuenta de que Bogart parecía nervioso en sus escenas de amor. Sus inusuales escenas con Hepburn funcionaron en *Sabrina*, sin embargo, como no lo habían hecho en *Battle Circus*. Audrey nunca habló negativamente sobre él. Lo más cerca que estuvo fue cuando declaró: «Humphrey me tenía aterrorizada —y él lo sabía—. Pero si yo no le gustaba, nunca me lo demostró». Después habló de «lo razonable que fue con ella, un poco más brusco con otra gente, pero una brusquedad jovial». El propio *Bogie*, meses más tarde, le hizo un raro cumplido: «Coges a Monroe y a Terry Moore, y sabes lo que vas a conseguir cada vez. Con Audrey es impredecible. Es como una buena jugadora de tenis, cambia sus golpes».

La última autoridad sobre el tema es Wilder, quien en una entrevista comentó que «*Bogie* no odiaba a Hepburn. Nadie podía odiarla. Tampoco odiaba a Holden. Me odiaba a mí, porque sabía que yo quería a Cary Grant pero no pude conseguirlo. Bogart me hizo un favor al aceptar el papel. Había hecho películas con Holden antes, y Holden se enamoró de Hepburn, así que fue un arreglo de lo más cómodo. Pero *Bogie* llegó en el último momento, y yo no sabía qué hacer con él».

Las inseguridades de Humphrey se vieron agravadas por un comentario jocosos de Wilder a la prensa. Cuando un reportero le dijo al director que su estrella le acusaba de negarse a entregarle el guión, en especial el final de la historia, Billy replicó con su socarronería habitual: «Es evidente que es Bogart quien se lleva a la chica; ¡ha cobrado trescientos mil dólares y Holden ciento veinticinco mil!». Aquella fue la estocada más eficaz del cineasta de origen vienés. De manera deliberada, mantuvo a Humphrey sobre ascuas, torturándole, hasta los últimos días del rodaje.

Bogie, terriblemente susceptible en cuestiones de edad, empezó a insinuar que Wilder estaba reescribiendo el guión para que Audrey no acabase con él. Los rumores —probablemente iniciados por Billy— no tardaron en circular por el set. Lehman y Wilder iban a escribirlo para que Hepburn cayese en brazos de Holden. Bogart se paseaba murmurando: «Me van a joder... No me voy a llevar a la chica... Billy va a

dársela a su amiguete Holden».

Con poco más de treinta años, Holden era todavía un niño mimado del cine. Aún disfrutaba de su éxito en *El crepúsculo de los dioses* y estaba a punto de ganar un Oscar por su interpretación en *Traidor en el infierno*, y aunque su brillante apariencia externa ocultaba el alcoholismo que acabaría matándolo, tanto en la película como en el plató era el símbolo de todo lo que Bogart no tenía. «*Bogie* tenía la idea de que yo prefería a Bill Holden», declaró el cineasta de origen austriaco. «Bueno, sí, era cierto. Bill Holden era una de mis personas favoritas en el mundo».^[10]

Humphrey, por el contrario, cada vez sentía menos simpatía por su hermano en la ficción. Se burlaba de su imagen de rubio teñido en *Sabrina* y volcaba en él buena parte de su resentimiento. Holden había aparecido con *Bogie* en *Invisible Stripes* (1939) y los dos hombres nunca se habían llevado bien. En una entrevista de 1956, Holden se refirió a su colega como un «actor de consumado talento, con un ego igual de grande», y confesó abiertamente: «Yo odiaba a ese bastardo. Siempre estaba removiendo las cosas de un modo que no tenía que hacerlo». En cualquier caso, lejos de las cámaras, la realidad era muy diferente, y la mente de Bill estaba en otras cuestiones aparte de un co-protagonista paranoico.

Ernie Lehman se dio cuenta de lo que estaba ocurriendo cuando se dejó caer por el camerino de Holden un día. Encontró a Bill y Audrey de pie, a treinta centímetros de distancia, mirándose a los ojos. Lehman se despidió de la pareja y se marchó, comprendiendo que algo profundo estaba sucediendo entre los dos actores.

«Hepburn y Holden empezaron un romance durante el rodaje de *Sabrina*», explicó Lehman. «Muy tranquilo, muy *sotto voce*, pero muy firme. Nos sorprendió. Todos pensaban que conocían a Audrey». Bill estaba casado por entonces con la actriz Brenda Marshall, pero la monogamia no satisfacía a un hombre notoriamente promiscuo. Educado, encantador, elegante y sumamente atractivo, Holden fue uno de los grandes amantes de la época. Tenía cierta inclinación por las damas jóvenes y refinadas, como lo prueba el hecho de que en su amplia lista de conquistas se encontrara el nombre de Grace Kelly. Audrey, por supuesto, también cayó en sus redes. La actriz se sentía culpable, pero continuó con el romance.

En aquellos días, Bill y Audrey fueron vistos a menudo en lujosos restaurantes, tras lo cual se iban al apartamento de ella. Sin embargo, los amigos más íntimos de Hepburn dudan que la relación llegara a mayores. Pero no hay duda de que Holden la adoraba con pasión: «Ella fue el amor de mi vida», declaró tiempo después. Audrey contaría que se negó a casarse con su amante porque no quería ser acusada de «rompehogares» y, en especial, porque él se había hecho practicar la vasectomía.

Bogart había tenido romances con Mayo Methot durante *La mujer marcada* y con Lauren Bacall en *Tener y no tener*. Observó con tolerancia las aventuras de Bette Davis y George Brent en *Amarga victoria* y de Mary Astor y John Huston mientras

rodaban *El halcón maltés*. Pero le indignaba el *affaire* del casado Holden con la joven Audrey Hepburn, lo que hacía más irónico que ella rechazase a Bill en la película para irse con Humphrey. No sólo no le gustaban los dos actores, sino que pensaba que su vida amorosa estaba interfiriendo en el trabajo de Audrey. Pero no hay mal que por bien no venga: posiblemente, la irritación de *Bogie* aportó credibilidad a su interpretación en el papel de Linus Larrabee.

Wilder dijo que él no se enteró del romance entre Hepburn y Holden: «La gente del set me dijo más tarde que Bill y Audrey estaban liados, y que todo el mundo lo sabía. Bueno, no todo el mundo. Yo no lo sabía. Los dos eran amigos míos. No me dijeron nada. Ambos eran personas maravillosas. Si estuvieron juntos, espero que encontraran algo de felicidad. Los dos habían tenido su ración de infelicidad. Tenían grandes carreras, pero no eran felices en su vida personal».

Lo cierto es que Hepburn encontró todo el apoyo del mundo en Wilder. El director lo recordaba así: «Vi la prueba que Wyler le había hecho para *Vacaciones en Roma* y me quedé fascinado, estaba totalmente loco por ella [...] El primer día, llegó al set preparada. Se sabía sus frases. Era tan grácil y elegante que todo el mundo se enamoró de ella a los cinco minutos, incluido yo, y me planteó un problema gravísimo porque no sólo me había enamorado de ella, sino que además decía su nombre en sueños. Afortunadamente —¡menuda suerte la mía!— el nombre de pila de mi mujer también es Audrey, así que no me castigó ni nada parecido [...] No podría haber una Cenicienta más perfecta que Audrey. Era adorable. Lo hacía todo con facilidad y elegancia. No tenías que dirigirla, sólo conducirla un poco».

La revista “Life” la llamó «la alegría del director» y citaba un comentario de Wilder: «Ella da la distinguida impresión de que sabe deletrear “esquizofrenia”». Hepburn era tan diligente que —con la aprobación del director— insistió en interpretar sus propias canciones. El guión decía que tenía que cantar unas cuantas estrofas de “Yes, We Have No Bananas” en inglés y “La Vie en Rose” en francés. A menudo Audrey pasaba dos horas al día con un preparador vocal.

La relación de Hepburn con Wilder fue duradera, y también lo fue su relación con los dos grandes diseñadores que trabajaron con ella en *Sabrina*. Los vestidos de Edith Head para *Vacaciones en Roma* pronto ganarían un Oscar. Naturalmente, había sido contratada de nuevo para *Sabrina*. El problema se llamaba Hubert de Givenchy.

A sus veintiséis años, Givenchy era un aspirante al trono de la moda francesa. Su acaudalada familia había financiado recientemente la inauguración de su salón, y ahí fue donde Audrey y él se conocieron en el verano de 1953. Ese día, se hicieron amigos de por vida.

La actriz volvió a Hollywood con una carpeta de bocetos del modisto parisino para que Edith Head diseñase su vestuario. Según cuenta la leyenda, Head se puso hecha una furia. Pero Wilder lo negó siempre: «Eso no es verdad. Ella era una de las

grandes damas de todos los tiempos... Puede que estuviese un poco dolida, pero...».

Todo el mundo se volvió loco con los diseños de Givenchy, y Audrey se volvió loca por él. Le consideraba el epítome de la cultura y la educación. Wilder hizo entonces un movimiento arriesgado: los vestidos de alta costura de Sabrina serían diseñados por Givenchy. El trabajo de Edith Head se limitaría a las “ropas de Cenicienta” antes de la transformación, o lo que es lo mismo, a lo que la cronista de “Vanity Fair” Amy Fine Collins llamó «un vestido de golfilla pre-París y un par de insignificantes conjuntos deportivos». Con sus disculpas a Edith, Audrey voló a París. Head se lo tomó como un desaire personal.

Pero nada de esto habría sucedido si los acontecimientos se hubiesen desarrollado según los designios del estudio, que había puesto sus ojos en Cristóbal Balenciaga. Para ser más concretos, los había puesto Gladys de Segonzac, esposa del jefe de la Paramount en París. Balenciaga tenía más nombre, y siendo quien era su principal valedora, tenía muchas posibilidades de salirse con la suya. Afortunadamente, el legendario modisto estaba en medio del período de pre-colección, y nadie se atrevió a molestarle. Otra de las versiones cuenta que Balenciaga, sencillamente, no sabía quién era Audrey. El maestro se sintió encantado cuando su personal le avisó de que la señorita Hepburn solicitaba sus servicios, pero, al darse cuenta de que no se trataba de Katharine sino de alguna otra Hepburn —mucho menos importante por entonces—, la rechazó categóricamente. Rechazada por el rey, Audrey se decidió por el príncipe heredero: el joven y menos establecido Givenchy. Ya fuera cierto o inventado el rechazo de Balenciaga, el caso es que la relación funcionó y Audrey y Hubert desarrollaron juntos un inimitable y distinguido *look* para *Sabrina*, un *look* que utilizaría la propia actriz con espléndidos resultados durante el resto de su vida.

Aunque después de terminada se guardase de reconocerlo, Wilder no estaba entusiasmado con lo que estaba haciendo mientras rodaba *Sabrina*. El guión inicial le parecía una reducción a comedia rosácea del cuento, bastante menos infantil de lo que parece, de “La Cenicienta”. Quiso ponerle al caramelito algunas gotas agrias de su estilo y sólo a medias lo logró, pues el estudio estaba muy encima del rodaje y vigilaba que el resultado final estuviera acorde con la imagen un tanto dulzona y conservadora que, por decisión de la compañía, rodeaba entonces a Audrey.

La desgana con la que el director creaba el guión hizo que durante la filmación de *Sabrina* ocurriese algo parecido a lo que unos años antes sucedió en *Casablanca*: muchos diálogos eran reescritos durante la noche y por la mañana los actores se encontraban con nuevos diálogos que aprender a toda velocidad y redactados a mano, pues no había dado tiempo a pasarlos a máquina.

«Billy dirigía de día, escribía de noche, y se mantenía a base de café y cigarrillos mientras trataba de llevar el guión veinticuatro horas por delante del rodaje»,

recordaba Lehman. «Era un trabajo agónico, desesperado y en ocasiones nuestra salud se resintió por el esfuerzo. A veces, Wilder llegaba al set sin tener nada que rodar, y decía: “Repetiremos tomas”. Otras veces retrasaba el trabajo haciendo que el director de fotografía realizara algunos ajustes innecesarios mientras la escena siguiente salía de su máquina de escribir».

Hacia el final de la producción, Lehman se derrumbó. El estrés le llevó a llorar de manera incontrolada y al agotamiento nervioso. «Empecé a llorar», recordaba, «y Billy vino, me rodeó con el brazo y me dijo: “Nunca había visto a nadie trabajar como tú. Quiero que llames a un taxi ahora mismo, que te vayas a casa y que te metas en la cama.” El médico vino a casa, me puso una inyección y me hizo dormir trece horas seguidas». La filmación se detuvo durante dos días.

Por primera vez en su vida (aunque no sería la última), Wilder conseguía provocarle una crisis nerviosa a uno de sus colaboradores. Para Lehman, Billy era una persona que creaba aposta una atmósfera frenética debido a «alguna necesidad inconsciente de vivir en crisis», y en ocasiones se refería al rodaje de *Sabrina* como «la experiencia más terrorífica que he tenido en toda mi vida».

Los nervios también hicieron mella en Wilder y se manifestaron en forma de fuertes dolores de espalda. «Solía acompañar a Billy al médico y le oía gritar de dolor dentro de la consulta», declaró Lehman en una entrevista años después. Luego añadió con una sonrisa de culpabilidad: «Y yo me quedaba en el pasillo tratando de aguantarme las ganas de reír».

Además de vérselas con un programa de trabajo agotador, Billy tenía que seguir soportando los gruñidos y las quejas de una estrella insatisfecha, Humphrey Bogart, cuyos juramentos contra «las memeces» que le hacían decir en aquel «maldito guión de mierda» pusieron en peligro de muerte la película.

Una mañana, *Bogie* le entregó a Wilder un fajo de folios con diálogos nuevos y preguntó: «¿Tiene usted hijos, Billy?». «Una niña de dos años», respondió el cineasta. Y el actor se despachó mostrando la tinta fresca: «¿Ha escrito ella esto?». También sugirió que la película era trivial, banal, incluso estúpida. Del cineasta de origen vienés se decía que tenía cuchillas de afeitar en vez de ideas dentro de la cabeza, por lo que es presumible que las groserías de la estrella no quedaran sin respuesta.

Así eran las cosas día tras día. A veces Bogart arremetía contra Holden o Hepburn. A veces apuntaba contra Lehman. Una vez, el guionista llegó al plató con dos copias de una escena que acababa de revisar. Le entregó una copia a Wilder y otra a Holden, pero olvidó darle una a *Bogie*. «¿Dónde está la mía?», gruñó Humphrey. «Ya no tengo más copias», respondió el bueno de Ernest.

Bogie se volvió loco, recordaba el escritor. Gritó a todo pulmón. Puso los ojos en blanco. Le salía espuma de la boca. «Quitad de mi vista a este holgazán del City

College», despotricó. «Enviadle de vuelta a la Monogram, de donde nunca debería haber salido».

Wilder se cruzó de brazos. Ordenó un descanso. «No se seguirá rodando esta película hasta que Mr. Bogart se haya disculpado con Mr. Lehman», anunció con solemnidad ante ciento cincuenta testigos. El guionista, avergonzado, se apartó. Después de un largo silencio durante el cual nadie en el set se movió, Humphrey finalmente se acercó a Lehman y susurró: «Ven a mi camerino, chico». Tomaron una copa. El director reanudó la filmación.

De noche, cuando Bogart oyó que Holden, Hepburn y Wilder celebraban una fiesta con el jefe y él no había sido invitado, soltó un «Well, fuck'em» y se desentendió de la película hasta que sonó la última claqueta, dio media vuelta y se marchó sin despedirse de nadie.

Se suponía que *Sabrina* iba a ser una comedia romántica, pero hubo más momentos dramáticos que románticos en el set, y ningún romance entre *Bogie* y sus compañeros. Nunca se sabrá quién ganó las batallas, pero los resultados fueron satisfactorios. Aunque a Wilder le disgustaban los métodos poco convencionales de Humphrey, tuvo que admitir que era un consumado profesional: «Bogart es una extraña mezcla del más perezoso y el más concienzudo de los actores. Es un hijo de puta extremadamente competente. Llega al set a su hora, aunque completamente falto de preparación. Pero cuando las luces están colocadas y, habiendo echado un vistazo durante unos minutos a la escena que se va a rodar, se sabe sus frases. Nunca se equivoca... Él no estudia un guión en casa. Puede tener una vaga noción sobre de qué trata, pero eso es todo...».

El rodaje terminó el 5 de diciembre de 1953. Ese día, Billy levantó la mirada hacia el cielo y lanzó, como un alarido: «¡Que te den por el culo!»: El coste final de la producción ascendió a 2.238.813, 19 dólares.

La *premiere* de *Sabrina* se celebró el 9 de septiembre de 1954 en Londres y el estreno el 22 de septiembre en Nueva York, coincidiendo —probablemente por designio de la Paramount— con la boda de Audrey y Mel Ferrer. La impaciencia del público por ver la película era evidente por las colas que se formaron en los cines desde el primer día.

El “New York Times” definió *Sabrina* como «la más deliciosa comedia romántica en años. Una frívola historia de Cenicienta realizada en el mejor estilo». “Newsweek” dio las gracias al director por haber conseguido que «fuese mucho más divertida que la versión teatral» y Sidney Skolsky, el prestigioso columnista de Hollywood, señaló que era especialmente digno de mención el hecho de que el filme presentase a Bogart, por primera vez, con pantalones a rayas, sombrero elegante y paraguas.

Bogie, el de los berrinches durante el rodaje, cosechó algunas de las mejores críticas de su carrera en el papel de Linus. Era, por supuesto, un filme Hepburn,

confeccionado pensando en sus excepcionales cualidades, «pero también es con toda justicia una película Bogart», escribió el “New York Times”, «porque su habilidad es extraordinaria... La maestría con que este veterano y recio actor combina chistes y zorrerías con una manera muy masculina de enternecerse es una de las inapreciables satisfacciones de este espectáculo».

En general, los críticos fueron menos efusivos con esta nueva película de Audrey. “Time” dijo que «el atractivo de Hepburn, está más claro con cada película, se deja a la imaginación; cuanto menos actúa, más la imagina la gente haciéndolo, e inteligentemente hace muy poco en *Sabrina*».

En la revista británica “Films and Filming” se pudo leer: «Sabrina es la gilipollas que revienta la burbuja que fue Audrey Hepburn en *Vacaciones en Roma*. Seguramente la moda de la asexualidad no puede ir más lejos que este extraño híbrido con el pelo masacrado. Por supuesto, nada de esto importaría realmente si el encanto y la gracia fueran sinceros, pero me temo que está dejando que sus cálculos se vean».

Pero la única opinión que importaba era la del público, donde el mandato de los fans fue claro: *Sabrina* fue el tercer filme más taquillero de 1954 (recaudó cuatro millones de dólares). Además, el estilo de la protagonista, conocido como la “mujer gacela” en razón de su extrema esbeltez, causó furor entre las jóvenes de la época.

Todas querían parecerse a Sabrina. Y Audrey se convirtió, a sus veinticinco años, en la actriz a copiar por todas las mujeres. «Es ligera y delgada, pero al mirarla se siente su presencia. Con la posible excepción de Ingrid Bergman, no ha habido nadie igual desde Greta Garbo», dijo Wilder tratando de explicar el secreto de la nueva estrella.

En febrero de 1955, Hepburn recibió su segunda nominación al Oscar. Perdió ante Grace Kelly por *La angustia de Vivir*. Wilder también salió con las manos vacías de la ceremonia, derrotado por Elia Kazan. La encargada de salvar el honor fue, paradójicamente, Edith Head, premiada por el diseño de vestuario. El auténtico crédito pertenecía a Givenchy, quien fue demasiado educado para protestar. Audrey le telefoneó a París para disculparse, pero el modisto le dijo que no se preocupase porque «*Sabrina* me ha traído más clientes nuevos de los que puedo atender».

Pasados los meses, la relación de Wilder y Bogart mejoró notablemente. Ambos eran lo bastante profesionales como para saber que nadie iba a salir beneficiado de una hostilidad enconada en una comunidad de lazos tan estrechos como la de Hollywood. «Nos separamos como enemigos», dijo el director al año siguiente, «pero acabamos por reconciliarnos».^[11]

La película empieza con un comentario en *off*, a la manera de un cuento de hadas,

como si *Sabrina* no fuera más que otra variante sobre el tema clásico de la Cenicienta, el del príncipe enamorado de la criada. Pero las intenciones de Billy Wilder son menos transparentes.

En el año 1954, en el momento del estreno del filme, Humphrey Bogart, William Holden y Audrey Hepburn tenían cincuenta y cinco, treinta y seis y veinticinco años, respectivamente. En la piel de *Bogie*, por tanto, Linus tiene edad suficiente para ser el padre de Sabrina. También es mayor que John Williams (cincuenta y un años), que interpreta el papel de Thomas Fairchild, padre de la protagonista. La diferencia de edad entre Bogart y Hepburn hace improbable, al principio, una relación amorosa entre Linus y Sabrina.

Desde el principio, además, la película aborda la cuestión de la separación de las clases sociales, representadas en la familia Larrabee, símbolo del triunfo del sueño industrial americano, y la familia Fairchild, cuyo patriarca, Thomas, fue importado de Inglaterra junto al Rolls de los señores. Sabrina observa a David, el hombre al que ama, desde lejos, mientras éste baila con Gretchen Van Horn, la hija del director de un banco.

Pero éste es un cuento de hadas y ella es Audrey Hepburn. Sí, han adivinado lo que sucede. Holden tontea con ella, ella intenta suicidarse y es enviada a un curso de cocina en Francia. En París, a los sonos de “La vie en rose” y delante del Sacré Coeur, que aparece a lo lejos, Sabrina rompe por fin el cascarón y escribe a su padre: «He aprendido muchas cosas; he aprendido a vivir en el mundo y con el mundo». Finalmente, la joven regresa para derretir el corazón de Bogart, un magnate de corazón helado cuya única compañía en la vida es “The Wall Street Journal”, y Holden se queda para dirigir la empresa. Este característico cambio de roles del cineasta de origen vienés es romántico, divertido y austero, todo al mismo tiempo.

Bogart es el hombre de plástico y Wilder le satiriza despiadadamente a él y sus ideales. La edad de *Bogie* aquí es crucial: parece un enterrador que ha esquivado la juventud que Hepburn le dará. Holden es el otro extremo e igualmente ridículo, conduciendo sus vistosos coches, forzado a un matrimonio entre empresas, y forzado a sentarse sobre unas copas de champán, permitiendo a Humphrey solucionar el problema de Audrey. Es una historia de Cenicienta que se vuelve contra su cabeza, una sátira sobre derribar las barreras de clases y emocionales, y una confrontación entre la insensibilidad del Nuevo Mundo y la humanidad del Viejo Mundo.

Dentro de una tradición de comedia romántica en la que Wilder siempre ha destacado, *Sabrina* supone casi la perfección y el equilibrio. Modélica en su hechura, ritmo y construcción, la cinta presenta, como es norma en el cine de este maestro del género, memorables diálogos y situaciones a lo largo de un guión lleno de sabiduría, malicia y sentido del humor.

Wilder, más heredero de Lubitsch que nunca, conjuga la contención expositiva

con una fina capa de barniz corrosivo, demoledor, transformando un relato aparentemente “rosa” en una ácida reflexión sobre la sociedad americana. Y así, su retrato de los personajes es todo lo ácido que se puede esperar de él. Valga como botón de muestra su resumen del *happy end* de la película: Bogart consigue a la chica. Holden consigue un bonito coche deportivo.

Ni que decir tiene que los actores están soberbios. Audrey Hepburn se despojó en esta película de sus aires principescos y demostró su calidad interpretativa, al tiempo que daba vida a un nuevo tipo de mujer, esbelta, elegante y sofisticada. Su encanto, candor y frescura llenó la pantalla y cautivó el corazón de los espectadores. Sólo hay que ver con qué mimo encuadra su figura Billy Wilder,^[12] acercándose a ella mientras escribe la carta que marca la metamorfosis del personaje, y admirar la expresión de la joven Sabrina cuando, de regreso a Long Island, aparece en la fiesta y observa a todos los hombres que la admiran y, sin duda, la desean...

Humphrey Bogart, por su parte, llevó a cabo una interpretación tan memorable como poco usual en él. Es preciso reconocer que, al menos en principio, el escenario y los decorados de *Sabrina* parecían más idóneos para Cary Grant que para *Bogie*: mansiones de lujo, fiestas de alta sociedad, coches descapotables, esmoquin blanco, brillantes diálogos de comedia... Pero hoy resulta difícil imaginarse a Grant en el papel de Linus Larrabee. Con él estaríamos hablando de una película completamente distinta, más convencional en el aspecto romántico y mucho menos compleja. Puede que Linus hubiese sido el mismo ser reprimido y reservado, pero Cary lo habría convertido en un chalado bastante más excéntrico, del estilo de su tímido personaje en *La fiera de mi niña*, carente del regusto de amargura que le confiere Bogart, cuya interpretación resta frivolidad y comicidad al filme pero, en contrapartida, le da un toque de distinción que lo enriquece y lo complementa.

William Holden, el tercer vértice de este triángulo mágico, también supo estar a la altura de las circunstancias, mostrando auténtica madera de estrella. Lo mismo puede decirse de los actores secundarios, en los que el director delegó esas impagables gotas ácidas que el tronco de la película le negaba. Todo el elenco, con mención especial a Walter Hampden y John Williams, en los personajes de los respectivos padres de los dos galanes y de la chica, brindó interpretaciones dignas del mejor Billy Wilder.

Ignoren a los críticos que dicen que *Sabrina* es una de las obras menores de su director. Es una gran película, una de las más deliciosas comedias románticas de la historia del cine. Una obra maestra inmarchitable, eterna, cuyo gozo se renueva con cada nueva revisión.



En la segunda semana de rodaje de *Sabrina*, Bogart ya estaba convencido de que Wilder, Hepburn, Holden y Lehman conspiraban contra él. Después de trabajar, observaba cómo todos se retiraban al trailer de Holden. Nunca le invitaron a unirse a la fiesta. Pero la conspiración sólo existía en la mente del actor: Bogie era frecuentemente excluido de las confraternizaciones después del trabajo sencillamente porque no era muy divertido estar con él. No todos los protagonistas se llevaron mal. Audrey Hepburn y William Holden, ciertamente, sí se llevaron bien. Entre ambos surgió un apasionado romance. Su atracción mutua era algo evidente para todos los miembros del equipo, pero querían mantener su affaire en secreto: al fin y al cabo, Holden estaba casado con la actriz Brenda Marshall y tenía dos hijos de corta edad, y Audrey era la nueva y recatada novia de América.



Humphrey Bogart estaba obsesionado por el hecho de que el director le dedicaba demasiados planos

a William Holden y por el presentimiento de que Billy Wilder terminaría modificando el final del guión, haciendo que él se quedara con la chica. Bogie se refería a Sabrina como «un barril de mierda».





Wilder, fascinado con Audrey, sabía que todo el público quería ver su rostro asombrosamente bello y la favorecía en todas las escenas. Bogart la consideraba una aficionada y le molestaba su éxito instantáneo. Considerando todos los problemas y la extrema tensión en el set, es asombroso que *Sabrina* terminase siendo tan buena.

'LA LEY DEL SILENCIO'



Hacer *La ley del silencio* fue una dura prueba para todos los afectados. Ningún estudio de Hollywood quería financiar el proyecto hasta que Sam Spiegel acudió en auxilio de Elia Kazan. Pero en el pecado iba la penitencia. El productor agotó la paciencia de todo el mundo. Del guionista Budd Schulberg, que un día le dijo a su mujer: «Me voy a Nueva York... a matar a Spiegel». De los técnicos, que se referían a él como «el cabrón judío», del propio Kazan... Pero el productor no fue la única espina de este rodaje envenenado: el frío, las amenazas de los sindicatos portuarios, Frank Sinatra... y, cómo no, Marlon Brando.

Lo cierto es que la génesis de *La ley del silencio* resulta casi tan fascinante como la propia película. En abril de 1948, un jefe de contratación del puerto de Nueva York fue asesinado; era el segundo homicidio que ocurría en poco tiempo. El diario “New York Sun”, hoy desaparecido, asignó el tema al periodista Malcolm Johnson. Sus primeras pesquisas se convirtieron en una investigación en toda regla del mundo del crimen portuario. Johnson publicó sus conclusiones en una serie de 24 artículos, titulados “Crimen en el Puerto” y publicados en el “Sun” entre el 8 de noviembre y el 10 de diciembre de 1948. Habló de latrocinio, de soborno, de estafa, de coacción y de asesinato, de millones de dólares perdidos en comercio marítimo, por culpa de estas prácticas, por el puerto de Nueva York. Por estos artículos, Johnson ganó el premio Pulitzer.

El proyecto cinematográfico nació en 1949, cuando el novelista Budd Schulberg recibió el encargo de escribir un guión sobre el problema de la corrupción en el puerto de Nueva York, basándose en “Crimen en el Puerto”. Schulberg ya era un autor consagrado, había cobrado un prestigio gracias a su novela sobre el negocio del cine “¿Por qué corre Sammy?”, a una denuncia implacable del mundo del boxeo, “Más dura será la caída”, y al *bestseller* “Los desencantados”. Budd había tenido veleidades comunistas en los años treinta y había declarado voluntariamente ante la comisión del Congreso en 1951.

En 1951, los derechos del guión de Schulberg estaban en manos de Monticello Films, una productora independiente dirigida por Joe Curtis, el sobrino del presidente de Columbia, Harry Cohn. La dirección de la futura película (titulada por entonces *A Stone on the River Hudson*) había sido asignada a Robert Siodmak, pero la compañía se quedó sin financiación, al considerar los inversores que el proyecto era demasiado controvertido. Si los sindicatos portuarios estaban realmente controlados por las mafias, rodar en los muelles podría resultar peligroso. Incapaz de desentenderse de la empresa, Schulberg adquirió los derechos de su propio guión y de los artículos en los que se había basado, con la intención de continuar trabajando en ellos.

Por la misma época, Elia Kazan y el dramaturgo Arthur Miller estaban trabajando juntos para la Columbia en *The Hook*, otra historia sobre la vida en los muelles. Pero Miller acabó abandonando el proyecto. El problema era el mismo que aquejaba al

texto de Schulberg: los estudios no se atrevían con la cuestión sindical y, sobre todo, encontraban el guión «triste y deprimente». Además, Miller le había retirado la palabra a Kazan, porque pensaba que el director podía haberle señalado como comunista durante su declaración ante el Comité de Actividades Antiamericanas.^[1] *The Hook* quedó paralizado.

En el invierno de 1952, Budd recibió una carta de Kazan proponiéndole una reunión para hablar de un proyecto. En la finca del escritor en Pennsylvania, los dos colegas conversaron hasta la madrugada. El director explicó lo que había sucedido con *The Hook*, y Schulberg le habló de su guión, que Elia encontró «potente y auténtico». Para Kazan, la historia del delator portuario era su propia historia. Respondiendo a las acusaciones de los críticos, que a lo largo de los años le reprocharon el hecho de utilizar el filme para sus intereses políticos, el cineasta tuvo el valor de reconocer que *La ley del silencio* satisfizo sus ansias de venganza. «Cuando los críticos dicen que he vertido mi pensamiento en pantalla para justificar la delación, dicen bien», afirmaba sin rubor.

La posición de Schulberg era menos combativa. Él también había sido testigo “amistoso” en las sesiones del Congreso, pero, como hombre ajeno al teatro, había conseguido permanecer al margen de la refriega. «No saben lo que es ser miembro del Partido Comunista», decía el guionista. «Cada vez que salías de la ciudad tenías que informarles. No eran un grupo de románticos, lo controlaban todo férreamente». El Partido había intentado impedirle escribir su novela “¿Por qué corre Sammy?”, sobre un joven ferozmente ambicioso atrapado en el sistema de Hollywood.

En resumen, Schulberg y Kazan habían delatado a personas afines al comunismo en las sesiones del Comité. Su decisión de colaborar arrojó una sombra en sus vidas; no poder trabajar los hubiera matado profesionalmente a ambos, como efectivamente acabó con las carreras de algunos de los nombres incluidos en la infame “Lista Negra”.

Mientras el director andaba ocupado en otros proyectos, el novelista completó el trabajo de Malcolm Johnson mediante algunas investigaciones propias. En los meses que siguieron, Schulberg se convirtió prácticamente en un residente de los muelles de Hoboken, Nueva Jersey. Frecuentó los bares de los estibadores, se hizo amigo de los descargadores y conquistó la confianza de insurgentes como Anthony Tony Mike de Vincenzo, un antiguo capataz en los muelles. De Vincenzo se había enfrentado a los corruptos dirigentes de los sindicatos, declarando ante la Comisión de Delincuencia del Senado, y había vivido para contarlo.^[2] Tony se convertiría en el modelo real para el protagonista de *La ley del silencio*, Terry Malloy.

En el reverendo John Corridan, el cura de los muelles de Hoboken, el guionista encontró a su perfecto Padre Barry, el personaje que en la película interpretaría Karl Malden. «El efecto que el Padre John ejerció sobre mí consistió en nada menos que

revolucionar mi opinión de la Iglesia», diría Budd más tarde. «El padre John, un irlandés alto, hablador, fumador impenitente, cabezota, irreverente a veces, era el antídoto contra el estereotipo del “cura” a lo Barry Fitzgerald y Bing Crosby, ése tan querido por Hollywood».

Schulberg descubrió que el puerto de Nueva York era casi una ciudad: 750 millas de costa, 1.800 muelles que cada año acogían diez mil buques, los cuales transportaban más de treinta y cinco millones de toneladas de cargamento por valor de más de 8.000 millones de dólares. El hampa, compuesta por las mafias irlandesa e italiana, dirigía el puerto como su feudo privado, cobrando impuestos sobre toda carga que entrara y saliera. Para los veinticinco mil estibadores cuya supervivencia pendía de un gancho de descarga, los sobornos eran una forma de vida.

El personaje clave para la aceptación del escritor en el mundo portuario fue —en mayor medida incluso que el padre John— uno de los más leales discípulos de éste, Arthur “Brownie” Brown, un estibador que había sido apaleado en el pasado por los matones del puerto, quienes luego, creyéndole muerto, le arrojaron a las gélidas aguas del río Hudson. Brownie ayudó a Budd a encubrir su identidad diciendo a todo el mundo que se habían conocido en el gimnasio Stillman’s de Manhattan. El guionista vivió varias semanas en el humilde piso del estibador y su esposa, tomando notas en la mesa de su cocina. «Escribía frases que no me podía inventar», señalaba. «Eran los pintorescos frutos de mis observaciones en el barrio». Sus esfuerzos depararon un guión basado en los escándalos portuarios, pero marcado por un mensaje relativo a las virtudes del «hombre lúcido en las democracias vivas». El libreto quedó terminado en mayo de 1953.

Kazan y Schulberg llegaron a un acuerdo verbal con la Twentieth Century-Fox y fueron citados por Darryl F. Zanuck, presidente del estudio. En el tren que les llevaba a Hollywood, Elia insistió en que el proyecto estaba demasiado avanzado para detenerse a discutir otras cuestiones que no fuesen las relativas a producción, reparto y demás. El director comparó el guión que se traían entre manos con *Muerte de un viajante* y *Un tranvía llamado deseo*, afirmando que era uno de los mejores con los que había trabajado en su vida.

Cuando el tren se detuvo en Los Ángeles, Budd comprobó que la Fox no había enviado a nadie para esperarles, y su euforia comenzó a disiparse. Kazan intentó tranquilizarle, expresando su confianza en Darryl Zanuck. Se alojaron en el “Beverly Hill Hotel” y, durante una semana, no hicieron otra cosa que esperar la llamada del “gran jefe”. El lunes siguiente, no sin esfuerzo, lograron concertar una cita con el magnate. Zanuck confesó que había leído el guión... y que le había horrorizado. El tema era demasiado sombrío para el Cinemascope, su arma secreta contra la competencia que ofrecía la televisión, y además le disgustaba el pasado político de ambos autores, sentía que había algo falso en el material.

—¡No hablarás en serio! —chilló Kazan—. Es algo único, distinto, refleja perfectamente el espíritu del mundo portuario, como tú reflejaste a la gente de Oklahoma en *Las uvas de la ira*.

—Pero los de Oklahoma aparecían como pioneros americanos —replicó Zanuck—. ¿A quién le va a importar una panda de estibadores sudorosos? ¡Lo que habéis escrito es justo lo que no quiere ver el pueblo americano!

Mientras Schulberg se dirigía hacia la puerta, Darryl se abalanzó sobre el director.

—La culpa es tuya —siseó—. ¿A quién se le ocurre venirme con este proyecto después del puñetero *Zapata*?

Kazan abandonó el “despacho presidencial” y dio alcance a su indignado socio.

—No te preocupes, Budd —le dijo—. Que se vaya a la mierda. Yo aún cuento mucho en esta ciudad. Todos los estudios quieren que haga una película para ellos.

Al día siguiente, recogieron calabazas de Paramount Pictures, Warner Brothers y Metro-Goldwyn-Mayer. Incluso la Columbia, su última esperanza, les devolvió el guión. Aunque el proyecto venía respaldado por dos reputados profesionales, ningún estudio de Hollywood quería financiar el proyecto; algunos dijeron que el contenido era deprimente, otros, que rodar en escenarios reales sería peligroso, pero la razón última parecía relacionada con el escaso valor comercial del proyecto. Después de una tarde de alcohol y depresión, los dos socios recuperaron el ánimo y reanudaron el trabajo de reescritura y pulido del guión.

Al otro lado del pasillo se celebraba una reunión muy diferente: una fiesta ruidosa y etílica que se había extendido hasta el corredor. El foco de la algarabía era la *suite* del productor Sam Spiegel. Envuelto en *eau de toilette* y elegante chaqueta azul, Spiegel irrumpió en la habitación de la desgracia, interrumpiendo el tableteo de la vieja máquina Underwood. Observó el caos reinante e invitó a los dos hombres a unirse a la diversión. Ofrecía champán y *starlettes* de pómulos pronunciados.

Para Sam Spiegel, regresar a Los Ángeles después del estreno de *Melba* en Nueva York suponía cierto riesgo. El legendario filibustero, que por aquellos días operaba con el transparente alias de S. P. Eagle, temía ser detenido por moroso. También tenía un problema con su esposa, Lynne, por falta de un acuerdo económico para firmar el divorcio. La confluencia de ambas circunstancias le había impedido entrar en su propio hogar: temía ser arrestado en él y la mansión estaba inhabitable por los destrozos causados por la señora de la casa. Así que el productor se había instalado en el Beverly Hills Hotel, cerca de su hogar.

«Sam no hacía más que decirnos que fuéramos a su fiesta», relataba Budd. «Nosotros sabíamos que tenía graves problemas con *El hechizo de Melba* y con United Artists. Pero no estaba dispuesto a que esta circunstancia aguara sus ganas de diversión, y recibía invitados continuamente. Nosotros, en cambio, no nos movíamos de nuestra *suite*. Íbamos en albornoz, porque estábamos muy desmoralizados»,

explicaba el guionista.

Una noche, Spiegel apareció en la puerta de sus vecinos y preguntó: «¿Os pasa algo?». De inmediato, Schulberg y Kazan, animados por la cantidad de alcohol que habían ingerido y por una irritación igualmente abundante, lo agarraron de un brazo cada uno y le hablaron de su proyecto, por el que nadie había mostrado interés en Hollywood. Sam, que tenía un olfato infalible para detectar materiales prometedores, citó a Budd en su habitación a primera hora del día siguiente para tener una pequeña charla antes de salir hacia el aeropuerto.

A las siete en punto de la mañana, Schulberg se abrió paso entre los restos de la juerga nocturna hasta el dormitorio de Spiegel. El productor «yacía inerte en la cama, como en una capilla ardiente», recordaba el novelista. «Como no tenía mucho tiempo antes de que saliera el avión, empecé a hablar en tono vacilante. Pero a medida que desgranaba las desventuras portuarias de Terry Malloy, la fuerza de la historia empezó a emocionarme».

Cuando Budd finalizó su relato, no hubo respuesta en largos minutos. «Entonces algo se agitó levemente debajo de la manta. Desde la almohada surgió un murmullo: “La haré. Haremos la película”». Unas horas después, Spiegel partía hacia Nueva York con el guión de *La ley del silencio* guardado en su maletín.

«La película no habría salido adelante sin Sam, y decir eso es un elogio para cualquier persona», dijo Kazan. «Nada le arredraba. Eso es lo que más me gustaba de él. Era valiente. Tenía un coraje animal para lo que decidía hacer».

Para poner en pie *La ley del silencio*, Spiegel trasladó las oficinas de su productora, Horizon Pictures, de Los Ángeles al 424 de Madison Avenue, Nueva York. La producción quedó en manos de una filial: Horizon-America. Pero sólo la Columbia se ocupaba de enviar los informes semestrales y de pagar los derechos.

Cuando supo que Spiegel iba a participar en la empresa, el representante de Kazan se echó a reír: «¡Cuidado con él!», advirtió. «Tiene métodos que no habrás visto nunca». Pronto descubriría cuánta verdad había en estas palabras.

Schulberg atribuía a Spiegel una enorme inteligencia narrativa. No en vano, la idea de cambiar el motivo principal de la historia, antes centrada en la denuncia de la corrupción portuaria por parte de un periodista camuflado, había partido del productor. «Sonaba a tópico, Sam tuvo la idea de hacerlo más contenido», explicaba Betty Spiegel, su tercera esposa. «En vez de introducir un personaje externo, hicieron que uno de ellos cambiara de actitud cuando matan a su hermano».

Schulberg entendía la importancia que Spiegel concedía a la estructura del guión, pero a medida que pasaban los meses aumentaba su impaciencia. «Tenía ganas de matar a Sam. Lo pensé seriamente», confesaba el guionista, cuya implicación en el proyecto era tan emocional como económica (había hipotecado su finca de

Pennsylvania para sacar adelante la película). Fueron los tejemanejes del productor los que agotaron su paciencia. «No podía hablar a las claras, era incapaz; tenía que ir intrigando por ahí», se quejaba el guionista. «Lo de conspirar y enemistar a las personas era algo consustancial a su personalidad. No sé dónde empezó todo aquello, aquel juego del gato y el ratón».

Cada vez que Budd se ausentaba para ir al cuarto de baño, a su regreso encontraba a “Buda” (apelativo que Kazan había dado a Spiegel) susurrando al oído del director. «A la octava o novena vez, exploté. Le dije: “¿Qué coño murmuráis? ¿Qué secretos tenéis que no pueda saber yo? Esto forma parte de mí, me estoy quitando la comida de la boca por esto, me estoy dejando la piel. No sé qué podéis estar ocultándome”. Estaba sufriendo mucha presión, y acabé diciendo: “No puedo seguir”».

Después de aquel estallido, Kazan intentó apaciguar a su amigo. Gadg (el apodo que adquirió el cineasta en sus tiempos de ayudante de regidor) se disculpó y dijo: «Tienes toda la razón. Cada vez que tú te das la vuelta, Sam se acerca a mí y empieza a susurrarme al oído, y casi siempre son cosas que no puede decir delante de ti». Pero también añadía: «Tienes que tener presente una cosa, en Hollywood nadie quería hacer nuestra película, él nos salvó».

La ira de Schulberg dio lugar a un suceso que ya forma parte de la leyenda. A las tres y media de una madrugada, la esposa del guionista le sorprendió afeitándose.

Cuando le preguntó qué pretendía hacer a aquellas horas tan intempestivas, Budd contestó: «Me voy a Nueva York... a matar a Sam Spiegel».^[3]

Desde *La reina de África*, su primer contacto con el éxito internacional, Spiegel era otra persona. Adquirió seguridad creativa, y esto le llevó a concentrarse en su función de productor. Se había endurecido: aprendió el método de dividir para vencer, separar al director del guionista y al director del actor. Y su forma de tratar al equipo también era distinta; el hombre antes conocido porque respetaba a sus técnicos ya no tenía tiempo para ellos.

En *La ley del silencio*, esta situación era evidente. Schulberg y Kazan habían sufrido juntos. «Los problemas nos habían unido para siempre», dijo el guionista. Sam era el forastero en el trío, y se vio impelido a cambiar las tornas. Con Elia, un hombre que se definía a sí mismo como “falso”, no le costó gran esfuerzo. Por eso, cuando el productor puso en práctica su máxima de “divide y vencerás”, eligió al director por encima del guionista.

Se peleaban, pero se entendían bien. Se parecían en algunos aspectos y había camaradería entre ellos. Crítico por naturaleza, Kazan hablaba pestes del productor, pero éste recordaba la época en que trabajaron juntos como «una de las más felices de mi vida». Era un elogio sincero; de todos los directores con los que trató, Elia fue siempre su favorito.

Lo cierto es que Spiegel causó una honda impresión en sus dos colaboradores. «Gadg y yo estábamos siempre hablando de Sam», admitía el novelista. «Era un catalizador interesante. Conseguía fascinar a las personas más inteligentes y preparadas». Pero Kazan, como era habitual en él, se negaba a reconocer que estuviera “fascinado”. Prefería describirse como un hombre obligado a mantener las distancias. «Con Sam no se podía uno aliar», reflexionaba, «porque te sentías manipulado a todas horas. Acabó siéndome indiferente».

Su *modus operandi* contenía otro elemento esencial: los propósitos ocultos. «Como todos los buenos negociadores, Sam lo mantenía todo en secreto», escribió Kazan en sus memorias. Tampoco le faltaba poder de persuasión.

Cuando surgió el nombre de Marlon Brando, el director admitió que era un buen candidato. El actor había rechazado en dos ocasiones el papel de Terry Malloy, el estibador poco brillante que, por una extraña mezcla de conciencia y afán de venganza, se alza sobre el grupo para acabar con la tiranía del sindicato corrupto. La primera vez, Schulberg insistió en enviarle de nuevo el guión, intercalando ahora pedacitos de papel entre las páginas, un truco que decía haber aprendido en sus días en la Oficina de Servicios Estratégicos, durante la Segunda Guerra Mundial. Se lo devolvieron con los marcapáginas intactos.

Kazan sugirió que su testimonio ante el Comité Anticomunista podría haberle enemistado con Marlon, opinión que compartía el representante del actor, Jay Kanter. Pero Spiegel desechó estas consideraciones con su energía característica: el nombre de Brando garantizaba una buena taquilla y, quizás también, un acuerdo más interesante que el apalabrado con United Artists, que sólo había comprometido 500.000 dólares en el proyecto. El productor persiguió implacablemente a Marlon, deteniéndose sólo para prometer el mismo papel a Frank Sinatra.

Cuando Brando dio nones al proyecto por segunda vez, Schulberg y Spiegel estaban en casa de Kazan. Corría el mes de agosto de 1953. El trío celebró una breve reunión y en el curso de la misma decidieron llamar a Sinatra. «Frankie se había criado en Hoboken, hablaba la jerga de Hoboken a la perfección, y sería fácil trabajar con él», aseguraba el director. También ayudaría a reforzar el proyecto desde el punto de vista comercial. Sinatra acababa de ganar el Oscar al Mejor Actor Secundario por *De aquí a la eternidad* y era el actor de moda. Pero tenía otros compromisos. Según su agente, el artista no quedaría liberado hasta el mes de noviembre, antes de incorporarse al rodaje de otra película para la Twentieth Century Fox. «No vale la pena arriesgarse a que nos lo quiten a mitad de rodaje», le dijo Kazan a Spiegel. Dos meses más tarde, cuando Sinatra ya parecía confirmado, el director recordó al productor la existencia de aquellos “genios de producción” que habían intentado meterle prisa y no lo habían conseguido.

También enviaron una copia del guión a Montgomery Clift, pero el director

parecía inclinarse por Paul Newman. «Es un candidato magnífico, guapo, duro, sexy y algo turbulento en su interior», afirmaba. «Se parece muchísimo a Marlon Brando».

[4] Kazan pidió a Karl Malden que filmara junto a Newman una escena ajena a *La ley del silencio*, como demostración de su trabajo para Spiegel. El joven actor eligió una secuencia de *Lilliom* y, para completar el pequeño reparto, a una joven actriz con la que creía tener buena química: Joanne Woodward. «Paul estaba nervioso», recordó Malden, «sabía que se jugaba mucho, pero a mí me pareció que él y Joanne hicieron un trabajo soberbio». Sam, en cambio, vio la escena y no expresó reacción alguna; el productor aún no había renunciado a Brando.

Según Jay Kanter, representante del actor, «a Marlon no le gustaba trabajar. Siempre estaba pensando en maneras de evitarlo». Entonces, según el recuerdo de Schulberg, el padre del astro llamó a Kanter, mientras Sinatra se hacía pruebas de vestuario. Su hijo tenía que trabajar. Dijo: «¿No tienes nada por ahí que te parezca apropiado para él?». En aquella época, claro, la gente perseguía a Brando para ofrecerle todo género de cosas. Era el cabeza de serie de los jóvenes de su generación. Mencionaron de nuevo el guión de *La ley del silencio*. El actor lo rechazó, pero preguntó si habían repartido el papel. Kanter llamó a Spiegel para enterarse. «Sam preguntó por qué, aunque lo sabía muy bien», recordaba el representante.

En aquella época, Marlon vivía en un edificio de apartamentos llamado Carnegie Hall, en la Habitación 867, en la calle 57 Oeste. «Nos acercamos al despacho de Spiegel», dijo Schulberg. «Los dejé allí, juntos. Después, Sam arregló una reunión entre Marlon y Kazan».

Según cuenta la leyenda, Brando se encontró un día a Spiegel, a las tres de la madrugada, en el Stage Delicatessen de la Séptima Avenida. Durante aquella reunión, supuestamente, el productor aseguró al actor: «Esto no tiene que ver con cuestiones políticas. Aquí lo que importa es tu talento, tu carrera». Puede que dijera esto último, pero, ¿Sam en un local de bocadillos a las tres de la mañana? El productor era un sibarita, y tampoco era un hombre de sobremesa, salvo cuando jugaba a las cartas. Si Marlon le hubiera citado en aquel local, Spiegel habría acudido, pero su presencia en el establecimiento no podía ser casual a aquellas horas de la madrugada.

Veinte minutos después, el productor se levantó y llamó por teléfono a Kazan, pidiéndole que acudiera al local para hacer las paces. Cuando el cineasta llegó, habló, mientras Brando callaba, de cómo había luchado para conseguirle el papel de Stanley Kowalski en *Un tranvía llamado Deseo*, contra los deseos de David Selznick, que quería a John Garfield. Elia señaló que *La ley del silencio* era una película importante, que el guión de Schulberg era el vehículo perfecto para él. Sin cambiar la expresión, el actor accedió a considerar la propuesta.

«No pude evitar preguntarme», reflexionó Karl Malden, «si tanto hablar de dar a

Paul Newman o a Frank Sinatra un papel que en el fondo sabía que le pertenecía a él fue lo único que hizo falta para que Marlon olvidara sus ideas políticas y siguiera sus impulsos de intérprete. En realidad era muy sencillo. ¿Cómo dejar escapar un personaje como aquél?». En cualquier caso, Brando aceptó protagonizar *La ley del silencio* a cambio de un salario de 150.000 dólares. Como aquella cifra representaba una buena parte de los gastos de la producción, el abogado de Spiegel le ofreció una suma inferior más un porcentaje de los beneficios de taquilla; Kazan se llevaría el veinticinco por ciento, Schulberg el diez, y si la cosa funcionaba, las condiciones porcentuales que el actor podría obtener serían considerablemente más interesantes que un sueldo único. Era una producción de bajo presupuesto, ¿por qué no arriesgarse?

«Pero Jay Kanter no quiso aceptar menos», recordó. «Era como todos esos representantes de la MCA, que van vestidos de negro, imitando a Lew Wasserman [presidente de la agencia]. Dejó muy claro que no querían beneficios. Se equivocaron, estoy seguro de que Brando se arrepintió más tarde».

No acabaron ahí las exigencias del astro. Mientras se redactaba el contrato, puso otra condición: puesto que el rodaje tendría lugar en los muelles de Hoboken, quería las tardes libres a partir de las cuatro. Cuando el plan de rodaje incluyera tomas nocturnas, volvería al plató por la noche; pero en caso contrario, sus sesiones de psicoanálisis eran intocables. Era una condición sorprendente incluso para los usos de Hollywood, pero Spiegel y Kazan la aceptaron.

A sus exigencias, Marlon añadió un favor que le fue concedido. Su amigo Carlo Fiore, con la ayuda financiera y moral del actor, acababa de someterse a una cura de desintoxicación de la heroína y buscaba un trabajo seguro. Brando pidió que le contrataran como su doble y entrenador de diálogos. Fue un convenio hecho a la medida de Fiore que le mantuvo a flote durante varios años.

Sam tenía una expresión —«es actor»— que utilizaba con intención peyorativa. Respetaba poco a los intérpretes, salvo algunas excepciones. Entre los de la generación posterior a la Segunda Guerra Mundial, Brando era su favorito. Era un artista impredecible, marcado por un magnetismo de animal enjaulado; el divo perseguido por un público cada vez más numeroso, con el que mantenía una compleja relación de amor-odio. El productor comprendía estas peculiaridades y mimaba a los grandes talentos. «Sam le tenía mucho cariño a Marlon», afirmaba Betty Spiegel. «Siempre pensó que era mucho más inteligente de lo que creía la gente».

El problema ahora era Sinatra, cuya elección ya había sido anunciada a bombo y platillo. Frankie, al enterarse del cambio de situación, montó comprensiblemente en cólera y amenazó con demandar al productor y al estudio por una cantidad desorbitada. Sus representantes consiguieron calmarle hasta cierto punto, pero el cantante volvió a la carga con una exigencia: «Si no puedo hacer el protagonista,

quiero el papel del cura».

«Cuando me enteré», contó Malden, «pensé que ya podía despedirme del Padre John. Por suerte para mí, Kazan cumplió su promesa y, después de mucho gritar y mucho discutir, incluso Sam Spiegel se plegó a los deseos de Elia. Me dijeron, aunque no sé si es verdad, que para aplacar a Sinatra, Sam le regaló un cuadro magnífico, de calidad museística, por supuesto».

Con Brando en el bote, el productor se desembarazó de United Artists y firmó un acuerdo con Columbia, que ya había rechazado la película en dos ocasiones. El presupuesto pasó de 500.000 a 880.000 dólares, y Spiegel obtuvo el cincuenta por ciento de los beneficios y el control de todos los derechos suplementarios. Según Leo Jaffe, directivo del estudio, Sam «peleó como un tigre por cada centavo que se le debía».

Harry Cohn, presidente de Columbia, no participó en el trato. «El estudio no tenía nada que ver con las producciones de Nueva York», explicaba Paul N. Lazarus, director de publicidad de la *major*. «Era una unidad de contraproducción que a Cohn no le gustaba ni aprobaba especialmente».

Toda la producción de *La ley del silencio* en general, y el equipo artístico en particular, desprendía un aroma decididamente neoyorquino. Kazan había recurrido a su cantera particular, el Actors Studio: Karl Malden, Rod Steiger, Lee J. Cobb, Rudy Bond, Martin Balsam, Leif Erickson, Anne Hegira y, en el último momento, Eva Marie Saint. Los técnicos también procedían de la Costa Este: Boris Kaufman, director de fotografía; Charlie Maguire, ayudante de dirección; Anna Hill Johnstone, figurinista; y George Justin, director de producción. Leonard Bernstein fue contratado más tarde para componer la partitura musical.

La búsqueda de la actriz que había de interpretar a Edie Doyle fue especialmente laboriosa. Se trataba de encontrar un personaje que resultase ajeno a los que componían el duro vecindario del filme; Edie había vivido siempre en internados católicos, alejada del ambiente portuario. Malden conocía los requisitos que buscaba el director y recordó a una colega con la que había interpretado una escena en el Actors Studio. «Su nombre», decía, «era perfecto: Eva Marie Saint». El actor le habló de ella a Kazan, pero éste no la conocía.

Previamente, Spiegel había sacado el papel al mercado. Decidido a añadir otro nombre conocido al reparto, había ofrecido el personaje de Edie a Jennifer Jones y a Grace Kelly, pero ambas rechazaron la oferta.

Al cabo de una semana, el director pidió a Malden que dedicara unos días a ensayar con dos jóvenes actrices, Eva Marie Saint y Elizabeth Montgomery, una por la mañana y otra por la tarde. Karl realizó aquel trabajo durante tres o cuatro días, hasta que Kazan le dijo que podía dejarlo; había tomado una decisión. *La ley del silencio* se convirtió en la primera película de Eva Marie Saint.

Para Malden, Saint era la opción ideal: «Si el cincuenta por ciento de un personaje es la primera impresión, yo entendía y suscribía la decisión de Elia. Eva tenía pinta de chica educada por monjas, de haber sido protegida de las cosas más crudas de la vida. Liz Montgomery, que también era una buena actriz, parecía exactamente lo que era: una chica de Beverly Hills, con toda la seguridad en sí misma que le había dado una educación privada».

Lee J. Cobb, el actor que interpretaba al sindicalista corrupto Johnny Friendly (un personaje basado en el mafioso Albert Anastasia), no fue elegido, quizás, únicamente por su talento; sino también por haber sucumbido a la amenaza de la “Lista Negra” y revelado nombres de simpatizantes comunistas, como habían hecho Kazan y Schulberg. Brando se veía así acompañado no de uno, sino de tres “colaboracionistas”. Sin embargo, Marlon no emitió queja alguna cuando todos los actores se reunieron para ensayar en el Actors Studio, a principios de noviembre de 1953. En apariencia, estaba todo arreglado. «Elia había puesto las cartas sobre la mesa», explicó Malden. «La semana anterior, Marlon había estado en su despacho. Cerraron la puerta para que no les oyeran, pero sé que hablaron».

Sam Shaw, un fotógrafo amigo de Brando, recordaba de manera diferente la situación. Por las noches, «Marlon no quería hablar de Gadg; le dolía demasiado. Elia seguía siendo su “padre” y él se debatía con ello. Creo que lo que pasaba en realidad era que simplemente quería hacer la cinta».

El plan de rodaje era de treinta y cinco días. Kazan sabía que, pese al incremento presupuestario, éste era un calendario sumamente apretado. Y para colmo, Spiegel insistía en reescribir el guión. Día tras día aparecía en su *suite* del St. Regis Hotel, donde tenía encerrados a Kazan y Schulberg, para pedir que revisaran el texto una vez más. El productor seguía exigiendo un esfuerzo suplementario; el guión necesitaba más tensión, más movimiento, mayor concisión. Cuando llegaron a las localizaciones, recordaba, no habría tiempo para reescrituras.

En coherencia con el carácter documental del material original, el rodaje de *La ley del silencio* se llevó a cabo en las calles y muelles de Hoboken, New Jersey, donde transcurre la acción. Además de denunciar las prácticas corruptas de los sindicatos portuarios, la película debía reflejar fielmente la lucha cotidiana de los estibadores por el trabajo y la dignidad.

La filmación arrancó el 17 de noviembre de 1953, bajo unas condiciones meteorológicas de frío polar. Kazan reunió a su equipo y se dispuso a trabajar, pero Spiegel se pavoneaba por el plató como un príncipe por sus dominios. Flanqueado por el alcalde y el comisario de policía de Hoboken, decidido a salir en los periódicos, el productor conmemoró el comienzo del rodaje a beneficio de fotógrafos y reporteros.

Cada cierto tiempo, Sam se dejaba caer por las localizaciones para comprobar cómo progresaba su película. Se presentaba en el set a bordo de su limusina, enfundado en un grueso abrigo de piel y guantes de cuero, y dando delicados rodeos para evitar los charcos, con objeto de que no sufrieran ningún daño sus finísimos zapatos de piel de cocodrilo. Kazan intentaba explicarle que aquella ostentación de riqueza resultaba ofensiva para todos los estibadores de Hoboken que trabajaban como extras, combatiendo el frío con chaquetas endebles. «Le llamaban “el cabrón judío”», decía el director. «Creo que si no hubiese sido por mí, allí hubiera habido violencia».

Pero Spiegel no parecía entenderlo. Un día, Kazan decidió paralizar el trabajo y anunció: «No pienso rodar un fotograma más hasta que abandones este plató». El productor sí comprendió aquellas palabras: significaban dinero. Volvió a su acogedora limusina y las cámaras comenzaron a filmar de nuevo.

Aunque Spiegel se entrometía continuamente, causando toda clase de trastornos y disensiones, mantenía la distancia física. «Comprendía perfectamente que estar en el set era responsabilidad de Gadg, cosa que no le gustaba», decía Schulberg. Lo veían divirtiéndose en el 21 Club o en el Stork Club, para luego, ocasionalmente, hacer su entrada triunfal en el plató, rubia en ristre.

Una noche, tras una larga jornada, los técnicos iniciaron un conato de motín. «Charlie McGuire llamó a Sam, que estaba en el 21 Club», continuaba el guionista. «Fue una escena maravillosa, digna de una película; llegó en su limusina, con su abrigo de piel de camello y sus zapatos de piel de cocodrilo. Los hombres estaban helados, agotados y enfadados. Empezó a soltar un discurso. “Os tenía por profesionales, no puedo permitir que pase nada en el plató. Tenéis que cumplir con vuestra obligación. ¿Me he expresado con claridad?”. Con ese acento suyo maravilloso, pero en ese tono apasionado».

Kazan no digería bien estas inferencias, aunque las soportaba con resignación. Resignación que desapareció el día que se enteró de que Sam estaba enfadado porque el rodaje se demoraba. «Gadg se puso como una furia», explicaba Schulberg. «Dijo: “¡Qué hijo de puta! Voy a prohibirle la entrada al plató”. Yo le contesté: “Ten presente una cosa, Sam fue el único que...”. Gadg contestó: “Joder, vale, vale”».

Al comprobar que Elia se negaba a hablar con él, Spiegel empezó a telefonar a Schulberg a altas horas de la madrugada. «Sam me llamaba y decía: “Budd, te lo digo en serio, tenemos poco presupuesto, nos vamos a quedar sin dinero. Tienes que meterle prisa a Gadg”». Sam Spiegel insinuaba que si no apretaba el paso, Elia Kazan podía ser apartado de *La ley del silencio*. En la década de los sesenta, en el transcurso de una conversación mantenida con Warren Beatty, iniciada con superlativos elogiosos, el cineasta acabó con un: «Spiegel es un mentiroso; si repites lo que he dicho, lo negaré».

En los primeros días, el rodaje contó con la presencia de algunos vecinos del lugar, “gorilas” mirones rápidamente transmutados en mitómanos encandilados; aquí y allá aparecían estribadores jugando con sus ganchos de descarga. Todo el mundo sabía que los jefes de los sindicatos habían enviado a sus secuaces a vigilar el asunto. Se había corrido la voz de que la película no iba a favorecer la imagen de la mafia portuaria, y ésta podía anular permisos en cuestión de minutos. El director y sus hombres se pasaban un día trabajando en un parque; pero al volver al mismo lugar a la mañana siguiente, se encontraban con que tenían que trasladarse porque les habían revocado el permiso de filmación. En consecuencia, Kazan tenía que lanzarse a la búsqueda de otra localización similar.

También las propiedades privadas presentaban dificultades. Para llegar a la azotea donde Terry Malloy tiene sus palomas, el equipo tuvo que subir cinco pisos de escaleras con el material auestas. Cuando descubrieron que un edificio contiguo contaba con ascensor, pagaron por utilizarlo. Luego, para llegar al lugar de rodaje, debían cruzar el tejado de un edificio intermedio. En el segundo día de filmación en este *set* en las alturas, el dueño del segundo inmueble apareció enfurecido: «¡No pueden cruzar mi azotea!», aulló. Sólo una compensación económica por el privilegio de atravesar su propiedad aplacó la ira del sujeto.

Lo peor, sin embargo, era la ausencia de seguridad. A Kazan le habían puesto un guardaespaldas (el hermano del comisario de policía), temiendo que su integridad física peligrase. «Algunos matones —tres o cuatro tíos— agarraron a Gadg en la pausa de la comida», relataba Schulberg, «y dieron orden de lanzarlo contra la tapia del muelle». El cineasta tuvo que ser rescatado por su ángel de la guarda. Durante la mayor parte del rodaje, de hecho, el equipo de *La ley del silencio* necesitó protección policial.

El otro gran enemigo de la producción era el frío.^[5] Con desechos de madera recogidos en los muelles, los técnicos hacían fogatas en cubas metálicas que enrojecían con el calor. Entre tomas, los actores podían refugiarse en el Grand Hotel, pero con frecuencia los ensayos les obligaban a exponerse al viento durante media hora o más. En algunas escenas soltaban vaho al hablar y los ojos les lloraban. Brando decía que hacía «demasiado frío para sobreactuar», y más tarde aseguró que, en cuestión de esfuerzo físico, había sido el peor rodaje de su vida. Pese al grueso y largo abrigo que había hecho suyo, en ocasiones había que sacarle a rastras al exterior. Con la cabeza descubierta y su alzacuellos sacerdotal, Karl Malden resistía estoicamente la adversidad meteorológica, pero Eva Marie Saint llevaba prendas térmicas bajo su vestido.

«La filmación de *La ley del silencio* fue brutal», recordó Karl. «Creo que nunca he hecho una película donde el frío fuera tan crudo, tan insoportable. No sólo un día o dos, sino durante todo el tiempo. Cuando llegaba el momento de hacer una toma, nos

costaba muchísimo alejarnos de las estufas de leña que estaban esparcidas por todo el plató».

Fue, efectivamente, un rodaje muy duro. Y los horarios de Marlon tampoco ayudaban a avanzar, pues su contrato le daba derecho a marcharse pronto por las tardes para ir al psiquiatra. Kazan, por el contrario, no pensaba en condiciones contractuales; tenía conciencia de equipo y nunca abandonaba a sus hombres. El director sufrió como uno más en los muelles de Hoboken, bajo el frío polar y el viento cruel.

A la hora de preparar su papel, Malden no ahorró esfuerzos. El actor pasó once días en compañía del Padre John Corridan, el cura jesuita de los muelles de Nueva York. Llegaba cada mañana a su iglesia, situada en las proximidades de la “Cocina del Infierno”, en la orilla del río Hudson, y comía con él en un bar. Observó que al párroco le gustaba regar los almuerzos con cerveza en abundancia, y supo que no podía mostrar al personaje como un beato moralista. El mismo Corridan se lo pidió: «Karl, no me presentes como un cura. Preséntame como un hombre».

El Padre John era un personaje fascinante. Un consejo suyo a un estibador —que se presentara a trabajar pese a carecer de una identificación exigida ilegalmente— le había costado una paliza al obrero. A la mañana siguiente, el sacerdote se dirigió a los muelles, se subió a una caja y pronunció el sermón que se convirtió en la inspiración de *La ley del silencio* (en la película, el estibador moría de la paliza propinada por los matones de la mafia portuaria).

«Yo sabía que este discurso podía convertirse en uno de los epicentros de la historia», explicó Karl. La noche anterior al rodaje de la secuencia, Kazan pidió al actor que ensayara la escena para él, en privado. Malden repitió el discurso tres veces, hasta que el director quedó satisfecho, aceptando su decisión de acelerar el ritmo del parlamento. Por la mañana, Karl supo que la noche anterior había salvado su escena: Sam Spiegel pretendía reducirla a la mitad, para evitar que el público se aburriera. Cuando se aseguró de que la dramática alocución no resultaría pesada, Elia pudo dirigirse al productor blandiendo los argumentos de su defensa.

Para aligerar la secuencia, el cineasta decidió aderezarla con planos de reacción y con un recurso narrativo: pidió a los estibadores que trabajaban como extras que, en lo más acalorado del discurso, arrojaran objetos contra Malden. Después de probar con un bote de cerveza de goma que no daba el pego, Kazan le tendió al ayudante de dirección Charlie Maguire una lata de verdad llena de agua hasta la mitad. «No voy a tirarle eso», dijo el confuso Maguire.

Al comprobar que nadie se prestaba voluntario, el propio Elia tomó la lata y se encaramó a una escalera de mano desde la que Karl ofrecía un buen blanco. Unos segundos después, el actor lucía un gran corte en la frente. «Pero», dijo Malden, filosóficamente, «¿qué es un poco de sangre para un cura del puerto que fuma y

bebe? La considero una de mis más honrosas heridas de guerra».

Brando también fue muy concienzudo en la preparación de su papel de boxeador. Aunque durante el rodaje de *Un tranvía llamado deseo* se hizo amigo del mítico Rocky Graziano, hasta ahora sólo había interpretado a un púgil en una producción televisiva que nunca llegó a emitirse. Los productores habían contratado a profesionales como Tony “Dos Toneladas” Galento para dar credibilidad a la cinta.

Roger Donoghue, un peso semipesado recién retirado, se incorporó al rodaje como profesor particular de Marlon. A diferencia de otros boxeadores, Donoghue era capaz de expresarse con fluidez. En el gimnasio Stillman’s, en el Actors Studio, en las azoteas de Hoboken, él y Brando practicaron ganchos, golpes y *jabs* casi por diversión. Al entrenador le llamó la atención la capacidad de concentración de su alumno, su atención a los detalles más insignificantes. «A veces decía: “Roger, antes no lo has hecho así”. Cuando cambiaba el juego de piernas, se daba cuenta enseguida», recordaba Donoghue. «Le gustaba hacer combinaciones, y yo le enseñaba a mover el tobillo izquierdo antes de arrastrar el derecho, para conservar el equilibrio. Era buenísimo... siempre me estaba estudiando».

Otra fuente de inspiración en el proceso de construcción del personaje de Terry Malloy fue el gigantesco Al Lettieri, un golfillo del Village que acabó convirtiéndose en actor secundario y llegó a interpretar el papel de Sollozzo en *El padrino*. Este curioso personaje moriría alcoholizado a los cuarenta y ocho años, pero por el momento ¡sólo! le daba a la heroína.

Lettieri solía llegar al plató acompañado de un guardaespaldas de la Mafia. Marlon era enemigo acérrimo de las drogas, pero le fascinaba la “autenticidad” del delincuente. Gracias a él compuso gran parte de la escena del «Yo podría haber llegado a algo», basándose en el cuñado de Lettieri, un mafioso que una vez le puso a Al una pistola en la cabeza y le dijo: «Tienes que dejar el “caballo”. Cuando estás colocado hablas demasiado, y vamos a tener que matarte». Para Brando, aquella historia era como literatura callejera, algo que tenía que absorber.

Una vez más, Marlon iba estampando su sello en un personaje que daría la medida de su inmenso talento.^[6] En la escena en que Terry camina por el parque con Edie Doyle, el actor hizo uso de su inteligencia instintiva. Eva Marie Saint no conseguía justificar el hecho de que su personaje se detuviera a hablar con Terry Malloy; no lo encontraba natural en ella. Mientras comentaba el problema con Kazan, Brando le dijo: «Quítate los guantes y mientras andamos, tira uno». En la siguiente toma, la actriz dejó caer un guante y su compañero lo recogió sin pensarlo, sin dejar de hablar. Este sencillo gesto expresaba mejor que el diálogo más elocuente la magnitud del afecto que el boxeador empieza a sentir por la chica.

«Cuando Marlon recogió el guante y se lo puso en la mano, aquello se convirtió en el catalizador para que yo me quedara en la escena», explicó Eva Marie. «Antes

me sentía incómoda, deshonesto, me preguntaba por qué estaba hablando con él, pensaba que tenía que irme. Ahora que él tenía el guante, yo quería recuperarlo, y eso me daba una razón para quedarme».

Inteligente y universitaria, Saint había trabajado en montajes teatrales y producciones televisivas. Sin embargo, al final de la primera semana de rodaje, se sentía enormemente intimidada. «Toda esa gente mirándome: los técnicos, los que están detrás de la cámara», recordaba más tarde. «Me daba cuenta de que esto era una película. En mi primera escena, estaba con Marlon en la azotea y nos teníamos que besar. Kazan hablaba conmigo como siempre hablaba con los actores, muy bajito, diciendo: “Estás aterrorizada, Eva. Eres una chica católica, no estás acostumbrada a ver a un hombre de noche”. Y yo pensaba: “Gadg, no me hables de estar asustada. Estoy tan muerta de miedo que voy a salir corriendo de un momento a otro”».

El ritmo de trabajo era brutal. «Nunca podías leer, ni escribir cartas ni llamar a tu representante», comentaba la actriz. «Si íbamos a hacer una escena en una hora, y Gadg estaba trabajando con Karl o con Rod Steiger, no nos sentábamos a hablar de la vida, nos poníamos a repasar los textos. Paraban de rodar y empezaban a preparar los primeros planos, y Kazan se acercaba a nosotros y se quedaba escuchándonos, veía lo que habíamos hecho, hacía sugerencias, y luego se iba a terminar la escena. Rod y Karl terminaban y empezábamos nosotros».

Brando se dio cuenta de que a Saint le aterraba el hecho de verse integrada en un grupo de actores veteranos, en una película que se estaba rodando en el puerto de Nueva York, en unas condiciones de frío polar. Marlon colmó de atenciones a su compañera, comió con ella todos los días, le dio ánimos, y se hicieron inseparables. Aunque su experiencia era muy superior, se comportaba menos como un profesor que como un compañero de viaje. Todas las mañanas, los dos se desplazaban hasta Hoboken en metro.

«Marlon era un hombre enormemente sensible hacia todo lo que había a su alrededor», declaró Eva. «Era como una herida no cicatrizada. Su personalidad no se filtraba nunca en el personaje que estuviera interpretando, sino que el personaje se convertía en parte de él. Cuando otros actores se meten en el papel, les pasa algo en los ojos; se les ponen grises y vidriosos, como una serpiente antes de mudar la piel. Hay un momento en que los actores empiezan a actuar. Marlon no. Él era Terry Malloy».

Según Kazan, Brando «se había involucrado con la película, lo que no es lo mismo que estar comprometido». La intensidad de su inmersión en aquel personaje entre duro y femenino hacía pensar al director que Marlon «estaba trabajando con algo que, hicieras lo que hicieras —te apartaras, dejaras de mirarlo, lo trataras con cuidado— seguía estando allí, fuerte y emotivo».

La realidad de esta afirmación se hizo irrefutable durante el rodaje de la célebre

escena del taxi, cuando Terry se lamenta ante su hermano Charley de su fracaso profesional. Aquella mañana, la situación era caótica. Habían pensado rodar en un taxi de verdad, con tráfico real, pero Spiegel vetó el plan por cuestiones económicas (Sam tenía fama, absolutamente merecida, de ser un gran tacaño). El productor prometió conseguir el armazón de un vehículo y material de retroproyección, pero sólo cumplió en lo respectivo al coche. Kazan y su ayudante, Charlie Maguire, tuvieron que improvisar.^[7]

«Como Spiegel nos había jodido bien, dije que tendríamos que utilizar un procedimiento de pobres», explicaba Maguire. «O sea, proyectar un fondo, poner la maqueta del taxi delante y refotografiar las dos cosas como si estuvieran circulando en el coche de verdad. Pero gracias a Sam, tampoco teníamos las imágenes de fondo. Por eso pensamos: estamos rodando en estudio, vamos a poner una persiana en el cristal trasero, como esos DeSotos antiguos que tenían las ventanillas muy estrechas. Están en las calles oscuras de Hoboken. No habría mucho que ver; o sea, que podríamos simularlo».

Un grupo de técnicos sacudieron el coche y pusieron varas y cepillos delante de los faros. Un electricista hacía girar estos artilugios para simular las luces delanteras de un automóvil que se dirigiera hacia el de los protagonistas, proyectando sombras sobre las caras de los actores.

Combinando estas argucias con planos frontales, el resultado fue mejor de lo esperado. Pero había otro problema: el rígido horario de trabajo de Brando. A media tarde la escena estaba casi terminada, pero faltaban los primeros planos de Rod Steiger, que habían quedado para el final. La poca simpatía que se tenían Marlon y Rod y los “arrebatos” de ira de éste no ayudaron a solucionar el problema.

Usualmente, cuando llega el momento de rodar primeros planos, los actores suelen quedarse en el plató para dar la réplica fuera de campo al compañero que está trabajando ante las cámaras. Pero cuando Steiger se dispuso a hacer su escena, Brando había desaparecido. Por tanto, el actor se vería obligado a recitar sus últimas frases delante de un auxiliar que leía el texto de Marlon. Rod nunca le perdonó aquella violación del protocolo profesional.

«Steiger le gritaba a Gadg: “Estoy harto de que le lamas el culo a Brando, de que le des gusto en todo”», explicaba Schulberg. «Era como si Marlon se lo hubiera quedado todo, como si Rod estuviera perdido». Kazan pensaba que no tenía por qué disculparse, pero hizo una concesión: se encargó personalmente de darle la réplica a Steiger fuera de cuadro. Para Brando, sin embargo, el problema iba mucho más allá de su cita con el psiquiatra o de su relación con Rod.

La presión crecía desde hacía semanas. Elia había tenido la delicadeza de dejarle a su aire, de no perseguirle. Sin embargo, Marlon acabó hablando con la actriz Barbara Baxley, una amiga de su hermana Jocelyn que trabajaba por entonces en una

obra de Broadway, sobre su creciente incomodidad en el rodaje. Brando criticó a Kazan por resguardarse del frío entre tomas, mientras los actores se congelaban en la calle. También habló de sí mismo, de sus dudas sobre su capacidad como intérprete; había entrado en crisis y creía estar tocando fondo. En el rodaje apenas abría la boca.

Su relación con Schulberg también se tensaba con el paso de los días. Marlon hacía lo que quería con el guión, inyectando «detalles minúsculos». Según el guionista, «cambiaba el orden de las palabras, sobre todo el final, y eso afectaba a lo que venía después. Por ejemplo, en la escena que tenía con Martin Balsam y Leif Erickson, los investigadores de los sindicatos portuarios, Marlon dijo: “¿Por qué no os perdéis, chicas?”, donde yo había escrito “muchachos”. En aquella escena le interrogaban y, en lugar de girarse hacia ellos con la mayor economía posible, hacía un parsimonioso giro en sentido contrario, la forma más lenta que había encontrado de demostrar su desprecio».

En aquel su primer rodaje cinematográfico, Balsam no entendía nada de lo que ocurría. Su asombro llegó al colmo cuando Brando empezó a improvisar. Se trataba de una escena en la que tenía que dirigirse a Erickson, un actor que medía casi dos metros. El divo soltó: «Y llévate a tu novia».

Karl Malden, un hombre curtido en sobresaltos, tuvo una experiencia similar en la escena del bar, que había sido ensayada en dos ocasiones. Al entrar en el local pistola en mano, ante Karl que intenta detenerle, Marlon empezó a rascarse la cabeza. «Me estaba robando la escena, como había hecho en *Un tranvía llamado deseo*», recordaba Malden. «En condiciones normales, la cámara hubiera seguido a Vivien Leigh, pero aquí le siguió a él... El chico sabe cuándo rascar. Eso es lo que me gusta de él. Otros le odian por esas cosas, porque para ellos es acaparar el protagonismo».

El rodaje continuó. El invierno de Hoboken se volvió cada vez más brutal. El cámara, Boris Kaufmann, tuvo que filmar sobre nieve de verdad, un desafío en aquella época. La tensión llegó incluso a provocar una fricción entre Brando y Saint. En una escena, a Marlon no le gustó su actuación, cuando ella no le respondió con la brusquedad y enfado que él consideraba necesarios para la situación. En un descanso entre tomas, deliberadamente y con un humor sádico, la torturó verbalmente hasta que al fin, cuando Kazan ordenó a las cámaras que se movieran, gritó, arañó y pegó a su compañero. Era lo que el actor quería, y al final, ella, Brando y todos los demás soltaron una carcajada.

Tras treinta y cinco días de trabajo agotador, el rodaje de *La ley del silencio* llegó a su fin a comienzos de enero de 1954. Gracias a las presiones del productor, Kazan había conseguido respetar el presupuesto, pero cuando empezó con la labor de montaje, el director no sospechaba que la película estaba destinada a convertirse en un clásico. En la Columbia, Harry Cohn sólo quería saber cuánto había costado. La leyenda dice que se quedó dormido durante la primera proyección privada.

Al cabo de varias semanas de trabajo casi ininterrumpido en la sala de montaje junto a Gene Milford, Elia hizo acopio de ánimo y gritó ante Spiegel: «¡Sam, por fin has hecho una buena película!». El director organizó un pase para los intérpretes principales. Cuando acabó el filme, Brando, horrorizado por su actuación, se levantó de su butaca y abandonó la sala sin decir una palabra. «Pensé que había fracasado estrepitosamente», decía el actor. Kazan se sintió herido: «Ni una palabra, ni despedirse siquiera». Cuando escuchó al productor hablar en tono de disculpa con el compositor Leonard Bernstein, que también asistió al pase, el director gritó: «¡Esta película es muy buena!».

Pero la Columbia tenía otras preocupaciones. Por contrato no podían impedir que Spiegel emplease a Bernstein, aunque les preocupaba verse tan relacionados con elementos izquierdistas. Por otro lado, a Kazan no acababa de gustarle la partitura del maestro. «Me están llegando reacciones muy negativas», comentó. Pese a las reticencias del director, el compositor sería nominado al Oscar por la primera (y última) Banda Sonora que escribió en su carrera para una película no musical.

Cuando *La ley del silencio* se estrenó en el Astor Theater de Nueva York, el 28 de julio de 1954 (la *premiere* en Los Ángeles se celebró el 6 de agosto), empezaron a formarse colas desde primera hora de la mañana. Al final de la primera semana, la crítica hablaba de obra maestra, de fenómeno y, por encima de todo, del trabajo de Brando. El actor obtuvo las mejores críticas de su carrera, y la repercusión consiguiente triplicó su cotización en la industria.

El “New Yorker” dijo: «Es como esas películas electrizantes que veíamos cuando la Warner vigilaba a Al Capone». El trabajo de Brando fue saludado por “Life” con el siguiente comentario: «*La ley del silencio* es la película más brutal del año, pero también contiene las escenas más tiernas del año. El responsable de ambas cosas es Brando». En la misma línea, Bosley Crowther afirmaba en el “New York Times”: «*La ley del silencio* tiene los ingredientes del más elevado arte del cine. La interpretación de Brando lo convierte en una brillante y conmovedora incursión en el alma de un estibador pobre y esclavizado. El triunfo de un hombre sobre una bestia, y sobre la oscuridad de su corazón».

Nada más debutar la película en la Gran Manzana, Kazan se marchó a Los Ángeles y empezó a preparar *Al este del edén* para Warner Brothers. *El motín del Caine*, un éxito simultáneo de la Columbia, protagonizado por Humphrey Bogart, despertó los instintos competitivos del director. Encantado, informó a Spiegel de que aquellos que habían visto los dos filmes, eligieron el suyo en una proporción de diez a uno. «Voy a poder tomarle el pelo al pobre Harry Cohn hasta volverle loco», decía en su carta a Sam. El magnate había rechazado inicialmente *La ley del silencio* porque «no era una película de acción».

El productor respondió que haría todo lo posible «por proteger nuestros intereses.

Y por hacernos millonarios los dos... He conseguido persuadir a la Legión de la Decencia para que renuncie a los cortes». Spiegel había llegado al terreno que mejor dominaba, la promoción.

En aquellos días, Paul Lazarus, director del departamento de publicidad de la Columbia, recibió una llamada de Abe Schneider, tesorero de la delegación neoyorquina del estudio, diciendo: «Sam está sin blanca, me gustaría que le pagaras un sueldo por promocionar el estreno de la película. Negocia las condiciones». Lazarus ofreció a Spiegel quinientos dólares semanales. Pero el productor se sintió insultado. «Gasto más en propinas», respondió.

En plena fiebre triunfal, Schulberg se conmovió al comprobar que Sam había organizado un pase de la película para su padre, el ex-magnate B. P. Schulberg. Pero la luna de miel no duró mucho, como ocurría siempre con Spiegel. Esta vez, el problema estaba en su incapacidad para reconocer las cualidades ajenas. «Era mérito suyo, pero no todo», dijo el guionista.

La conducta del productor en el Festival de Venecia ilustró su actitud general. Cuando *La ley del silencio* fue seleccionada a concurso, Sam consideró la idea de llevarse con él a Kazan. Después, comenzó a hacer preparativos para hacerse acompañar por Marlene Dietrich. «Gadg y yo nos dijimos: “¿Cómo ha podido pasar esto?”», recordaba Schulberg. «Sam estaba navegando en un yate gigantesco, convencido de que tenía en el bote el León de Oro. No quería compartir los aplausos». Pero Venecia no fue un paseo triunfal. El festival coronó a la producción local *Romeo y Julieta*, de Renato Castellani. Spiegel se quedó anonadado; en privado, comentó: «¿Cómo ha podido derrotar a la mía una película como ésta?». Más tarde, aseguró que el palmarés estaba pactado.

En septiembre, cuando el productor volvió a Nueva York, se enteró de que Kazan y Schulberg se habían negado a promocionar *La ley del silencio* en Chicago, en protesta por los títulos de crédito. Según el guionista, el nombre de Sam Spiegel lucía al doble del tamaño natural, mientras que los suyos (los verdaderos impulsores del proyecto) quedaban completamente eliminados o reducidos casi a la mínima expresión. Budd reconocía que su nombre no atraería a los espectadores tanto como el de Brando, «pero tampoco creo que aumentar el de Spiegel llene las salas», añadió.

Adelaide Schulberg intercedió por su hijo. La madre del guionista había pagado la fianza que permitió salir de la cárcel a Sam a mediados de los años treinta, en su primera detención por deudas, en Inglaterra. Sin embargo, el productor no se paraba en tales menudencias, y no dio su brazo a torcer.

Pero nadie se enfadó tanto como Frank Sinatra. El artista tenía fama de rencoroso, y nunca perdonó a Spiegel por haberle dado “su” papel a Brando. Kazan describió así el encuentro entre Spiegel y el legendario Abe Lastfogel, representante de Frankie y suyo propio: «Nunca he oído tanto griterío entre dos gordos bajitos». El diminuto

representante de la agencia William Morris consiguió «encender las mejillas de Sam, hacerle farfullar y transpirar. Creí que le daba un infarto».

Sinatra exigió cien mil dólares por la humillación, pero acabó aceptando dieciocho mil. «De los beneficios de *La ley del silencio* salió una sala de proyección para la casa de Frank», decía Spiegel. En 1955, el productor ya le había enviado una caja de botellas de whisky. «Esto no es una ofrenda de paz, sino una autoinvitación para compartir algunas de estas botellas en tu casa, en mi próxima visita», escribió en la nota adjunta. Pero no bastó. Frankie era un hombre implacable.

Años después, el restaurante Romanoff's presenció un feo incidente entre Spiegel y Sinatra. El cantante estaba de un humor especialmente malo, porque había roto con Betty Bacall, con quien había decidido no casarse. El productor y su esposa Betty llegaron al local en compañía de Billy Wilder y su mujer, y de Rita Hayworth y su marido, James Hill. «Frank estaba sentado en un reservado, con dos hombres; cuando pasamos delante de ellos, Sam saludó con un “Qué pasa”», explicó Betty. El productor y su grupo pasaron al reservado contiguo, tomaron asiento y pidieron unos martinis. Sinatra asomó la cabeza varias veces y felicitó a Sam por el éxito de *El puente sobre el río Kwai*. Spiegel le dio las gracias, y siguió hablando con sus invitados. Frank se puso de pie y golpeó al productor en el hombro. «Oye, cuando hables conmigo, yo no soy “Qué pasa”», le espetó.

En la mesa del productor se hizo el silencio. Sinatra golpeó a Spiegel en el hombro por segunda vez. El magnate alzó la vista y dijo: «Tienes suerte de que me digne hablar contigo». Los amigos de Sam se estremecieron; el productor no era un hombre dado a la disputa directa, y menos tratándose de semejante personalidad. Los Wilder comenzaron a abuchear por lo bajini; Rita Hayworth apretó los puños y exclamó: «¡Déjame a mí, déjame a mí!» (la actriz acababa de rodar *Pal Joey* con Frankie y, según Betty Spiegel, no podía soportarlo). Sinatra regresó a su asiento y gritó: «¡Eh, gordo!». Spiegel se aferró al borde de la mesa hasta que le palidieron los nudillos. Luego volvió la cabeza y dijo: «Frank, si quieres que nos veamos fuera, sin tus matones, por mi será un placer». Pero Sinatra no recogió el guante.

Cuando llegó la hora de las nominaciones a los Oscar, *La ley del silencio* había recaudado 9.600.000 dólares, y ganado los principales premios de la asociación de críticos de Nueva York, cuatro Globos de Oro y el León de Plata en el Festival de Venecia. La Academia distinguió a la película con doce candidaturas.

Con la nominación de Brando, Kazan no quiso correr riesgos. Schulberg y Roger Donoghue, su entrenador de boxeo, fueron enviados a Hollywood para impedir desmanes. Marlon era un experto en encrespar ánimos, y la competencia era dura; el actor se enfrentaba a dos de los hijos favoritos de Hollywood, Bing Crosby por *La angustia de vivir* y Humphrey Bogart por *El motín del Caine*. Después de sus tres infructuosas candidaturas consecutivas por *Un tranvía llamado deseo*, *Viva Zapata* y

Julio César, Elia quería que su estrella tocara el cielo esta vez.

Pero las precauciones del director eran innecesarias. El habitualmente insufrible Brando se portó bien; él también quería el premio. Sólo se negó a una cosa: llamar por teléfono a Louella Parsons y Hedda Hopper, las cotillas oficiales de Hollywood. Se dice que luego dio un beso a Louella, a la que antes llamaba «la gorda», para diferenciarla de aquella otra vieja representante de cuanto, justificadamente, aborrecía de Hollywood, Hedda Hopper, que era «la del sombrero».

En la noche del 30 de marzo de 1955, Humphrey Bogart inauguró el paseo triunfal de *La ley del silencio* entregando el premio a la Mejor Fotografía en Blanco y Negro a Boris Kaufmann. Marlon Brando subió al escenario para anunciar el nombre del Mejor Director, Elia Kazan, quien pronunció su discurso desde el NBC Century Theatre de Nueva York. Karl Malden presentó a Budd Schulberg como ganador del Oscar al Mejor Guión Original.

Irónicamente, Frank Sinatra leyó el premio a la Mejor Actriz de Reparto; desde Nueva York, Eva Marie Saint, embarazada de ocho meses, estuvo a punto de morir de risa, hasta que exclamó: «A ver si tengo el niño aquí». Tocaba el turno del Mejor Actor de Reparto: Rod Steiger, Lee J. Cobb y Karl Malden competían entre sí, pero las tres candidaturas dividieron el voto; ganó Edmond O'Brien por *La condesa descalza*. Richard Day y Gene Milford no dejaron escapar la pieza: ambos fueron premiados por su trabajo como Director Artístico y Montador, respectivamente. Seis tantos para *La ley del silencio*.

Cuando callaron los aplausos, sobre el escenario apareció Bette Davis^[8] para entregar el Oscar al Mejor Actor. Nada más decir «Marlon Brando por *La ley del silencio*», el divo se sacó el chicle de la boca y corrió hacia el escenario, sonriendo de oreja a oreja. Su discurso de aceptación fue todo lo que un habitante del Medio Oeste hubiera podido esperar de él, breve, deshilvanado y difuso: «Este es un momento maravilloso, y muy extraño... De todas formas, les estoy muy agradecido». Luego se integró amablemente en los ritos posteriores, posando con la ganadora femenina, Grace Kelly (por *La angustia de vivir*). «¡Bésale!», gritaron los fotógrafos. La actriz contestó, melindrosa: «Creo que tendría que besarme él». Brando así lo hizo.^[9]

El anuncio del premio a la Mejor Película no fue una sorpresa para el público. El productor Buddy Adler entregó el Oscar a Sam Spiegel. A diferencia de Brando, que había dicho «pesa mucho más de lo que pensaba» al recoger su estatuilla, el productor hizo una pausa antes de hablar. Era evidente que el *showman* iba preparado. «Les estoy muy agradecido a todos», comenzó. «Y en este año de grandes logros en la industria del cine, todos los que hemos trabajado en *La ley del silencio* agradecemos profundamente este honor, este cumplimiento, esta distinción». El Oscar a la Mejor Película coronó la noche de gloria de *La ley del silencio*: ocho premios que igualaban el récord de *Lo que el viento se llevó* y *De aquí a la eternidad*.

Puestos a elegir la mejor interpretación masculina de la historia del cine, algunos mencionarán el trabajo de Marlon Brando en este inolvidable, imprescindible, desgarrador clásico del cine americano. Ganador, con justicia, del Oscar al Mejor Actor (el más joven hasta el momento), Brando da vida a un estibador triste, inadaptado y obtuso, atrapado en un mundo de corrupción desatada, la del puerto de Nueva York. Su actuación es insuperable. No se recrea en gestos, pausas o entonaciones artificiales y, sin embargo, toda su composición está repleta de pequeños toques de ingenio.

Al principio de la cinta, Terry casi no sabe hablar, no se entiende a sí mismo ni su situación. Está atrapado en una jungla urbana de avaricia, doblez y traición. Se lo dice a Edie en el bar: «¿Quieres que te explique mi filosofía de la vida?». Bajo esta capa de dureza, Terry tiene virtudes que parecen contradecirse con su filosofía: el cariño que siente por las palomas, la ternura con que lleva el guante de Edie, su sentimiento de rechazo al verse privado de la protección y confianza de su hermano.

En manos de Brando, Terry adquiere un toque de tristeza. Es un hombre que una vez tuvo ocasión de ascender en la vida, gracias a sus dotes pugilísticas. Aunque su condición de aspirante al título podría haber sido el medio hacia la autoestima, otros se lo arrebataron (entre ellos, su propio hermano). Está amargado, pero no se compadece, y ante su hermano y en el asiento trasero de un coche, demuestra conocerse a sí mismo. La semilla de cosas mejores anida en su interior. El amor de Edie cultiva esta semilla.

Reducida a su esencia, *La ley del silencio* es una fábula moral sobre un hombre valiente y honesto que se yergue sobre el resto para atajar a los corruptos, la afirmación de que contra la corrupción se puede y se debe luchar. Aunque la acción progresa de forma lineal, sin narraciones retrospectivas ni tramas paralelas, toda la fuerza del filme se anuncia en la primera escena, cuando, bajo un contundente acompañamiento de percusión orquestal, Terry recibe la orden de enredar a Joey Doyle en su trampa mortal.

Además de dominar los Oscar de 1954, *La ley del silencio* conoció otros honores. Dio credibilidad a la técnica del Método, predicada por el Actors Studio. Confirmó las credenciales interpretativas de una serie de actores formados en el teatro. Instaló a Brando en el estrellato y el prestigio, y hasta puso de moda, de forma fugaz, una forma de hablar: entre dientes.

Aunque nadie pone en duda su condición de hito del cine, hay quien piensa que el desenlace de la historia ensombrece su reputación de clásico. El protagonista declara ante una comisión del congreso contra los hombres que lo explotaron a él y al resto de los estibadores.

En el contexto de la trama, el personaje queda elevado a condición de héroe (no

todos, sin embargo, entienden la esencia de su heroísmo) por un comportamiento que la película y la tradición social consideran reprobable. Por delatar a sus compañeros en público, Terry se convierte en réprobo a ojos de todo el mundo, desde los policías que deben protegerlo hasta los amigos que le retiran la palabra. Pero cuando se enfrenta a Friendly, se convierte en el hombre fuerte, digno del apoyo de sus compañeros. La situación se invierte y el acto de delatar queda no ya justificado, sino hecho inocuo y admirable.

Algunos espectadores encuentran irritante el hecho de que, de forma quizá demasiado conveniente, la delación convierta a este personaje, hasta entonces un individuo complejo, en paradigma de virtud y sufrimiento. Parte de la crítica mantiene que ese final tan optimista supone una negación de la premisa argumental del filme. Otros autores han encontrado paralelismos con la situación de Kazan y Schulberg y han definido el desenlace como un débil intento de defender su condición de delatores ante la Comisión del Congreso.^[10] Ninguna de estas críticas, sin embargo, resta fuerza dramática a la película.

La ley del silencio es un drama áspero y sin concesiones sobre los corruptos muelles de Nueva York y sobre la lucha de los estibadores por sobrevivir bajo la opresión de los sindicatos corruptos. Los diálogos, realistas, resultan poéticos en su simplicidad, y el mundo de los edificios desolados y los muelles asfixiantes está espléndidamente capturado. Elia Kazan impregna cada escena de amenaza y suspense, evocando un mundo implacable que cifra su supervivencia en la pura esperanza.

Tour de force para Kazan, Brando y especialmente, quizás, para Lee J. Cobb, un villano magnífico que ejerce el poder con sonrisa irónica y voz cavernosa. Hasta sus secuaces son personajes realmente aterradores, muchos de ellos auténticos ex boxeadores, con sus rostros machacados por años de práctica pugilística.

Polémica en su momento por su violencia, la crudeza de su vocabulario (en un momento dado, Terry le dice al cura que se vaya «al infierno») y el atrevimiento que suponía ofrecer una imagen negativa del mundo de los sindicatos, *La ley del silencio* es una experiencia agotadora de principio a fin, implacable en su descripción de la crueldad humana. El sorprendente estilo neodocumental, gris acerado, de la fotografía, incrementa la sensación de acidez y desolación. A esto añadimos una banda musical firmada por Leonard Bernstein (candidata al Oscar), diálogos memorables de Budd Schulberg y dos trabajos fantásticos de Eva Marie Saint y Rod Steiger, debutantes ambos en la pantalla grande. Si alguna película ha merecido alguna vez ocho Oscar, esa película es *La ley del silencio*.



El héroe de *La ley del silencio* es un estibador, miembro de un sindicato, al que circunstancias muy dramáticas llevan a denunciar a sus jefes. El tema de la delación está, pues, en el centro de la película, y todo gira en torno a la cuestión de si es lícito o no es lícito delatar. Filmada tan sólo dos años después de que Kazan diera el nombre de sus compañeros ante el Comité de Actividades Antiamericanas, la cinta despertó las iras de la izquierda, que sólo pudo interpretarla como una apología del delator.



Elia Kazan reconoció que el desarrollo del personaje de Terry era obra exclusiva de Marlon Brando. La base existía, por supuesto, entre las docenas de vidas de aspirantes a estrellas del boxeo que Marlon había estudiado en los gimnasios de Manhattan. Pero la personalidad de Terry Malloy fue aportación de Brando. «Entonces era un joven desdichado y lleno de ansiedad y dudas sobre sí mismo», dijo Kazan de él. «Era solitario, orgulloso y supersensible. No era fácil congeniar con él y, no obstante, era un hombre encantador y adorable porque uno presentía que nada había para protegerle de la vida y que se encontraba en medio de la vorágine».



Marlon Brando fue nominado al Oscar al mejor actor por cuarto año consecutivo. No parecía posible negarle la estatuilla una vez más. La gran pregunta era: ¿acudiría a la ceremonia, y si lo hacía, vestiría esmoquin? Acudió, y vistió esmoquin. Y ganó. Su discurso de aceptación fue característico:

deshilvanado y divagante.



'ESCALA EN HAWAI'



A John Ford le preguntaron en cierta ocasión su definición del cine: «¿El cine?», cuentan que dijo. «¿Usted ha visto caminar a Henry Fonda? Pues eso, amigo, es el cine». Por ese oscuro misterio de las cámaras, a Hank —como le conocían sus amigos, dentro y fuera de la profesión— le bastaba su presencia para hacerse dueño de la pantalla, de la situación y reinar entre los actores y entre el público con una naturalidad desconcertante y con un estilo que parecía inexistente, por su elegancia y por su sencillez. Alto, delgado, parsimonioso y con una peculiar forma de andar con pasos característicamente largos, Fonda representó durante décadas la quintaesencia de la credibilidad. Su mirada profunda, de una pureza casi transparente, su sonrisa forzada de héroe infeliz perseguido por el infortunio, su personalidad limpia y fresca, la escasa profusión de gestos y su voz suave, sin disonancias, suscitaban la identificación y la comprensión. Resultaba encantador cuando sonreía y conmovedor cuando su rostro reflejaba preocupación.

En el teatro mantuvo su magnetismo durante años. Y en el cine fue ascendiendo peldaño a peldaño hasta situarse en ese especial Olimpo de las estrellas. Ahí estaba instalado cuando interpretó al inolvidable protagonista de *Escala en Hawai*. Este filme supuso su vuelta al cine después de una larga ausencia, pero el proyecto estuvo obstaculizado por serias discusiones desde el principio.

Primero fue la insistencia de John Ford para que Hank repitiese su inolvidable papel de Broadway y su completo rechazo a dirigirla si Warner Brothers otorgaba el personaje a sus primeras elecciones, William Holden o Marlon Brando. Después siguió la famosa disputa de Ford con Fonda, que los dos dirimieron a puñetazo limpio en el plató. Y, finalmente, *Pappy* se puso diplomáticamente enfermo. Mervyn LeRoy, lejos ya sus mejores años como director, le sustituyó, e incluso Josh Logan, que dirigió la producción de Broadway, rodó algunas escenas. Pero todo eso pertenece al anecdotario de una película cuya producción y rodaje tuvo mucha, pero que mucha miga.

En el verano de 1947, Henry Fonda y su viejo amigo Joshua Logan se reunieron en Nueva York para hablar sobre una posible película basada en la novela de John O'Hara "Appointment in Samarra". El proyecto no se llevó a cabo, pero Hank se interesó en una pieza teatral que Logan acababa de escribir con Thomas Heggen: "Mister Roberts".

Adaptación de la tragicómica novela escrita por Heggen en 1946, la obra narraba las peculiares aventuras en tiempos de guerra de la tripulación de un buque de carga de la Armada americana llamado "The Reluctant". A Hank le encantó el texto y se unió inmediatamente al proyecto.

Dirigida por Logan y producida por Leland Hayward, "Mister Roberts" se estrenó a finales de 1947 con gran éxito de crítica y público en New Haven, Connecticut,

seguida de Philadelphia y Baltimore hasta llegar el 28 de febrero de 1948 a Broadway, al Alvin Theatre, donde se convertiría en el acontecimiento teatral de la temporada. Al fin Fonda tenía el éxito teatral con el que había soñado desde sus días en la Omaha Community Playhouse.

La noche del estreno, Hank y el resto del reparto (David Wayne, Robert Keith, William Harrigan, Ralph Meeker, Steven Hill y Jocelyn Brando) fueron requeridos tantas veces a saludar al acabar la función que no les quedó otro remedio que apaciguar al entregado público con unas palabras: «Esto es todo lo que Tom y Josh han escrito para nosotros. Si queréis más, lo único que podemos hacer es volver a representar la obra». Enseguida se agotaron las entradas para las representaciones de los dos años siguientes.

Después de 1.670 representaciones, “Mister Roberts” fue retirada del Alvin el 28 de octubre de 1950. Fonda se embarcó inmediatamente en una gran gira a lo largo y ancho del país, añadiendo durante nueve meses otras quinientas o seiscientas representaciones. Nunca se cansaba del papel, y siempre dijo que interpretar a Doug Roberts sobre el escenario era tan excitante después de cien veces como había sido la primera. Este papel le valió un premio Tony en 1948, entre otros galardones, además de las mejores críticas de su carrera.

En 1953, Warner Bros. anunció que Joshua Logan dirigiría la versión cinematográfica de “Mister Roberts”. Pero Hayward le pidió que renunciase en favor de John Ford, argumentando, «Ford garantizará el éxito de la película». El director firmó un acuerdo en marzo de 1954 para dirigir *Mister Roberts* por 175.000 dólares.

Disgustado por haber sido apartado del filme, Logan se dedicó a lanzar calumnias contra Ford, incluyendo la falsa afirmación de que nunca se había molestado en ver la obra. De hecho, Fonda asegura que *Pappy* fue al teatro a ver su actuación cuatro o cinco veces.

Otra de las puyas lanzadas por Joshua tenía que ver con el supuesto desprecio que Ford sentía por la pieza. Según su versión, cuando Hank le preguntó al cineasta por qué no utilizaba sus butacas reservadas, éste replicó: «¿Por qué debería ver una obra homosexual?». Pero las declaraciones de Logan pueden ser simplemente el intento de un hombre enrabiado por minar la reputación del cineasta que había usurpado su puesto.

Quizás la principal razón por la que Hayward contrató a Ford fue porque virtualmente aseguraba que la Marina se prestaría a colaborar, dado el trabajo del director durante la guerra y que había hecho *They Were Expendable*. La Armada se resistió inicialmente a cooperar de modo oficial con *Escala en Hawái*, sobre todo porque el capitán del barco era un colérico tirano, «lejos del tipo de hombre que la Marina querría admitir», según la Oficina de Producción Cinematográfica del Departamento de Defensa.

Ford utilizó sus contactos en la Oficina de Información de la Armada, prometiendo sanear algunos de los aspectos más provocativos de la obra, y finalmente el proyecto obtuvo luz verde en julio de 1954. La Marina facilitó barcos y personal, y permitió a la producción utilizar la base aeronaval de Midway, donde *Pappy* había rodado *La batalla de Midway* doce años antes.

Por increíble que parezca, Warner Bros. y Leland Hayward (ex agente de Hank y marido de su ex-esposa Margaret Sullivan, para más señas) tenían sus dudas sobre la conveniencia de que Henry Fonda interpretase a Doug Roberts en la pantalla. Les preocupaba que su larga ausencia de Hollywood hubiera reducido su tirón comercial y que sus cuarenta y nueve años le hicieran parecer demasiado viejo para interpretar a un Roberts de veintiséis.

Logan, que se había distanciado de Fonda, contactó con Marlon Brando, cuyo *casting* fue anunciado por la Warner en enero de 1954. Hayward, por su parte, quería a William Holden. Pero cuando le preguntaron a Ford en febrero si prefería a Brando o a Holden, el director exclamó: «¡Y una mierda! Ese es el papel de Fonda». Tras las tumultuosas negociaciones de rigor, *Pappy* impuso su ley.

Completar el reparto no fue una tarea tan complicada. James Cagney recibió una llamada de Ford diciéndole que se estaba preparando una película sobre la brillante comedia de la Segunda Guerra Mundial “Mr. Roberts”, y que le quería a él para el pequeño pero vital papel del Capitán. Además, le dijo el director, tendría la compañía de su gran amigo Spencer Tracy, que iba a interpretar a Doc. Para endulzar la oferta aún más, el filme se rodaría en Hawai y en la isla de Midway, y James no tendría mucho que hacer aparte de tomar el sol en la playa.

Cagney había visto la obra durante su larga trayectoria en Broadway y sabía que el papel del capitán era soberbio. En escena fue interpretado por William Harrigan. «Bill Harrigan veía el papel de una forma algo diferente a la mía», comentó James. «El capitán era odiado por la tripulación. El problema, tal como yo lo veía, era ser a la vez un villano y una figura cómica. Esto, después de todo, era una comedia con un lado muy serio. Yo no iba a interpretar al capitán como Bill Harrigan lo hizo en el teatro, como puramente un villano hijo de puta. Esa era mi base, sí, pero yo iba a añadir humor». Esto es exactamente lo que hizo, para horror de Fonda.

Para el resto de personajes principales, Ford contó con otro ilustre veterano, William Powell, y con un prometedor comediante llamado Jack Lemmon. En cuanto a los secundarios, escogió a buena parte de su famosa compañía de repertorio: Ward Bond, Ken Curtis, Harry Carey Jr...

El rodaje comenzó en septiembre de 1954 en la isla de Midway y otros puntos del Pacífico. Poco duró la calma. A la primera semana de filmación empezaron a surgir las complicaciones, que, de forma inesperada, fueron provocadas por Henry Fonda,

quien intentaba hacer prevalecer sus ideas sobre un personaje que consideraba enteramente suyo. Después de su larga experiencia en el papel titular, Hank tenía una actitud fieramente protectora hacia la obra. “Mister Roberts” era algo que llevaba muy metido en el corazón, un triunfo profesional profundamente relacionado con las experiencias emocionales más importantes de su vida. De ahí que le molestaran tanto los cambios que John Ford había hecho con el guionista y dramaturgo John Patrick —autor de “La casa de té de la luna de agosto”— y con Frank Nugent, cuyo guión incorporaba material que Logan había eliminado de la novela.

Sentía un gran respeto por *Pappy*, un hombre que no sólo le había concedido la inmortalidad cinematográfica, sino que también había sido compañero de juergas durante años. Pero lamentaba el modo en que se habían cambiado los diálogos y añadido toques cómicos. A su juicio, el director irlandés había suprimido gran parte del patetismo de la obra al enfatizar demasiado los aspectos de comedia. La tosquedad en los retratos de la mayoría de los personajes chocaba con su elocuente interpretación de Roberts. Hank también estaba molesto por la actitud del director de otorgar los papeles secundarios a miembros de su “equipo” habitual que no encajaban con los personajes de la obra.

Ford, de hecho, estaba haciendo lo que siempre hizo con un guión, transmutar el material a su propio estilo de narración. En opinión del actor Harry Carey Jr., que interpretaba a Stefanowski en la película, Fonda «debería haber sabido, al haber hecho sus mejores películas con él, que Ford improvisa mucho. Henry debería haber conseguido a alguien que se limitase a filmar el guión, no un hombre creativo como *Pappy*». Pero también es cierto que, esta vez, el toque del legendario cineasta parecía torpe, rompiendo el cuidado balance entre comedia y drama de la obra.

Las discusiones entre ambos fueron caldeando el ambiente en el plató. Ford, que siempre había sido un gran bebedor, abandonó sus habituales hábitos disciplinarios y empezó a beber mientras trabajaba. Se mostraba lacónico e irascible con los actores, y modificaba el guión a su antojo. Cuando un alarmado Leland Hayward le pidió explicaciones, el cineasta le espetó: «¡No me molestes, cara culo!».

La tormenta estalló al final del primer día de rodaje en Midway. Todo empezó como una pacífica charla convocada por Hayward. Jack Lemmon fue testigo de lo que pasó a continuación. «Lo vi todo», explicó. «Me desperté porque podía oírles. Salí al pasillo y la puerta sólo estaba parcialmente cerrada. Se estaban gritando el uno al otro. La discusión básicamente giraba sobre el hecho de que no se estaban ciñendo al guión. Ford lanzó un puñetazo a Fonda y falló. Fonda se limitó a sujetarle con la mano en su pecho, y Ford seguía lanzando puñetazos como en los dibujos animados. No podía alcanzarle. Finalmente Henry le empujó y le sentó de nuevo en la cama, y se marchó».

Pappy fue a la habitación de Hank media hora después, con la cara enrojecida por

la bebida y su legendario parche torcido, y se disculpó entre lágrimas. Pero su relación nunca volvió a ser la misma. Cada vez que finalizaban una toma, Ford le preguntaba a Fonda si daba su aprobación, un ritual que hizo que el actor se sintiese aún más incómodo. «Ruédala como más te guste», respondía Hank. «No sé qué pasaba por su cabeza», recordaba, «pero sé que estaba avergonzado por lo que había hecho, por haberme golpeado».

Las borracheras se hicieron continuas después de que la producción volase a Hawai el 24 de septiembre. «Ford se estaba volviendo loco con Henry y con Hayward, así que se emborrachaba», observó Dobe Carey. Llegó un punto en el que se bebía dos cajas al día, y cuando estaba borracho, su viejo amigo Ward Bond tenía que hacerse cargo, siempre consultando a Fonda. Finalmente, el cineasta fue ingresado en el hospital el 1 de octubre. El rodaje se reanudó seis días después. De algún modo, Ford se las apañó para completar el trabajo en exteriores mientras bebía una cerveza tras otra y apenas tenía fuerzas para gritar “¡Acción!”.

Hayward empezaba a hartarse de la situación. «Nadie sabía quién estaba a cargo de qué», dijo. «Ford estaba borracho todo el día. Ward Bond estaba dirigiendo la película. Al menos mantenía las cámaras rodando cuando Ford se desmayaba». El equipo volvió a Hollywood el 10 de octubre, con la mitad de la película terminada. Ford reanudó el trabajo en el estudio dos días después, ensayando y rodando durante cuatro días antes de comenzar a sufrir náuseas y fuertes dolores abdominales durante un fin de semana en su casa. El lunes 18 de octubre, Harry Carey Jr. encontró a *Pappy* derrumbado en su silla de director en un plató de la Warner, con los pantalones desabrochados y el estómago grotescamente hinchado. «Mira esto», exclamó el impulsivo cineasta irlandés. «Ni siquiera puedo abrocharme los malditos pantalones, por el amor de Dios».

Carey le acompañó al St. Vincent's Hospital para someterle a una operación urgente de vesícula. Los problemas de salud de Ford habían sido agravados por su adicción al alcohol, aunque pareció aliviado de encontrar un modo de desvincularse de la película después de nueve semanas de rodaje: cuatro en Midway, cuatro en Kaneohe y una en el estudio de Burbank. Al día siguiente, el veterano Mervyn LeRoy recibió el encargo de abandonar el rodaje de la producción de Warner *Strange Lady in Town* para completar *Escala en Hawai*. LeRoy decidió volver al texto de la obra, que juzgaba muy superior, pero se encontró con nuevos problemas, como que William Powell tenía demasiados años para tener la capacidad inmediata para olvidar el guión de Nugent y aprenderse de nuevo los diálogos.

Para no aumentar el presupuesto de la película, el nuevo director visionó el metraje que Ford había rodado y después trató de filmar las escenas restantes en un estilo similar, siendo el responsable, según *Pappy*, de «aquellas forzadas escenas cómicas en el interior del barco». El mismo LeRoy declararía: «He insistido en que

en los títulos figure “Realizado por John Ford y Mervyn LeRoy”. Me han dicho que no es necesario acreditar a Ford pero creo que sería un gesto muy bonito».

Pero la Warner no estaba satisfecha de su primer montaje y Hayward tuvo que recurrir a un tercer director, Joshua Logan, para que puliese la película. Cuando éste vio el copión, «deseé tener una pistola para pegarle un tiro en el estómago a Hayward, y luego dejar el cuerpo frente a la puerta de Ford. ¿Y qué decir de Frank Nugent?, que al menos merece ser despellejado vivo».

Logan, que no fue consultado sobre el guión, estaba furioso por esta profanación. Le molestaba especialmente que la atmósfera carcelaria del barco, donde nadie tenía libertad —clave para el significado de la obra—, se había convertido bajo la dirección de Ford en un lugar feliz donde, según él, los así llamados prisioneros «nadaban, buceaban y hacían cabriolas cada tarde como chicos felices en un campamento». «Y en nombre de Dios», dijo Joshua, «¿por qué Ford ha hecho que Cagney interprete al capitán como un viejo inútil de Nueva Inglaterra, sin ningún odio, sin amenaza, sin oscuridad? Sin un villano no hay amenaza; sin amenaza no hay historia».

Las críticas del director son justificadas. Por primera y única vez en su carrera, Cagney sucumbió a la sobreactuación. Logan encontraba increíble que «uno de los actores más grandes del mundo haya sido persuadido para convertirse en una especie de personaje de Disney».

Trabajando con Mervyn LeRoy y con el montador, Jack Murray, Logan filmó insertos y pequeñas escenas de conexión, dobló nuevas líneas de diálogo y volvió a rodar dos importantes secuencias: el final con Pulver enfrentándose al capitán después de tirar su palmera por la borda y la escena cómica de Pulver llenando de espuma un corredor del barco. Suya es también, al parecer, la divertida secuencia de la elaboración de un whisky escocés a base de alcohol puro, yodo y un poco de tónico para el cabello.

Volver a rodar la visita de las enfermeras al “Reluctant” estaba entre las grandes prioridades de Logan, pues sólo había una enfermera en la versión teatral y Ford «la arruinó al poner a seis chicas y destruir la intimidad sexual de la escena», explicaba Joshua. Cuando Betsy Palmer volvió a su casa en Nueva York, se enteró de que LeRoy iba a volver a rodar todo el metraje con las chicas en Hollywood. La actriz se negó: «No voy a volver, porque me gusta lo que hice con Mr. Ford y no quiero que vuelvan a dirigirme».

LeRoy no volvió a rodar esa escena, y Jack Warner finalmente vetó la petición de Logan de hacerlo. La visita de las enfermeras al barco estaba entre el metraje que sacaba más partido a las localizaciones en Midway, y Warner pensaba que volver a rodarlo en un plató de Hollywood haría que pareciese «una película pequeña».

Sorprendentemente, *Escala en Hawai* fue aclamada por la crítica y disfrutó de un

duradero éxito popular tras su estreno el 30 de julio de 1955. Potenciada por la novedad del Cinemascope, fue el filme más taquillero del año en USA, con una recaudación de ocho millones y medio de dólares. John Ford y Mervyn LeRoy fueron acreditados como codirectores y, amargamente decepcionado pero resignado, Henry Fonda volvió a los escenarios neoyorquinos.

Si bien acerca de John Ford se han escrito innumerables líneas, pocas se han volcado por *Escala en Hawai*. La película no acostumbra a ser citada en exceso ni permanece en la memoria del cinéfilo en un lugar destacado. No obstante, y aunque no sea una obra ciento por ciento fordiana, hay algunos momentos que dejan entrever la mano del genial cineasta. Son secuencias intimistas llenas de nostalgia, imágenes que destilan en todo momento la sabiduría propia del viejo zorro: la despedida al amanecer entre el joven marinero y su novia hawaiana; el primer permiso en un año de la tripulación, saldado con una pelea a puñetazos; la escena final con la lectura de las dos cartas enviadas por Mr. Roberts... Solamente por estas escenas valdría ya la pena recordar el filme.

En cuanto a la labor de Mervyn LeRoy, lo mejor que se puede decir es que cumplió sobradamente su cometido. Se necesitaba un buen profesional, un director nada ostentoso que supiera ensamblar las nuevas tomas con las ya rodadas, dándolas cohesión, vida. Sin perderse en autorías, en complacencias de estilo, LeRoy poseía esas cualidades. Pero también una abrumadora falta de imaginación. Abandonando el guión de Nugent, hizo poco más que alinear a los actores en grupos estáticos frente a los decorados y dejarles sobreactuar escenas de la obra. En contraste, el material de Ford siempre está visualmente vivo.

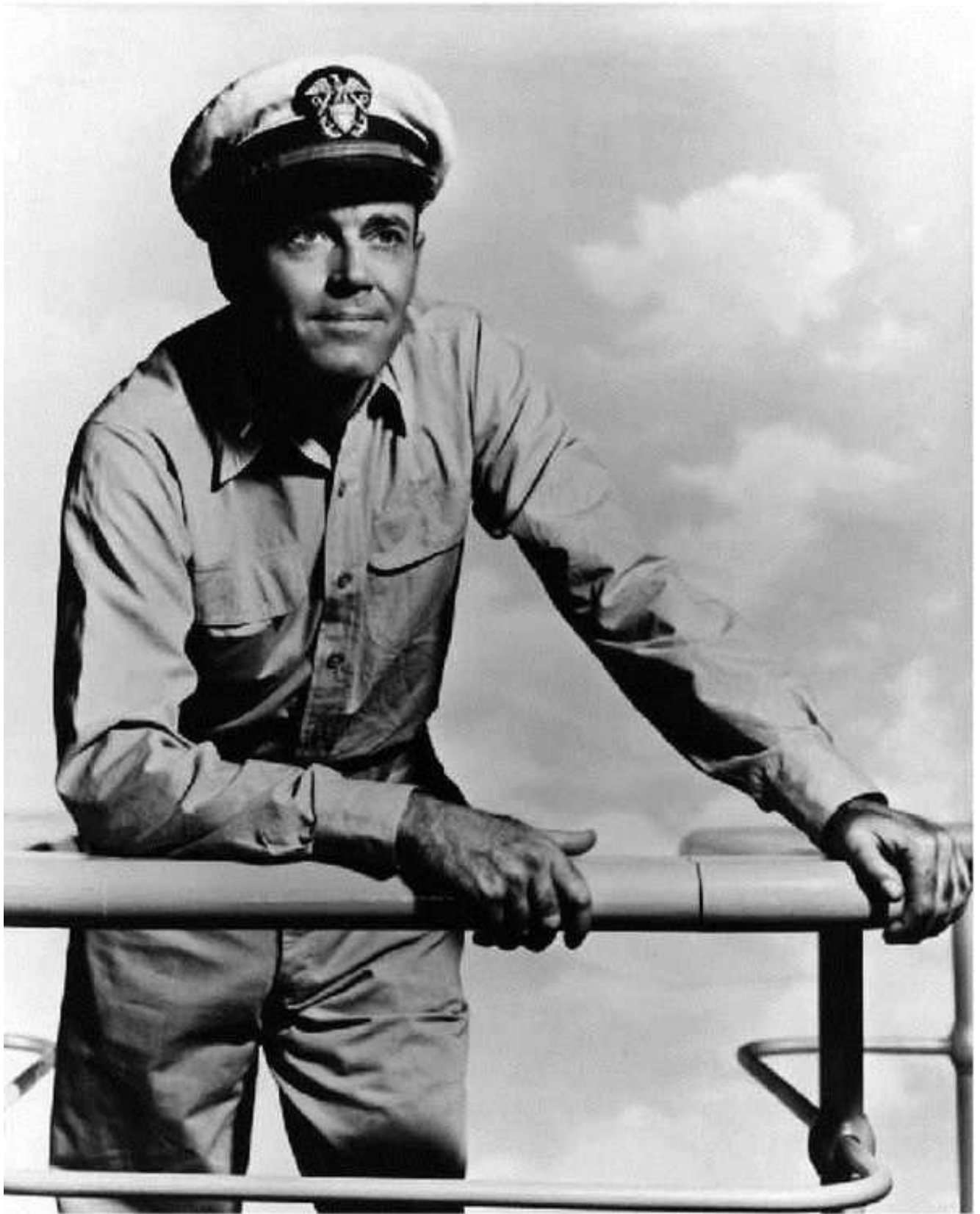
El capítulo interpretativo merece otro párrafo. Los elogios más encendidos se los lleva Henry Fonda, cuya extraordinaria composición traspasa el celuloide. Es el suyo un trabajo tan succulento y equilibrado, tan ágil y creíble, que parece más que perfecto: insuperable.

Afortunada fue también la elección de Jack Lemmon como Frank Pulver, el libidinoso y travieso alférez de “lavandería y moral” del barco. El joven actor no desaprovechó la ocasión que le había brindado Ford, demostrando que era un comediante capaz de robarle la escena a quien la compartiera con él. Su refrescante interpretación le valió el primer Oscar de su carrera como actor secundario.

Quien no estuvo tan feliz fue James Cagney. No hay duda de que fue en parte para aplacar a la Marina por lo que Ford animó a Cagney a que convirtiese al megalomaniaco capitán en un bufón más que en un villano, lo que dio como resultado una de las raras sobreactuaciones en la gran carrera del actor. Lo cierto es que actúa como si se hubiese escapado de un *cartoon*. William Powell, más contenido, resolvió con solvencia su papel del astuto y simpático médico del barco. Fue su última

aparición cinematográfica.

A pesar de todos los contratiempos surgidos durante el rodaje, *Escala en Hawai* es un filme sabiamente engrasado, narrado y conducido, además de maravillosamente interpretado. No es una obra maestra pero posee secuencias brillantísimas, momentos de cine puro que la convierten en un clásico de la comedia norteamericana, una pequeña pero muy apreciada joya.



Muchos son los personajes a los que Henry Fonda concedió marchamo de inmortalidad en la pantalla: el patético Tom Joad de *Las uvas de la ira*, el melancólico Wyatt Earp de *Pasión de los fuertes*, el cura atormentado de *El fugitivo*, el arrogante coronel de *Fort Apache*, el contrabajista injustamente acusado de robo en *Falso culpable* y el dubitativo jurado de *Doce hombres sin piedad*. Pero no acaban aquí sus grandes composiciones. Falta, al menos, una. Su personaje más emblemático, aquél en el que puso toda su alma y al que encarnó miles de veces en la escena, Mr. Roberts, el inolvidable protagonista de *Escala en Hawai*.



'MOBY DICK'



Cuentan quienes estuvieron en ellos, que los rodajes de John Huston eran aventuras no menos apasionantes que las narradas en sus filmes. Y debía ser cierto, porque la simple relación de las anécdotas acontecidas durante la filmación de algunas de sus películas bastaría para llenar un capítulo entero de la historia del cine. Es el caso de *Moby Dick*. El director norteamericano consagró dos años de su vida a su realización, corriendo él y su equipo graves riesgos físicos y económicos durante la filmación. El plan de rodaje de la película, establecido en seis meses, se alargó finalmente a nueve, y el presupuesto se sobrepasó en más de un millón de dólares, una suma monumental para los años cincuenta.

«Llámeme Ishmael»... Cuando Richard Basehart pronunció estas palabras al principio de la *premiere* mundial de *Moby Dick* en New Bedford, Massachusetts, todos los implicados en esta epopeya cinematográfica pudieron respirar tranquilos: estaban asistiendo al final oficial de un suplicio que algunos compararon con la demencial persecución de la monstruosa ballena blanca por parte del capitán Ahab. Pero mereció la pena. No en vano, y según las propias palabras del director, «hay películas que se hacen por dinero y otras se hacen por el simple placer de hacerlas».

El proyecto empezó con las mejores intenciones. Adaptar al cine “*Moby Dick*”, la excelente novela de Herman Melville, era un proyecto largamente acariciado por el guionista, director y actor John Huston. El libro ya conocía dos versiones cinematográficas producidas ambas por la Warner: una muda, *The Sea Beast*, de 1926, y otra sonora, homónima de la novela, de 1930. En las dos versiones, John Barrymore encarnaba al capitán Ahab, un marino de Nueva Inglaterra que vive obsesionado con la ballena blanca que le arrancó la pierna. Ninguna de las dos películas era demasiado fiel al libro de origen.

A finales de los años cuarenta, consagrado ya como uno de los directores más importantes de Hollywood, Huston decidió hacer realidad su viejo sueño de rodar una tercera versión en color con su padre, Walter, encarnando al torturado capitán Ahab. Pero los compromisos de John y la inesperada muerte de su progenitor, acaecida en 1950, dejaron el proyecto en el limbo.

Después de trasladarse a Irlanda en 1953, Huston reactivó su interés por la historia de Melville.^[1] Moulin Pictures, la compañía fundada por el director y los hermanos Woolf en Londres, asumió entonces el proyecto, financiado en gran parte por Warner Bros. Casualmente, Orson Welles también estaba planeando llevar a la pantalla su visión de la novela al mismo tiempo. Sin embargo, abandonó cuando supo que su amigo John y la Warner tenían los derechos y en su lugar adaptó *Moby Dick* al teatro, protagonizándola él mismo como Ahab. El drama se estrenó en Londres en 1955; Welles grabó después una representación de la obra para emitirla en la

televisión norteamericana, pero el telefilme nunca se estrenó.

Autor de títulos tan ilustres como *El halcón maltés*, *El tesoro de Sierra Madre* y *La jungla de asfalto*, Huston parecía el hombre idóneo para poner en imágenes una de las mejores novelas de la literatura norteamericana. El cineasta aspiraba a la fidelidad. Él lo explicó así, con ocasión del estreno del filme: «Decidimos desde el principio que nuestra película iba a ser tan fiel a la novela original como fuera posible».

Aunque había trabajado en una adaptación del libro de Melville unos años antes, Huston se inclinó por dejar en otras manos la elaboración del guión. El elegido para abordar tan titánico empeño fue James Agee. Ambos sentaron las bases del proyecto mientras rodaban *La reina de África*. Al director le gustaban las sugerencias del escritor y la idea fue tomando cuerpo en los años siguientes, hasta que, en 1953, le pidió que empezase a trabajar con él en el guión. Pero Agee no estaba libre en aquel momento: le acababan de ofrecer la dirección de una película, el sueño de toda su vida. Huston se enfureció por la deserción del guionista y le apartó del proyecto.

El director descartó a varios escritores hasta decidirse por Ray Bradbury. Una elección curiosa, porque Bradbury era conocido como el más emblemático de los autores de ciencia ficción. Pero según Lawrence Grobel, John «veía en su trabajo cierta dimensión esquiva, como en Melville».

El autor de “Crónicas Marcianas” aceptó encantado la oferta y durante seis meses (del otoño de 1953 a la primavera de 1954) trabajó sin descanso en la casa de Huston en Irlanda. De la magnitud del encargo dan fe unos datos: Ray leyó nueve veces la novela y escribió 1.500 folios para hacer los 150 del texto definitivo, que se redujeron tras un detenido proceso de supervisión a 134, rehizo algunos pasajes 30 veces, eliminó personajes, convirtió las descripciones y soliloquios que predominan en la obra en diálogos... y sufrió una crisis nerviosa.

Bradbury no guardó buenos recuerdos de su estancia en Irlanda, tal como quedó reflejado en su novela autobiográfica “Sombras verdes, ballena blanca”, publicada en 1992. El libro, que destila fina venganza pero también amistad por los cuatro costados, ofrece mucha información sobre la personalidad de Huston. Así describió Ray su primer encuentro con el cineasta: «Sus ojos se abrieron como platos cuando me vio. Su boca de chimpancé se abrió unos cuantos centímetros y el aire salió de sus pulmones en una bocanada impregnada de alcohol».

El escritor, un hombre puritano, idealista, fantasioso e ingenuamente reaccionario, difícilmente podía encajar en el mundo violento, mujeriego y viril del cineasta, un viejo zorro que edificaba sus películas con grandes dosis de aventura y tragos de whisky. John secuestraba a menudo a Ray para introducirlo en su vida mundana, tan ajena al novelista: «De día despellejaba a la ballena, y leía a Marco Aurelio y admiraba su suicidio, y salía en taxi cada noche para discutir mis ocho páginas diarias

de guión con un hombre que se apartaba de las mujeres para cabalgar en las cacerías».

Apremiado por el tiempo y agotado por la desbordante personalidad del director, Bradbury se entregó en cuerpo y alma a la última fase de redacción del *script*, con el arpón y la máquina de escribir: escribe durante siete horas diarias el último tercio del guión y rehace otras partes. «No había cansancio», recordó el novelista, «sólo el fiero, continuo, gozoso y triunfante martilleo de la máquina, con las páginas cubriendo el suelo y Ahab gritando destrucción por encima de mi hombro derecho... Captura la gran metáfora primero, el resto te seguirá. No te preocupes de las sardinas cuando asoma el Leviatán».

Nada más terminar su trabajo, Ray se fue a ver a John y arrojó el libreto sobre su regazo. El director lo leyó y no pudo más que exclamar: «Jesús. Está terminado. ¿Te habló el viejo Herman al oído? ¿Cuándo empezamos a rodar?». Lo que el autor no podía esperarse es que Huston reescribiera y añadiera escenas al guión. Tampoco que pidiera ayuda a dos escritores más, Roald Dahl y John Godey.

El guión estuvo terminado a principios de 1954. Huston y Bradbury fueron acreditados como co-guionistas, pero el novelista acusó al cineasta de usurpar la autoría del *script* y no volvió a dirigirle la palabra hasta poco antes de su muerte. La asociación de guionistas de Estados Unidos respaldó a Huston, considerando que la forma de trabajar del director producía cambios sustanciales en cualquier guión.

Antes de aceptar financiar el multimillonario proyecto, la Warner insistió en que se necesitaba una gran estrella para el papel clave del Capitán Ahab, un rol soñado por cualquier actor. Orson Welles y Fredric March fueron los primeros candidatos. Bradbury prefería a un tercer intérprete, Laurence Olivier. E incluso se dijo que el propio Huston se reservaba el personaje para él. La Warner Bros., sin embargo, quería a Gregory Peck, una elección que sorprendió y hasta enojó a más de uno.

Huston se encontró a Peck en una fiesta en Londres y le pidió que se uniese al proyecto. Greg se sorprendió de que el director le quisiese para el papel del capitán Ahab; él, personalmente, sentía que era más apropiado para el rol de Starbuck, que había interpretado años antes en el teatro. Pero el viejo zorro podía ser muy convincente cuando quería: «John desplegó su encanto, y me convenció de que triunfaría en el papel de Ahab».

Huston decidió rellenar los papeles secundarios, como era su costumbre, con rostros no familiares, actores de carácter desconocidos, e incluso aficionados. El británico Leo Genn, que había aparecido junto a Olivia de Havilland en *Nido de víboras*, fue elegido como el fornido Starbuck, primer oficial del “Pequod”.

Harry Andrews, otro experimentado intérprete de carácter inglés, fue seleccionado para el papel de Stubb, el bondadoso tercer oficial, mientras el crítico dramático de Dublín Seamus Kelly, un no-profesional, fue contratado como el

segundo oficial Flask.

Para el papel del arponero tatuado Queequeg, un antiguo caníbal de los mares de Sur, Huston eligió a otro *amateur*, su íntimo amigo el Conde Friedrich Ledebur, un aristócrata deportista y playboy austríaco. El cineasta dijo que un dibujo de Rockwell Kent publicado en una edición limitada de la novela le recordaba a su amigo.

Lord Kilbracken, otro íntimo amigo del director y novato en la pantalla, fue inicialmente seleccionado para interpretar a Ishmael, el único superviviente del “Pequod”, pero Huston se decidió finalmente por el más experimentado Richard Basehart. Sólo la valiosa aportación de Orson Welles en una colaboración especial aportaba un nombre de prestigio al elenco de secundarios.

El personaje más difícil de encontrar fue, por supuesto, el que da nombre a la novela. Con la ayuda del experto británico en ballenas Robert Clarke, los técnicos de efectos especiales diseñaron y construyeron una bestia de 90 pies de largo y varias toneladas de peso. Los Associated British Studios y una fábrica de goma fueron los responsables del ingenio, que consistía en un armazón de hierro cubierto de una sustancia de goma y plástico.

Los controles electrónicos le permitían sumergirse, emerger, lanzar un chorro de agua, embestir a un velero y destrozarse un bote de un coletazo. Sin embargo, la criatura era tan grande y pesada, que constantemente rompía los cables usados para remolcarla hasta mar abierto. Se construyeron tres de esos monstruos por si uno de ellos se perdía en el mar durante una de las muchas tormentas que el director y su equipo tenían que rodar. El coste de cada ejemplar era de treinta mil dólares.

Para las tomas que debían filmarse en el estudio, en un tanque de agua, se fabricaron otras veinte mini-Mobys electrónicas que podían destrozarse los barcos así como sangrar cuando eran arponeadas. Además, se construyeron varias secciones individuales de la ballena gigante para primeros planos específicos como la secuencia final cuando Ahab queda atado a un costado de la bestia y se ahoga.

Mientras estudiaban el problema de la ballena, Huston buscó por medio mundo un barco similar al navío capitaneado por Ahab, el “Pequod”. En Scarborough, una población de la costa de Yorkshire (Inglaterra), encontró lo que buscaba: el “Rylands”, un navío de 340 metros, casco de madera y tres mástiles. Curiosamente se trataba de la goleta utilizada en la versión Disney de *La Isla de Tesoro*, la célebre “Hispanola”.

La Warner compró la nave, que entonces servía de acuario y atracción turística, y la reformó al estilo de un barco ballenero de mediados del siglo XIX. El modelo para la transformación fue el “Charles W. Morgan”, un barco ballenero que se exhibía en el Mystic Seaport, el Museo de Historia de Connecticut. Para alimentar las luces, cámaras y otros materiales de rodaje, el barco también alojó motores y generadores.

Antes de que empezara el rodaje, hubo que resolver otro problema técnico. Como

en *Moulin Rouge*, Huston quería impregnar a la película de un *look* especial. Su idea era darle la textura de una litografía decimonónica. «Quería que la copia final tuviera la fuerza de los grabados de acero de los barcos», comentó el cineasta.

Tras un largo proceso de eliminación, el director de fotografía Oswald Morris decidió invertir el proceso que había llevado a cabo en *Moulin Rouge*, intentando desaturar en vez de enriquecer los colores de la cinta, con el fin de que las tonalidades sombrías proporcionasen al filme una atmósfera turbia y opresiva, y así poder captar mejor el cromatismo de las estampas del siglo XVIII.

«Era una película de época y los colores modernos le daban un barniz, un brillo, que era completamente falso», explicaba Morris. «No podías creerte que estos balleneros estuviesen sufriendo realmente en esos barcos porque los colores eran demasiado suntuosos y brillantes. Así que desarrollamos un sistema de desaturación... pero descubrimos que desaturaba los tonos negros y quedaba anémica y poco viril —y era un filme muy masculino—, así que para reforzar el negro añadimos una imagen gris en los colores desaturados y eso devolvió el contraste».

El efecto de esta nueva técnica en la pantalla fue sorprendente. Complementada por el *score* de metales y vientos de Philip Sainton, la película adquirió el *look* áspero que el director había buscado. Sin embargo, la historia se repetiría a la hora de los Oscar, cuando las nominaciones ignoraron una vez más a Huston y Morris por su ingenio.

En abril de 1954, en la costa de Madeira, y bajo la supervisión del director, un equipo de segunda unidad, dirigido por Freddie Francis, empezó a rodar imágenes de ballenas y balleneros. Era el lugar perfecto para dar a la película excitación y autenticidad, porque, en palabras de Huston, «los balleneros portugueses siguen cazando ballenas en frágiles barcos con arpones lanzados a mano, como hace generaciones». Después se filmaron varias escenas de interiores en los estudios Shepperton, cerca de Londres, entre ellas la primera noche de Ismael en la posada y el sermón del padre Mapple.

Mientras tanto, Gregory Peck se preparaba para la intimidante tarea de encarnar al obsesivo capitán Ahab. El actor actuó como tenía por costumbre: llenó su guión de notas sobre la actitud y el comportamiento de su personaje, derramando adjetivos como «severo» y «poseído». En un momento dado se recordó a sí mismo que «no hace falta que cada escena sea una diatriba. Para Ahab, Moby no es nunca un pez. Es algo entre Dios y Ahab».

En colaboración con el departamento de maquillaje de la Warner, Peck diseñó la imagen del personaje. Se dejó crecer el pelo y una barba lincolniana —ambos sembrados de canas—, y se dejó cruzar la mejilla con una cicatriz. También aprendió

a caminar con una pierna de madera. Durante las semanas previas al rodaje, practicó en casa con la prótesis de hueso de ballena, atándose su propia pierna contra el muslo. Al cabo de un tiempo consiguió sostener esta incómoda postura durante media hora sin sufrir calambres.

El rodaje de la primera unidad empezó en julio, en Youghal (Irlanda), la ciudad donde habían localizado el puerto de New Bedford, Massachusetts, pueblo natal del capitán Ahab. Youghal era un pintoresco pueblo de mar, pero la mayor parte de las casas y tiendas estaban construidas en piedra, cuando casi todos los edificios de New Bedford eran de madera. Por cincuenta mil dólares, las casas situadas frente a los muelles de Youghal tuvieron que ser revestidas de tablas de madera.

Huston acusó a la Warner de escatimar el dinero allá donde no debía, por no profundizar en el dragado del puerto de Youghal hasta conseguir que el “Rylands” fondeara adecuadamente sin necesidad de marea alta. Por culpa de esta imprevisión, el equipo sólo pudo utilizar el barco para filmar las escenas portuarias durante una hora al día.

La escena de Orson Welles fue una de las primeras que se rodaron. Welles rodó su discurso, que duraba prácticamente un rollo entero, en una sola toma y sin ensayo previo. Ayudado, eso sí, por la ingestión de una botella entera de coñac francés.

Al cabo de cuatro semanas, el equipo se trasladó a Fishguard, en la costa de Gales, para rodar los episodios marítimos. Allí empezaron los verdaderos problemas. Para empezar, los generadores instalados en el “Rylands” hacían tanto ruido que interferían con la banda sonora. Tuvieron que comprar un segundo barco, donde instalaron generadores y cables que colgaban entre la cubierta y los focos, cámaras y demás material utilizado por los técnicos.

El rodaje en el mar estuvo salpicado de todo tipo de dificultades, la mayoría relacionadas con la climatología adversa. En Fishguard, el tiempo fue pésimo: llovió setenta días consecutivos, todo un récord. Los miembros del equipo se refugiaban en su hotelito y jugaban a las cartas, bebían y ensayaban. Cuando podían echarse a la mar, el viento y las olas les impedían filmar. Muchos técnicos sufrieron mareos. Dos vendavales desarbolaron sucesivamente al venerable “Rylands”, causando nuevas interrupciones en el rodaje para llevar a cabo las reparaciones necesarias.

El fuerte oleaje convirtió el rodaje en una azarosa aventura que llegó a extremos de inusitada dureza. A consecuencia del mal tiempo y del mucho peso de la ballena de goma, se partió un grueso cable que estaba enchufado a la criatura mecánica. En ese instante, algunos actores y técnicos tuvieron que pedir ayuda para volver al barco. Huston se vio obligado a elegir entre salvar a sus compañeros o al personaje del título, y la ballena perdió. Se tuvo que recurrir entonces al segundo de los artilugios.

Peck simpatizó con Huston, pero la precariedad de las condiciones de trabajo dificultaron su relación. Peter Viertel, un amigo del director, dijo que el actor estaba

«tenso y desilusionado con Huston, quien, en opinión de Greg, se tomaba aquella lluvia incesante con demasiada filosofía».

A estos resquemores se añadían los problemas que estaba teniendo con un papel que el actor había aceptado porque John le había convencido. El director no le servía de ayuda. «Huston no era muy bueno como director de actores», declaró más tarde Peck. «Cuando estaban muy bien elegidos para su papel, como Bogart o Lorre, era fantástico con ellos. Pero no sabía ayudar a los actores a encontrar su interpretación». John, como siempre, solía limitar su labor de orientación a consejos tan poco útiles para un actor de método como «más grande, chico» o «más fuego».

Todo lo que a Huston le faltaba en capacidad de comunicación, lo compensaba con bravuconería. Hombre duro y bebedor, tenía fama de aficionado a poner en peligro la seguridad de sus actores. Peck no fue una excepción. En vez de utilizar a un doble para la secuencia en la que Ahab se aferra a Moby, John quiso que el actor hiciera la escena en persona. Así podría rodar primeros planos del rostro de Ahab. Peck aceptó. Le ataron al costado del enorme monstruo y le lanzaron al mar. Sin embargo, ninguno de ellos esperaba que la ballena de goma se soltara de su cable, con Greg atado a su lomo.

«De repente», recuerda Peck, «descargó una repentina tormenta y con ella llegó un banco de niebla, justo cuando perdí de vista a la lancha motora que estaba remolcando a la ballena con un cable sumergido. El cable se rompió y me quedé en mitad de una tormenta, con olas de quince pies de alto, abandonado en la niebla. Y pensé, “¡Ay, Dios, voy a morir atado a la espalda de este artilugio, en medio del mar de Irlanda!” Pero grité y, después de diez minutos eternos, pudieron encontrarme entre la niebla». La ballena de goma se alejó en el mar y navegó a la deriva hasta llegar a las costas de Holanda.

Las desgracias se sucedían una detrás de otra. Peck, que contribuyó con todo su esfuerzo al realismo de las escenas más peligrosas, se vio arrastrado por unas olas gigantescas cuando se disponía a arponear a su presa; Leo Genn se hizo daño en la espalda al caerse desde una altura de seis metros a una lancha y el desprendimiento de los tres mástiles del barco estuvo a punto de provocar una desgracia.

Al cabo de once semanas y sólo diez días de clemencia meteorológica, Huston tiró la toalla y el equipo volvió a Londres. Según Oswald Morris, rodar allí resultó problemático para Peck y Huston, porque sus visados sólo les permitían trabajar en Inglaterra durante breves temporadas. Todos los viernes por la noche tenían que viajar a París y volver el lunes por la mañana.

Las escenas del puerto ballenero de New Bedford se rodaron en Youghal, una aislada aldea situada en la costa sur de Irlanda, mientras que la secuencia del enfrentamiento final entre el capitán Ahab y el temible cetáceo se filmó en un enorme tanque de agua en los estudios Elstree, en las afueras de Londres. De su realización se

encargó el director de segunda unidad Freddie Francis. Normalmente esa escena habría requerido un doble, pero Peck la hizo él mismo, algo que realmente no esperaba: «Pensé que sería una toma trucada en miniatura, pero esta fue una pequeña sorpresa que Huston me había guardado».

Según el director, «Greg se pasó media película en el agua... Hizo cosas que la mayoría de los especialistas no harían. Por ejemplo, la escena final donde Ahab muere... cada vez que la ballena se daba la vuelta las sogas se apretaban más y él se sumergía de nuevo. Peck estaba medio ahogado pero cuando la escena estuvo terminada, quiso hacerla de nuevo por si nos habíamos perdido algo».

En diciembre, el equipo decidió volver al mar. En plena temporada invernal, se imponían aguas cálidas. Huston eligió las islas Canarias. Estuvieron a punto de perder la tercera ballena mecánica, pero obtuvieron el material necesario. ¡Había acabado la pesadilla!

«*Mo by Dick* fue la película más difícil que he hecho en mi vida. Perdí tantas batallas mientras la hacía que llegué a pensar que mi ayudante de dirección estaba conspirando contra mí», escribió el director en su autobiografía.

John Huston y el montador Russell Lloyd tardaron aproximadamente quince meses en dejar ciento veinte mil metros de película positivada en tres mil quinientos metros y 116 minutos. Pero el director desautorizó el montaje definitivo, que le fue arrebatado de las manos, y protestó por el hecho de que el tratamiento experimental que Oswald Morris había dado a la fotografía no fuese respetado al pasar la película por el laboratorio.

El estreno mundial se celebró en New Bedford, Massachusetts, el 27 de junio de 1956. La Warner no reparó en gastos para convertirla en una ocasión digna de recordar. Un avión especial, “*Moby Dick*”, trasladó a las celebridades y a la prensa desde Nueva York, y miles de ciudadanos fueron a recibirles al aeropuerto. Más de cien mil personas asistieron a un desfile el día de la *premiere*. Aquella noche, la película se proyectó en tres cines de la ciudad. «Yo he estado en estrenos de Hollywood y Nueva York», declaró Gregory Peck, «pero como esto no he visto nada».

El estreno de Nueva York —en los cines Sutton y Criterion— se celebró el cuatro de julio. La Asociación de Críticos de NYC y la National Board of Review votaron a Huston como mejor director del año, pero en los Oscar de 1956 la película no consiguió ni una sola nominación. Ese año la gloria se la llevó otra superproducción, *La vuelta al mundo en 80 días*, premiada con cinco estatuillas.

La taquilla fue mucho más generosa. *Moby Dick* alcanzó el noveno puesto en el *box-office* de 1956, con una recaudación de 5.200.000 dólares. Si el presupuesto inicial (tres millones de dólares) hubiera sido respetado, aquella cifra hubiera resultado aceptable. Pero los cuatro millones y medio de dólares finalmente

invertidos, más gastos de emisión de copias y publicidad, no le permitieron alcanzar el umbral de rentabilidad.

Peck se sintió defraudado: tenía un diez por ciento de los beneficios. Tampoco le gustaba el resultado artístico de la película. Decía que Bradbury y Huston habían intentado dar un mensaje «cósmico», pero les salió una cosa «petulante y estática». Para la crítica, sin embargo, el director había alcanzado en esta obra la excelencia.

En el “New York Times”, Bosley Crowther dijo que era «uno de los mejores filmes de nuestro tiempo», añadiendo: «No disponemos de espacio para enumerar todas las aportaciones brillantes que tiene esta cinta, en su realización o en su desarrollo, desde la extraña y apagada paleta de colores, hasta la fidelidad a los detalles en la descripción de la pesca de ballenas». En el “New York Herald-Tribune”, William K. Zinsser fue más lejos todavía: señaló que «*Moby Dick* es, quizá, la mejor película que se ha hecho en este país».

Los varapalos, que también los hubo, se los llevó en exclusiva Gregory Peck, casi universalmente considerado como una pobre elección para el complejo y exigente rol de Ahab. Su interpretación fue despachada, en ocasiones, con comentarios tan irónicos como el vertido por el crítico norteamericano Andrew Sarris: «Tal vez Huston debió haber hecho el papel de Ahab y dejar la dirección a Orson Welles». Pero en líneas generales, la mayoría de los críticos se mostraron de acuerdo con Wanda Hale, del “New York Daily News”, que vio al protagonista «envarado y teatral». De la misma opinión era Ray Bradbury, para quien «Peck nunca será un asesino paranoico ni un maniático devorador de ballenas».

Hay que reconocer, en su descargo, que Greg partía con una serie de desventajas. Su vestuario y su maquillaje hacían pensar automáticamente en la figura de Abraham Lincoln, un hecho destacado por casi todos los críticos. En segundo lugar, el guión convertía al capitán Ahab en un individuo unidimensional. Peck no pudo identificarse con el personaje. Años después declaró: «Huston era más Ahab de lo que podía ser ningún actor. Siempre pensé que él debería haber interpretado ese papel. Su intenso deseo de hacer la película es comparable a la incansable persecución de Ahab para matar a la ballena».

Huston no estaba de acuerdo, y siempre insistió en que el estoicismo y sutileza de Peck revelaban sentimientos de conflicto interior y locura. El director citaba frecuentemente el discurso del «templado, templado día» cerca de la conclusión de la película como un ejemplo de la habilidad de su estrella. «No puedo imaginar ese discurso mejor recitado por ningún otro actor», decía el cineasta.

Cuando terminó el rodaje, Huston y Peck siguieron siendo amigos durante un tiempo. Tenían intereses comunes (el arte primitivo, las carreras de caballos) y querían volver a trabajar juntos. De repente, sin embargo, el actor se distanció. John no entendía lo que había ocurrido. «Si hubiera sido casi cualquier otra persona»,

escribió el cineasta, «hubiera dicho: “Paso”, pero con Greg no. Valoraba demasiado nuestra amistad. Rebusqué en mi memoria, intentando encontrar una explicación a su comportamiento». Tras ser rechazado por Peck en otros encuentros posteriores, Huston se rindió.

El director nunca supo que, años después del rodaje de *Moby Dick*, Greg descubrió la verdad: John quería darle a Orson Welles el papel de Ahab, y convenció a Peck para que lo aceptara porque era la única forma de que la Warner financiara la película. Éste no podía soportar la sensación de traición. Aquel «engaño», le dijo a un colaborador, le recordó a los momentos de su juventud en que se sintió «abandonado o... por lo menos privado de estabilidad».

Aunque fue un éxito de taquilla, *Moby Dick* es una de las películas menos valoradas de Huston. El cineasta, sin embargo, siempre la consideró uno de sus mejores trabajos, aunque confesaba ciertas reservas. «Adaptar un trabajo de esta talla a un guión fue una propuesta asombrosa», escribía en su autobiografía. «Mirando hacia atrás, me pregunto si es posible hacer justicia a *Moby Dick* en una película». Las afirmaciones del director, aunque honestas, también son humildes, porque es dudoso que nadie pudiese estar más cerca de conseguir ese objetivo de lo que él lo estuvo.

«Llamadme Ishmael. Cada vez que me sorprendo con la tristeza en la boca; cada vez que en mi alma hay un noviembre húmedo y lluvioso; cada vez que me detengo sin querer ante las tiendas de ataúdes; cada vez que la hipocondria me domina de tal forma que necesito un recio principio moral para impedirme salir a la calle a derribar el sombrero de los transeúntes, entiendo que ha llegado el momento de hacerme a la mar. Es mi sustituto de la pistola y la bala». Así comienza “*Moby Dick*”, la inmortal novela de Herman Melville, el atormentado escritor norteamericano cuyo reconocimiento no le llegó hasta que llevaba treinta años pudriéndose en una tumba del Bronx neoyorquino.

Para John Huston, «*Moby Dick* representa, sencillamente, la más importante declaración de principios que he hecho nunca. Ahab es el hombre que odia y que ve en la ballena blanca el rostro pérfido del Creador. Considera a éste como un asesino, y se ve a sí mismo con la misión de matarle. En todas las ilustraciones del libro, Ahab aparece como un iluminado. Yo, por el contrario, pienso que se trata de un capitán cualquiera, de un hombre lleno de dignidad y de fuerza, que se rebela con toda su razón contra Dios. No lo hace con rabia, ni por una especie de locura... Siempre pensé que “*Moby Dick*” era una gran blasfemia. He ahí un hombre que amenaza a Dios con el puño».

Huston, ese torrente desatado, mujeriego, bebedor contumaz y pendenciero, afrontó con pasión el reto de trasladar una de las obras cumbres de la literatura a las

veinticuatro imágenes por segundo de un filme y lo hizo con la seguridad de un luchador que no sabe a dónde le lleva el combate, pero que no está dispuesto a dejarlo. Y en el difícil trasvase del papel al celuloide la novela no perdió nada de su sustancia, de su nervio.

El director abordó el texto de Melville con un respeto inusual a su letra y a su espíritu, reflejando en la pantalla un trasfondo moral que encaja perfectamente en el universo particular de un hombre enamorado de la aventura y fascinado por la idea de la fatalidad que pesa sobre los seres humanos. Y es que bajo su aspecto externo de película de aventuras, *Moby Dick* encierra una serena reflexión sobre la poética del fracaso. Su discurso lúcido y pesimista, su impecable y rigurosa construcción dramática, y el tratamiento absolutamente creíble de unos personajes que escapan al esquematismo que muchas veces el propio género impone, definen el estilo del gran cineasta norteamericano, no siempre bien apreciado por la crítica.

Huston vivió al límite, hizo películas que en muchos casos resisten mal el paso del tiempo, pero en otros, cuando realmente tocan temas que le interesaron, como la amistad, la derrota, el alcohol, el mundo viril, la crítica mordaz a ciertas instituciones americanas, tuvo hallazgos magistrales. Es el caso del arranque de *Moby Dick*, con Richard Basehart bajando de las montañas camino del mar; del largo, bíblico e impresionante sermón del Padre Mapple antes de que zarpe el “Pequod” y la breve aunque inolvidable actuación del majestuoso Orson Welles; de los obsesionantes paseos nocturnos por la cubierta del barco del amargado y vengativo capitán Ahab; del último combate de Ahab a lomos de la ballena blanca...

Pero la riqueza de *Moby Dick* no se agota en la labor del director, por importante que ésta sea. La simbiosis entre los protagonistas y sus caracteres es una de las claves de la vitalidad de la cinta, el eje que sustenta su estilo y personalidad. Gregory Peck realizó un esfuerzo notable al encarnar al torturado capitán Ahab con más fuerza y mayor acierto de lo que en 1956 se reconoció. Es la suya una labor de finura expresiva, de matización bien dosificada.

El resto de los actores responden a la imagen descrita por Melville en la novela, empezando por Richard Basehart y terminando por el aristócrata austriaco Friedrich Ledebur. Y como broche de oro de un reparto sin fisuras destaca, pese a la brevedad de su papel —apenas cinco minutos en pantalla—, la impagable actuación de Orson Welles en el impresionante sermón inicial en la iglesia de Nantucket.

Escrita con tinta roja por Ray Bradbury, fotografiada con genio por Oswald Morris e interpretada con maestría por cuantos componen el reparto, *Moby Dick* es un filme de singular belleza plástica. Cine trepidante, emocionante, cautivador y, al mismo tiempo, de una gravedad suma. No es el mejor trabajo de su director, ni la muestra más distinguida del género. Pero luce cada vez mejor con los años, y se hace más difícil no reconocer en sus hermosas imágenes una fascinante obra maestra.



Con un presupuesto de cinco millones de dólares, John Huston no reparó en gastos a la hora de preparar la película. Ningún detalle quedó en la recámara. La película necesitaba, por supuesto, una ballena blanca, y para “interpretar” a Moby Dick no bastaba con ninguna criatura viviente. El costoso cetáceo era un modelo de goma de 92 pies de largo y varias toneladas de peso, fabricado con una piel de plástico y goma sobre un cuerpo de acero. Los controles electrónicos le permitían sumergirse, expulsar agua y estrellar su cola contra un barco.



John Huston escogió a Orson Welles (imagen anterior, comentando algún aspecto del rodaje) para el pequeño pero importante papel del predicador de New Bedford, el Padre Mapple, que el genial actor y director bordó brillantemente en una sola toma.



La premiere de *Moby Dick* se celebró en New Bedford el 27 de junio de 1956. Cuando Gregory Peck y el director llegaron al aeropuerto el día 25, había diez mil personas esperando para recibirlos, y otras veinticinco mil flanqueando las calles en dirección a la ciudad. Al día siguiente hubo una serie de actividades relacionadas con el cine, coronadas el día 27 con un desfile presenciado por cien mil personas.



'CON FALDAS Y A LO LOCO'



Billy Wilder es el autor de una de las películas más sublimes de la historia —*El apartamento*— y de por lo menos otras cinco obras maestras donde puede introducirse sin riesgo la palabra perfección. Si a ello se añade la pasión que este pequeño y malévolo judío vienés puso en no aburrir a su prójimo en sus restantes filmes, se comprenderá su situación privilegiada en el cine mundial de cualquier época. Entre los más grandes él es un titán; entre los más respetados, él despierta adoración. Se supone que el lector sabe de qué va el asunto y es lo suficientemente instruido como para saber que *Con faldas y a lo loco* es ya una verdadera joya del cine.

Lo que quizá no sería ocioso recordar es que esta obra es legendaria en Hollywood por los problemas que Marilyn Monroe le causó al cineasta vienés, ese cáustico, cínico y divertido cronista de la condición humana del que deberían aprender todos cuantos se dedican al arte de la comedia. Después del accidentado rodaje, que le hizo enfermar en su momento, pero del que se sentiría tremendamente orgulloso el resto de su vida, Wilder dijo con su habitual sarcasmo: «Tienes que ser ordenado para rodar el desorden; este fue el mejor desorden que tuvimos nunca».

Billy Wilder realizó *Con faldas y a lo loco* al año siguiente de *Testigo de cargo*, su perspicaz y atinada adaptación de una novela de Agatha Christie. Años antes había comprado los derechos de un guión de Robert Thoeren y Michael Logan, en torno a dos famélicos músicos en paro que se disfrazan de cualquier raza, nacionalidad o sexo que necesite una orquesta a fin de conseguir trabajo.

Con base a esta historia se había filmado la comedia alemana de 1951 *Fanfare der Liebe*, que a su vez era un *remake* de la película francesa de 1935 *Fanfare d'Amour*. Ambos filmes presentan a dos hombres travestidos, uno de los cuales se enamora de una chica *sexy* mientras que el otro conquista a un confundido solterón. Sin embargo, no hay persecuciones de gangsters, ni tampoco momentos de genio disparatado.

Siguiendo el ejemplo de su admirado Ernst Lubitsch, que había creado a partir de oscuras comedias centroeuropeas algunas obras maestras como *Un ladrón en la alcoba* o *Ninotchka*, Wilder pensó que este argumento ofrecía todos los requisitos para ser el caldo de cultivo de una buena comedia protagonizada por Bob Hope y Danny Kaye. Pero el proyecto quedó en suspenso hasta que Billy, convencido de que I. A. L. Diamond era el guionista que necesitaba, se decidió en 1958 a rescatar su antiguo y querido proyecto.^[1]

Los dos escritores presentaron su idea a la Mirisch Company, la compañía que Walter Mirisch y sus dos hermanos habían fundado recientemente como una alternativa a los grandes estudios. Querían animar a los talentos independientes, y le

dieron a Wilder los tres millones de dólares que costaba *Con faldas y a lo loco*. De su distribución se encargaría United Artists.^[2]

El reparto de papeles comenzó tan pronto como Billy y su colaborador Izzy Diamond empezaron a trabajar en el guión. Desechada la opción Hope-Kaye, Wilder y Diamond adaptaron el papel de Daphne específicamente para Jack Lemmon, al que había admirado en *Operation Madball* el año anterior. Como el actor explicaba, «Yo estaba sentado en un pequeño restaurante y este tipo se me acercó y dijo, “Soy Billy Wilder. Tengo una película para ti. Te llamaré dentro de un año”». Pero el desventurado Lemmon, que se movía en los límites del estrellato y necesitaba urgentemente un éxito, vio como la United Artists vetaba su nombre a causa de su escaso tirón popular. Se pensó entonces en Frank Sinatra.

«También necesitaba un buen actor», dijo Wilder, «y tenía que ser lo bastante atractivo para hacer que la protagonista femenina se enamorase de él. El intérprete más guapo que conocía y que fuese adecuado para el papel era Tony Curtis». No fue fácil. Tony estaba en mitad de un contrato de siete años con la Universal y ganaba 25.000 dólares semanales. Afortunadamente, Mirisch pudo salvar este escollo.

El papel más difícil era el de Sugar Kane. «Era la parte más débil y también la más importante», comentó el director. «Sabía que tenía que conseguir una verdadera estrella para interpretar a Sugar, y ese era un gran problema. Pensé en Mitzi Gaynor, que acababa de hacer *South Pacific*. Entonces recibí una carta de Marilyn Monroe diciéndome cuánto había disfrutado trabajando en *La tentación vive arriba*, y cuánto deseaba que pudiésemos trabajar juntos de nuevo. ¡Por supuesto! Ella era la Sugar perfecta. Le envié un resumen de dos páginas de la película». Fue una feliz coincidencia. El símbolo sexual de la década de los cincuenta estaba buscando un buen proyecto cinematográfico después de una ausencia de dos años de la pantalla. Dijo que Billy Wilder era el director más inteligente de Hollywood y que «no hay duda de quién es la estrella si yo estoy en su película». También estaba deseando cantar y trabajar con el atractivo Tony Curtis.

Otro factor era el tema económico. Marilyn y su marido, el dramaturgo Arthur Miller, llevaban algún tiempo inactivos y necesitaban el dinero, en parte para ayudar a pagar los costes legales derivados de la investigación a su marido por parte de la HUAC.^[3] La actriz firmó sin tan siquiera leer el guión. Cuando lo hizo, se quedó horrorizada. Era volver a ser una rubia tonta, y una que ni siquiera podía distinguir a dos hombres disfrazados. «He sido tonta, pero nunca tan tonta», protestó.

También se quejó de que, contrariamente a la cláusula en su contrato con la Fox, la película de United Artists iba a ser rodada en blanco y negro, pero Wilder insistió en que el efecto del color en el maquillaje realmente habría hecho insostenible la ilusión del travestismo. El director dijo que si Sugar era capaz de creérselo en la pantalla, el público también lo haría. No era un buen augurio para un rodaje tranquilo,

especialmente cuando la actriz empezó a darse atracones de comida que podían hacerla engordar demasiado para encarnar a su personaje con propiedad.

«En esa época yo estaba contra el color», decía Wilder. «También sentía que ya que era un filme de época, debíamos hacerlo en blanco y negro, pero cuando Marilyn vio las pruebas se mostró muy descontenta. Así que tuve que decirle que estaba muy bella, y que el blanco y negro es mucho más interesante y más difícil de utilizar que la película en color. También le dije que si usábamos color, se vería a través del maquillaje por dónde se habían afeitado los dos actores que interpretaban a las chicas. No sé si eso era verdad o no, pero la convenció».

Cuando Marilyn subió a bordo, los inversores decidieron que el proyecto tenía ahora suficiente poder estelar para permitirse el *casting* de Jack Lemmon. El hecho de que Sinatra no se presentase a un almuerzo de negocios con Wilder hizo la decisión aún más fácil.

La productora elaboró contratos y presupuestos. Monroe recibió 300.000 dólares más el diez por ciento de los beneficios. A Curtis y Lemmon les pagaron 100.000 dólares a cada uno. Y Billy Wilder cobró 200.000 dólares por la dirección y el guión, además de un importante porcentaje de los beneficios. Todos los interesados estamparon su firma en abril de 1958.

El proyecto no carecía de elementos de riesgo. Para Wilder, el riesgo era que su eminente reputación podía ser pisoteada por todos aquellos que veían la película como una imperdonable pantomima. Para Lemmon y Curtis era incluso más duro. «Antes de que el filme se hiciese, todo el mundo pensaba que estábamos absolutamente locos», decía Jack. «Pensaban que Wilder había perdido la razón... Porque, ¿cómo puedes coger a dos hombres como Lemmon y Curtis y vestirlos con ropas de mujer durante el ochenta y cinco por ciento de la película? Quiero decir, eso es un *sketch* de cinco minutos. Ciertamente no puede ser una película». Pero ambos actores estaban en momentos críticos de sus carreras y asumieron riesgos que parecían valer la pena.

Wilder y Diamond no escribieron una línea del guión mientras no tuvieron cerrado el reparto.^[4] Una vez zanjada esta cuestión, los dos guionistas se inventaron una trama completamente original, desoyendo los consejos de los productores (ametralladoras y carcajadas no funcionan nunca en taquilla, le decían) y burlando con astucia la rígida censura de la época.^[5] Sustituyeron el motivo original del hambre por el miedo a la muerte y ambientaron la historia en los “locos años veinte”, donde elementos como la Prohibición, los contrabandistas, los asesinatos entre bandas organizadas, los millonarios de Florida y el *jazz* contribuyeron a dar carácter al guión.

Una *drag queen* llegó desde Berlín para enseñar a la atemorizada pareja protagonista todos los trucos femeninos. «Era el mejor imitador de mujeres del

mundo», recordaba Jack, «pero lo dejó después de un día trabajando con nosotros. Fue a ver a Wilder y le dijo: “Lemmon es imposible. Curtis es muy bueno; Lemmon, jamás. Nunca podré enseñarle nada y de todas formas él no quiere hacer lo que yo le digo.” A aquel pobre tipo le volví loco».

«Nos pasamos horas con el maquillaje», dijo Jack. «Lo más difícil era caminar con tacones. Y los vestidos. Éramos muy cooperadores, pero tuvimos que rebelarnos para que nos diesen mejores vestidos. Querían que seleccionásemos algo de ese material anticuado del departamento de vestuario, trajes que habían pertenecido a Loretta Young y a Debbie Reynolds y María Montez. Nos tomaron las medidas y ninguno de ellos nos sentaba bien. Nos quedaban estrechos y hacían arrugas. Dijimos que queríamos vestidos de Orry-Kelly [encargado del vestuario de Monroe]».

Curtis recuerda una divertida anécdota: «Orry entró en el camerino de Marilyn y ella llevaba puestas unas bragas blancas y una blusa. Él le puso la cinta métrica alrededor de las piernas, miró hacia arriba y dijo: “¿sabe? Tony Curtis tiene un culo mejor que el suyo”. Ella se desabrochó la blusa y contestó: “Pero no tiene unas tetas como éstas”».

Lemmon no podía disimular su preocupación por el aspecto que Tony y él tendrían con sus maquillajes de mujer. «¿Sería creíble?, ¿podríamos engañar a alguien? Nos pasamos una semana haciendo test de maquillaje con distintos pintalabios y pelucas. Nos estábamos volviendo locos. Cuando conseguimos el que creíamos que era el aspecto correcto, Billy dijo: “Bien, ahora tenéis que ir al lavabo de señoras. Tenemos que ver si esto funciona o no”».

Dispuestos a superar la prueba final, los dos actores se presentaron en un lavabo femenino disfrazados. Jack recuerda que «todas las mujeres que entraban y salían nos aceptaron. Nadie nos miró dos veces. Pensaban que éramos extras haciendo un filme de época. Volvimos corriendo a donde estaba Billy y le dijimos que ninguna mujer nos había prestado atención. Él dijo: “Eso es. No cambiéis nada. Ese es exactamente el aspecto que tenéis que tener”».

Si *Con faldas y a lo loco* reafirmó el *status* de Billy Wilder como un gran director, sus actividades fuera de las cámaras en este proyecto también le valieron galardones como niñera y psicólogo. Aunque ya había sufrido el impredecible comportamiento de Marilyn durante la filmación de *La tentación vive arriba*, nada podía haberle preparado para los problemas a los que tendría que enfrentarse ahora, en forma de una estrella problemática cuya deteriorada condición mental se veía agravada por su continuo consumo de drogas y alcohol.^[6] Más tarde comentó: «Sabía que estábamos a mitad de vuelo y que había una chiflada en el avión».

El primer día de rodaje en los Estudios Goldwyn, en agosto de 1958, marcó el tono de toda la producción. Monroe se presentó a tiempo en el estudio, pero llegó tarde al plató. Venía acompañada por Arthur Miller, Paula Strasberg (esposa de Lee

Strasberg, fundador del Actor's Studio) y su maquillador y su peluquera particulares.

El anecdotario de la película es riquísimo: por él sabemos que la filmación fue un auténtico infierno. En primer lugar, la estrella se negó a adelgazar los diez kilos que el director le pedía, lo que la hizo aparecer exuberante, rolliza y desbordante embutida en los vestidos exclusivamente diseñados para ella por Orry-Kelly. Luego, se indignó por el hecho de que las cámaras le prestasen menos atención a ella que a sus dos coprotagonistas. «No volveré a esa jodida película hasta que Wilder vuelva a rodar mi primera escena», amenazó después de ver las primeras pruebas. «Cuando yo entro en una habitación nadie va a fijarse en Tony Curtis interpretando a Joan Crawford. Todos van a mirar a Marilyn Monroe».

Sus quejas dieron resultado. Wilder y Diamond ampliaron la secuencia en la que los músicos toman el tren a Florida insertando una escena en la que Monroe entra contoneándose en el andén y entonces un chorro de vapor la golpea en el trasero. Han pasado casi veinticinco minutos antes de que la estrella haga una entrada que recuerda a la de la brisa del metro subiéndole la falda en *La tentación vive arriba*. Pero lo peor estaba por llegar.

Con faldas y a lo loco engrosó la leyenda de las manías de Marilyn y Hollywood comentó durante mucho tiempo los quebraderos de cabeza que sus retrasos y desplantes causaron al cineasta vienés. La actriz se mostró difícil, informal y extrañamente maleducada durante la producción. Es cierto que ella estaba fabulosa, pero costó un gran esfuerzo conseguirlo. Siempre llegaba tarde al set, estaba de mal humor y olvidaba con frecuencia sus diálogos, todo ello acompañado de grandes crisis emocionales que estallaban en cualquier momento. En una ocasión, mientras leía un libro en su camerino, respondió a la llamada de un ayudante de dirección mandándole «a tomar por culo». Otra vez, se negó a besar a Tony Curtis mientras ensayaban la escena en la que Sugar y Junior se besuquean a bordo de un yate.

En otras palabras, la camaradería del comienzo del rodaje se enfrió. Lemmon y Curtis, *partenaires* de Monroe en casi todas las escenas, empezaron a sentirse cansados y molestos después de diez y quince tomas de la misma secuencia, pues la actriz las interrumpía furiosa porque había dicho mal una palabra, o más frecuentemente porque estaba convencida de que podía hacerlo mucho mejor. «A veces, a causa de esto, algo que habríamos podido terminar en una hora se prolongaba durante tres días», añadió Billy, «porque después de cada toma interrumpida, ella empezaba a llorar y había que volver a aplicarle maquillaje».

Lemmon no recordaba haber visto nunca a Wilder realmente desconcertado, excepto por Marilyn. En una escena, la actriz tenía que llamar a una puerta y decir: «Soy yo, Sugar», y necesitó cuarenta y siete tomas para hacerla bien. Sin embargo, el récord llegó con la secuencia en la que la protagonista entra en la habitación de Josephine y Daphne, revuelve unos cajones y pregunta: «¿Dónde está el bourbon?».

Cuatro palabras.

Después de unas cuarenta tomas de Monroe diciendo cosas como «¿Dónde está el... whisky?» o «¿Dónde está la botella?», Wilder escribió la frase en uno de los cajones. Luego la escribió en todos los cajones porque ella no se acordaba de dónde estaba escrito. Por fin, en la toma número sesenta y tres, la llevó a un aparte y le dijo: «No te preocupes, Marilyn. Lo conseguiremos». Ella le miró como si no supiera de qué estaba hablando y le contestó: «¿Preocuparme?, ¿por qué?». Billy se quedó helado; aquello acabó con él. Entre toma y toma, la actriz reponía fuerzas bebiendo de un termo que un ayudante siempre tenía lleno. A veces contenía café, otras vermú o una mezcla de los dos. Fueron necesarias ochenta y tres tomas para conseguir esas cuatro palabras, pasando a ser la tercera secuencia que más repeticiones ha requerido en la historia del cine.

Lemmon admitía que se sentía afectado por las «emanaciones de infelicidad de Monroe. Era tan infeliz que podías sentirlo. Su infelicidad era tan tangible que resultaba contagiosa... Esperarla en el *set* me ponía furioso a veces, pero nunca lo mostré. Estaba en su *trailer* y no aparecía hasta que se sentía preparada. Simplemente no podía salir de su camerino, completamente vestida y maquillada, hasta que no estaba lista psicológicamente para afrontar las cámaras. Hasta entonces podías llamar a su puerta y ella decía: “Qué os j...”. Ni podía ni quería salir. Pienso que mientras estaba allí se metía un poco de vino y de cosas y eso no ayudaba, pero estoy seguro de que no afectaba a su forma de actuar, porque era maravillosa. Yo me decía a mí mismo que ella tenía peores problemas que los míos».^[7]

Poco antes de comenzar el rodaje, la actriz se había quedado embarazada. Era el niño que ella y Miller tanto ansiaban. Marilyn Monroe había sufrido un aborto no mucho antes y estaba decidida a que nada pusiese en peligro la salud del bebé. Esto incluía la falta de sueño, así que cuando encontraba difícil quedarse dormida —lo que sucedía a menudo— se quedaba acostada hasta estar completamente descansada, aunque eso significase llegar al *set* con varias horas de retraso.

A principios de septiembre, el equipo se trasladó a filmar los exteriores en un victoriano centro de veraneo de finales del siglo XVIII llamado Hotel del Coronado, a dos horas de viaje de Los Angeles. Después de un mes de tensas relaciones con sus colegas y de la infundada convicción de que estaba haciendo una pobre interpretación, Marilyn había vuelto a depender de alarmantes cantidades de barbitúricos para dormir. Además, en ocasiones también tomaba pastillas durante la tarde, quizá para anestesiar sus sentimientos de ineptitud.^[8]

La estrella estuvo ausente por enfermedad durante casi dos semanas del rodaje, y se perdió otra semana a causa de sus crónicos retrasos en el *set*. Mientras tanto, Curtis y Lemmon sudaban bajo las luces del estudio con sus pesadas ropas y el maquillaje. Dadas las circunstancias, el menor de los problemas que tenían ambos actores era

tener que afeitarse regularmente. Tres veces al día, los dos protagonistas tenían que sacar sus navajas de afeitar y eliminar la más mínima presencia de barba en su rostro.

«Antes la llamabas a las 9 A.M. y aparecía a mediodía», observaba Wilder. «Ahora, la llamas en mayo y se presenta en octubre... Había unos cientos de personas esperando, entre ellos sus coprotagonistas y yo, y finalmente llegaba y decía: “Me he perdido de camino al estudio. Lo siento”. Siete años viniendo al estudio y se perdía por el camino. Al principio no me creía que estuviese diciendo la verdad. Luego fue peor. Sabía que me estaba diciendo la verdad».

Marilyn culpaba parcialmente del síndrome de las múltiples tomas al cineasta vienés, al que empezó a llamar “pequeño Hitler” al poco de comenzar la filmación. El humor de Billy se había oscurecido por los dolores de una bursitis y de una lesión de espalda que le obligaba a dormir en una silla. Él insistía en seguir el guión al pie de la letra. A Marilyn le gustaba cambiar cosas aquí y allí para mejorar su interpretación. Esto provocó una lucha de egos y una desmoralizante repetición de tomas.

Tampoco ayudaba su nervioso hábito —inducido por el Método— de agitar las manos de lado a lado antes de cada toma, su incapacidad para recordar los diálogos, y su insistencia en volver a rodar una y otra vez. Curtis y Lemmon estaban invariablemente más frescos en las primeras tomas, mientras Marilyn a menudo necesitaba mucho tiempo para encontrar la inspiración o simplemente para recitar sus frases. En esos casos, la toma perfecta venía definida por la mejor interpretación de la actriz, no por la de sus compañeros, y esto provocó que los dos hombres, especialmente Tony, se sintieran justificadamente defraudados.

En cierta ocasión, cuando rodaban la escena en que Sugar hace su entrada en la estación de tren, el director trató de aleccionar a su estrella. Ella le escuchó durante un rato y cuando se aburrió, le interrumpió: «Sr. Wilder, desearía que no me explicase la secuencia. Interfiere con mi concepción de la misma». Monroe miró a otra persona, su profesora de interpretación Paula Strasberg, que asintió aprobadoramente. La actriz parecía muy complacida consigo misma. Ella tenía el poder y lo sabía.

Billy, de quien se decía que tenía cuchillas de afeitar en vez de ideas dentro de la cabeza, odiaba que le interrumpiesen cuando hablaba, pero no parecía enfadado. Cuando le preguntaron por qué aguantaba esa clase de comportamiento por parte de Marilyn, sonrió y dijo: «Porque Miss Monroe tiene un cerebro de queso de gruyere, senos de acero, es muy buena en su papel y a mí van a pagarme un cuarto de millón de dólares». Lo que no podía soportar Wilder era la constante presencia de Paula Strasberg en el set, pero la actriz había insistido. «Los Strasberg no le hicieron ningún bien a Marilyn», comentó, «pero ella les veneraba como si fuesen una religión. Ponía su total confianza en ellos. Yo hablaba con Marilyn y ella instintivamente miraba en otra dirección para ver la expresión de Paula».

Un día, harto de ver cómo su estrella prestaba más atención a su profesora que a

él, Billy miró a Paula y le soltó a grito pelado: «¿Qué te ha parecido, Paula?». Miss Strasberg desapareció, si es posible que desaparezca una mujer de un metro cincuenta y cien kilos de peso, vestida toda de negro y sentada en una silla. Aquel fue el último problema que el director tuvo con ella.

Ese otoño, durante el rodaje de exteriores en Coronado, el ambiente se volvió tan tenso que se podía cortar con un cuchillo. «Arthur Miller me comentó que a Marilyn sólo le permitiría trabajar por las mañanas», recordó el cineasta vienés. «Dijo que estaba demasiado agotada para someterse al trabajo al aire libre bajo el sol de la tarde. “¿Por la mañana? ¡Si nunca aparece hasta después de las doce! ¡Arthur, traémela a las nueve y podrás llevártela a las once y media!” Trabajábamos con una bomba de relojería, llevábamos veinte días de retraso según el programa previsto, y sabe Dios cuánto nos habíamos excedido del presupuesto... Pero trabajábamos con la Monroe, y ella era una rubia platino..., y no sólo era el pelo, ni su éxito de taquilla. Lo que veías en la pantalla no tenía precio».

Tony Curtis resumió muy bien el sentimiento general del equipo: «Marilyn estaba como una regadera. Tenía el cuerpo de una mujer y el cerebro de un niño de cuatro años. Si no hubiese tenido esa imagen *sexy* y esas tetas, la habrían encerrado». A pesar de todos sus comentarios sobre la salud mental de Monroe, Curtis tampoco era un dechado de equilibrio psicológico. Había estado asistiendo a análisis cuatro veces por semana durante algún tiempo y desde mediados de los años cincuenta había gastado miles de dólares en psiquiatras. Parte del problema era su carrera. Llevaba un tiempo intentando desesperadamente alejarse de los papeles de galán con acento del Bronx en películas de capa y espada. Ahora, al fin, parecía estar en el camino de lograrlo. En *Sweet Smell of Success* había mostrado cierto talento dramático y *Con faldas y a lo loco* le abría la puerta de los papeles cómicos. Al mismo tiempo tenía problemas domésticos. Su matrimonio con Janet Leigh comenzaba a deslizarse hacia el divorcio que acabaría produciéndose pocos años después.

La confusión estaba a la orden del día. Nadie, y menos aún el acosado director, sabían con qué clase de Marilyn iban a tener que tratar de un día para otro, y cuando el proyecto se completó el 6 de noviembre de 1958, con tres semanas de retraso sobre el calendario de la producción y un incremento de 50.000 dólares del presupuesto, un aliviado Wilder confesó: «Estoy comiendo mejor y por fin puedo mirar a mi esposa sin tener deseos de pegarla por el mero hecho de ser mujer».

En ese momento, Billy y Marilyn apenas se hablaban. Cuando “The New York Herald Tribune” envió al columnista Joe Hyams a Hollywood para que entrevistara al director, éste se quejó de la impuntualidad de la estrella y de su incapacidad para recordar los diálogos. Cuando Hyams le preguntó si participaría en algún otro proyecto con ella, el cineasta respondió: «He hablado de esa posibilidad con mi

médico y mi psiquiatra, y ellos me dicen que soy demasiado viejo y demasiado rico para pasar otra vez por esto».

Comentarios como este enfurecieron a la estrella, y el resultado fue un intercambio de airados telegramas entre Arthur Miller y Wilder. La polémica concluyó con la aseveración del primero de que su mujer era «la sal de la tierra», a lo cual el segundo replicó que «la sal de la tierra le dijo a un asistente de dirección que se fuese a tomar por culo».

Sentimientos parecidos a los del director albergaban sus dos partenaires masculinos, aunque Lemmon, como decía Billy, «era incapaz de comentar nada desagradable sobre alguien». Lo más cerca que estuvieron de discutir fue cuando Marilyn se quedó con uno de sus vestidos. Orry-Kelly, que durante años había sido el diseñador de vestuario número uno de la Warner, se puso rojo de ira cuando se enteró. «¡Se ha llevado tu vestido! ¡La zorra ha robado tu vestido!». No había nada que hacer. Monroe en esa época era una estrella más grande que Lemmon, y si ella insistía en llevar un vestido que había sido diseñado para él, Kelly no podía hacer otra cosa que diseñar un nuevo traje para Jack. Pero la actriz sabía probablemente lo que estaba haciendo.

«Marilyn tenía un barómetro interno», dijo Jack. «Me costó dos semanas acostumbrarme a ella. Marilyn, a diferencia de cualquier otra actriz con la que haya trabajado, sabía lo que era adecuado para ella. Y paraba, tanto si era una línea o cinco páginas, y no esperaba a que el director dijera “Corten”. Ella sólo decía, “Lo siento, no está bien”, y tú podías jurar que estaba haciendo exactamente la misma cosa toma tras toma. Entonces la repetía, haciendo la misma maldita cosa, y decía, “¡Eso es!”, y tú pensabas, “No sé de qué demonios habla”. Pero fuera lo que fuese, funcionaba para ella».

Las historias de que director y actriz se llevaban como el perro y el gato se exageraron mucho. Lemmon recuerda al director comentando: «Con esta chica, puedes hacer muchas más tomas de las necesarias, pero cuando finalmente consigue hacer una escena, vale la pena». Era cierto. Wilder nunca se arrepintió de haber trabajado con la idolatrada estrella, sobre todo cuando descubrió, ya en la pantalla, lo que aquella “impuntual” y “mezquina” mujer era capaz de ofrecer.

«Yo no tenía problemas con Marilyn», declaró Billy antes del estreno de la película. «Ella tenía problemas consigo misma. Tenía grandes dificultades para concentrarse. Pero cuando todo estaba hecho y mi estómago volvía a la normalidad, la agonía de trabajar con ella había valido la pena. Cualquiera puede recordar un diálogo, ¡pero es necesario ser un verdadero artista para salir al plató sin saber el diálogo y, sin embargo, hacer la interpretación que ella hizo! Incluso pensaba en repetir. Si quisiera a alguien que llegase a su hora y se supiese sus frases perfectamente, tengo una vieja tía en Viena, también actriz, que estará ahí a las cinco

de la mañana y nunca se equivocará en una sola palabra. Pero, ¿quién quiere verla a ella? Su valor en taquilla es catorce centavos».

Tony Curtis, sin embargo, fue menos caritativo con ella.^[9] Tanto llegó a odiarla que al acabar la última toma, ¡la veintisiete!, de la escena en la que se tiene que dejar seducir por los arrumacos y los estremecedores besos de la despampanante actriz, declaró fríamente: «Jamás me había aburrido tanto. Me ha hecho el mismo efecto que si hubiera besado a Hitler». Monroe respondió: «Sólo dijo eso porque yo llevaba vestidos más bonitos que los suyos».

Parece que ni Curtis ni Wilder sabían que Marilyn estaba embarazada. Finalmente las precauciones de la estrella no sirvieron de nada: sufrió otro aborto poco después del rodaje. Este triste suceso marcó el principio del fin de su matrimonio con Arthur Miller. Ella le culpó por obligarla a seguir adelante con la película porque necesitaban el dinero. Se divorciaron dos años después.

Cuando las cámaras dejaron de rodar por última vez, todo el mundo tuvo el presentimiento de que habían conseguido algo grande. Pero los ejecutivos del estudio no estaban tan seguros. Tras la primera proyección de la película, la odiaron. Pensaron que estaba demasiado cerca del límite. Los productores Walter y Harold Mirisch le dijeron a Wilder que una farsa de dos horas era demasiado larga y que había que cortar al menos quince minutos. El director, sin embargo, se mantuvo firme y sólo se comprometió a quitar treinta segundos. Una semana después, la película fue proyectada de nuevo, y esta vez fue imposible saber si las frases ofensivas habían sido eliminadas o no; durante varios minutos seguidos, los diálogos eran ahogados por las carcajadas del público.

Con faldas y a lo loco se estrenó en el teatro Lowe's Capitol de Nueva York el 29 de marzo de 1959. El público de todo el mundo inundó los cines para ver la película, convirtiéndola en la comedia de más éxito hasta la fecha. Recaudó 8.000.000 de dólares en Estados Unidos y el doble en el resto del planeta, compensando con creces los 2.800.000 dólares invertidos en su realización.

Las críticas fueron excelentes. En "Variety" pudo leerse: «Dirigida con magistral estilo por Billy Wilder, es probablemente la película más divertida de los últimos tiempos. Es una comedia loca, inteligente, irónica, que empieza como un fuego artificial y despide chispas llenas de vida hasta el final. Para decirlo brevemente: Marilyn nunca ha estado tan bien. Su interpretación de Sugar, la rubia a la que le gustan los hombres que tocan el saxo y llevan gafas, ostenta un aire deliciosamente inocente. Es una actriz que tiene esa combinación de *sex appeal* y dominio que difícilmente puede superarse».

En la misma línea se situó "The New York Times": «El señor Wilder, ayudado por profesionales como Marilyn Monroe, Jack Lemmon y Tony Curtis, ha transformado un argumento inverosímil en una gran farsa en la que la acción cómica

rivaliza con el diálogo, elegante y sofisticado...

»Como la intérprete de ukelele de la orquesta, la señorita Monroe, a la que no podemos pasar por alto, aporta más elementos de los que resultarían obvios en este atolondrado juego. En su papel de chica con debilidad por la ginebra y los efectos tónicos de los saxofonistas, demuestra ser la más perfecta personificación de la rubia ingenua, así como una cómica con talento».

Y más lejos aún en sus alabanzas hacia la protagonista femenina llegó “New York Post”: «Monroe puede estar orgullosa de sí misma, ya que su interpretación ofrece tanta calidad intrínseca, que uno empieza a pensar que se ha limitado a ser ella misma y que se adapta como un guante a la época lejana que se refleja en la película».

Pese a los malos augurios de Marilyn, que se veía muy limitada en el papel («Tengo la sensación de que este barco nunca llegará a puerto. Esto se está convirtiendo en un calvario», le escribió a una amiga a mitad de rodaje), su interpretación fue premiada con un Globo de Oro.^[10]

Con faldas y a lo loco es una comedia tan hilarante como malvada, que parodia las relaciones sexuales con un raro sentido del deporte. Nada ni nadie es lo que parece, empezando por las lindas saxofonistas de una orquesta de señoritas, allá por los locos años veinte, en realidad dos músicos en paro (Curtis y Lemmon) y testigos involuntarios de la matanza del día de San Valentín, que han de vestirse de mujer para salvar la piel. Y terminando por su no tan oscuro objeto del deseo, una guapa vocalista (Monroe) con cuerpo de vampiresa y alma de niña, que teje continuos sueños eróticos, pero es más virtuosa que Penélope.

A partir de ahí los *gags* se encadenan en un guión perfecto, delirante, cínico, de ritmo endiablado. Un entramado perfecto en el que, además, no se aprecia ni la más mínima roncha de pretenciosidad, y sí, en cambio, esa capa de cinismo necesario para meter en el mismo saco la belleza, la moral, la inteligencia, la riqueza, la honestidad y el amor, y después de agitarlo mucho, sacar una comedia loca, inteligente, irónica, que empieza como un fuego de artificio y continúa despidiendo chispas llenas de vida hasta el mismísimo final.

Discípulo egregio de Lubitsch, Wilder juega aquí con todas las barajas: las cómicas de Mack Sennett, el cine de gangsters —con la presencia de unos veteranos George Raft y Pat O’Brien, homenaje irónico a la edad de oro de la Warner—, la comedia picaresca y el musical. Aúna sabiamente los viejos recursos del *slapstick* (la loca persecución inicial del furgón funerario, los policías ridículos, las descomunales tartas con sorpresa y las disparatadas carreras de los protagonistas) con los diálogos más equívocos del vodevil y con la inteligencia y las complicaciones de la *screwball comedy* de los años treinta. Y su sentido del equilibrio le permite navegar con

elegancia por las aguas más escabrosas del travestismo y la confusión de los sexos, temas hoy de consumo corriente, pero más bien arriesgados en la época.

El humor se basa en que los protagonistas se hacen pasar por mujeres, pero en ningún momento dejan de pensar como hombres. Uno sólo piensa en seducir a la guapa cantante del grupo —inolvidable Curtis imitando a Cary Grant—. El otro se promete con un viejo millonario, no porque sea homosexual, sino porque le encanta el dinero y la idea de que le mantengan. La ya mítica frase final («*nadie es perfecto*») viene a resumir la ambigüedad en que se mueven todos los personajes del filme, una constante en algunas obras de su director.

Wilder había dicho en una ocasión que el ochenta por ciento de una película es guión y el otro veinte por ciento consiste en saber poner la cámara y procurar tener buenos actores. Ambas cosas las tuvo en *Con faldas y a lo loco*: un guión redondo que se iba haciendo a medida que rodaban, escribiéndolo mano a mano con el que sería su colaborador durante más de veinte años, I. A. L. Diamond, y unos actores excelentes.

La actuación de los tres protagonistas es inolvidable. Es difícil decir quién supera a quién. Hay quien dice que Tony Curtis alcanza cotas interpretativas difícilmente superables; memorable su parodia del *playboy* a lo Cary Grant. Otros, que el inmenso y adecuadamente histriónico Jack Lemmon, tal vez el más beneficiado del descomunal éxito del filme, es el rey de la función, ya que su patética y divertidísima parodia de una mujer en continuo coqueteo con el ridículo presenta más complicaciones. Ambas apreciaciones son probablemente ciertas: no se estorban. Como igualmente cierto es que la interpretación Marilyn Monroe, encantadora como siempre, aunque con mayores y más variados matices de los habituales, agiganta la de sus compañeros de reparto.

Pocas veces brillaron tan alto el candor, la dulzura y la capacidad de fascinar de Marilyn como en esta ocasión, donde reveló nuevas facetas de su talento cómico, cantó con matices deliciosos y aportó nuevas experiencias al erotismo contemporáneo. Con este trío de intérpretes el éxito está asegurado, sobre todo si les acompañan secundarios de la talla de George Raft o Joe E. Brown.

Nadie es perfecto. Eso es cierto. Pero hay un puñado de películas que sí lo son. Y ésta es una de ellas. Indiscutiblemente. Una comedia magistral a la que los años y las revisiones no han hecho más que aumentar su valoración, confirmar su condición de obra maestra. Qué más se puede decir sobre un despliegue tan excepcional de inteligencia, gracia y narrativa, como el evidenciado en esta película admirable, que es parte de la eternidad del cine. Basta recordar que está ahí porque es una de las mejor realizadas por Billy Wilder, una de las mejor escritas por I. A. L. Diamond y el propio cineasta vienés, y una de las mejor interpretadas por Marilyn Monroe, Jack Lemmon y Tony Curtis.

Con faldas y a lo loco, que abrió para el viejo zorro vienés una etapa de excepcional fecundidad creadora, permanece increíblemente moderna cuando ya han pasado más de cuatro décadas de su estreno. A su lado cualquiera de los filmes actuales parece un cuarto de siglo más viejo.



En general, los mejores papeles de Marilyn Monroe eran ligeras variaciones de la imagen de rubia sensual y boba con la que debió cargar a lo largo de una treintena de películas. En *Los caballeros las prefieren rubias* dio pruebas palpables de su talento en la piel de una enamorada de las joyas. En *La tentación vive arriba* encarnó el objeto de las fantasías de Tom Ewell. En *Bus Stop*, su interpretación de una desgarrada y frívola cantante de cafetín merecía al menos una nominación al Oscar, un honor que nunca se le otorgó. Y en *Con faldas y a lo loco* (en la imagen anterior con Jack Lemmon), su personaje es tan divertido como conmovedor. Nunca se podrá saber hasta qué punto su talento era algo intuitivo y hasta qué punto se debió a su intensa dedicación profesional. Pero, evidentemente, sus mejores actuaciones no tenían nada de casual.



Aunque la presencia de Marilyn fue bienvenida, el reparto y el equipo acabarían lamentándolo cuando la actriz hizo honor a su reputación de “difícil”. Aparecía tarde constantemente, olvidaba sus frases y malgastaba horas en su camerino. Wilder acabó escribiendo sus diálogos en los muebles con la esperanza de que eso ayudara a la estrella a salir airoso de sus escenas, pero incluso esta drástica medida fracasó.



Marilyn Monroe, poco popular en el plató, no fue invitada a la fiesta de fin de rodaje. Pero ella rio la última cuando recibió el diez por ciento de la recaudación; la película hizo ocho millones de dólares en su estreno inicial y aún ingresaría varios millones más durante los siguientes años. *Con faldas y a lo loco* expande la premisa de un chiste con resultados históricos, debido en gran parte a las contribuciones del casi perfecto reparto, con cada uno de los protagonistas brillando como una joya. Jack Lemmon y Tony Curtis están maravillosos como los hombres convertidos en mujeres, creando personajes creíbles.





'LOS SIETE MAGNÍFICOS'



El set de *Los siete magníficos* fue el escenario de un duelo sangriento entre una estrella consagrada, Yul Brynner, y un joven actor dispuesto a todo con tal de adquirir ese rango, Steve McQueen. El “Divino Calvo” nunca vio con buenos ojos la habilidad de McQueen para “quedarse” con todas las escenas donde intervenía, empresa a la que se apuntaron los demás miembros del reparto. Cada uno de los actores era un robaescenas y una potencial amenaza para el protagonista. Todos estaban decididos a destacar, a emplear el juego sucio si era preciso, pero ninguno tenía una sabiduría callejera comparable a la de Steve.

Los siete magníficos se estrenó en Nueva York en 1956 para un pequeño pero entendido público de amantes del cine de arte y ensayo. Porque este era, curiosamente, el título americano de *Los siete samurais*, de Akira Kurosawa, que ya había alcanzado el *status* de clásico japonés desde su lanzamiento original en 1954. Entre los seguidores de la película se encontraba John Sturges, un director que afirmaba que era posible convertir cualquier historia —incluso *My Fair Lady*— en un *western*. Obviamente, *Los siete samurais* resultaba un material mucho más apropiado para hacer un *remake*.

En 1960, Alpha Productions, la compañía que Sturges había formado con sus amigos directores Billy Wilder y Robert Wise, llegó a un acuerdo con los Hermanos Mirisch (Walter, Harold y Marvin) para producir sus propias películas. Su primer proyecto conjunto fue *Los siete magníficos*.

Convencer a Kurosawa no supuso ningún esfuerzo. El cineasta nipón había estado claramente influenciado por los *westerns* de Hollywood a la hora de rodar su obra maestra y, aunque la historia de los siete guerreros contratados por unos granjeros para librarse de los bandidos que aterrorizan su pueblo estaba ambientada en el Japón del siglo XVI, era fácilmente adaptable al Lejano Oeste del siglo XIX. Además, Akira admitía ser un rendido admirador de las películas de John Ford y John Sturges, así que dio rápidamente su permiso para una nueva versión de su historia.

Los siete samurais era un intento de combinar el filme del Oeste americano y el de esgrima japonés. Por eso, devolver el guión a un contexto de *western* era cosa relativamente sencilla, siempre y cuando se corrigieran aquellos aspectos del clásico de Kurosawa no apropiados para el espectador medio americano. Su larga duración (más de tres horas) abruma; se dedica un tiempo extremadamente largo al reclutamiento de los samurais, la construcción de defensas y el entrenamiento de los granjeros ante el inminente ataque de los bandidos. Los logros supremos del maestro en esta película son las estimulantes escenas de acción y el sentimiento de espiritual camaradería. El director japonés fue pionero en disponer múltiples cámaras para cada escena, lo que le permitía elegir el mejor ángulo fotografiado. La universalidad de su

cine era otra baza a su favor. Son las suyas, en general, películas de estilo épico, cantos encendidos al hombre y a su historia, a sus tierras, poemas casi shakespearianos en los que lo que importa, más que el marco geográfico donde transcurren los hechos, son los hechos mismos, protagonizados por el hombre, con independencia del color de su piel.

Quien primero advirtió los valores potenciales del proyecto fue Lou Morheim, que estaba afiliado a la compañía de producción de Yul Brynner, Alcione. Morheim visionó la cinta de Kurosawa y leyó unas declaraciones del director en las que definía su obra como un *western* a la japonesa. La idea de rodar una película del Oeste con argumento similar le sedujo al instante y pronto pudo comprar los derechos de la obra en inglés por el módico precio de 250 dólares. El acuerdo con Alpha Productions tampoco presentó dificultades. Sturges produciría y dirigiría, Walter Mirisch sería el productor ejecutivo y Morheim el productor asociado. La distribuidora United Artists les dejó trabajar libremente aparte de estipular la inclusión de una gran estrella como Yul Brynner.

Los primeros esbozos del guión fueron escritos por Walter Bernstein, pero su trabajo fue descartado. La nueva adaptación corrió a cargo de Walter Newman, cuyo texto sí recibió el visto bueno. El argumento era simple pero efectivo: un pequeño pueblo mexicano es el objetivo constante de un grupo de bandidos, que llegan cuando quieren y se llevan lo que desean. Desesperados, los vecinos recurren a un pistolero a sueldo, Chris Adams. Éste escoge a un puñado de mercenarios, los “Siete Magníficos”, que se encargan de los salteadores con su propio tipo de justicia.

La película se centraba en su protagonista, y la financiación estaba basada únicamente en la participación de Yul Brynner en el proyecto. De procedencia asiática y de verdadero nombre Taidje Khan, el “Divino Calvo” se afeitó la cabeza para hacer del Rey de Siam en la obra teatral “El rey y yo”, un papel que le condujo al estrellato y que le presentó por primera vez como un actor exótico y erótico. De dar más alimento a esta imagen se encargaron personajes como el Faraón de *Los diez mandamientos*, el Rey de la versión cinematográfica de *El rey y yo* y el Jean Lafitte de *Los bucaneros*, una imagen que contrastaba marcadamente con las de otras estrellas de los cincuenta como John Wayne, Rock Hudson, Jimmy Stewart y Alan Ladd, actores muy masculinos pero típicamente americanos, que, además, muy raras veces vestían rasgos siniestros o aparentemente negativos.

El mismo Brynner fomentó su imagen exótica inventando varias versiones de su infancia para varias publicaciones. A veces era gitano, a veces hijo ilegítimo de una gitana y de un millonario ruso. Muchas veces contaba que había estudiado Filosofía en la Sorbona de París, y alternaba esta historia con otras que decían que había trabajado de cantante en locales parisienses o de trapeartista en un circo.

Sturges tuvo que seleccionar cuidadosamente el elenco de actores, para

asegurarse que todos ellos complementaban a Brynner, sin llegar a hacerle sombra. El *casting* de *Los siete magníficos* incluía a Steve McQueen, James Coburn, Eli Wallach, Robert Vaughn, Charles Bronson, Brad Dexter y Horst Buchholz. Aunque poco conocidos por entonces, al menos cuatro de ellos se convertirían en celebridades durante la siguiente década, y sólo Brad Dexter seguiría siendo un desconocido.

Inicialmente, Sterling Hayden iba a interpretar a Britt, el experto lanzador de cuchillos, pero por razones desconocidas renunció al papel. Entonces, Robert Vaughn recomendó a su viejo compañero de estudios y amigo James Coburn para el puesto. En los años sucesivos, los dos actores se ayudarían mutuamente a conseguirse papeles en sus respectivas películas.

Actor de contundente presencia, alto, delgado, ágil y de facciones marcadas, Coburn era por aquellas fechas un actor secundario de pocas palabras y mucha acción. Su aspecto cínico y frío le destinaría a personajes de aventureros sin escrúpulos, papeles en los que poco a poco desarrollaría un encanto indolente y una maldad tan agradable que la fama le llegó de manera casi inevitable. Charles Bronson también fue durante muchos años un secundario eficaz —y poco considerado— especializado en roles de villano u hombre violento. Intérprete de facciones duras, rostro ingrato y físico esculpido en granito, Bronson alcanzó el estrellato en la década de los setenta encarnando a héroes duros e implacables, hasta convertirse en el justiciero más famoso de la pantalla.

Eli Wallach, el malvado de la historia, era un reputado actor de carácter, formado en el Actors Studio y dotado de todos sus tics, un hombre capaz de destacar tanto en un *spaghetti-western* como en el más delirante de los melodramas sureños de Tennessee Williams. Sus villanos siempre fueron muy celebrados.

También como villano había empezado a hacerse notar Robert Vaughn, generalmente en la versión oveja negra de familia bien. Caracterizado por su voz metálica y su expresión de superioridad, Vaughn cosecharía una gran popularidad de la mano de un personaje televisivo: el agente Napoleon Solo de la serie *The Man from UNCLE*. Popularidad que igualmente haría de Horst Buchholz un galán de los años sesenta.

Finalmente, Steve McQueen, el gran descubrimiento de la película, era por entonces un actor bastante famoso gracias a su papel del cazarrecompensas Josh Randall en la serie televisiva *Wanted: Dead or Alive* (emitida por la cadena CBS entre septiembre de 1958 y septiembre de 1961). Sin embargo, su contrato sólo le permitía la vaga opción de aceptar trabajos externos en «momentos mutuamente convenientes» para Four Stars, productora de la serie, y para CBS. Una cláusula que se le empezó a atragantar después de estar a las órdenes de John Sturges en *Cuando hierva la sangre* (1959). La relajada atmósfera durante el rodaje de la película y la oportunidad de estar en las Grandes Ligas le hizo querer abandonar la serie más que

nunca.

Entonces llegó una llamada de Sturges, ofreciéndole el papel de Vin en *Los siete magníficos*; Steve ocuparía la tercera posición en los títulos de crédito, por detrás de Yul Brynner y Eli Wallach. Había un único problema: su personaje tenía sólo siete líneas de diálogo. Hilly Elkins, representante del actor, estaba negociando con Four Star para incluir a Steve en la película. ¿Cómo iba a sacarle de su contrato para un papel con tan pocas frases? Elkins decidió telefonear a Sturges.

—John, sólo hay siete líneas de diálogo aquí.

—Lo sé, Hilly, pero te prometo que le daré la cámara.

«John Sturges era uno de los pocos hombres en esta ciudad cuya palabra era tan buena como el oro», comentaba Elkins. McQueen aceptó la oferta, pero Four Star se opuso a la cesión. El rodaje de *Los siete magníficos* coincidiría con el comienzo de la nueva temporada de *Wanted*, y temían que si le liberaban de su contrato, le perderían para siempre, y la serie desaparecería con él.

Elkins fue a ver a Dick Powell, presidente de Four Star. «¿Recuerdas que le dijiste a Steve que cuando necesitase hacer una película, le dejarías ir?», preguntó. «Ahora tengo una gran oportunidad de convertirle en una estrella». Powell levantó la mano y le interrumpió. «No me hables de esto, porque la compañía ha crecido y yo ya no trato esos temas», respondió, remitiéndole a hablar con Tom McDermott, manager general de Four Star.

«Steve tiene un compromiso con la serie», dijo McDermott con dureza. Elkins trató de apelar a su lado empresarial: «Tiene una gran oportunidad que te proporcionará buenas dosis de publicidad para la serie. Dale un par de semanas libres».

McDermott dio un puñetazo en la mesa, miró con expresión de odio al representante y exclamó: «¡Qué te jodan! Nosotros estamos pagando a McQueen. Hará la serie».

Mientras Elkins contenía el aliento, el magnate se aceleraba. «¡Nosotros somos los dueños de McQueen!», gritó. «Le creamos y podemos destruirle».

Sintiendo que tenía que jugar duro, el agente comentó: «Tom, es mejor que pienses en ello. Odio escucharte decir eso, porque Steve está emocionalmente centrado en la película; no querrás a un actor descontento».

Percibiendo esto como una amenaza, McDermott explotó: «¿Qué cojones significa eso?», aulló. «No emplees esas jodidas tácticas de la Mafia conmigo. Voy a cogeros a ti y a tu cliente y os voy a dar una patada en el culo. ¿Entendido? ¡Ahora, lárgate de aquí!».

Elkins volvió a su oficina y llamó por teléfono a Steve, que en esos momentos estaba en Boston con su esposa Neile. Cuando contactó con él, su agente le dijo tranquilamente: «Ten un accidente».

McQueen se apresuró a estrellar su coche alquilado contra la fachada del banco más importante de Boston, y estuvo a punto de llevarse a un policía por delante; el siniestro apareció en todos los periódicos. Aunque salió completamente ileso de la colisión, el actor volvió a Los Ángeles luciendo un aparatoso collarín, y eludió sus compromisos televisivos alegando un traumatismo cervical que le incapacitaba para trabajar.

El truco del collarín surtió el efecto deseado, y pronto llegó la inevitable llamada de McDermott. «Sé que esto es una farsa, hijo de puta», le dijo a Elkins, «pero tenéis vuestra maldita película».

El agente sabía que hacer esa llamada ya era lo bastante duro para McDermott, pero para demostrar quien mandaba, replicó: «Error. Le doblarás el sueldo y su porcentaje en Four Star».

«¡Eres un hijo de puta!», chilló el magnate al otro lado de la línea. A continuación, Elkins llamó a los hermanos Mirisch y elevó la tarifa de su cliente hasta los 65.000 dólares por intervenir en su producción. «Les dije: “Este chico va a ser grande y os permitiré tener una opción de dieciocho meses sobre él”», recordaba el agente. «Aceptaron. Steve hizo la película y el resto es historia».

Parece que McQueen empezó a tramar algo contra Yul Brynner en cuanto subió al avión que le llevaría a México D.F. Quizás estaba celoso; se decía que codiciaba la parafernalia regia del “Divino Calvo” (coches, guardaespaldas y sirvientes), jurando que él tendría lo mismo algún día. En cualquier caso, el rodaje de *Los siete magníficos* se convirtió en un grave caso de rivalidad entre una estrella consagrada y un ambicioso recién llegado.

Steve se preparaba para lo que sabía que sería su salto al olimpo cinematográfico, presionando constantemente a Sturges para sacar más jugo a su personaje. Vin, se quejaba, estaba escrito como «una especie de lameculos de Yul». Pero McQueen fue lo bastante hábil para jugar con la vanidad del director, y los dos hombres pronto se convirtieron en compañeros de borracheras, compartiendo entre otras cosas su amor por los coches y las motos.

El rodaje de *Los siete magníficos* comenzó a principios de la primavera de 1960 en Cuernavaca, un pueblecito situado a setenta y cinco kilómetros de México D.F. Los problemas no se hicieron esperar. Los censores locales exigían que se hiciesen cambios en el modo en que los mexicanos eran representados en la historia. El guionista Walter Newman fue reclamado para que viajase a las localizaciones e hiciese las revisiones pertinentes, pero se negó. Las modificaciones en el guión fueron efectuadas por William Roberts, y se consideraron lo suficientemente significativas para concederle un crédito como co-guionista. Sin embargo, Newman no quería compartir su acreditación, e hizo que su nombre fuese eliminado de los créditos.

En esa fase de la producción, gran parte de la trama aún estaba forjándose en la mente de Sturges. La reputación del cineasta era suficiente para asegurar la participación de los actores sin tener una idea exacta de sus papeles. De hecho, parece que el personaje interpretado por Vaughn, Lee, nunca llegó a estar escrito en el guión; simplemente, lo improvisaron mientras la producción avanzaba.^[1]

La primera escena prevista era una toma de los “Siete Magníficos” cruzando un riachuelo. A lo largo del metraje, Yul Brynner siempre tenía que ir el primero; los otros meramente llenarían el paisaje. Pero el resto de los actores tenían sus propios planes. De hecho, todos estaban tratando de eclipsar a sus compañeros. Daba la impresión de que cada uno de ellos pensó, cuando aceptó hacer la película, que él sería la principal estrella de la función.

Tan pronto como la secuencia empezó a rodarse, la cámara se centró en Brynner, con los demás simplemente cabalgando tras él. McQueen, haciendo el primer movimiento, recogió un poco de agua con su sombrero; Charles Bronson empezó a desabotonarse la camisa, y el resto les imitaron, tratando de llamar la atención. Cada uno de los actores era un robaescenas en potencia, una seria amenaza para el protagonista. Todos estaban dispuestos a bajar a Yul de su pedestal, pero ninguno tenía un pasado forjado a base de peleas callejeras semejante al de Steve.

McQueen era la fiera más competitiva de un reparto sobrado de adrenalina; constantemente estaba «cazando moscas» (en palabras de Sturges) y agitando su sombrero blanco por detrás de la cabeza de Brynner. Sus compañeros le apodaron “Supie” (diminutivo de “superestrella”) y “Dick el Tramposo”, debido a su solapado modo de conseguir lo que quería. Steve estaba decidido a robarle la película a Yul frente a sus narices. A fin de cuentas, él había crecido en una granja del Medio Oeste con armas y caballos, mientras que Yul era de Vladivostok y se sentía más a gusto en un club nocturno que cabalgando.

«El principal objetivo de McQueen era promocionarse a sí mismo», recordaba James Coburn. «Steve estaba preparado en todos sus papeles. Tenía una gran reputación por su rapidez en desenfundar la pistola. Recuerdo a Yul Brynner diciendo: “No sé qué hacer con mi pistola”; y Steve le enseñó un movimiento muy simple para desenfundar y enfundar. Se ha hecho mil veces, pero Yul lo utilizó de todos modos. Así que Steve estaba muy orgulloso porque había engañado al astro con ese movimiento tan sencillo, mientras él hacía esa cosa tan elaborada con su pistola».

Brynner sabía que los trucos de McQueen con la pistola atraerían la atención del público y trató de convencerle para que utilizase un rifle en su lugar, pero el joven actor no mordió el anzuelo. «Yul quería que yo usara un rifle en la cinta para que no le eclipsara, pero no quise hacerlo», explicaba orgullosamente. «Estábamos rodando las primeras escenas de tiroteos. Yo había disparado tres veces antes que él ni siquiera hubiese sacado su pistola de la cartuchera».

La inalterable preocupación de Steve por sí mismo adoptó diversas formas en el plató. Mientras otros actores improvisaban alegremente, él veía el set como un laboratorio para calibrar con precisión cada escena. Se pasaba horas corrigiendo y editando sus propios diálogos con un laberinto de notas, flechas y revisiones infinitesimales. Le gustaba que cada toma fuese una rutina completamente preparada, donde cada paso y matiz estaban perfectamente estudiados hasta el último detalle. Eli Wallach, que encarnaba a Calvera, recuerda haber apuntado con su pistola a McQueen durante un ensayo.

—Sujétala exactamente en ese ángulo en la toma, ni una pulgada a la derecha o a la izquierda —le dijo Steve.

—Pero es una secuencia de acción —replicó Eli.

—¡Hazlo! —gruñó Steve.

Detrás de las cámaras, McQueen tendía a ser distante y a encerrarse en sí mismo. «La mayoría de los “Siete”, incluido Yul, al menos jugaban a las cartas juntos», señalaba el ayudante de dirección Robert Relyea. «Steve, por el contrario, parecía típicamente autosuficiente». La futura estrella nunca encontró impropia la rivalidad, o un cierto grado de aislamiento. «No es mi parte favorita de una película», murmuró una vez, cuando los demás actores se reunieron para cenar en el restaurante Jacaranda.

El rodaje de *Los siete magníficos*, sostenía McQueen, fue un estado de guerra constante. Para él, las hostilidades eran soportables por el dinero, una bella esposa que le visitaba los fines de semana y un montón de marihuana mexicana. Aún así, se veía a sí mismo como el miembro más débil del reparto.

Más sociable que Steve, Eli Wallach encontró un muy especial círculo de amigos. En su búsqueda de cómplices realistas para el jefe de los bandidos, Sturges tuvo la feliz idea de reclutar a verdaderos delincuentes en las colinas de Cuernavaca. Estos tipos duros adoptaron a Wallach como uno de los suyos, enseñándole a disparar, montar y gruñir, y proporcionándole una sombra protectora durante su estancia en las localizaciones.

Mientras los auténticos bandidos parecían ser un grupo amigable, los vecinos locales no lo fueron tanto cuando llegó la hora de rodar el paso del río. El cauce era demasiado pequeño para producir el gran chapoteo de agua que el director buscaba, así que todo el mundo se puso a construir una especie de dique, con la mala fortuna de que acabaron secando un lavadero cercano en la orilla del río. Los tipos que rápidamente aparecieron con un machete como argumento suponían un radical contrapunto a la docilidad de los pacientes pueblerinos retratados en la película.

En la mayor parte de sus escenas juntos, McQueen hizo todo lo que pudo por eclipsar a la estrella del modo más sutil. En una secuencia, Brynner daba una arenga al grupo, de espaldas a Steve, quien empezó a tirar una moneda al aire. Una vez más

estaba robándole el plano. Yul fue informado de las artimañas de su compañero y, en la siguiente toma, se quitó su sombrero de *cowboy*. Con su gran cabeza calva brillando en la pantalla, nada ni nadie podía lograr que los ojos del público se apartasen de Brynner.

Hilly Elkins estaba presente en la filmación de otra secuencia entre los dos actores, y vio por qué “Dick el Tramposo” se ganó su apelativo. «Steve y Yul no eran muy altos», recordó Elkins. «En una de sus escenas, Brynner se hizo un pequeño montículo de arena para elevar su altura. Steve tenía que dar vueltas a su alrededor mientras decía sus frases. Cada vez que pasaba al lado de Yul, le daba “accidentalmente” una patada al montón de arena, así que Yul iba haciéndose cada vez más pequeño. Al final de la toma, estaba desapareciendo en un agujero».

«Cuando trabajas en una escena con Brynner», comentaba McQueen al respecto, «se supone que tienes que mantenerte a tres metros de él. Yo no trabajo de esa forma. Así que me protegí a mí mismo». No es de extrañar que el “Divino Calvo” pidiese a uno de sus guardaespaldas que vigilase si Steve sobreactuaba en segundo plano. Incluso Sturges tuvo que decirle al impulsivo actor que se lo tomase con más calma.

Como última humillación, McQueen se guardó su mejor treta para la gran escena de acción de Brynner. Sabía que Yul estaba fuera de su elemento cuando se trataba de manejar caballos, y también sabía que el “Divino Calvo” estaba observando todos sus movimientos. De ese modo, cuando Steve azuzó suavemente su montura para hacer que se moviera, Yul hizo lo mismo, pero con más fuerza. El caballo se encabritó y le derribó. McQueen se partía de risa, mientras Brynner no podía imaginar qué había hecho mal.

La tensión entre los dos intérpretes acabó por estallar. «El enfrentamiento era inevitable», señaló Wallach. «Steve probablemente respetaba a Yul como actor. Pero Yul, no lo olvidemos, también era en gran medida el “Rey Brynner”. Tenía a toda su corte, con alguien cogiendo su abrigo y alguien más encendiéndole un cigarrillo con un chasquido de dedos. Tratamiento de gran estrella de cine. Steve pensaba: “No voy a tragarme esa mierda”... Y no lo hizo».

John Alonzo, entonces actor (y después director de fotografía en *Tom Horn*), reparó en la envidia de McQueen por la posición estelar de Brynner. «Era divertido ver a ambos, porque Steve era el intérprete de moda en televisión, así que esperaba ser tratado como una estrella; pero en México no sabían quién era. Yul era una celebridad internacional y los mexicanos le trataron mucho mejor. Pusieron un *trailer* para Brynner en mitad del plató, y McQueen tenía que marcharse del *set* para llegar a su caravana».

Sturges, por su parte, era un director de la vieja escuela. No tenía miedo de enfrentarse en solitario a los Mirisch o al reparto. Lo que odiaba era tener que alinearse abiertamente con una estrella frente a la otra, especialmente en el caso de

Steve y Yul, rivales que se molestaban fácilmente por desaires reales o imaginarios. «Era una total paranoia mutua», sentenció Wallach.

Para añadir más leña al fuego, la United Artists ideó una estrategia para mantener la película en los titulares. Apareció en la prensa un artículo sobre supuestas «diferencias creativas», afirmando que Brynner y McQueen estaban peleándose a diario en el plató. Cuando Yul leyó la historia, se subió por las paredes. Agarró a McQueen por el hombro y le dijo: «Hay un artículo en el periódico diciendo que nosotros tenemos una disputa. Yo soy una estrella reconocida y no tengo peleas con actores secundarios. Quiero que llames al periódico y les digas que la historia es completamente falsa». La respuesta de Steve, susurrada a una pulgada del rostro de su compañero, fue: «¡Quítame tus asquerosas manos de encima, o acabarás en el suelo! Te diré lo que puedes hacer con tus órdenes. Métetelas por donde te quepan».

«No me gusta que la gente me manosee», diría después McQueen sobre ese enfrentamiento. «¿Qué podía perder? Tengo la nariz destrozada y me faltan dientes y tengo cicatrices en los labios y estoy sordo del oído derecho. ¿Qué podía perder por una pequeña pelea? Yul era un tipo nervioso. Creo que yo representaba una amenaza para él. No monta a caballo muy bien, y no sabe nada sobre desenfundar y todo eso. Yo sé de caballos. Sé de armas. Yo estaba en mi elemento y él no».

McQueen mostró el camino, y pronto los demás actores empezaron a seguir su ejemplo. En una escena, los Siete iban a bordo de una diligencia; mientras el vehículo avanzaba a toda velocidad, Steve empezó a imitar a un cerdo, gruñendo como un ventrílocuo. Brynner miraba a todas partes para ver de dónde venía el ruido. Robert Vaughn, pensando que Yul parecía un cerdo con su cabeza calva y sus orejas puntiagudas, siguió donde McQueen lo había dejado y, durante la película, todos gruñían cada vez que Brynner no estaba mirando.

«No hubiese existido tal rivalidad si Steve no la hubiese forzado», señalaba James Coburn. «Steve no era lo que podríamos llamar un tipo generoso. Tenía mucho poder y presencia. Le encantaba jugar. Estaba en su naturaleza. Un niño abandonado siempre lo desafía todo. Y él estaba poniendo a prueba a Yul». En palabras de Hilly Elkins, «Brynner era preciso y exigente; McQueen era un fenómeno americano. Steve no iba a tolerar ninguna tontería del tipo calvo. Y el tipo calvo no iba a tolerar estupideces de Steve».

Y fue McQueen, no Brynner, quien emergió como la estrella de *Los siete magníficos*. Su interpretación fue especialmente resaltada por la crítica y el público, lo que no le ganó las simpatías de sus co-protagonistas. Años después, Coburn le confesó a McQueen que él, Charles Bronson, y Robert Vaughn le odiaban por entonces. «Estábamos tan ocupados odiándote que tú robaste la película», le dijo. «Tú fuiste el tipo listo. Nosotros fuimos estúpidos». Los tres actores se daban cuenta de cómo Steve se acercaba tranquilamente a Sturges y comentaba: «¿Puedo cambiar esta

frase? ¿Puedo hacer esto con mi personaje?». Ellos sólo podían murmurar: «Mirad ese lameculos».

«Esa cinta convirtió a McQueen en una estrella porque besaba el culo a Sturges, hablaba con él, hacía las cosas a su modo», reflexionó Phil Parslow, publicista de United Artists. «Y Steve se hizo más grande que todos ellos. Más grande incluso que Yul Brynner, porque Yul sólo podía hacer una cosa. Steve podía hacer de todo y salir airoso. Estaba en el camino de convertirse en una megaestrella».

Efectivamente, los espectadores que vieron *Los siete magníficos* pudieron asistir *in situ* al nacimiento de un nuevo astro. Ingenioso, lascivo y violento, McQueen jugaba con los estereotipos, se ganaba los elogios de la crítica y ponía al público de su parte. En términos de resonancia y dinero, había conseguido su primer éxito. Steve protagonizaría la siguiente película del director, *La gran evasión*, donde también repetían Charles Bronson y James Coburn, convirtiéndose en la figura más importante del negocio hasta su prematura muerte en 1980.

Los siete magníficos se estrenó, en medio de una gran campaña publicitaria, el 23 de octubre de 1960. La United Artists instauró una técnica pionera de distribución para la película, que después se convertiría en práctica habitual de la industria: la saturación con múltiples copias, es decir, estrenarla en muchos cines a la vez. La táctica fue un éxito completo, y la cinta recaudó once millones de dólares.

Los críticos, sin embargo, no quedaron demasiado impresionados, comparándola desfavorablemente con su famosa precursora oriental. El consenso general fue que Sturges había creado una lúcida aunque ostentosa historia de moralidad, en la que la acción eclipsaba a los personajes, y ambos se combinaban para sacar el máximo jugo a un rígido guión.

«Si se cortaran quince minutos hacia la mitad, éste sería uno de los *westerns* más tensos en mucho tiempo», decía el “Daily Express”. Más entusiasmado se mostró el “Sunday Times”: «De acuerdo, no es una obra maestra como *Los siete samurais*. Pero conmueve, emociona». Pero quizás el testimonio definitivo de la excelencia de *Los siete magníficos* sea la *katana* ceremonial que el propio Akira Kurosawa regaló a John Sturges como muestra de aprecio después de ver su película.

Pocas películas aparecen con tanta frecuencia en televisión como las millonarias, multiestelares, supermasculinas producciones de acción y aventuras dirigidas por John Sturges en los años sesenta: *Los siete magníficos* y *La gran evasión*. El motivo que lleva a los programadores a echar mano una y otra vez de estos concentrados de acción es evidente. Son películas largas y espectaculares, pero adecuadas para la pequeña pantalla. Son historias convencionales, contadas a la manera folletinesca, a base de tramas paralelas, cuyos arquetípicos personajes aparecen en escena armados de una colección de tormentos íntimos por superar o de un conjunto de rasgos de

personalidad por demostrar. Con la memorable banda musical de Elmer Bernstein, la que todo el mundo silba desde el sofá, estos filmes recorren al galope el prolongado metraje y ofrecen finales más satisfactorios que una simple victoria sin más: los personajes virtuosos quedan reivindicados y buena parte de los buenos acaban criando malvas.

Los bandidos que caen sobre la aldea remota son aquí figuras cortadas por el patrón de Pancho Villa, sombrero incluido. El cabecilla es Eli Wallach, quien aprovecha para ensayar el acento que luego adoptaría en *El bueno, el feo y el malo*. Los campesinos maltratados acuden no a samurais de espada rápida, sino a pistoleros veloces. Cuando el aldeano ingenuo propone hablar con un hombre de aspecto siniestro y rostro marcado, el compañero sensato contesta que mejor buscan al hombre «que le hizo esas cicatrices». Como en la película de Kurosawa, los héroes son una extraña colección de cuasipsicópatas, bufones estafalarios y arquetipos míticos.

Los siete magníficos tuvo tanto éxito que hemos aprendido a aceptar sus extravagancias, pero en su momento, Yul Brynner, calvo y ruso, no parecía la opción más evidente para encarnar a Chris, el pistolero que no renuncia a la integridad y viste de negro de los pies a la cabeza. Yul recuperó su personaje en la primera secuela de la serie (*El regreso de los siete magníficos*) y aludió al mismo a través del papel de robot asesino de *Almas de metal*, pero uno se pregunta cómo fue a parar al Oeste americano un hombre con semejante cara y semejante acento, por no hablar de cómo se convirtió en referencia del género.^[2]

No contento con forjar una nueva imagen icónica para Brynner como el pistolero vestido de negro, Sturges también creó un papel clave para lanzar al estrellato a Steve McQueen. Vin es uno de los mejores personajes que ha dado el cine del Oeste, un héroe hemingwayiano representante de la profesionalidad juvenil, corto en experiencia pero largo en saber hacer. Aquí fue donde comenzó a fraguarse la personalidad del individualista reprimido, la del hombre de los ojos azules y la voz inalterable que nos decía todo lo que nos hacía falta saber sobre la vida en la carretera, en las trincheras, en la cárcel, en los polvorientos caminos del Oeste, al que no importaba caer mal porque el espectador sabía que estaba por encima de los demás y se identificaba con su soledad muda.

El resto de los siete magníficos eran jóvenes desconocidos fogueados en televisión. James Coburn asume el papel fetén, el lanzador de cuchillos infalible, la figura más cercana a un samurai del Oeste. Nadie ha actuado tanto en una sola película como Horst Buchholz aquí, en un vano intento de emular a Toshiro Mifune, mientras Charles Bronson parece tallado en piedra (le toca en suerte la trama de hacerse amigo de los niños). Robert Vaughn es un manierista del Método, su respuesta es la neurosis cuando el resto aprieta los dientes, y Brad Dexter parece

encantado sólo de estar en el reparto. ¿El resto? Eli Wallach es un adecuadamente viscoso villano y Rosenda Monteros luce palmito y blusa de campesina, pero *Los siete magníficos* es una película de hombres.

Los paisajes en Panavisión son gloriosos de contemplar, y las secuencias de acción resultan tremendamente excitantes. Soberbio es también su vigoroso *score*, cortesía del gran Elmer Bernstein. La partitura evoca los caballos al galope, los puños agitándose y las balas volando, incluso antes de que la verdadera acción comience. La aventura sinfónica es salpicada con atisbos de cantinas mexicanas en las maracas de “Quest”, el piano y la guitarra española en “Vin’s Luck”, y las distintivas caracterizaciones del villano Calvera y cada uno de los siete héroes. Cuando la batalla comienza, el *score* sigue creciendo, alternando entre suspense, comedia y rápidas punzadas de acción.

En el fondo sabemos que *Los siete magníficos* no es tan buena como *Los siete samurais*, pero pocas películas lo son. También sabemos que la próxima vez que la pongan por televisión, ahí estaremos nosotros, atrapados por la imagen de Brynner ascendiendo indolente la Colina de las Botas, y clavados a nuestros sillones hasta que los cadáveres sean enterrados y los supervivientes se alejen hacia el horizonte.



1960 fue el año de la segunda consagración de Yul Brynner con *Los siete magníficos*, donde vestía de negro desde el sombrero hasta la punta de las botas y creaba una silueta tan característica como inseparable de su persona. Su personaje —el líder de una banda de asesinos y proscritos— era más autoritario que nunca y menos exótico que de costumbre: el “pistolero”, un marginal que por la naturaleza de su profesión nunca podrá civilizarse. El excelente western de Sturges restauró su éxito en las taquillas, aunque sólo momentáneamente, pues a partir de entonces hizo demasiados papeles parecidos, roles estereotipados hasta decir basta que le metían en la piel de un jefe de Estado extranjero o de un pistolero destinado a morir.



Los siete magníficos en un descanso del rodaje. De izquierda a derecha, Yul Brynner, Steve McQueen, Horst Buchholz, Charles Bronson, Robert Vaughn, Brad Dexter y James Coburn.



Gran parte de la diversión de *Los siete magníficos* está en ver a varios actores que comenzaron a lanzar sus carreras en ese preciso momento. De hecho, el único miembro del grupo que no ascendió en el escalafón actoral después de *Los siete magníficos* fue Brad Dexter, que hizo unas pocas películas más y después se retiró del negocio, haciéndose célebre como guardaespaldas de Frank Sinatra. El menospreciado John Sturges fue extremadamente afortunado al reunir un elenco casi perfecto para su película. Steve McQueen (imagen anterior) y James Coburn compiten en frialdad interesante; Charles Bronson, presencia sólida; Robert Vaughn, elegante saco de nervios; Horst Buchholz, germano-mexicano vehemente; y el codicioso Dexter.



Puede que *Los siete magníficos* no sea una obra maestra, pero ciertamente es —como *Duelo de titanes* y *El último tren de Gun Hill*, ambas de John Sturges— uno de los más excitantes y disfrutables westerns jamás rodados.

'ESPARTACO'



Para reunir a su galaxia de estrellas (Laurence Olivier, Charles Laughton, John Gavin, Tony Curtis, Peter Ustinov y Jean Simmons), Kirk Douglas envió a cada uno una versión del guión en la que el actor correspondiente tenía el papel más largo e interesante. La consecuencia fue un rodaje caracterizado por explosiones de cólera y amenazas de dimisión. El director, Anthony Mann, fue la primera baja; su sustituto, Stanley Kubrick, permaneció ajeno a la batalla y se limitó a organizar como pudo la parte física del rodaje. Lo hizo muy bien: su Imperio Romano es más convincente que el de cualquier otra superproducción de la época.

La preparación y el rodaje de *Espartaco* ofrecen material suficiente para una clase magistral sobre la producción de películas épicas en Hollywood. Se cree que el verdadero rebelde fue un desertor del ejército romano que fue vendido a una escuela de gladiadores en Capua pero nunca llegó a pisar la arena del circo. Lideró una revuelta de esclavos en el año 73 a. de C. y devastó el sur de Italia con un ejército de antiguos esclavos y gladiadores. Fue derrotado por Marco Craso en el 71 a. de C., y probablemente murió en el campo de batalla, en vez de sobrevivir (como en el cine) para ser crucificado.

En la pantalla, Craso señala: «Esta campaña no es para matar a Espartaco, es para matar a la leyenda de Espartaco». Pero la leyenda del esclavo tracio ha quedado como símbolo de resistencia a la tiranía. Inspirándose en esta historia verídica sobre el valor de un hombre, el novelista Howard Fast escribió “Espartaco”, mezclando hechos reales y ficción. Pero en aquella época de su vida, el autor era un comunista declarado, circunstancia que automáticamente le dejaba fuera de los círculos culturales norteamericanos. En consecuencia, la mayoría de las grandes editoriales no quisieron saber nada de su obra, a la que calificaban como «propaganda roja», una metáfora sobre los padecimientos de los países comunistas bajo la amenaza occidental.

Ante la imposibilidad de publicar “Espartaco”, Fast se vio obligado a reunir un pequeño capital para financiar su edición. Pero la alargada mano del senador McCarthy, responsable de la tristemente célebre caza de brujas, impidió que el libro pudiera venderse a través de los canales habituales de distribución, teniendo que recurrir su autor a la suscripción popular. Pese a estos avatares, el éxito acompañó desde el primer momento a la novela.

Hacia 1952, las ideas políticas de Fast habían virado hacia la derecha, y su libro fue finalmente adquirido por una editorial, vendiendo millones de ejemplares en todo el mundo. El público americano leía ahora la vida de Espartaco como una alegoría de la lucha del mundo libre por detener la expansión universal del comunismo.

En realidad, el verdadero concepto que había animado a Fast a escribir su novela era la lucha contra cualquier forma de injusticia y opresión. Fue esta idea la que

interesó a Kirk Douglas, quien autorizó a Edward Lewis, su hombre de confianza y director general de su productora, Bryna, a comprar los derechos cinematográficos de “Espartaco”. Y, de paso, lo ascendió al cargo de productor para esta magna epopeya. Pero Bryna era una compañía modesta, sin capacidad para acometer un proyecto de semejante envergadura, cuyo presupuesto calculaban en unos doce millones de dólares. Por ello, Douglas y Lewis tuvieron que recurrir a un gran estudio.

Las superproducciones de acción, sobre todo las de época, se habían convertido en un negocio redondo en los últimos tiempos. En los años cincuenta, la Metro-Goldwyn-Mayer había invertido millones de dólares en dos épicas romanas, *Quo Vadis* y *Ben-Hur*, y ambas habían recaudado un dineral. La 20th Century-Fox también se había zambullido en el pasado con *La túnica sagrada* y *Sinuhé, el egipcio*. Pero ninguna de las dos *majors* estaba en situación de financiar *Espartaco*. La Metro acababa de terminar *Ben-Hur*, y los millones recaudados serían reinvertidos en un *remake* de *Rebelión a bordo*. La Fox, animada por el éxito de *Ben-Hur*, estaba gastando millones de dólares para hacer de *Cleopatra* la película más colosal de la historia.

Douglas intentó encontrar apoyo económico en la United Artists, pero la respuesta del director de la compañía, Arthur Krim, fue la siguiente: «Querido Kirk: “Espartaco” contiene el mismo relato que “The Gladiators”. Ya estamos comprometidos para hacerla con Yul Brynner y será dirigida por Martin Ritt, lo que nos imposibilita interesarnos por “Espartaco”. Saludos, Arthur».

El actor del hoyuelo en la barbilla tuvo el buen juicio de recurrir entonces a una *major* que nunca había estado asociada con las grandes epopeyas, la Universal. Esta casa nunca había apostado por un film “de espada y sandalias” (como se los conocía en la industria), y esgrimiendo el éxito de *Ben-Hur*, Kirk consiguió convencerles de la conveniencia de respaldar su proyecto. Universal-International, que así se llamaba por entonces el estudio, accedió a aportar la mayor parte del desorbitado presupuesto que exigía *Espartaco*.

La Universal financiaría, Eddie Lewis sería el productor y Douglas el productor ejecutivo, cargo que más o menos le autorizaba a manejar la película a su antojo. Luego se encontraría en la tesitura de tener que transigir con determinadas cosas, pero *Espartaco* fue siempre su criatura, porque el timón estuvo en sus manos en todo momento.

Kirk contrató a Howard Fast para que adaptase su propia obra a un formato de guión. Pero el escritor fue demasiado respetuoso con su novela, despreciando por completo las necesidades de la estructura cinematográfica. El trabajo presentado resultó decepcionante, demasiado farragoso y literal respecto al original. En el libro, la historia de Espartaco es relatada en *flashback* y contiene numerosos personajes, algunos de los cuales intervienen únicamente en los *flashbacks*, otros sólo aparecen

después de la guerra. Fast no supo satisfacer las exigencias de Douglas, y éste se vio obligado a recurrir a un guionista avezado. Y entonces empezaron los problemas.

El hombre elegido para reconducir el guión se llamaba Dalton Trumbo, también inmerso en la “Caza de brujas”, una campaña de represión contra la amenaza roja a la que Douglas se había opuesto expresamente. Trumbo había sido uno de los famosos “Diez de Hollywood” que se negaron en 1947 a revelar sus convicciones políticas y a facilitar nombres de presuntos izquierdistas al Comité de Actividades Antiamericanas. Fue condenado a un año de prisión e incluido su nombre en la “Lista Negra”.

Durante su encarcelamiento en la prisión federal de Ashland, Trumbo había conseguido escribir una serie de guiones bajo seudónimos varios, sacarlos al exterior y venderlos a los estudios bajo cuerda. Increíblemente, su *script* para *El bravo*, firmado con el nombre de Robert Rich, ganó el Oscar en 1956. El bochorno para la industria del cine fue mayúsculo cuando se supo que el misterioso Robert Rich no era otro que el proscrito Dalton Trumbo.

Como muchas otras productoras, Bryna tenía a varios guionistas vetados trabajando por poco dinero. Douglas encargó a Trumbo que ayudase a Fast en la adaptación de su novela. Incluso se atrevió a anunciar en la prensa especializada que el “apestado” Dalton Trumbo iba a escribir el guión de *Espartaco*. La Legión Americana para la Decencia y la Alianza Cinematográfica para la Preservación de los Ideales Americanos puso el grito en el cielo, tildando el proyecto de confabulación comunista.^[1] El hecho de tener a dos guionistas y a un actor (Peter Brocco, que interpretaría el papel secundario de Ramón) acusados de comulgar con la causa roja atrajeron hacia Kirk el odio furibundo de todos los sectores anticomunistas.

La Universal, que ya no formaba parte de la Motion Picture Association of America (el Sindicato de Productores de Cine), apoyó a Douglas en su decisión. Pero tampoco estaba dispuesta a darle gusto en todos los aspectos del proyecto. Le dijeron que el director elegido para *Espartaco* era Anthony Mann, un cineasta de total confianza y mucha experiencia, autor de una serie de estupendos *westerns* de la casa. El estudio había barajado también la posibilidad de contratar a David Lean, pero el cineasta británico rechazó la oferta aduciendo que no encajaba en su estilo.

Douglas puso reparos a esta designación. En su opinión, Mann tenía instinto para filmar aventuras en campo abierto, como había demostrado en *Winchester 73*, *El hombre de Laramie* y otros *westerns* protagonizados por James Stewart. Pero *Espartaco* no iba a ser una película de indios y vaqueros en la antigua Roma. La estrella del hoyuelo en la barbilla sugirió el nombre de Joseph L. Mankiewicz. La decisión, sin embargo, estaba tomada. A Kirk sólo le quedaba aceptarla con la mejor de sus sonrisas impostadas.

Douglas fue ambicioso en la elección del reparto. Quería los mejores actores que

podiera comprar el dinero de la Universal. El papel titular no planteó problemas, pues se había reservado para sí mismo el muy goloso personaje de Espartaco. En comparación, el resto eran caracteres poco heroicos, pero aún así, el guión ofrecía algunos secundarios interesantes. Su idea era dar los personajes romanos a actores ingleses y los esclavos a intérpretes americanos.

Douglas envió el guión a Laurence Olivier, Peter Ustinov y Charles Laughton, tomando antes la precaución de encargar a Dalton Trumbo versiones retocadas en favor de los personajes respectivos de cada uno de los tres actores. De este modo consiguió atraparlos; el trío de estrellas británicas no descubriría el engaño hasta su llegada a Hollywood.

Como garantía de taquilla, Douglas adjudicó un pequeño papel a Tony Curtis y otro, también breve pero crucial, a John Gavin, actor entonces muy popular en Estados Unidos. El rol de Varinia, esposa de Espartaco, fue ofrecido a Ingrid Bergman, Jeanne Moreau, Elsa Martinelli y Jean Simmons, pero todas lo rechazaron. Finalmente, los productores contrataron a la actriz alemana Sabina Bethman.

Al principio, Laurence Olivier pidió hacer el papel de Espartaco. Cuando Kirk se negó, quiso dirigir la película. Después, aceptó el papel de Coriolano en la temporada teatral de 1959 de Stratford-Upon-Avon, y retiró por escrito su candidatura como director. «Si aún así ves el modo de mejorar el personaje de Craso con respecto al resto del reparto», le dijo a Douglas, «estaré encantado de pensármelo otra vez, porque ésta es una empresa noble y estaría orgulloso de participar en ella. ¿Serías tan amable de enviarme lo que tengas a la mayor brevedad posible?».

La opinión de Charles Laughton le llegó a Kirk de palabra y sin rodeos: «Le he echado un vistazo al guión. Es una mierda». Sólo el salario ofrecido, 41.000 dólares por trece días de trabajo, le decidió a aceptar. En cuanto a Peter Ustinov, «nos enteramos de que tenía muchos comentarios y sugerencias sobre su personaje, pero que se avenía a hacer la película», comentó el productor. Una curiosidad: el guionista Dalton Trumbo quería que la Universal contratase a Orson Welles para el papel del pirata Tigranes Levantus. El rol fue a parar a manos de Herbert Lom.

Cuando los actores se reunieron en Hollywood para repasar el texto por primera vez, el guión había sufrido diversas revisiones. Aquel ensayo fue una escena digna de ser filmada: Douglas iba vestido de Espartaco; Olivier y Ustinov llevaban ropa de calle; Laughton, un albornoz de felpa y rulos en la cabeza, para preparar su caracterización como el senador Graco; y John Gavin, el joven Julio César, lucía uniforme romano completo, casco incluido.

La situación resultaba explosiva para todos. Según Ustinov, «el más afectado era Laughton, que siempre estaba esperando una ofensa». La lectura empezó con una escena entre Douglas y Olivier, una nueva secuencia que nadie había visto hasta entonces. Kirk empezó a recitar en voz baja: «Oh, Dios, dame fuerzas para...». Los

otros actores se miraron unos a otros. Sir Laurence se puso unas gafas y dijo, también en un tono muy bajo: «Oh, Roma, cuán grande eres, no dudaré...». Cuando llegó su turno, Ustinov declamó, con voz igualmente queda: «Ja, ja, oh, hombres, no sabéis lo que...».

El único que no tenía sentido de la oportunidad ni sensibilidad alguna era John Gavin, que gritó en un tono estentóreo: «Oh, Craso poderoso, aunque mis naves navegarán a mayor gloria de tu persona...».

La sesión continuó lánguidamente, hasta que Laughton se interrumpió con brusquedad y dijo: «No entiendo esta escena nueva. ¿Alguien me puede ayudar?».

Douglas y Olivier cruzaron una mirada, y éste último aclaró: «Ha sido idea mía. En esta secuencia yo represento el futuro, John Gavin el presente, y tú, el pasado».

«¿Y yo por qué represento el futuro?», preguntó Charles, confuso. «No, muchacho», le rectificó Larry. «Tú representas el pasado, yo represento el futuro y John Gavin representa el presente».

Varias réplicas más tarde, Olivier empezó a perder la paciencia. Se quitó las gafas y le dijo a Laughton: «A ver, muchacho. ¿Te serviría de algo que te leyese la escena?». El orondo actor reaccionó como si lo hubieran abofeteado. Luego se paró a pensar y dijo muy despacio: «Síííí». La intensidad de su atención era tan tangible que Sir Laurence no acertó a terminar su parlamento. Acabó apostillando: «... Más o menos así».

Laughton permaneció callado un largo rato y finalmente dijo: «Síííí, pensé que en un momento dado entendería lo que dices, pero ahora me temo que me he perdido del todo». Ni que decir tiene que aquella primera sesión de lectura quedó aplazada antes de terminar.

Discusiones de guión aparte, *Espartaco* empezaba a levantar el vuelo, para entusiasmo de Douglas. El productor/estrella participaba en todo lo que se cocía. Apenas aparecía por el chalet de cinco habitaciones donde Bryna había instalado su cuartel general. En su interior trabajaba Eddie Lewis, pero Kirk hacía del plató su oficina. Invertía sus inagotables energías en supervisar todos los departamentos involucrados en la producción de “su” película: pasaba largas horas con el diseñador de producción, Alexander Golitzen, discurriendo maneras de plantar nogales y cítricos en el Valle de San Fernando, a imagen de la Italia precristiana; de construir un suburbio romano en los decorados de la Universal; de transformar las calles europeas donde perseguían a Charles Laughton en *Esmeralda*, la zíngara en el Foro romano. Golitzen no tomaba decisión alguna sin consultar previamente con el “general”. Lo mismo cabía decir del director artístico, del diseñador de decorados, del director de producción, de todo el mundo. Kirk Douglas estaba capitaneando un equipo de diez mil personas.

El rodaje de *Espartaco* comenzó el 27 de enero de 1959, bajo la dirección de

Anthony Mann. Prácticamente toda la película se filmaría en los estudios de la Universal en California, con algunos exteriores en el Valle de la Muerte, Hollywood Beach y Thousand Oaks.

Para sorpresa de Kirk, la primera semana de trabajo en el Valle de la Muerte, donde se filmó la escena de la mina de sal, discurrió satisfactoriamente. «Pero cuando llegamos a la escuela de gladiadores, la cosa empezó a torcerse», afirmó la estrella. «Era evidente que Tony Mann no dominaba la situación. Aceptó todas las sugerencias que le hacía Peter Ustinov, hasta que éste acabó dirigiendo sus propias escenas. Las sugerencias eran buenas... para Peter, pero no necesariamente para la película».

Efectivamente, Mann, todo un experto en sacar a la luz las emociones más intensas de los personajes complejos, acogía con gusto las opiniones de Ustinov, Olivier y Laughton. Pero se empeñaba en obtener una interpretación más sutil del astro americano, cuyo estilo era más físico e instintivo. Douglas temía perder el control de la producción a manos del triunvirato de actores ingleses, y tomó una decisión radical: echar al director.

El estudio asumió tardíamente la postura de Kirk sobre Anthony, que fue despedido cuando sólo habían transcurrido dieciocho días desde el inicio del rodaje. «Me pareció que Tony no era el hombre adecuado para la película», explicó Kirk, en su doble faceta de actor y productor. «La Universal estaba empeñada en utilizarle. Pero al cabo de una semana dijeron: “Kirk, tenías razón. Tienes que librarte de él”. Fui yo quien tuvo que decirle a Tony que era un buen hombre, pero que teníamos que contratar a otra persona».

Según parece, el veterano cineasta recibió el cese con cierto alivio, previo pago, eso sí, de 75.000 dólares. «Douglas», declaró Mann, «era el productor de *Espartaco*. Él quería hacer hincapié en el apartado “mensaje”. Yo pensaba que el mensaje calaría con más facilidad si mostrábamos físicamente la esclavitud en todo su horror. Las películas tienen que ser visuales, un exceso de diálogos puede ser mortal. ¡Miren si no *La caída del imperio romano*! A partir de ahí, no conseguimos ponernos de acuerdo: me fui. Trabajé casi tres semanas en la dirección propiamente dicha y todo el arranque es mío: los esclavos en la montaña, Ustinov examinando los dientes de Douglas, la llegada a la escuela de gladiadores y el antagonismo con Charles McGraw. [...] Por lo demás, hasta el momento de la fuga, la cinta es muy fiel a mi guión».

Ahora Kirk tenía las manos libres para contratar a un realizador que estuviera capacitado para aportar cierta clase a su película. Eligió a Stanley Kubrick, que ya le había dirigido en *Senderos de gloria*. A sus treinta y un años, Kubrick se vio convertido en responsable de un presupuesto descomunal, de un guión elaborado sin su intervención y de un reparto cerrado. La Universal no le veía con buenos ojos, pero tuvieron que aceptarle por el bien del proyecto. Para Stanley, *Espartaco* fue una

tabla de salvación. Acababa de salir con los pies por delante de un encargo interminable, *El rostro impenetrable*, un *western* psicológico protagonizado y producido por Marlon Brando.^[2] El divo le había despedido para sentarse él mismo en la silla de director, con los lamentables resultados conocidos por todos.

El viernes 13 de febrero de 1959, cuando recibió la llamada de Douglas, Stanley acababa de comprar los derechos cinematográficos del *best seller* de Vladimir Nabokov “*Lolita*”, con la intención de llevarlo a la pantalla, y había empezado a trabajar en el guión. Pero Kirk le dijo que le necesitaba para empezar a rodar *Espartaco* el lunes siguiente. La negociación se prolongó, vía telefónica, a lo largo del fin de semana, y finalmente el director dio el “sí” a cambio de un salario de 150.000 dólares.

Una de las primeras iniciativas de Kubrick fue despedir a Sabina Bethman y ofrecer de nuevo a Jean Simmons el papel de Varinia. Esta vez la actriz aceptó, y se incorporó al reparto acompañada de su modisto particular, Bill Thomas. El cineasta no puso más objeciones al reparto, pero solicitó efectuar una serie de cambios en el guión. De esta manera, el texto se transformó en una bomba de relojería que estuvo a punto de dinamitar el rodaje. Trumbo veía a *Espartaco* como un símbolo de la pasión del hombre por la libertad, un hombre que se identificaba con «el grito de libertad de la humanidad». Stanley, por su parte, suavizó la tendencia izquierdista del guionista y se mostró partidario de una concepción más visual del personaje.

Como ya le había sucedido en sus anteriores películas, a Kubrick le resultó difícil colaborar en *Espartaco* con actores y técnicos veteranos de Hollywood, los cuales tenían un método de trabajo muy definido. Tampoco faltaron las tensiones en su relación laboral con Douglas. La estrella le había contratado pensando que quizás le estaría agradecido y sería, hasta cierto punto, dócil. Pero descubrió que Stanley era, muy probablemente, aún más testarudo que Anthony Mann.

Hay una famosa anécdota del rodaje de *Espartaco* que ilustra perfectamente la tensa convivencia de Kubrick con su equipo: el director de fotografía, Russell Metty, había iluminado una escena y Stanley opinaba que no había suficiente luz. Russell se enojó y, de una patada, envió un foco al decorado. Sin inmutarse, el realizador dijo: «Ahora hay demasiada».

Metty amenazó incluso con abandonar la producción, quejándose de que no se le permitía hacer su trabajo. Cuando regresó al plató, el director le dijo que se quedase a un lado y mantuviese la boca cerrada. Stanley tomó el relevo e hizo él mismo casi toda la fotografía de la película. Metty protestó e incluso exigió que su nombre fuese eliminado de los títulos de crédito. Irónicamente, Russell acabaría ganando el Oscar por la Fotografía de la película... que había sido obra de Kubrick.

Para Douglas, la producción de *Espartaco* fue un trabajo mastodóntico. Pero el divo era una fuerza de la naturaleza, un ciclón que se enfrentaba a los problemas sin

retroceder jamás. Sólo un virus le tumbó, literalmente, obligándole a estar de baja durante diez días, la primera vez en su vida que faltaba al trabajo por enfermedad. Tony Curtis también se ausentó durante cuatro semanas, a causa de un esguince sufrido mientras jugaba al tenis en la pista privada de Kirk.

Los imprevistos causaban alteraciones continuas en el plan de rodaje. El contratiempo más problemático fue una enfermedad de Jean Simmons, que la obligó a pasar por el quirófano. Los médicos advirtieron que la baja duraría un mes, y la actriz aún tenía que rodar sus escenas con Laurence Olivier, quien, a su vez, debía volver a Stratford-Upon-Avon a tiempo para comenzar la temporada shakespeariana. Douglas y Eddie Lewis llamaron repetidas veces a Inglaterra, suplicando a la organización teatral que concedieran una prórroga al actor, pero los empresarios sólo le dieron una semana más de plazo. A la desesperada, Kirk obligó a los doctores a dar el alta a Simmons para que ésta pudiera hacer sus secuencias con Olivier bajo supervisión médica. De este modo, Sir Laurence pudo rematar su participación en la película en el plazo acordado por Stratford.

Por si esto fuera poco, Dalton Trumbo seguía modificando el guión cada día. Estas alteraciones en el texto obligaron a Kubrick a adoptar un nuevo método de trabajo: improvisar con los actores e ir creando las interpretaciones sobre la marcha, en lugar de apoyarse totalmente en el *script*. Si la escena no tenía diálogos, el realizador ponía música de fondo para potenciar las emociones, como en el cine mudo. El resultado fue excelente, sobre todo en la escena en que Espartaco y Draba esperan para salir a la arena; Kubrick escogió un concierto de Prokofiev para ilustrar un sobrecogedor primer plano de Woody Strode.

Con todo, los cambios en el calendario de rodaje no fueron el mayor de los contratiempos sufridos por la producción. Lo peor fue que Douglas también discutió con dos de sus aliados en la película: Charles Laughton y el propio Stanley Kubrick.

Kirk no sabía que Laughton estaba a punto de rebelarse y abandonar *Espartaco* por su “culpa”. El orondo actor, quien desde el primer día asumió un aire enfurruñado y suspicaz, le acusó de estar compinchado con Laurence Olivier para reducir su personaje de Graco casi a la nada.

En honor a la verdad hay que decir que Olivier, siempre un maestro de las intrigas de trastienda, había ido mejorando su personaje mediante sugerencias soltadas “de pasada” a la atención de Douglas y Kubrick. Larry había llegado una semana antes que los demás, y eso le permitió ejercer mayor presión para que su papel estuviese mucho mejor delineado que el de sus compañeros.

«Siempre era divertido verle trabajar entre bastidores, en el proceso de conseguir su propósito», recordaba Ustinov. «Cuando le descubrías, te hacía un guiño pícaro».

Si había un intérprete al que Kirk admiraba, ése era el protagonista de *Rebeca* y *Cumbres borrascosas*; por eso le permitía reescribir su texto. Cuando Laughton

advirtió lo que estaba ocurriendo, concluyó que Olivier y Douglas habían decidido mejorar el papel de Craso con el exclusivo propósito de empequeñecer el suyo. Por una simple paranoia, Charles abandonó la película enrabiado. Nada de lo que el productor o el director pudieron decir consiguió tranquilizar a la irascible estrella.

Desesperado, Kirk pidió ayuda a Peter Ustinov, que se había hecho muy amigo de Laughton y era la única persona en quien éste confiaba. Peter pidió que les dejaran a ambos reescribir todas sus escenas. Douglas aceptó. ¡Ni en la peor de sus pesadillas habría imaginado que los actores acabarían negociando los diálogos entre sí!

A partir de entonces, Ustinov y Laughton trabajaron todos los días hasta altas horas de la madrugada, rehaciendo y ensayando las secuencias que compartían, inventando los diálogos más ingeniosos de la cinta. Después, Kubrick filmó esas escenas casi inalteradas, porque los dos actores llegaban al rodaje con sus papeles perfectamente preparados.

A este respecto, el jovial Ustinov solía divertirse comentando que el rodaje de *Espartaco* se alargó tanto que su hija menor, Andrea, nacida el 30 de marzo de 1959 —dos meses después del comienzo de la producción—, creció lo suficiente para aprender a responder con una sola palabra a la pregunta de un amiguito sobre lo que hacía su padre para ganarse la vida: «*Espartaco*».^[3]

La naturalidad que irradian en pantalla Laughton y Ustinov cautiva a los entendidos en interpretación cinematográfica. Charles amaba su profesión y solía decir: «¡Actuar es prostituirse!». Pero también era consciente de su propio talento, virtud a la que se unía una vulnerabilidad que asombraba a su buen amigo Peter. El actor de más edad asignó al más joven el apodo de Príncipe Heredero, apelativo que permitía deducir sin género de dudas la identidad del monarca reinante.

Laughton disfrutó mucho trabajando con Ustinov. El senador liberal Graco era un personaje al que podía entregarse sin reservas. Sus discursos en el Senado le permitían demostrar toda la vitalidad de su talento retórico; la escena de la comida con Léntulo es una lección de hedonismo vergonzoso e irónico. Su cálida y carnosa integridad se contrapone exactamente con la personalidad de su oponente y rival, Craso, el papel de Olivier.

Seguramente, Charles no tuvo que esforzarse demasiado para recrear la relación de antagonismo que enfrentaba a los dos personajes. Durante el rodaje, el trato entre los dos actores fue tan correcto como frío. «Nos llevamos a las mil maravillas», afirmaba Larry, «aunque a mí me molestaba un poco lo que yo consideraba su falta de cortesía en el set, y así se lo dije». Su relación estaba marcada por la cautela mutua. Laughton envidiaba a Olivier su acceso a personajes que, debido a sus limitaciones físicas, él nunca podría interpretar; Sir Laurence, por su parte, envidiaba la individualidad mental y física de su orondo compañero.

Para Ustinov, la diferencia entre trabajar con Laughton y hacerlo con Olivier era

que el último podía sorprenderlo en los ensayos, pero nunca ante la cámara. Algunos actores prefieren esta actitud, pero no Peter. El actor ofreció una crítica reveladora sobre su técnica: «Este comentario es extemporáneo, pero convencido: la razón por la que un actor como Larry parece antiguo en la actualidad es porque sólo hacía lo que ensayaba. Creo que los actores deberían sorprenderse a sí mismos en cierta medida, e ir un paso más allá de lo que han ensayado, y aunque hayan ensayado deben dar la impresión de que lo que hacen, lo hacen por primera vez. Cuando se improvisa, eso es inevitable». También es verdad que no todos los intérpretes podían estar a la altura, como Laughton lo estaba, de la capacidad de improvisación de Ustinov.

Peter se encontraba atrapado en el fuego cruzado entre Olivier y Laughton. Era amigo de los dos e intentaba mantener la paz. Pero el grado de desconfianza se hizo excesivo, aunque las formas permanecieran intactas. Cuando Laurence se enteró de que Charles también se incorporaba a la Shakespeare Memorial Company en 1959, le dijo:

«—Charles, muchacho, sé que vas a hacer “El rey Lear” en Stratford. He hecho un pequeño esquema de las zonas del escenario donde no se le oye a uno.

—Qué amable por tu parte, muchas gracias, Larry, no lo olvidaré.

En cuanto Olivier abandonó la habitación, Laughton se volvió hacia Ustinov y susurró:

—¡Seguro que son las zonas donde sí que se nos oye!».

Godzilla nunca llegó a encontrar a King Kong: en serio o no, Charles le pidió a Larry que le dirigiera en el papel del rey Lear. Olivier rechazó la oferta: «Porque no creía que él y yo pudiéramos entendernos, igual que yo nunca entendía las cosas que él me decía: eso significaba que yo no estaba a su altura intelectual. Nunca me sentí al mismo nivel que él. Para qué demonios iba a dirigirle pensando así». Sí le ofreció un consejo: «Si quería interpretar a Lear, tenía que ir a la cima de la colina de su finca todas las mañanas, cuando saliera el sol, y respirar y gritar su texto hasta agotarse. Se rio de la idea».

Los problemas del sufrido Kirk no acabaron con las rencillas entre sus estrellas. Stanley también empezó a acusarle de socavar su autoridad, de negarle la autonomía artística que necesitaba. El productor/estrella estaba decidido a hacer la película a su manera, pero accedió a transigir en ciertas cuestiones. Se celebraron reuniones a cuatro bandas entre Douglas, Kubrick, Lewis y Trumbo. Para el pobre guionista, la vida tampoco estaba siendo fácil en *Espartaco*. Despedido Howard Fast, la responsabilidad de escribir aquel interminable guión recaía enteramente sobre sus hombros. Trumbo ya había redactado siete revisiones del texto, cuya suma arrojaba un total de 1.534 páginas y más de 250.000 palabras mecanografiadas.

Douglas estaba satisfecho con la última versión del libreto y no quería cambiarla. Había aceptado las aportaciones de Olivier, Ustinov y Laughton, pero no tenía

intención de autorizar más alteraciones a aquellas alturas. Kubrick, sin embargo, pensaba que el guión estaba lleno de «estúpida moralina». Por todas estas razones y muchas más, el cineasta siempre consideró *Espartaco* su obra menos personal. Afirmaba que, a causa de la inflexibilidad de Kirk, no se podía decir que fuera obra suya: «Si alguna vez he necesitado pruebas de la capacidad de persuasión que puede desplegar el director en una película producida por otro y en la que no es más que el miembro del equipo con mejor sueldo, *Espartaco* me convenció para siempre», protestaba.

Defendiendo su postura como productor y protagonista, Douglas explicaba que «le enseñé a Stanley el guión. Dijo: “Me encantaría hacerlo”, y a la semana siguiente me lo traje, le presenté a los actores y empezó a trabajar. Tuvimos muchas conversaciones con Trumbo sobre el texto, y Stanley participó en todo. Pero cuando él llegó, el reparto ya estaba elegido y el guión terminado, y la verdad es que hizo muchos cambios. En la escena de amor del principio, por ejemplo, la idea era hacerla dialogada. Pero él quitó todos los diálogos y lo hizo visualmente. Fue idea suya. Creo que Stanley hizo un trabajo magnífico en *Espartaco*, y soy el primero en decirlo».

Jean Simmons adoptó una posición neutral en la controversia, mostrándose agradecida a Kubrick y a Douglas por igual. «Para Stanley fue duro, porque llegó en el último momento y no pudo prepararse el guión», recordaba la bella actriz. «Rodaba a partir de las páginas que iban llegando día a día. Nunca sabíamos lo que iba a pasar a continuación. Pero cuando Stanley llegó, dijo que quería que me contrataran, y a Kirk le pareció muy bien».

Todos los actores reconocían la difícil posición del director, pero la opinión general es que Kubrick dejó su huella en la película. «A Stanley le tenían muy controlado Kirk, Eddie Lewis y la Universal», opinó Tony Curtis. «Pero Stanley sabía decir, con ese inimitable estilo suyo: “No, eso no me gusta. Yo quiero hacer esto”. Y lo hacía. Pero no lo tenía fácil, porque enfrente estaba Kirk, que dirigía la compañía y estaba decidido a asegurarse de que la película se hacía a su manera, porque se jugaba mucho. Pero yo creo que Stanley le dio a la película un estilo que no hubiera tenido si la hubiera dirigido otra persona».

No todo el mundo consideraba a Douglas un hombre flexible. Su comportamiento fue decididamente autocomplaciente en algunos momentos. Yakima Canutt, legendario especialista y director de segunda unidad en *Espartaco*, descubrió esta realidad cuando acudió a grabar unas escenas especialmente violentas en Thousand Oaks, California. «Mientras yo filmaba la batalla, Kubrick envió a Tony Curtis a nuestra localización, para que dirigiese sus secuencias en el combate», escribía Canutt en su autobiografía, “Stunt Man”. «Tony era un buen actor y colaboraba en todo, y rodamos buenas escenas. También trabajé con John Ireland, otro que cooperaba mucho».

«Un día, Kirk Douglas vino a rodar unos planos cortos bélicos», continuaba Yakima. «Yo había preparado una coreografía que me parecía adecuada para él, y pedí a su especialista personal que interpretase la escena. Cuando terminó el ensayo, Kirk meneó la cabeza en señal de desaprobación y dijo: “No, no. Mira lo que vamos a hacer”. Empezó a enseñarle otra coreografía. Yo sabía que Kirk tenía mucho dinero metido en la película, y por eso me limité a gritar: “Acción” y “Corten”. Cuando terminó y se fue, empecé con otra secuencia».

«Al día siguiente, después del trabajo, vimos el copión en la sala de proyección del estudio», concluyó el especialista. «Cuando terminó, Kirk me dijo: “Esas escenas mías no han quedado bien. Tendrían que ser como las que rodaste con Curtis y Ireland. Esas eran muy buenas”. Yo contesté, con toda la intención: “Curtis y Ireland siguieron las instrucciones”. Así acabó la conversación. Puedo añadir que no volví a trabajar con Kirk. Pero tengo que reconocer que es un actor muy bueno».

Pese a sus frecuentes arranques de narcisismo, lo cierto es que Douglas nunca exigía a nadie tanto como a sí mismo, como demostró cuando llegó el momento de rodar su emocionante duelo con el gladiador Draba. La escena culmina en el instante en que éste derriba a Espartaco, clavando el tridente en torno a su garganta.

En el guión, la secuencia estaba descrita en ocho líneas, escuetas y concretas. Kirk ordenó alargarla a ocho páginas, detallando los movimientos de los personajes, que los dobles de acción, ocho especialistas veteranos, esperaban interpretar. Pero la estrella insistió en hacer la pelea coreografiada personalmente, con Strode, y sin ayuda de dobles. Durante las dos semanas siguientes, los dos actores se dedicaron a ensayar la peligrosa coreografía, mientras los especialistas les observaban cruzados de brazos. Tardaron doce días en rodar la escena, que en la película dura sólo siete minutos. Los dobles opinaron que era la pelea más peligrosa que habían visto en su vida.^[4]

Cuando Kubrick presentó el primer montaje del filme, Trumbo escribió un informe de ochenta páginas defendiendo la inclusión de una batalla grandiosa al final de la historia, con el consiguiente incremento de metraje. Los responsables del filme descubrieron con pavor que el largo viaje de *Espartaco*, en contra de lo que ellos creían, aún no había llegado a su final. Quedaba un cabo suelto por atar. En ese momento hubo cierta tensión, y algunos temieron que la situación llegara a un punto crítico. Pero todos cayeron en la cuenta de la necesidad de conceder mayor protagonismo a este pasaje, incluido el director.

De los 167 días que le llevó hacer *Espartaco*, Stanley pasó seis semanas en España dirigiendo la elaborada secuencia de la batalla final entre el ejército de esclavos y las legiones romanas, posicionadas sobre el terreno como si fuesen las piezas de un gigantesco tablero de ajedrez. Nuestro país se había puesto de moda como localización de grandes producciones, gracias en parte a los figurantes

suministrados por el Ejército español, que habían demostrado un arrojo extraordinario en las escenas bélicas. Ocho mil quinientos voluntarios del Ejército de Tierra, representando a los soldados romanos y a los rebeldes, lucharon a muerte en los montes de Alcalá de Henares, Colmenar Viejo y Navacerrada (Madrid), así como en las llanuras de Iriépal y Taracena (Guadalajara). Algunos momentos de esta espectacular y cruenta batalla despertaron las iras de la censura y fueron consiguientemente descartados en el montaje definitivo; entre ellos se incluían varias imágenes de hombres desmembrados, en realidad, actores enanos con torsos falsos y un extra manco con un brazo postizo para dar más autenticidad a la escena.^[5]

El rodaje de *Espartaco* concluyó definitivamente el 12 de julio de 1959. A continuación, Kubrick dedicó meses a montar la película y a suprimir varias secuencias, debido a las protestas de la Legión de la Decencia y de la Administración del Código de Producción. La versión original incluía la famosa escena del baño, en la que Craso intentaba seducir a su esclavo Antonino. Geoffrey Shurlock, representante de los censores, sugirió que podrían dejarla pasar si la referencia a las ostras y los caracoles se cambiaba por trufas y alcachofas. Finalmente, se decidió eliminar la escena entera, aunque volvió a añadirse para la versión restaurada que se estrenó en todo el mundo en abril de 1991.^[6] En el tiempo transcurrido, la banda de sonido de ese fragmento de metraje se había perdido y los diálogos tuvieron que ser doblados de nuevo. Como Laurence Olivier había fallecido recientemente, Anthony Hopkins se encargó de leer sus frases en los planos reinsertados.

Laboriosa fue también la labor de Alex North, autor de una memorable partitura musical que combina acertadamente el intimismo con la espectacularidad. El compositor dedicó trece meses a la preparación de la banda sonora de su primera superproducción (después vendrían *Cleopatra* y *El tormento y el éxtasis*), pudo ver la película completa dieciocho veces y utilizó una orquesta sinfónica de ochenta y siete instrumentos. El resultado no defraudó a nadie, sobre todo en lo que respecta al magistral tema de amor, una hermosa melodía que sirve de acompañamiento obsesivo a los primeros encuentros entre Espartaco y Varinia.

Espartaco se estrenó el 7 de octubre de 1960 en el RKO Pantages Theatre de Hollywood. Fue un éxito desde el primer día. Los críticos la definieron como una de las epopeyas más inteligentes y emotivas de la historia del cine, y los piquetes organizados por la Legión de la Decencia y la Administración del Código de Producción ante las salas donde se proyectaba la película no sirvieron de nada.

Espartaco recaudó treinta millones de dólares en Estados Unidos y otros sesenta en el resto del mundo. Además, como guinda del pastel, ganó cuatro Oscar en la 33ª edición de los premios, celebrada el 17 de abril de 1961 en el Santa Mónica Civic Auditorium: Mejor Actor de Reparto (Peter Ustinov), Fotografía en Color (Russell Metty), Dirección Artística (Alexander Golitzen, Eric Orbom, Russell A. Gausman y

Julia Heron) y Diseño de Vestuario (Valles y Bill Thomas). «Gracias por secundarme tan bien», decía el telegrama de felicitación de Olivier a Ustinov. Aquella gracia se convirtió en un chiste privado entre ellos.^[7]

En cuanto al guión, finalmente llevó la firma de Dalton Trumbo (por primera vez desde 1945). Kirk Douglas se apuntó así el tanto de haber terminado con las aciagas “listas negras”, no en vano era el productor ejecutivo y la decisión había sido suya. Lo que el actor omitió (su egocentrismo es bien conocido) fue que previamente había solicitado el apoyo de Laurence Olivier, Charles Laughton y Peter Ustinov, quienes exigieron a la Universal que el nombre del guionista apareciera en la pantalla.

Después de *Espartaco*, Stanley Kubrick siguió su camino hacia la gloria, donde le esperaban títulos hoy convertidos en clásicos como *2001: una odisea del espacio* y *La naranja mecánica*. Sin embargo, el director criticaría años después su obra, al no considerarla como propia y opinar que no representaba los temas e inquietudes que le interesaban como cineasta. Aunque le sirvió para demostrar que podía afrontar proyectos de gran presupuesto y obtener éxito en taquilla, Kubrick no quería repetir la experiencia de formar parte de la maquinaria de Hollywood, de estar en medio de todo tipo de conflictos e intereses y no tener control sobre el aspecto creativo. «Intenté, con éxito relativo, que *Espartaco* fuese lo más realista posible», reflexionaba, «pero el guión era bastante insípido y rara vez fiel a la información que tenemos sobre el personaje».

Espartaco nació como una película conflictiva y polémica. Basada en una novela de un autor tachado de comunista, escrita por una de las principales víctimas de la “Caza de brujas y dirigida por un joven cineasta que había tenido graves problemas de censura con su alegato antimilitarista *Senderos de Gloria*, la polémica estaba servida desde el comienzo. Pero a pesar de los numerosos conflictos surgidos antes, durante y después del rodaje, lo cierto es que los resultados fueron aún más brillantes de lo que cabía esperar.

El “cine de romanos”, tan de moda en los años cincuenta y principios de los sesenta, encontró en *Espartaco* una variante distinta. La obra magna de Kirk Douglas se adelantó a su tiempo y, como *Cleopatra* tres años más tarde, demostró que se podía hacer cine de gran espectáculo sin renunciar al cine de autor. Pese a sus dimensiones épicas y fastos espectaculares, esta superproducción articula un discurso sincero y valiente que la sitúa más allá del típico y tópico cine colosal. Planteada como una reflexión sobre el poder y como una exaltación del héroe individual, la odisea del esclavo tracio que se sublevó contra el poder de Roma se presenta como una película, cuanto menos, insólita en relación a otros filmes similares de la época.

El filme abarca satisfactoriamente los registros más diversos, desde el intimismo

de las escenas de amor hasta la fuerza de las secuencias de masas. Así, brillan con luz propia la extraordinaria descripción de la vida en la escuela de los gladiadores de Capua;^[8] las agudas pinceladas sobre el paganismo romano; la ejemplar reconstrucción de la batalla de Silaro que acabó con la rebelión, a la que se ha comparado con la famosa secuencia de *Alexander Nevski*; el momento en que todos los esclavos, apaleados y prisioneros, dicen ser Espartaco y, sobre todo, la descripción de dos formas de gobierno antagónicas que luchan por imponerse en Roma.

Craso, el personaje más logrado de la cinta, representa la arrogancia de una clase corrompida. Está convencido de la incuestionable superioridad de los patricios y de ahí su odio hacia Graco, símbolo de la democracia y defensor de los derechos de la plebe. Sabe que debe su ascensión política a Espartaco y eso le asusta, porque su rebelión representa una incógnita para el futuro, un acontecimiento imprevisible y fuera de toda lógica. Orgulloso y conservador a ultranza, abofetea al líder de la sublevación y le condena a batirse a muerte cuando éste se niega a dirigirle la palabra —actitud incomprensible en un esclavo—: «Es preciso responder, esclavo, cuando el primer cónsul de Roma te habla». Sólo encuentra una forma de vencerle, poseyendo a Varinia, pero no quiere forzarla, desea que su entrega sea voluntaria para conseguir una victoria total.

En realidad, Craso es un político ambicioso y un señor de la guerra tirando a bárbaro. La escena, cortada y restaurada después, en la que el personaje manifiesta una evidente atracción homosexual por su esclavo Antonino, es especialmente reveladora. Al final, Craso enfrentará, para su disfrute personal, al hombre que le ha rechazado y abandonado, Antonino, contra aquél a cuya compañera ha sido incapaz de seducir con las armas del encanto y de la coacción, Espartaco. Como si Craso fuera el doble negativo de Espartaco. Graco, por su parte, pretende evitar futuras rebeliones, construyendo un orden social más justo. Los dos senadores representan dos actitudes diferentes ante la vida: Craso utiliza la violencia para cauterizar las heridas, Graco la comprensión y el diálogo.

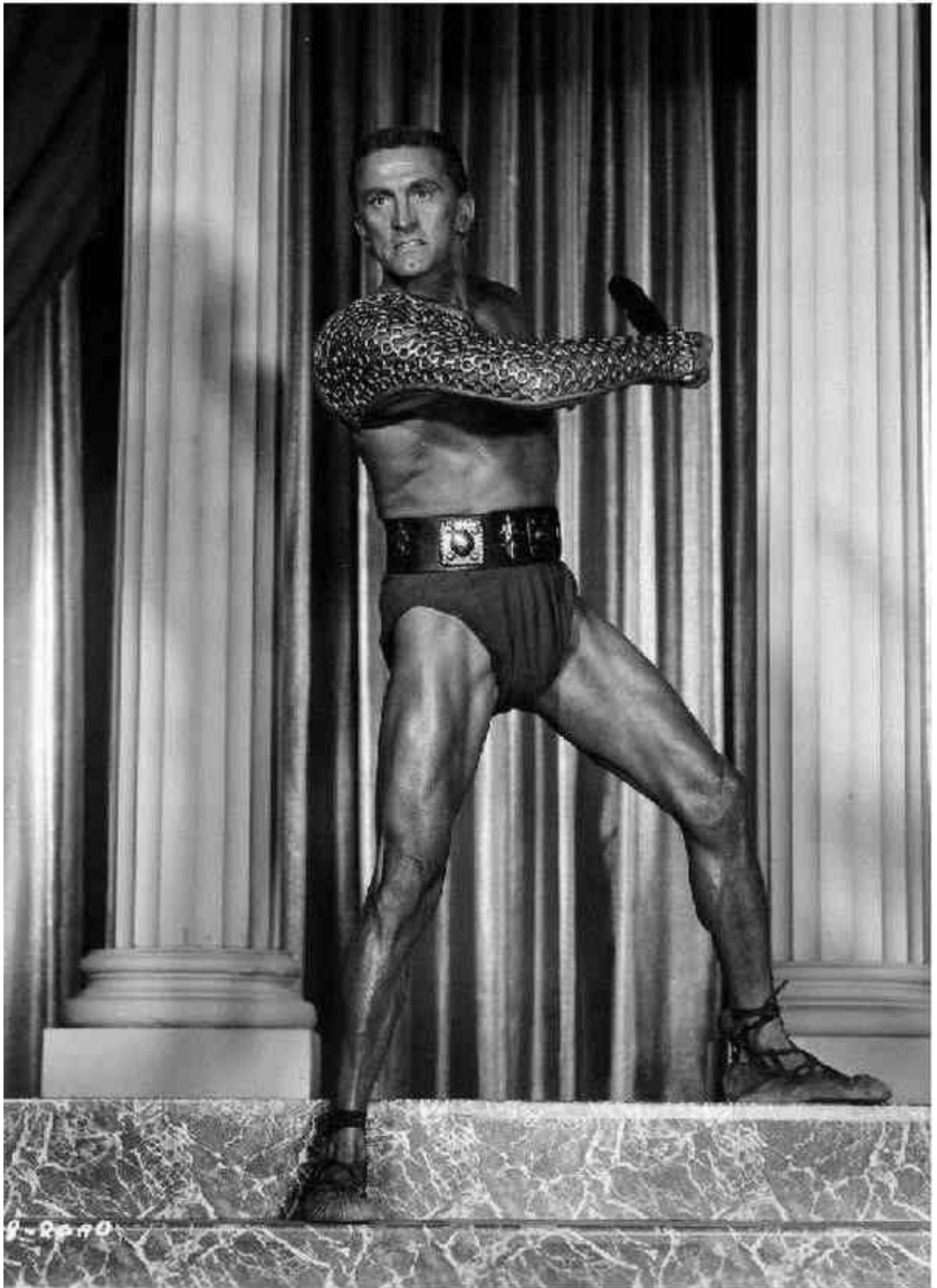
Kirk Douglas siempre estaba enorme en películas que requerían sufrimiento, y a menudo interpretaba papeles que implicaban extrema mortificación o incluso mutilación. Aquí da lo mejor de sí mismo cuando es azotado o atado en la cruz, casi disfrutando de su propia agonía y ardiendo de justa furia. La ironía es que incluso como hombre libre, Espartaco es un esclavo. Sirve a los intereses de Craso al llevar a la gente de Roma hasta el punto en que se ven forzados a recurrir a su genio militar, convirtiéndole en un virtual dictador que les salva de un enemigo que sólo quiere volver a casa. La alegre banda de Espartaco atraviesa el país para encontrarse con un ejército romano que, visto desde la distancia, recuerda a un grupo de hormigas moviéndose en perfecta formación o a las piezas de un ajedrez viviente marchando en

orden, una invencible máquina militar. Es un momento impresionante que nos hace pensar que Kubrick tenía que dar órdenes a sus extras tan rígidamente como Craso gobierna Roma.

A partir de ahí entran en juego las excelentes actuaciones de Charles Laughton, Laurence Olivier y Peter Ustinov, cuando los intereses personales desatan una lucha por el poder. Las geniales composiciones sobreactuadas de Laughton y, en menor medida, de Ustinov, la sobria y matizada caracterización de Olivier, constituyen un recital interpretativo de primera magnitud. No podía contar Kubrick con mejores colaboradores. Los tres actores se introducen en sus papeles con apabullante capacidad de identificación y sin otro maquillaje que el del talento, bordando unos trabajos sencillamente perfectos, inmarchitables, repletos de técnica pero también de corazón.

La grandísima admiración por este magistral trío de intérpretes no debe impedir una reverencia a Jean Simmons. No es ésta una estrella en la que se repare con mucha frecuencia, pero en esta película, como en tantas otras, su trabajo además de admirable es de los que calan hondo. Miss Simmons obtuvo buenos papeles en Hollywood porque era distinguida, solvente y profesional, porque gustaba a los críticos y porque caía bien. Pero nunca fue una actriz de culto. Era muy buena, incluso magnífica en ocasiones. Quizá el problema consistiera en que siempre estaba ahí, facilitando el olvido. Que no dio a paladear lo suficiente el sabor triste de su ausencia.

Clásica y moderna al mismo tiempo, *Espartaco* es una soberana lección de cine, una obra maestra por la que no pasa el tiempo, como no sea para embellecerla. Su grandeza, su hermosura plástica, la densidad de la historia y la majestuosa labor de los actores la convierten en un monumento de celuloide, un filme que pese a su larga duración más que verse se devora. Su recuerdo es hoy imborrable.



Kirk Douglas encargó a Dalton Trumbo, uno de los “diez de Hollywood”, una de las víctimas más conocidas de la “Caza de brujas”, la escritura de un nuevo guión. Como su nombre seguía resultando conflictivo, el guionista fue contratado con el seudónimo de Sam Jackson. Pero la intervención de Trumbo acabó saliendo a la luz y los miembros de la American Legion enfurecieron al saber que el guión estaba escrito por un autor comunista.





Imagen anterior: Charles Laughton como el senador Graco. Este actor británico de cabello rubio y rostro de bulldog pendenciero construyó en Hollywood una serie tan brillante de caracterizaciones que su precisa y aristocrática manera de hablar se convirtió en la más imitada del mundo. Charles Laughton supo unir a su desmesura física un talento inhabitual. Fuera cual fuera su cometido, él siempre brillaba por encima del reparto y ofrecía las mejores escenas del filme.



Obra comprometida, *Espartaco* es una recreación trágica del alzamiento de los gladiadores contra el poder romano. El orden establecido, finalmente vencedor, jalonará la Via Appia de esclavos crucificados, demostración de barbarie tanto como de soberanía reconquistada. Algunos críticos, conocedores de las ideas de Kirk Douglas en favor del Estado de Israel, vieron también una apología de los pueblos sin patria. Espartaco quedó tendido en el campo de batalla, perdido para siempre.

'LAWRENCE DE ARABIA'



Quienes asistieron al rodaje de *Lawrence de Arabia* cuentan que las batallas entre David Lean y Sam Spiegel alcanzaban, en sus mejores momentos, tintes épicos. Testigo directo de esos duelos de titanes fue el guionista Robert Bolt, quien definió la producción como «un choque continuo de monstruos egomaniacos, dedicados a derrochar energía como dinosaurios y a verter en la arena ríos de dinero». A la conflictiva relación de estos dos inmensos egos hay que añadir los problemas que provocó el guión, la composición del reparto —con fugas incluidas de Marlon Brando y Albert Finney— y una filmación infernal en el desierto jordano.

Cuando David Lean aún no estaba considerado como el último coloso del cine de gran espectáculo, su amigo y descubridor Noel Coward le dio un consejo: «Haz lo que te guste; pero si lo que hagas no gusta al público, márchate del mundo del espectáculo». Películas como *Lawrence de Arabia* demuestran que la sabia advertencia del famoso dramaturgo no cayó en saco roto.

Después de diversas versiones rivales frustradas (incluida una adaptación de la obra de teatro de Terence Rattigan protagonizada por Alec Guinness) vinieron dos años de laboriosa preparación seguidos de catorce polvorientos meses de rodaje en localizaciones, a partir de mayo de 1961, entre Jordania, España y Marruecos. Fue más de lo que tardó el auténtico Lawrence, en su ascenso entre teniente y coronel, en ver a las tribus del desierto unidas bajo el príncipe Feisal y cambiar el signo de la guerra en favor de los Aliados y en contra de los turcos en la I Guerra Mundial.

Según Leo Jaffe, «el rodaje se nos hizo eterno. Fue otra película de hombres». Costó catorce millones de dólares, cinco veces por encima del presupuesto inicial. Una campaña publicitaria concebida a largo plazo (dos años de duración) acercaría la figura de Lawrence, el héroe británico, al pueblo norteamericano. Bill Blowitz y su equipo se ocuparon de ello. Escritores como Alistair Maclean recibieron encargos para escribir libros sobre Lawrence de Arabia. Las fábricas produjeron albornoces blancos con capucha para niños. El rostro de Lawrence apareció grabado en los productos de la marca confitera Bonbon Gilbert. Luego, cuando empezó la filmación, John Woolfenden, que había trabajado en el periódico “Los Angeles Times” y en la Metro-Goldwyn-Mayer, fue enviado al set de rodaje para suministrar material informativo a la prensa.

El esfuerzo aportado por el cineasta británico fue tan gigantesco que, a diferencia de otros éxitos anteriores del tándem Spiegel & Lean, los títulos de crédito acusaron una diferencia crucial: el nombre del director apareció por delante del título, junto al del productor. Spiegel aceptó esta condición por primera vez, pero lo hizo porque no tuvo más remedio. Fue una de las condiciones impuestas por Lean, que aún estaba escocido por la acreditación de *El puente sobre el río Kwai*, la más insignificante que había tenido en toda su vida, incluidos sus comienzos.

El triunfo de esta mítica superproducción y su permanente capacidad de atracción se deben a que la atormentada vida interior del personaje protagonista y la agitación política y cultural que reinaban en aquel lugar en aquel momento de la historia se encuadran en un marco espectacular, gigantesco e intemporal y en unas secuencias de acción absolutamente trepidantes.

Galardonada por la Academia en su exhibición comercial con siete Oscar, entre ellos Mejor Película y Mejor Director, el filme todavía ejerce una poderosa influencia. De hecho, en su reposición de 1989, provocó muchos más comentarios en la prensa que la película de cualquier otro director, mientras que algunos críticos continuaron vapuleándola como la ratificación de la preferencia de Lean por la idea del espectáculo por encima del compromiso. Pese a estas voces disonantes, las menos por otro lado, lo cierto es que la impresionante historia de T. E. Lawrence se mantiene viva hoy día como ejemplo deslumbrante de la clase de épica cinematográfica que, desgraciadamente, ha desaparecido de las pantallas.

«Querido Harry Cohn: Le escribo para decirle lo ilusionado que estoy con la idea de Lawrence de Arabia y con la posibilidad de trabajar juntos. He terminado la película que estaba haciendo esta semana, y quedaría muy agradecido si pudiera mantener una entrevista conmigo lo antes posible, porque debido a ello no quiero involucrarme en otras propuestas. No se me ocurre un tema mejor para mi primera película en Estados Unidos. Cordialmente: David Lean».

Esta carta manuscrita, dirigida al legendario presidente de la Columbia y escrita en la casa londinense de Lean está fechada el 2 de mayo de 1952, siete años antes de que el cineasta británico se embarcara realmente en su película sobre Lawrence. Parece ser que el cineasta británico, por la razón que fuera, no comentó este primer contacto con Harry Cohn a ninguno de sus colaboradores, y mucho menos a la prensa; prefería atenerse a la vieja historia que empezó a finales de los años cincuenta.

En esa época, David Lean se encontraba en un momento óptimo de su carrera. Le llovían las ofertas. Kirk Douglas estaba empeñado en que dirigiera *Espartaco*. La MGM quería encargarle un costoso *remake* de *Rebelión a bordo*. Lean rechazó ambos proyectos, aunque la historia de la Bounty le intrigaba bastante y veinte años más tarde volvió a interesarse por ella. Había otra oferta de la Metro, esta vez para dirigir la carrera de cuádrigas de *Ben-Hur*, mientras que Sam Spiegel le proponía adaptar una novela de Pierre Boulle. Ninguno de estos trabajos acabó en manos del director británico.

Pero el destino acabaría uniendo de nuevo a Lean y Spiegel, cuya colaboración en común se había saldado con un estruendoso éxito de crítica y público: *El puente sobre el río Kwai*. A nadie debía sorprender este triunfo, dado que ambos habían

demostrado sobradamente su talento en la industria del cine. Productor y director habían comenzado su carrera cinematográfica tres décadas antes, en 1927, aunque desde mundos totalmente diferentes.

Nacido en Croydon, David Lean fue la consecuencia de una estricta educación cuáquera (su padre desaprobaba el mundo del cine y se negó a asistir al estreno de *Lawrence de Arabia*), y su entrada en la industria de cine británica se produjo desde los peldaños más bajos —como recadero y claquetista en los estudios Gaumont—, pasando penosamente por cada fase del oficio hasta que llegó a montador. En esta categoría trabajó, entre otros, con Noel Coward, quien le dio su primera oportunidad de dirigir durante el rodaje de *In Which We Serve*. Su colaboración con Coward culminó con el clásico *Breve encuentro*.

La trayectoria de la carrera de Spiegel fue mucho más desigual. Al llegar a Hollywood desde Europa Oriental en 1927, ya traía consigo la experiencia de toda una vida, habiendo sobrevivido a la revolución rusa. Sus comienzos en el mundo del cine se saldaron con estruendosos fracasos, y cuando como resultado de un producto invendible, *The Invader*, extendió cheques sin fondos para terminar la película, acabó siendo deportado.

Spiegel resurgió en Hollywood bajo el seudónimo de S. P. Eagle, se ganó la confianza del jefe de la Columbia, Harry Cohn, y montó una compañía cinematográfica con John Huston, Horizon Pictures, conocida privadamente por él y por Huston como Shit Creek Productions (Estar con la mierda hasta el cuello). Repetidos éxitos como *La reina de África* y *La ley del silencio* transformaron radicalmente la reputación de Spiegel: pasó de ser un irremediable oportunista al último heredero del rey Midas de la capital del cine. Cuando su buena estrella continuó con *El puente sobre el río Kwai*, su prestigio quedó asegurado. Inmediatamente, Lean y él comenzaron a diseñar su siguiente proyecto. Según Norman Spencer, íntimo colaborador del director en los años cuarenta y cincuenta, la Columbia pensó: «Lean y Spiegel, vaya tándem estupendo, ¿qué película vais a hacernos ahora?».

Ambos tenían una vaga idea de lo que buscaban: filmar otra historia de un hombre enfrentado a circunstancias extraordinarias en un escenario exótico. Como explicó el cineasta británico: «Sam y yo pensamos que *El puente sobre el río Kwai* había establecido un patrón; desarrollaba un tema general examinando detalladamente la situación de un hombre [el excéntrico coronel Nicholson] al que el destino coloca en un interesante lugar foráneo. Estábamos convencidos de que el patrón era importante artísticamente hablando, y que ahora podríamos explorarlo más a fondo. Nuestra primera idea fue hacer una película sobre la vida y la muerte del Mahatma Gandhi. Manejamos el proyecto con mucha cautela, pensando quizá que había algo presuntuoso en la pretensión de rodar las actividades de un hombre a quien

su pueblo y otros consideraban un santo». El tema fascinaba a Lean desde hacía años, pero ahora tenía motivos muy concretos para querer abordarlo: se había enamorado de la India e incluso de una mujer hindú, Leila Matkar, que estaba casada y tenía hijos.

El director recomendó a Alec Guinness para el papel de Gandhi, a Cary Grant para el del policía británico de las fuerzas indias, a William Holden para el del médico norteamericano, a Yul Brynner para Nehru, a Laurence Olivier para el de Lord Mountbatten y a John Gielgud para el de John Irwin. «He luchado muchas veces —en mi imaginación— por mantenerte apartado de mi nuevo proyecto», reconoció Lean a Spiegel, «pero la envergadura que está adquiriendo esta película a medida que progresa exige la presencia del mejor productor de la industria, y en mi opinión ese productor eres tú. Hemos alcanzado juntos nuestro cénit creativo, y, como tú dijiste una vez, si no uniéramos de nuevo nuestras fuerzas, tendríamos que ir al psiquiatra».

Para preparar la película, Lean viajó a la India con Spiegel y Emeric Pressburger.^[1] También viajó a París para ver al novelista Albert Camus, con el fin de hablar del guión. Pero el proyecto empezó a desmoronarse. Ni Lean ni Pressburger daban con la estructura adecuada para el guión, y en la vida de aquel hombre no había nada que no fuera esencial. Era demasiado material. En esas estaban cuando Spiegel le propuso embarcarse en la historia de Thomas Edward Lawrence, el polémico militar inglés que durante la I Guerra Mundial lideró la revuelta árabe contra la Turquía germanófila, cuya lucha sirvió para liberar Damasco y formar el Consejo Unido Árabe. Era la puntilla para su anhelado *Gandhi*.^[2] Lean lo recordaba así: «Cuando abandonamos el proyecto, lo hicimos con tanto alivio como desilusión. Para dramatizar hay que simplificar. Para simplificar hay que dejar cosas fuera. Y decidir qué aspectos de la vida y la personalidad de Gandhi podíamos eliminar dignamente y cuáles podíamos conservar era una responsabilidad que no estábamos dispuestos a aceptar».

La muerte del proyecto hindú fue una gran decepción para Lean. Pero tenía otras cosas en qué pensar. En julio de 1960 se casó con Leila, y para entonces él y Spiegel ya se habían reunido con el guionista de *El puente sobre el río Kwai*, Michael Wilson, para empezar a preparar un tratamiento del guión. La idea parecía muy factible, sobre todo porque las andanzas de T. E. en el desierto estaban plasmadas en una autobiografía titulada “Los siete pilares de la sabiduría”. Héroe romántico, poeta visionario, exhibicionista, asceta y mercenario, considerado por unos como un dios, por otros como un gran líder militar y por algunos como un sadomasoquista y un don nadie, su misticismo y la dimensión épica de su vida encajaban como un guante en el estilo del cineasta británico.^[3]

Lean se pasó tres meses leyendo todo lo que encontró sobre aquel enigmático soldado, estadista, intelectual y ególatra inglés. Para el cineasta, como para tantos

ingleses de su generación, Lawrence era un héroe de la infancia y su historia tenía la grandeza de esa clase de héroe imperfecto, no muy distinto del coronel Nicholson de *El puente sobre el río Kwai*, que a él le interesaban personalmente. En cierto modo, los problemas eran parecidos a los del proyecto *Gandhi*: la vida de Lawrence tenía multitud de facetas distintas. Pero si la vida de Gandhi no era fácil de comprimir en una estructura dramática funcional, la de T. E. podía ser condensada en los dos años de la Sublevación Árabe del desierto, el periodo que cubría “Los siete pilares de la sabiduría”. En cuanto a su anterior carrera de arqueólogo y su posterior búsqueda del anonimato, dichos aspectos de su vida podían ser «sugeridos en la película».^[4]

Lawrence de Arabia iba a ser un proyecto colosal, y los suaves tentáculos de Spiegel eran indispensables para la empresa. Como reconoció Lean, «si uno quería detener el tráfico en Piccadilly durante diez minutos, a partir de las once de la mañana de un día determinado, y recorrerlo con seis tanques, si había alguien capaz de obtener permiso para eso, ese alguien era Sam». La producción del filme aportó una nueva expresión a la jerga cinematográfica: “spiegelear”, seducir, conquistar, persuadir mediante prestidigitación verbal. También estaba el contraste radical de personalidades, Lean parado bajo el sol del desierto, Spiegel sentado a una mesa del restaurante Connaught de Londres, o jugando al *gim rummy* en su barco, sin perder ripo de lo que ocurría en el rodaje. Eran diferencias complementarias, materia de una sociedad perfecta. Hubo disputas feroces, pero con semejante proyecto y semejante oposición de caracteres, así era como tenía que ser.

«El mundo de Lean giraba en torno a la película», dijo Freddie Young, director de fotografía de *Lawrence de Arabia*. «Otros directores tenían otra vida, pero él no tenía nada más. [...] Sam tenía muchos intereses, era un hombre de cultura, David no, y creo que eso le producía algún resquemor». Lean tenía siempre una «lista de agravios. Sam los sorteaba limpiamente; era increíblemente elocuente».

Tras obtener la aprobación de la Columbia para su proyecto, Spiegel y Lean negociaron retribuciones personales de 200.000 dólares por cabeza, 100.000 de ellos a cobrar en pago aplazado, con el fin de no gravar los costes del proyecto. Los cien mil restantes les serían abonados cuando la película se estrenase. También compartirían un tercio de los beneficios. La película se rodaría en 70 mm., un formato que ofrece una imagen espectacular.

Cuando su esposa le preguntó si había leído “Los siete pilares de la sabiduría”, la historia de la insurrección árabe narrada por Lawrence, así como la abundante bibliografía al respecto, Sam Spiegel contestó: «Pues claro que no, cariño, ¿quién sería capaz de leerse eso?». «Sam lo hojeó», dijo Betty Spiegel. «No sé si se lo dijo a alguien más». Aquella negligencia no le había impedido adquirir la valiosísima

edición de 1926, despojada del capítulo 11 a propuesta de George Bernard Shaw. El productor había dejado a Lean la responsabilidad de la lectura. Para el director, el libro era «aburrido a veces, interesantísimo otras». Aunque estaba de vacaciones en Venecia, anotó profusamente su ejemplar.

Spiegel se pasó más de un año adquiriendo los derechos del mayor número posible de libros sobre Lawrence, bien para documentación, bien para no dejar ranuras por las que un productor rival pudiera introducirse y robarle su proyecto. Sabía que sólo uno de ellos era de importancia crucial, pero lo que de ninguna manera necesitaba, en especial conociendo los parsimoniosos métodos de David Lean, era un producto que apareciera de la noche a la mañana para quitar el apetito a los espectadores.

Barrió el mercado. Sus primeras adquisiciones, en 1959, fueron cuatro libros del poeta y novelista Robert Graves: “Lawrence and the Arabs”, “T. E. Lawrence to His Biographer”, “Lawrence and the Arabian Adventure” y “Adiós a todo eso”. Desembolsó por ellos diez mil dólares; además, Graves actuaría como asesor de Lean y de Peter O’Toole durante una breve temporada. A continuación, Spiegel se lanzó a por la obra de Lowell Thomas, “With Lawrence in Arabia”, necesaria porque Thomas sería uno de los personajes protagonistas y aparecería rodando su documental. Thomas, que entonces tenía sesenta y ocho años, vendió su libro a Spiegel por 25.000 dólares a principios de 1960.

Quedaba el delicado problema de “Los siete pilares de la sabiduría”. Si no conseguían adquirir los derechos, con toda probabilidad no habría película. La idea era conquistar a A. W. Lawrence, y Spiegel se lanzó a ello con su aplomo característico. Tenía que convencerle de que la película sería un homenaje digno de su hermano, realizado por hombres dotados de buen gusto y cultura.

En la mayoría de los casos, la adquisición de los derechos cinematográficos de adaptación de novelas suele ser cosa sencilla, pero “Los siete pilares de la sabiduría” no era un libro normal, y los derechos estaban ahora en manos del hermano menor de T. E., el profesor Arnold Walter Lawrence, a quien la gente conocía por sus iniciales, A. W., que tampoco era un hombre normal. A. W. se oponía rotundamente a la realización de un filme sobre su hermano.

Spiegel puso en marcha la operación necesaria para corregir la situación. Concertó una entrevista con Lean y Robert Graves, el escritor que había hecho amistad con Lawrence en Oxford. Graves envió una carta a A. W. hablando de la productora de Spiegel, Horizon. Luego, a finales de diciembre de 1959, el profesor recibió un tratamiento preliminar del guión, redactado por Michael Wilson e ilustrado con fotografías.^[5] Un día después de recibirlo, A. W. autorizó a sus abogados a negociar la venta de los derechos. Toda una hazaña, porque el hombre llevaba veinticinco años dando calabazas a todo aquel que se lo solicitaba.

El 8 de febrero de 1960 se celebró una reunión, seguida de un pase especial de *El puente sobre el río Kwai*. Tres días después, Horizon Pictures entraba en posesión de los derechos de “Los siete pilares de la sabiduría”. Para Spiegel, la faena fue completa: adquirió el libro «por cuatro perras». Sólo pagó 22.500 libras esterlinas. Fue una lección sobre el arte de la negociación.

A. W. Lawrence no estaba familiarizado con las abusivas tarifas de Hollywood y, por testarudez, no quiso aceptar los consejos de G. Wren Howard, consejero de Jonathan Cape, la editorial de su hermano. Spiegel preguntó al profesor si había pensado en alguna cifra. Cuando éste contestó negativamente, Sam lanzó su oferta, acompañada de su mejor cara de póquer: «¿Qué le parecen 22.500 libras?». «Hecho», respondió A. W. sin parpadear, y se dieron un apretón de manos. El profesor presentía que podía haber sacado mucho más, pero era un hombre ascético e intelectual que encontraba de mal gusto regatear. El contrato se firmó el 11 de febrero de 1960.

Lean dijo más tarde que, de haber tenido una cámara, le hubiera gustado grabar «un primer plano de reacción» de Wren Howard, que había intentado presionar a A. W. para que intentara llegar a las cien mil libras esterlinas. Una de las cláusulas del contrato establecía que durante un mes a contar desde la recepción del guión definitivo, A. W. tendría la posibilidad, a cambio de cinco mil libras, de retirar a la productora el derecho de utilizar el título del libro.^[6]

El anuncio público se realizó en una recepción de gala celebrada en el Claridge’s Hotel, el 17 de febrero de 1960. Era una invitación para conocer a Sam Spiegel y a David Lean, productor y director de *Seven Pillars of Wisdom*, el título que portaba el proyecto en aquel momento. El momento estelar de la noche llegó cuando Spiegel solicitó la atención de la concurrencia, compuesta por miembros de la prensa y de la alta sociedad. Ataviado con chaqueta de *smoking* de terciopelo escarlata, tamborileó sobre la mesa pidiendo silencio. Su discurso contenía un notición: Marlon Brando encarnaría a Lawrence de Arabia.

En la sala se hizo un silencio incrédulo, hasta que una voz inquirió en voz alta: «Brando, dice usted. ¿Será un papel hablado?». Cuando le preguntaron cómo podría resultar verosímil aquel macho murmurante en la piel del menudo y vergonzoso Lawrence, Spiegel contestó: «En cierto modo son muy parecidos. Los dos tienen esa cualidad mística y atormentada de la persona que duda de su propio destino. En 1917, Lawrence tenía treinta años. Brando tiene la misma edad. Prácticamente no hay ningún actor de renombre internacional que pueda hacer el papel». Aunque el portavoz del astro en Hollywood aseguró que aún no había nada firmado, el productor se mantuvo en sus trece. «Ha accedido en principio. Puedo asegurarles que hará el papel».^[7] Al día siguiente, el “Daily Mail” publicó que —palabras textuales de Spiegel— «la película comenzaría a rodarse en enero». Sólo había dos problemas: no había protagonista y no había guión.

El casting de *Lawrence de Arabia* fue sumamente problemático. Sam Spiegel se entrevistó con ciertos actores famosos a quienes únicamente consideraba una vaga posibilidad con el fin de dar un prestigio inmediato al proyecto. En realidad sólo quería tomar prestado su nombre para estimular el interés de la prensa por su película. Así fue como Cary Grant, Laurence Olivier y Kirk Douglas acabaron siendo relacionados con *Lawrence de Arabia*. Pero fue el nombre de Marlon Brando el que causó mayor grado de controversia.

Lean tenía en muy alta estima el talento de Brando, y sabía que su participación en el filme elevaría enormemente el potencial taquillero de la película. Pero en aquella época, las ideas del cineasta británico respecto al proyecto estaban en estado de nebulosa, y más respecto al personaje de T. E. El guión de Michael Wilson lo presentaba como un individuo atormentado, un tipo de personaje que Marlon había convertido prácticamente en imagen de marca. Y éste tenía un aura de estrella que también formaba parte de la personalidad de Lawrence.

En resumidas cuentas, el protagonista de *La ley del silencio* era una buena elección (la cuestión del acento podía resolverse con una buena imitación), y Spiegel empezó a mantener conversaciones con el actor en su casa de Los Ángeles. El productor organizó otra reunión en Londres, donde Brando podría ver a Lean y a Bill Graf, directivo de producción de la Columbia en Gran Bretaña.

La decisión de elegir a un actor americano para encarnar a un militar británico fue criticada por muchos, incluido el hermano del biografiado, el profesor A. W. Lawrence, quien comentó lo siguiente: «Debe de ser un error. Creo que la consecuencia inevitable será el fracaso de la película, por lo menos en Inglaterra». Sus temores se disiparon cuando Marlon acabó optando por pasar un año en el Pacífico Sur interpretando el papel de Fletcher Christian en la nueva versión de *Rebelión a bordo*.

Descartado Brando, Lean y Spiegel volvieron a concentrarse en el mercado norteamericano. El productor declaró en una entrevista: «El caso es que hemos tenido en cuenta a todos los actores británicos posibles, pero necesitamos un gran nombre internacional. Hay que tener en cuenta que la película va a costar el doble que *El puente sobre el río Kwai*». También comentó que le hubiera propuesto el papel a Alec Guinness, que ya había interpretado al personaje en la escena, «si hubiera tenido quince años menos».

Los dos socios consideraron brevemente el nombre de Anthony Perkins, pero la perspectiva de encontrarse con un *Psicópata de Arabia* les llevó a desechar esta opción. La misma suerte corrió Montgomery Clift, que suspiraba por encarnar a Lawrence (sin duda, el rol era un imán para actores neuróticos): «Monty me llamaba todas las semanas a Madrid, donde vivía yo», contaba Lean, «suplicándome que le

diera el papel». El director también pensó en Richard Burton, considerado entonces el mejor actor joven del teatro inglés, que además se había hecho un público internacional con sus trabajos en el cine. Sin embargo, Lean empezó a reconsiderar su idea de conseguir los servicios de una estrella de renombre internacional, y después de mucho meditarlo acabó decidiendo que el papel de Lawrence requería un actor semidesconocido: el personaje era un enigma, y una gran estrella de cine le despojaría de su aura de misterio. Las estrellas, necesarias en la película, harían los papeles secundarios.

Entrado el otoño, el productor Herbert Wilcox anunció un proyecto rival sobre Lawrence de Arabia, basado en la obra de teatro de Terence Rattigan “Ross” y protagonizado por el actor británico Laurence Harvey. Parecía como si de repente todo el mundo quisiera trasladar a la pantalla la vida del mítico aventurero. Pero el 6 de octubre, Horizon Pictures escribió una carta a Wilcox advirtiéndole que su proyectada versión de Lawrence sería una infracción de *copyright*. Su abogado contraatacó especificando que la versión de Wilcox estaría basada en tres fuentes: la obra de teatro de Rattigan, el guión inédito de Rattigan y la biografía de Basil Liddell Hart. A lo largo de 1960, Spiegel vivió bajo el peso de aquella amenaza. En octubre se anunció que el rodaje del *Lawrence* inglés empezaría en marzo de 1961, dos meses antes de que diera comienzo el de Spiegel.

Wilcox estaba infinitamente mejor preparado que el equipo de Horizon. Partía de una obra de teatro protagonizada por Alec Guinness; tenía a su Lawrence, Laurence Harvey; había pagado a Terence Rattigan cien mil libras por su guión; también tenía fecha para empezar a rodar. Pero su carrera estaba en declive y sus asesores le aconsejaban no arriesgarse a una demanda. No le quedaba otra salida que vender sus derechos a Spiegel, cosa que hizo en marzo de 1961.

Mientras tanto, la campaña en busca de Lawrence había arrancado de nuevo. Albert Finney había grabado una lujosa prueba de cámara^[8] y Spiegel le había ofrecido al instante un contrato por varias películas. «*Lawrence de Arabia* llevará al estrellato a un actor», explicó el productor. «Por esa razón, David y yo hemos decidido descartar a las estrellas consagradas y elegir a un actor desconocido, pero muy bueno. Nuestras pruebas indican que Finney tiene esa rara cualidad».

Aunque su nombre ya estaba anunciado oficialmente, el chico de Salford emitió una declaración unilateral de independencia. El 10 de octubre, el “Daily Mail” informó que la estrella más luminosa de la interpretación inglesa había dicho «No, gracias» a un contrato que le hubiera reportado 125.000 libras. Spiegel le había ofrecido un acuerdo por cinco años. Finney quería limitarlo a tres años y guardarse el derecho a aprobar futuros proyectos: «No transigiré», declaró. «Yo quiero ser actor. No un producto comercializable, como un detergente. Acabas convirtiéndote en una inversión. Para mí es más importante conservar mi libertad como artista».

Fue una decisión sorprendente, motivada por una prodigiosa seguridad juvenil y por el presentimiento de que los vientos creativos soplaban en otra dirección, lejos del estrellato en grandes superproducciones. También fue una decisión valerosa, pues el joven intérprete no era tonto: sabía lo que estaba rechazando. «Odio comprometerme, ya sea con una chica, con un productor de cine o con cierta clase de imagen cinematográfica», comentó a la prensa. En aquella época, Finney quería llegar a ser el mejor actor del mundo, si no en el nuevo Olivier, sí el Brando inglés. Y en su opinión, su ambición no pasaba por camisas de seda o anticuados contratos de larga duración.

Sam Spiegel y David Lean se llevaron las manos a la cabeza. Para Lean era un desaire personal y profesional: pensaba que Finney no confiaba en él como director. Para Spiegel era una bofetada. El productor nunca le perdonó. «Cuando me casé con Albert», declaró Anouk Aimée, «Sam aún estaba enfadado con él por no haber hecho *Lawrence*. ¡Y habían pasado diez años!».

«Cuando Finney rechazó el papel», explicó Lean, «recorrí todos los cines de Londres. Me veía tres películas al día, observando actores. Y un día vi una comedia de época, *The Day They Robbed the Bank of England*, y ahí estaba Peter. Ahí en la pantalla, vi a un tipo haciendo de inglés tontaina, con impermeable, pescando truchas». La cinta no era muy buena, ni el papel de O'Toole, un teniente de la Guardia Escocesa, sustancioso ni significativo. Pero Lean había percibido en él ciertas indicaciones de una rara cualidad: presencia cinematográfica, comodidad ante la cámara, la capacidad de hechizar a través del objetivo.

Hijo de un impresor irlandés, autodidacta que había obtenido una dispensa para ingresar en la Royal Academy of Dramatic Art pese a carecer de diploma alguno, O'Toole podía presumir de ser la nueva sensación de la escena británica, pero en el mundo del cine era un auténtico desconocido cuya única experiencia se reducía a tres insignificantes papeles. Sin embargo, no era del todo desconocido para Spiegel, pues el productor ya le había sometido a una prueba para su versión de *De repente, el último verano*, rodada en Inglaterra en los primeros meses de 1959.

Una de las protagonistas de la película era una amiga de Lean, Katharine Hepburn. Kate siempre andaba a la búsqueda de jóvenes promesas de la interpretación, y hacía frecuentes viajes a Nueva York y Londres. Decía a sus amigos que echaran un vistazo a fulanito y menganito y ellos siempre seguían su consejo: Anthony Hopkins y Christopher Reeve se beneficiarían más tarde del discreto mecenazgo de la actriz.

Miss Hepburn había visto a O'Toole en la obra de teatro "The Long and the Short and the Tall", donde encarnaba a un deslenguado personaje *cockney*. Según Katharine: «Tenía la nariz muy grande, y estaba fantástico. Sugerí a Sam que le contratara». Y Spiegel, cuando comprobó que Montgomery Clift tenía graves

problemas para recitar sus diálogos, maniobró en secreto para reemplazar a su estrella. Organizó una prueba de cámara con O'Toole, pero los resultados no fueron satisfactorios. El productor pidió al candidato que fingiera ser un médico que estuviera operando. El actor miró burlonamente a la cámara e improvisó: «Todo va bien señora Spiegel, su hijo está salvado pero no podrá volver a tocar el violín». A Spiegel no le hizo gracia aquella impertinencia. Indignado, juró que Peter nunca trabajaría para él.

Desde entonces, convertido en joven promesa, condición alimentada por sus éxitos en Stratford-upon-Avon y las comparaciones con Olivier, O'Toole había subido varios peldaños en el escalafón. Acababa de ser contratado por el escenógrafo Peter Hall para formar parte de la Royal Shakespeare Company y aún resonaban los ecos de su triunfo en el papel de Shylock en “El mercader de Venecia”.

Spiegel viajó a Stratford para verle actuar y le encontró interesante, pero en absoluto fascinante. Le inquietaba su fama de “chico malo”. Los escándalos amorosos nunca venían mal para estimular la taquilla, pero las borracheras en que el actor solía incurrir no resultaban tan simpáticas y glamourosas. El productor se informó y supo que Peter no sólo era aficionado a la bebida, sino que también era proclive a manifestar su rebeldía por medios violentos y a hacerse objeto de la peor clase de publicidad no deseada.

Pese a los negros nubarrones que se cernían sobre su figura, y a falta de una opción mejor, el actor irlandés fue requerido para someterse a una prueba. O'Toole sabía, por el productor y el director, que toda la profesión estaba al tanto de la magnitud del proyecto y deseaba ser seleccionado. Y comprendió que estaba a punto de coger uno de esos trenes que sólo pasan una vez en la vida.

Lo que realmente amenazaba su acceso al proyecto era la temible competencia. Creía que Albert Finney era todavía uno de los aspirantes. Habían estado juntos en la RADA y sabía lo bueno que era. Además, tenía experiencia cinematográfica. O'Toole empezó a hacer sus deberes. No había leído “Los siete pilares de la sabiduría”, pero ahora se hizo con un ejemplar. Estudió detenidamente las fotografías de Lawrence cuando era joven. En eso, al menos, tenía ventaja sobre Finney. Si pudiera acentuar el parecido, sus posibilidades aumentarían. Estaba haciendo el papel de Shylock y, para meterse en el personaje, había prescindido de la barba postiza y se había dejado perilla. Como Lawrence no tenía pelo en la cara, O'Toole se afeitó la barba. Y Lawrence era rubio, mientras que el cabello de Peter era color castaño medio. Se tiñó de rubio. Durante un día tenía que ser Lawrence, no Shylock. Regresaría a Stratford con una peluca y una barba postiza.

La prueba de cámara tuvo lugar el 7 de noviembre de 1960. Fue un montaje relativamente modesto y sólo duró un día. No hubo actores secundarios ni decorados. En su “escena árabe” lució túnica árabe con galón dorado, suministrada por un

colaborador de Spiegel, quien a su vez la había recibido del rey Saud. Esta prenda ya había sido utilizada en la prueba del anterior candidato.^[9]

Mientras O'Toole volvía a Stratford aquella noche, de vuelta a Shylock, la película de su prueba se revelaba en el laboratorio. Y a la mañana siguiente, Lean y Spiegel se acomodaron en su pequeña sala de proyección para observar lo que había visto la cámara. En mitad de la filmación, el director mandó parar las cámaras y dijo: «No vale la pena malgastar ni un minuto más. Este chico es Lawrence». A Lean no le cabía duda de que Peter era el mejor Thomas Edward que podrían encontrar. Es más, intuía que tenía ganas de aprender. Por la experiencia del día anterior había comprendido que su actor haría lo que se le mandase y que entendería sus pretensiones respecto a la película.

Spiegel también estaba satisfecho con los resultados de la prueba, pero seguía dudando. Aún no estaba seguro de si el “Salvaje de Stratford”, como le llamaban, seguiría tomándose el proyecto en serio en caso de que el rodaje se alargara, cosa probable con Lean. O'Toole parecía capaz de romper su contrato y volverse a casa. Pero Sam acabó por dejarse convencer por el entusiasmo de David.

Enterado de que su actor estaba siendo descrito como un irlandés impredecible o, simplemente, como un león barbudo necesitado de un corte de pelo, Spiegel decidió enfrentarse con la fiera. El productor se citó con O'Toole y supo que pese a su condición de juerguista y bebedor confeso, la estrella tenía intención de instalarse en una casa que pensaba comprar con su sueldo (una de las prebendas contractuales que el actor obtuvo de Sam fue el traslado de su mujer, Sian, al desierto una vez al mes, a costa de Horizon). Spiegel se convenció de que el joven actor —con ayuda del rutilante elenco de secundarios— estaba capacitado para llevar el peso del filme.

El 20 de noviembre de 1960 —nueve meses después de los titulares sobre Brando—, Spiegel y Columbia anunciaron que por fin tenían a su protagonista: Peter O'Toole. Cobraría 12.500 libras (una cantidad muy inferior a la que habría recibido Finney, después de todo, era plato de segunda mesa) y no habría contrato a largo plazo. Se le pidió que estuviera disponible a partir del 1 de diciembre de 1960, lo que le daba cuatro meses para prepararse y familiarizarse con el mundo de los camellos antes de que comenzara el rodaje en Jordania, previsto para marzo de 1961.^[10]

O'Toole se sumergió de inmediato en las tres docenas de libros que existían sobre T. E. Lawrence, llegando casi a aprenderse de memoria las 661 páginas de “Los siete pilares de la sabiduría”. También habló con muchas personas que habían conocido a Lawrence, entre ellas Sir Anthony Nutting, cuya colaboración resultó providencial. El “Salvaje de Stratford” encontró en el antiguo ministro del Foreign Office una fuente inagotable de información sobre los países árabes y su particular idiosincrasia, así como un modelo de inspiración, porque a su discreta y reservada manera enseñó al actor a actuar y pensar como T. E., a camuflar sus maneras de inglés de buena familia

tras los ademanes de un árabe beduino.

Peter tuvo que aceptar ciertas exigencias de Spiegel antes de firmar su contrato con Keep Films. En primer lugar, tenía que hacer dos películas más para Spiegel (el dato nunca fue divulgado oficialmente). También tenía que teñirse el pelo de rubio. Eso era muy fácil. Pero el productor quería una última cosa: una operación de nariz. Tenía que quedarle igual que la de Lawrence, corta, recta y muy inglesa.

El actor irlandés tenía un apéndice hermoso, grande, noble, pero no adecuado a los personajes que como *Lawrence* requerían suavidad en los rasgos faciales, como era propio de los ídolos de la pantalla. Peter necesitaba convertirse en aquello que él siempre había llamado “un niño mono”: «Se trataba de decidir entre tener la nariz torcida y tenerla recta», explicó el actor. Y él sabía que la cosa se solucionaría con un buen cirujano plástico.

Antes de que diera comienzo la filmación de *Lawrence de Arabia* transcurrieron meses de delicadas negociaciones. La decisión de centrar gran parte del rodaje en Jordania no se tomó hasta que David Lean regresó de su primera visita al lugar, en abril de 1960. Consideraron gran número de emplazamientos, entre ellos el Norte de África, España, Italia e Israel; todos ellos desechados en cuanto el director vio con sus propios ojos el desierto que había visto Lawrence. Hacerlo posible era cosa del productor.

Spiegel había contratado los servicios de Sir Anthony Nutting como “asesor oriental”, con la misión de facilitar los contactos con las autoridades de los países árabes en los que tenía la intención de trabajar. «Lo consiguió invitándome a cenar y diciéndome: “Está sentado en la misma mesa donde convencí a Alec Guinness para que trabajara en *El puente sobre el río Kwai*”», declaró Nutting en 1960, en una entrevista al diario “Daily Mail”.

Nutting fue enviado a Los Ángeles para hablar con la plana mayor de la Columbia, encender su entusiasmo por *Lawrence de Arabia* y aplacar sus temores sobre la presencia de un guionista represaliado en el proyecto. La primera parte del plan funcionó, la segunda no: todos los directivos estaban convencidos de que trabajar con Wilson resultaría catastrófico. «Dijeron: “Esto es un error garrafal y Sam se lamentará cuando sufra las consecuencias”».

Oficialmente, sin embargo, las funciones de Nutting se limitaban a Oriente Medio. Anthony era un arabista convencido y había dimitido de un alto cargo en el Gobierno británico cuando el Ejército inglés invadió Suez junto a Francia en 1956. Conocía personalmente a muchos líderes árabes y entre sus amigos personales se encontraba el rey Hussein de Jordania. Era, en definitiva, el hombre más indicado para tratar el problema árabe. De hecho, en todas las negociaciones, se convirtió en el as en la manga de Spiegel. Empezaban los años sesenta, la expresión «conversaciones

de paz» no se había acuñado todavía y la situación de Oriente Medio era tan incierta como ahora.

Cualquier solicitud de entrada en un país árabe debía ir acompañada de un certificado de adscripción religiosa. La más mínima relación con el judaísmo podía suponer la denegación del permiso. Para Sam Spiegel el problema era doble: era de religión judía y su madre vivía en Haifa, Israel. Aun así, el productor prefirió Oriente Medio a el Sahara o Israel.

Entretanto, el ministerio de Asuntos Exteriores británico y el Departamento de Estado estadounidense celebraban reuniones relativas a los problemas de visado de Spiegel. El asunto, altamente confidencial, tenía un nombre en clave: “El marido de Betty”. Pero el productor, perverso, gustaba de presentarse como judío ante la diplomacia de Oriente Medio. Nutting le advertía furioso: «Así no conseguirás entrar en un país árabe».

A finales de 1960, el rey Hussein dio su aprobación para rodar la película en Jordania. Aquel éxito de Nutting inspiró una broma entre sus amigos David Niven y Harry Kurnitz. «¿Qué es eso de que Nutting se ha metido en Hollywood?», preguntó Niven. «Es muy sencillo, es la única persona del mundo capaz de convencer al rey Hussein de que Sam Spiegel no es judío», respondió Kurnitz.

El rey también accedió a ceder efectivos de su ejército, personal indispensable para las escenas bélicas, pero no de balde: pidió un millón de libras. Spiegel no tuvo más remedio que desplazarse a Jordania para negociar. Acompañado por Nutting y John Palmer, su director de producción, aterrizó en Ammán el tiempo de una visita relámpago. Con toda su astucia negociadora, Spiegel no estaba preparado para trabajar en un país tan cerrado. Sin consultar con su asesor, había pedido un préstamo de un millón de libras al banco de Ammán.

«Hasta un niño sabría que cuando uno va a hacer una película en Jordania, el último lugar del mundo donde debe pedir un préstamo de un millón de libras es Jordania», declaró Nutting. «Por la sencilla razón de que así sabrán exactamente el dinero que tienes y pretenderán que te lo gastes en ellos. Pero Sam hacía las cosas así. ¡Me costó creerlo!». Para colmo, el director del banco era tío del rey.

Nutting consiguió resolver la cuestión de la cesión de efectivos militares en negociaciones con Gibran Hawa, intendente general del Ejército jordano. Cerraron el acuerdo en 165.000 libras esterlinas. Más tarde, ambos se rieron juntos de la cifra inicial. Hawa reconoció que habían pretendido invertir aquel dinero en construir un hospital. «Le contesté que lo entendía, pero que no lo iban a hacer a nuestra costa», declaró Nutting. También la participación de las tribus beduinas y sus camellos requirió negociaciones. El bueno de Anthony obró prodigios una vez más. «Durante unas horas me vi ascendido de “niño” a “cariño”». Encantado del resultado, Spiegel decidió tener un gesto con Hawa. «Yo tengo cuenta en Harrods, quiero que escoja un

regalo». Nutting: «¿Y qué creen que escogió? Un piano de cola. Sam no salía de su asombro».

A todo esto, la búsqueda del reparto no había concluido. Si fue difícil decidir quién debía interpretar el papel de Lawrence, la búsqueda del Sherif Ali el Karish resultó más ardua todavía. Fue una pesadilla burocrática, un botón de muestra de los obstáculos que se acumulaban contra los cineastas que trabajaban en Gran Bretaña en aquel tiempo.

El personaje del Sherif Ali era una combinación de diversas figuras de la vida real que, en uno u otro momento, se habían cruzado con Lawrence en sus correrías por Oriente Medio. La idea de Michael Wilson —y en menor medida de Robert Bolt— era que Ali representara al árabe moderno, un hombre que nunca podría rechazar las tradiciones de su sangre beduina, pero que comprendía que para dar al mundo árabe una voz independiente y liberarle de la explotación colonial era necesario crear una forma más organizada de gobierno.

La condición esencial para Lean y Spiegel era que la apariencia física de Ali contrastara radicalmente con la del protagonista. Si el Lawrence cinematográfico iba a ser rubio y de ojos azules, como el auténtico T. E., Ali tendría que ser moreno. La idea parecía perfectamente lógica: después de todo, Ali era árabe. Pero los cerebros de Lean y Spiegel no funcionaban así. En aquel momento no tenían la menor intención de dar el papel a un actor árabe; su forma de pensar era totalmente hollywoodiense, es decir, más apoyada en el departamento de maquillaje que en la autenticidad genética. Ambos socios concentraron su búsqueda en el mercado europeo y en actores de tez morena cuyo acento contrastara con el de O'Toole: una estrella alemana o francesa siempre ayudaría a la película en Europa.

La primera elección fue el galán teutón Horst Buchholz, un esbelto intérprete de veintiocho años que había ganado el premio al Mejor Actor en el Festival de Cannes de 1955, y que en 1960 se había dado a conocer en todo el mundo con *Los siete magníficos*. En esta película había hecho un eficaz trabajo en un papel de mexicano, y actualmente estaba rodando *Fanny*, donde hacía de francés. ¿Qué le impedía, pues, hacer de árabe en *Lawrence de Arabia*?

En diciembre de 1960, Buchholz se reunió con Spiegel y Lean en el Hotel George V de París y de inmediato le ofrecieron el papel de Ali. «No pudieron facilitarme un guión, pero yo confiaba en David Lean y admiraba mucho su trabajo», recordó Buchholz. «Él tenía mucho interés en contratarme para el papel. Y Sam quería lo que quería David». Sin embargo, Horst había firmado un contrato con Billy Wilder y los hermanos Mirisch para participar en la comedia *Uno, dos tres*, cuyo rodaje debía empezar en junio de 1961. No tuvo más remedio que declinar la oferta.

Descartado Buchholz, Spiegel pensó en Alain Delon, un atractivo actor de veinticinco años que ya se adivinaba como la próxima superestrella del cine francés.

Como había sucedido con el anterior candidato, Lean y Spiegel se entrevistaron con Alain en el George V y le ofrecieron el papel. El “bello Delon” aceptó sin vacilar y Lean, sintiéndose aliviado de haber encontrado por fin a su Lawrence y a su Ali, partió inmediatamente hacia Jordania para preparar el rodaje. El actor galo se marchó a Londres para las pruebas de vestuario y luego regresó a Francia para aprender a montar en camello.

Delon se había comprometido a hacer una obra de teatro —una tragedia isabelina de John Ford titulada “This Pity She’s a Whore”— y no iba a poder trasladarse a Jordania en el momento preciso. Impertérrito, Spiegel ordenó al personal de la Columbia en París que recopilara informes de actores apropiados para el papel, y recibió carpetas de Robert Coggio, Jean-François Poron, Maurice Ronet, Alain Saury, Jean Sorel y Jean-Louis Trintignant. Parecía una galería de guaperas morenos que por su aspecto no hubieran llamado demasiado la atención en las calles de Deraa. Fue Maude Spector, directora de *casting* de la película —no Spiegel ni Lean, como se ha dicho— quien instaló a Maurice Ronet en el papel de Ali. El actor francés tuvo que tomar clases de dicción y seguir un estricto régimen de adelgazamiento.

En esta fase del proyecto el plan consistía en rodar en Jordania durante cien días, y otros cincuenta o sesenta en un estudio inglés. Según la Aliens Order (Orden de Extranjería) de 1953, competencia del Ministerio de Trabajo, aquellas compañías cinematográficas o teatrales que emplearan trabajadores extranjeros debían justificar su elección. O dicho de otro modo, que no era absolutamente esencial que un extranjero hiciera un papel de árabe, sobre todo cuando en la bolsa de trabajo se podían encontrar ingleses de sobra que podían dar perfectamente el tipo.

Cuando Spiegel contrató a Ronet, se vio así obligado a convencer al Gobierno británico de que ningún actor del Reino Unido podía hacerlo igual de bien. Horizon Pictures presentó una lista de intérpretes ingleses considerados para el papel: Tom Bell, Michael Craig, Laurence Harvey, Ronald Lewis y Dirk Bogarde, el actor que iba a interpretar a Lawrence en el frustrado proyecto de la Rank. La razón aducida para no haber seleccionado a dichos artistas era que ninguno de ellos tenía el aspecto árabe que requería el personaje. Por otro lado, es muy posible que el catálogo de actores contactados fuera pura fantasía, destinado únicamente a satisfacer las exigencias de la burocracia británica. Digamos tan sólo que a Dirk Bogarde, ni Horizon ni la Columbia le ofrecieron el papel.

Maurice Ronet firmó el contrato en Londres, el 11 de abril de 1961, después de someterse a las revisiones médicas que requería el seguro. Iba a cobrar 50.000 dólares y el contrato se extendería entre el 15 de abril y el 31 de diciembre de 1961, o una fecha posterior si era necesario. El acuerdo también contenía dos párrafos especiales: Ronet figuraría de esta forma en el genérico: “Introducing Maurice Ronet as Ali”, y Horizon y Columbia se reservaban el derecho de doblar al actor en caso necesario.

Ronet partió a Jordania para asumir el papel del Sherif Ali.

Con dos actores desconocidos en los papeles de Lawrence y Ali, se hacía necesario incluir estrellas de renombre en el reparto. Laurence Olivier estuvo cerca de obtener el papel de Allenby, y, en palabras de Spiegel, «se moría de ganas» de encarnar a Feisal o a Auda abu Tayi, pero un compromiso para hacer una obra de teatro se lo impidió. A David Niven le ofrecieron un papel menor, pero lo rechazó.

Según Arthur Canton, «Kirk Douglas quería el papel de Lowell Thomas» (Jackson Bentley). «Y a Cary Grant le interesaba el del general Allenby. [...] Pero Sam fue tajante, la estrella era Lawrence y nadie más. ¿Douglas o Grant por debajo del título?». El problema de Grant también fue económico. Según adujo su abogado, razones fiscales le impedían cobrar menos de trescientos mil dólares, más el diez por ciento de los beneficios.

«Me cago en el *star system*», escribió Lean al conocer las exigencias de la estrella. «Mira, [Jack Hawkins] podría hacer un buen trabajo con el papel de Allenby». El mismo razonamiento derribó a otros candidatos evidentes: Auda Abu Tayi acabó en manos de Anthony Quinn^[11], el Bey turco fue para Jose Ferrer, el coronel Brighton para Anthony Quayle, el dudoso diplomático Dryden para Claude Rains, Jackson Bentley para Edmond O'Brien y el general Murray para el veterano actor inglés Donald Wolfitt.

Durante su estancia en Jordania, Lean ofreció a un viejo conocido el papel del príncipe Feisal: Alec Guinness. Su relación era tan respetuosa como tempestuosa, marcada por desacuerdos sobre detalles de interpretación. Sir Alec atribuyó más tarde estas diferencias creativas al hecho de que su imaginación era pequeña y la de Lean ambiciosa. Hay otras versiones sobre esta cuestión. Algunos autores han intentado perpetuar la idea de que actor y director andaban siempre a la gresca. Por ejemplo, Andrew Sinclair dice en su biografía de Spiegel que, después de *El puente sobre el río Kwai*, Lean juró no volver a trabajar con Guinness, y que se enfadó al saber que Alec, por invitación del productor, iba a aterrizar en Jordania en breve para hacer el papel de Feisal. Según Sinclair, Spiegel cayó sobre la arena, en apariencia con un ataque al corazón. David visitó a Sam en el hospital y, al verle enganchado a una cámara de oxígeno, retiró su amenaza de abandonar el proyecto y aceptó contratar a Guinness para el papel de Feisal.

Todos estos actores fueron contratados a lo largo de un periodo de ocho meses, puesto que no hacía falta que todos coincidieran en las localizaciones de Jordania. O'Toole y Ronet tenían que estar disponibles en todo momento, pero Hawkins, Wolfitt, Ferrer y Rains no empezarían en España hasta que el equipo se trasladara allí, el 18 de diciembre de 1961. La estancia de Guinness, Quayle y Quinn en Jordania sería reducida.

Antes de que empezara el rodaje, hubo que resolver otro problema importante. No

había guión. David Lean y Sam Spiegel eligieron a Michael Wilson por razones emocionales. Tenían motivos para sentirse en deuda con él por su trabajo en *El puente sobre el río Kwai*, y ambos lamentaban la persecución política de la que estaba siendo objeto y el hecho de no haber incluido su nombre en los títulos de crédito.^[12] Según parece, a Lean no le interesaba la política. Su interés por Wilson se basaba únicamente en razones de amistad y de admiración por su talento. Spiegel era igualmente indefinible en cuestión política. Aunque su tren de vida permitía calificarlo de sibarita, hacía películas con directores con fuertes tendencias izquierdistas: John Huston, Joseph Losey y Elia Kazan, por ejemplo.

No era fácil la tarea de Wilson. Como Spiegel aún no había conseguido los derechos de “Los siete pilares de la sabiduría”, el autor tuvo que escribir un guión sobre un personaje histórico sin utilizar la obra autobiográfica donde aquel mismo personaje había relatado sus experiencias. Wilson acometió la tarea con heroísmo, basando su documentación en el libro de Lowell Thomas, que Spiegel sí había conseguido adquirir, y apoyándose igualmente en las biografías de Liddell Hart y otros autores. El libro de Thomas era cuando menos incompleto, y excluía cantidad de hechos significativos referentes a las campañas de T. E.; y la información de dichas biografías, que sí relataban dichos incidentes, estaba extraída de “Los siete pilares de la sabiduría”. Era la pescadilla que se muerde la cola: la Sublevación Árabe era un hecho histórico, pero la intervención de Lawrence en ella pertenecía al dominio de los titulares de los derechos de autor del libro que había escrito el propio personaje.

El problema se resolvió cuando Spiegel consiguió los derechos de “Los siete pilares de la sabiduría”. A partir de ese momento, Wilson pudo trabajar sin subterfugios. Su primer borrador era un drama político. Daba preferencia al tema del colonialismo contra el nacionalismo, con Lawrence atrapado en medio, y no se ocupaba de las inclinaciones sexuales de su protagonista. Lean, sin embargo, buscaba un estudio de caracteres ofrecido sobre un mural espectacular. Con bien ganada fama de ser un negrero con sus escritores, el director fundamentaba su trabajo en la labor de guión y mareaba a los autores con sus constantes correcciones, arreglos y retrocesos en busca de la perfección.

En septiembre de 1960, elaborados dos guiones y en ruta hacia el tercero, Wilson había llegado al límite de sus fuerzas. Llevaba un año trabajando en el proyecto y Lean aún no estaba satisfecho. A juicio del director, el libreto carecía de continuidad y resultaba demasiado americano. «El personaje de Lawrence, que era el que nos fascinaba desde el principio, apenas asoma la nariz», explicó en carta a Spiegel, «y tal como está contada la historia ahora mismo, no creo que pueda asomarla más». Lean pensaba que «el fallo principal» del texto radicaba en la falta de «margen para comentar el personaje principal. Se limita a hacer cosas, el espectador observa y

extrae sus propias conclusiones».

Wilson se ofendió y Spiegel decidió viajar a París para limar asperezas. Lean se declaró asombrado ante tanta consideración: «Sam, él ya ha jugado sus cartas en este guión; puede que esté enfadado contigo, o conmigo, o con los dos, pero qué se le va hacer. Sólo lo menciono porque espero que no pretendas darle el 2,5%, porque, aunque soy un blando, me molestaría mucho, dadas las circunstancias».

A mediados de diciembre, el guionista viajó a Jordania para ayudar con la labor de localización y acabó tirando la toalla. Lean lo explicó así ante “Daily Variety”: «Dije, mira, Mike, esto no marcha bien, ¿verdad? Así era. Y se fue. Fue totalmente un acuerdo mutuo».

Wilson, de todas formas, presentó la tercera versión del guión el 31 de enero de 1961, con el fin de cobrar los 30.000 dólares que aún se le adeudaban por el encargo. Lean y Spiegel tenían un ajustado texto de 273 páginas que acabó plasmado en pantalla casi en su integridad. Pero había que encontrar urgentemente a otro escritor.

Y nadie como Robert Bolt, el hombre que había llevado a los escenarios de Londres la relación personal entre Enrique VIII y Tomás Moro en “A Man for All Seasons”, obra teatral marcada por inquietudes espirituales y filosóficas tratadas de forma accesible al gran público, y que revelaban en su autor a un intelectual que escribía como un populista. La pieza, estrenada en el Globe Theatre en julio de 1960, obtuvo un enorme éxito tanto en Londres como en Broadway, donde fue galardonada con varios premios Tony.

Spiegel se fijó en Bolt gracias a la baronesa Moura Budberg, pintoresca aristócrata rusa que había sobrevivido a la Revolución Rusa y se había establecido en Inglaterra, convirtiéndose en confidente de H. G. Wells, Winston Churchill, Graham Greene y Alexander Korda.^[13] Spiegel la veía con frecuencia, y cuando le contó los problemas de *Lawrence de Arabia*, su amiga sugirió el nombre de Robert Bolt.

No es seguro que Spiegel llegara a presenciar el montaje de “A Man for All Seasons”; en todo caso, la reputación de que disfrutaba el dramaturgo entre la crítica de teatro y los círculos intelectuales suponía suficiente recomendación. Tampoco sabemos si Lean vio la obra; parece más probable que se quedara en Jordania y dejara en manos del productor la selección de su nuevo guionista.

Bolt, que se consideraba dramaturgo, no guionista, sólo accedió a entrevistarse con Spiegel a insistencia de su representante, Margaret “Peggy” Ramsay. El productor pudo descubrir que “Bob”, izquierdista o no, tenía un precio y no era enemigo del lujo. ¿Efecto, quizá, de sus años de docencia en Millfield, el internado más caro de Inglaterra, o acaso se había cansado de cobrar una miseria por las obras de teatro que vendía a la cadena radiofónica BBC?

Bolt firmó un contrato de siete semanas para escribir los diálogos que faltaban en el guión de Wilson. Spiegel y Lean tenían ya los derechos del libro de Lawrence,

tenían al hombre que transformaría el libro en guión y tenían al actor que encarnaría a Lawrence en pantalla.

Los primeros miembros del equipo de *Lawrence de Arabia* se alojaron en el hotel “Philadelphia”. En carta a Michael Wilson, Lean describió así el establecimiento: «Es el único lugar donde cualquiera que no esté medio perturbado se quedaría más de dos noches, aunque la comida no se puede digerir».

En marzo de 1961, O’Toole se reunió con Lean y Box en Jordania. Su primera preocupación fue aprender a montar en camello. Si no conseguía superar esta prueba, no le quedaría más remedio que regresar a Londres. El sargento Hamed fue su profesor. Al final de la primera sesión, el pantalón del actor estaba empapado de sangre. «Usted es un buen beduino, una piedra del desierto, pero esto es un culo irlandés, muy frágil», comentó la futura estrella. De cara a las siguientes sesiones, hizo instalar una especie de sábana de goma esponjosa entre su trasero irlandés y la silla, un curioso invento que según parece se extendió desde entonces entre los “camelleros” del ejército jordano.

O’Toole completaba sus jornadas en Jordania con largas sesiones de documentación. O bien se dedicaba a leer las obras completas de T. E. Lawrence y todas las biografías publicadas, o se dejaba iniciar por Anthony Nutting en los usos del desierto. A Beverley Cross, que entonces se ocupaba de la continuidad del guión, le impresionaron los progresos que había hecho el actor antes de la llegada del resto del equipo. «Yo creía haberme documentado a fondo», explicó el escritor, «pero Peter se había leído hasta la última palabra escrita por Lawrence o sobre Lawrence. [...] Estuvo allí tres meses antes de que le enfocara una sola cámara. Cualquier otro actor se hubiera derrumbado. Pero Peter olía una batalla y reaccionaba».

Aunque cualquier testigo del rodaje dará fe de que David Lean estaba obsesivamente entregado a su película, lo cierto es que una parte de sus pensamientos se dirigían hacia el mundo femenino. En deferencia a sus anfitriones jordanos, y también por problemas de logística, en las localizaciones jordanas estaba prohibido el acceso a las mujeres. En el equipo fijo sólo había tres representantes del género femenino: Phyllis Dalton, figurinista, Eva Monley, ayudante de John Palmer, y la secretaria de rodaje, Barbara Cole. La figuración femenina procedía de Egipto, y cuando hacía falta una mano enjoyada para un plano detalle, David Tringham, segundo ayudante de dirección, facilitaba su extremidad sin ruborizarse en absoluto.

Durante la fase de preproducción, Lean vivía en el Philadelphia con su cuarta esposa, Leila. Según Bill Graf, «David destrozó a Leila. Ella estaba casada y dejó a su marido, lo que en la India supone la exclusión social. Tenía dos hijos de su primer matrimonio y al hijo le buscamos trabajo en la Columbia. En *El puente sobre el río Kwai*, David tenía a Leila en el Mount Lavinia Hotel, a otra mujer en el Galle Face

Hotel y a otra en Kandy. David jugaba con ellas como en una ronda».

Barbara Cole llegó a Jordania y se instaló en el hotel Philadelphia con su pareja, Ted Sturgis, el ayudante de dirección que trabajó en la prueba de cámara de Albert Finney. Según Barbara: «Mi relación con David empezó cuando terminó el rodaje. Al principio yo no quería que ocurriera, porque estábamos en localizaciones y pensé que no duraría. David me dijo: “Tú no me conoces. Yo soy muy fiel”. A mí me dio la risa, claro. Trabajábamos tres semanas y luego nos tomábamos unos días libres. Yo me fui a Beirut y David me siguió en su avión privado». Cuando Lean y Barbara se hicieron amantes y empezaron a compartir *roulotte*, Ted Sturgis abandonó el rodaje sin dar explicaciones.

15 de mayo de 1961, sobre las tres de la tarde, cuando la luz empieza a suavizarse y las sombras se alargan. David Lean se erige sobre la cima de una duna de trescientos metros de altura. En torno a él, una interminable extensión de ondulantes dunas color ocre y vermellón, salpicadas de rocas de basalto. Lean y todos los que le acompañan sobre la duna llevan sombrero y anteojos ahumados para protegerse la vista del implacable resplandor del sol y de polvaredas inesperadas. A un kilómetro de distancia, ocultos tras la cresta de otra duna, dos hombres montados en camellos esperan una orden para ponerse en movimiento.

Lean levanta el sombrero blanco y hace una seña a Roy Stevens, primer ayudante de dirección. El director de fotografía, Freddie Young, y el segundo operador, Ernest Day, se preparan para empezar a rodar. Roy manda parar. Sus ojos de lince han descubierto un vaso de papel entrando en el cuadro de la cámara. Acercarse a recogerlo y borrar las huellas de pisadas supondría paralizar el rodaje durante una hora. El viento sigue batiendo y el vaso, uno de los miles que el equipo utiliza a diario, consiente en retirarse. Despejado el panorama, Lean grita serenamente: “¡Acción!”. Los dos jinetes aparecen sobre la cima de la duna. Filmada la primera toma de *Lawrence de Arabia*.^[14]

Cuando Lean ordenó dar la primera vuelta de manivela, Robert Bolt seguía trabajando en el guión. Por eso, el director decidió centrarse en la escena en que Lawrence descubre el desierto por primera vez y la mayor parte de las secuencias de la caminata. Según John Box, el desierto de basalto negro estaba hollado por caminos formados por los cascos de camellos a lo largo de cientos de años, guías que el equipo debía seguir para no perderse.

Con su talento para el diálogo, Bolt dio un nuevo rumbo al proyecto. El guión que empezó a emerger mantenía la estructura concebida por Wilson. El significado cambiaba considerablemente. Donde Wilson veía a Lawrence y la Sublevación Árabe desde un prisma político, Bolt se inclinaba por la penetración psicológica. Había

basado su labor de documentación en la lectura de la mayoría de los libros sobre el personaje. Sin embargo, no tardó en descartar aquellas contradictorias versiones en favor del testimonio del propio T. E.: “Los siete pilares de la sabiduría”. «Me basé en su versión de lo ocurrido o de lo que él deseaba apasionadamente que hubiera ocurrido», declaró el guionista.

Bolt viajó a Aqaba para trabajar en el yate de Spiegel, el “Malhane”, un barco de 457 toneladas. Allí estuvo durante dos meses y, completada la primera parte del guión, regresó a Londres para componer la otra mitad, ante el enojo de Lean. «Como te dije en Burgenstock, nunca me han tenido tan apartado de un guión», se quejaba el director en una carta al productor, «y ahora me pasa lo mismo con Bolt».

David estaba solo en Ammán, en compañía de un pequeño equipo de producción, gente como John Palmer, John Box, el diseñador de producción, y Peter O’Toole, que estaba aprendiendo a montar en camello. «Además de sentirme abandonado a la intemperie, veo que el proyecto entero se aleja de mí», añadía. «Es una situación muy peligrosa, porque yo no soy Michael Curtiz, no puedo coger un guión un sábado y empezar a rodar el lunes».

Spiegel contestó asegurando que entendía su angustia en lo que concernía al guión. También decía que no subvaloraba «en modo alguno» su aportación. «Por eso te llevamos encadenado a Bolt. Te aseguro que no permanecerás “abandonado a la intemperie” más allá de esa fecha».

Lean supo entonces que Spiegel había dado instrucciones para empezar a rodar el 28 de febrero. El guión no estaba terminado. «Me has suplicado que “apague el disco” de la fecha de inicio, pero los últimos acontecimientos me obligan a ponértelo otra vez, por escrito esta vez. [...] Me gustaría conseguir que hicieras frente a la realidad, en lugar de acusarme de frenar tu entusiasmo y tus indudables dotes para sacar las cosas adelante. Estoy contigo hasta el final, desearía que lo entendieras; me estás perdiendo día a día, como artista y como socio. No estoy enfadado, como lo estarían otros, estoy triste y no consigo entenderte».

Al día siguiente, Lean recibió una carta de Spiegel que provocó un cambio en el tono de sus misivas. «No sabes qué efecto me ha causado tu carta —la más larga hasta la fecha—. Me sentía muy desgraciado, porque tenemos muchas cosas que hacer y porque se están haciendo muchas cosas sin que yo pueda intervenir en ningún sentido, y ahora me siento involucrado de nuevo. Siento que estés tan cansado y agobiado de problemas, y espero poder empezar enseguida a aligerar tu carga». También se declaraba «anonadado» por las notas de Bolt, que encontraba irreprochables. «Por fin una persona que horada la superficie. Gracias a Dios. No sabes qué alivio siento. Me gustaría hablar con él antes de que se encarrile demasiado, pero no puedo, o sea que tendré que arriesgarme y verter en esta carta aquello que intento esclarecer».

En la sombra, como a él le gustaba maniobrar, el productor estaba llevando a la práctica su táctica de dividir para vencer. Spiegel conocía la naturaleza de la relación que unía a los directores con los guionistas. Bolt no se encontraría con Lean hasta el mes de marzo, y nunca escaparía a la supervisión del productor.

Según Phyllis Dalton, diseñadora de vestuario de la película, «todas las disputas pasaban por el filtro de Box y Palmer». Pero las cartas y las llamadas por radio no las filtraba nadie. Y en ellas, a menudo, saltaban chispas. Por ejemplo, cuando Lean criticó el tren de vida de Spiegel, éste contestó así: «Evidentemente, es un malentendido desafortunado y una demostración más de la importancia de reflexionar antes de enviar mensajes de semejante índole. En estas circunstancias no estoy de humor ni me siento capaz de dictar una carta adecuada».

El director presentó sus disculpas, aduciendo que la relación entre ambos se había hecho «demasiado personal, y en consecuencia tú te sientes dolido y yo me siento mala persona». Ello no le impedía reprocharle la dureza con que trataba a sus técnicos. «Les ofendes en su orgullo, dudas de la honradez de sus intenciones y les privas de autoestima cuando se juzgan indignos de ti. Eso crea resentimientos que tú no pareces percibir».

«Respecto a mi relación con el equipo», contestó Spiegel, «deduzco que sin pretenderlo te he convertido en abogado de los débiles, cuando yo pretendo instalarlos en un ritmo que tu consideras excesivamente rápido. Obviamente, cuando actúas así, lo considero una actitud desleal hacia mí y no puedo por menos que entenderla. Es uno de esos conflictos inevitables en los que, como director que eres —forjado a base de años de resentimientos contra el productor— debes caer. Tendrá que pasar algún tiempo para que, como socio de productor, empieces a comprender cómo se sitúa la balanza de las lealtades».

Rodar en Jordania había sido idea de Lean. «Desde el principio abagué por encontrar una localización mucho más cómoda, donde tú y el equipo pudierais gozar de un clima menos inclemente y mejores condiciones de vida», recordó Spiegel. «Por ello espero que ni en tus peores momentos de agravio se te ocurra reprocharme mi yate acondicionado, que, por cierto, te ofrecí tan de buena gana como me lo ofrezco a mí mismo». Pero las quejas de David no habían terminado. Sam era su socio, pero bajo sus condiciones, no las del director.

Mientras tanto, Lean había edificado su reino en el desierto jordano. Impecablemente ataviado, con su camisa de algodón blanco y su pantalón azul oscuro, ofrecía una estampa llamativamente elegante, completamente integrada en el entorno. «Estás aquí como un general», observó Anthony Quayle. «Tienes un ejército multitudinario a tus órdenes. Estoy impresionadísimo». El director también contaba con la lealtad incondicional de su equipo. «No era tan majo como Carol [Reed], que era adorable, pero yo le quería mucho», declaró Phyllis Dalton. «Fue una experiencia

extraordinaria para todos. David era implacable, pero creo que era un genio y se lo podía permitir».

El reino de Spiegel estaba emplazado en la bahía de Aqaba. Lean, vía telex, describió así el lugar: «Puerto viejo perfecto. Mar azul jamaicano. Palmeras tapan edificio nuevo. Fondeadero para caballeros navegantes». Este último punto era de vital importancia para el productor. Durante marzo y abril, Sam vivió a lo grande a bordo del “Malhane”.

A Spiegel le aterraba filmar en tierra árabe. Según Nutting, durante la primera mitad del rodaje, Sam «creía que lo iban a envenenar intencionadamente», y en la segunda, «pensaba que lo iban a envenenar por accidente». Genio y figura, Spiegel hizo de la necesidad virtud. Solicitó incluir los gastos de un barco en los costes de producción, aduciendo que el yate le evitaría dormir en suelo árabe. Como motivo oficial, describió el barco como el entorno perfecto «para celebrar reuniones de guión, además de proporcionar diversión». A Lean le molestaba la tendencia al despilfarro que veía a su alrededor.

Columbia envió el barco a Jordania y pagó los gastos derivados, que resultaron faraónicos (en el mundillo marineró corrió el chiste de que Spiegel había cargado al estudio no los gastos de flete, sino el precio de compra del “Malhane”). Los rumores, sin embargo, no respondían a la realidad: Sam era el dueño del barco. Lo adquirió en el otoño de 1960.

El productor siguió de cerca las reuniones de guión, celebradas a bordo del “Malhane”. Según Lean, «lo peor era librarse» de Spiegel. «Ahora en serio, y no lo digo por hacerme el gracioso ni por ser malo, su trabajo en el guión fue espantoso», afirmó. «No sabía nada, hacía sugerencias espantosas, cuando soltaba una, Robert [Bolt] y yo nos mirábamos, y aquello significaba que durante el resto del día tendríamos que ocuparnos de disuadirle de su idea».

A modo de ilustración, relataremos una de las muchas disputas entre estos dos titanes. El escenario es el yate del productor, el “Malhane”, que está atracado en la costa de Aqaba. «Sam», explicó un testigo, «que para empezar no estaba a gusto en Arabia, ni le gustaba gastar todo el dinero que requería el perfeccionismo de Lean, le dijo al director: “Olvídalo. No hay guión, no hay película”».

»Era lo único que David necesitaba oír. Se puso rojo como un tomate. Miró a Spiegel y dijo: “Mira, Sam. En *El puente sobre el río Kwai* fuimos al cincuenta por ciento. Yo me llevé un millón de dólares y tú te llevaste tres. Y cuando terminemos ésta, yo me llevaré tres millones y tú nueve. Así que vamos a dejar de fastidiar y pongámonos a hacer la película”».

El rodaje de *Lawrence de Arabia* fue casi una operación militar, con David Lean como comandante en jefe. Peter O’Toole recuerda claramente que, en la primera

sesión de rodaje, el cineasta británico le dijo: «Peter, éste podría ser el comienzo de una gran aventura». En 1989 el director confirmaba su corazonada: «Lo fue».

Lean había elegido empezar en la más remota de todas las localizaciones, Jebel Tubeiq, una cordillera de montañas y enormes dunas de arena. El montaje logístico que requirió el traslado del material y de los miembros del personal entre Londres y el puerto de Aqaba, donde se instaló el equipo, y de ahí a localizaciones, situadas a veces a trescientas millas de distancia, creó numerosos problemas. Pero además de trasladar al desierto a todos los técnicos, actores, los cientos de figurantes beduinos y los animales, hubo que albergar al personal de avituallamiento encargado de darles de comer y de beber, así como tiendas para dormir, camiones de material, cuidadores de caballos y camellos, más las ingentes cantidades de comida y agua que necesitaban los cuadrúpedos allí reunidos.

Al principio, en Tubeiq sólo había tres actores: O'Toole, Zia Moyheddin, que encarnaba al guía de T. E., Tafas, y Maurice Ronet, que daba vida al Sherif Ali. El director estuvo cerca de un mes filmando las escenas de Lawrence y Tafas en su expedición a través del desierto. «Pasé tres meses y medio en Jordania, y de ellos dediqué siete semanas a aprender a montar en camello», explicó Moyheddin. «No había nadie a nuestro alrededor, sólo el especialista, David Lean, Peter y yo. David vivía en un cobertizo y Peter y yo en tiendas. Peter estaba en fase de autoinmolación».

Moyheddin había interpretado al doctor Aziz en una versión teatral de “Pasaje a la India” en Londres, y empezaba a labrarse un prestigio. *Lawrence de Arabia* era su primera película. Por las noches, O'Toole y Moyheddin repasaban el guión con Ronet. «Al principio David venía con nosotros», contó Moyheddin, «pero no tardamos en comprender que estaba desilusionado con Maurice y se olvidó de él». El responsable de contratar a Ronet había sido Spiegel, y en cuanto el actor francés aterrizó en Jordania, Lean supo que seguramente tendría que reemplazarle. «Cuando le vestí de árabe, me pareció un hombre travestido», declaró el director.

Había dos problemas: aunque Ronet se había dejado barba y bigote, se negaba a usar las lentes de contacto que debían ocultar el azul de sus ojos, porque le hacían daño a causa del viento y la arena. Este problema tenía solución, pero nada podía disfrazar su marcado acento francés, y a Lean no le gustaba la idea de doblar a uno de los personajes más importantes de la película.

Sam Spiegel contrató entonces a un actor de origen hispano-árabe, Christian Marquand.^[15] «Hablaban con acento francés y tenía los ojos azules, y creo que Sam tenía alguna clase de contrato a largo plazo con él», explicó Lean. El director le dijo a Spiegel que Marquand no era el hombre adecuado para el personaje y pidió ver fotografías de posibles candidatos. El productor le envió una serie de postales de estrellas del cine egipcio, y, al verlas, se le iluminó la cara: la segunda foto era de un

intérprete que parecía perfecto para el papel. En el reverso del retrato estaba escrito el nombre de Omar Sharif; además, el texto decía que hablaba inglés. Lean pidió a Spiegel que localizara a Sharif lo antes posible.

«Un día me llamaron y me preguntaron si podía entrevistarme con Spiegel en un hotel de El Cairo», recordaba Omar. «Allá me fui y me habló de la película. Yo conocía el trabajo de Lean y lo admiraba. Spiegel dijo que estaban pensado en darme un papel pequeño que aún no estaba escrito y que si podía viajar a Jordania para hacer una prueba. Pensé: un papel pequeño, que aún no está escrito, ¿y tengo que hacer una prueba? Qué gente más concienzuda. Por eso en Egipto no hacemos buenas películas. A mí no me parecía que la cosa valiera la pena, yo en Egipto ya era una estrella. Pero fui para conocer a David Lean».^[16]

Sharif voló a Ammán y luego a Tubeiq. «Me proporcionó un vuelo hasta el desierto de Jordania, en Ammán, en medio de la nada, como quien dice, en un avión pequeño», recordó el actor. «Cuando miré hacia abajo no había pista de aterrizaje ni nada, sólo una figura solitaria en medio del desierto. Puede imaginarse cómo impresiona algo así visto desde el aire».

La figura solitaria era David Lean. «El avión rodó y aterrizó, y fue la primera vez que lo vi. Me dio la mano y la sacudió, mientras decía: “Hola, Omar, me alegro de que hayas podido venir”, y yo notaba que con esos ojos tan penetrantes estaba observando detenidamente mi rostro y mi perfil, y que me estaba juzgando. Luego me tomó de la mano, me llevó a la tienda de vestuario y echó a todo el mundo, diciendo que podía ocuparse solo, y empezó a repasar la ropa que había. Dijo: “¿Te gusta el negro, Omar?”. Luego me llevó a maquillaje, y empezó a caracterizarme él mismo. Primero me puso una barba, y como no me quedaba bien lo intentó con un bigote. En aquella época yo iba afeitado».

Después de conocer al director, le presentaron a Peter O’Toole. Así recordaba el actor egipcio el momento: «Peter me estrechó la mano, se me quedó mirando pensativamente y dijo: “Omar Sharif. Nadie en el mundo se llama Omar Sharif”. “Tú te tienes que llamar Fred”». A partir de entonces, Michael Shalhoub, alias Omar Shereif, alias Omar Sharif, fue conocido como “Cairo Fred”.

Irónicamente, Ronet era la única persona del equipo a la que Sharif conocía de antes. Habían entablado cierta amistad en el Festival de Cannes, donde una de las películas más sonadas de Omar, *Goha*, había participado en la sección a concurso. Maurice recibió al joven actor egipcio con los brazos abiertos, y pensó que éste podría ayudarle con su acento. Pero al pobre Ronet le esperaba una mala pasada. Le dijeron que el recién llegado iba a hacer un papel que aún no estaba escrito y le pidieron que le diera la réplica en su prueba de cámara, con Sharif en el papel de Auda, el personaje de Anthony Quinn.

La prueba fue un éxito: Omar Sharif aparecía gallardo en albornoz, hablaba sin

acento excesivo y poseía un par de enormes ojos castaños, rodeados de pestañas largas y espesas. David Lean, sin embargo, no estaba convencido: «Creo que podría interpretar a Ali, pero no tendrá ese aura que creó Bolt, de halcón del desierto aristocrático y burlón».

Spiegel y Bolt no se mostraron de acuerdo. «Los dos pensamos que es un candidato magnífico y que tiene un aire de arrogancia nativa que a buen seguro tú también detectarás gradualmente en él», contestó el productor. «Bolt lo ha definido como “una opinión muy elevada de sí mismo”, cosa que personalmente me parece estupenda, porque creo que le ayudará en su interpretación».

Sharif regresó a El Cairo y luego viajó a Londres para hablar con los directivos de la Columbia. «Yo no tenía ni idea de para qué papel me querían», recordaba el actor, «y los directivos se aprovecharon mucho de mí porque no tenía representante. En El Cairo lo hablábamos todo por teléfono. “¿Cuánto quieres?”. “Más que la última vez”. Nadie tenía abogado. Era 1961, la televisión era una novedad».

En el despacho de Mike Frankovich firmó un contrato para hacer siete películas a lo largo de otros tantos años. El contrato también estipulaba que Columbia y Horizon Pictures utilizarían sus servicios «en igualdad de condiciones». Le dijeron que eran las condiciones habituales para los actores debutantes.

«Aquello imponía», explicó Omar Sharif. «“Chico”, me dijeron, “vas a hacer el papel de Ali. Firma aquí”. Me hicieron firmar una especie de contrato de esclavitud. Me pagaron 8.000 libras, y cuando David se enteró, se puso furioso. Además, yo tenía un lunar; algo que en Egipto se considera atractivo, pero Sam pensó que parecía que una mosca se hubiera posado en mi cara. Me lo extirpé en Londres y antes de empezar a trabajar en el filme me enteré de que Peter se había operado de la nariz. Luego me facturaron al desierto».

Sharif se presentó en el rodaje el 3 de junio de 1961. Su primera escena se rodaría una semana después, y en el intervalo tenía que aprender a montar en camello. Omar congenió de inmediato con Peter O'Toole. «Los dos eran jóvenes y un poco salvajes», declaró Phyllis Dalton. Los dos actores siguen siendo muy amigos.

A Maurice Ronet, mientras tanto, lo tenían engañado. Según explica Bill Graf: «Le enviaron a París con la excusa de que no le necesitarían durante un tiempo. Le dije a Sam que no podía hacer eso, porque [Maurice] iría por ahí diciéndole a todo el mundo que estaba haciendo aquella película tan importante. En Oriente Medio adquirió unas alfombras y se las enviaron a París. Aquello le hizo sospechar».

Maurice Ronet acabó cobrando sus honorarios completos, 50.000 dólares, a modo de indemnización, aunque la Columbia le facturó 15 libras por los gastos de transporte de las alfombras a Francia. El regateo a cuenta de aquello duró hasta el mes de octubre.

La filmación en Jordania duró varios meses, amenizados para el equipo de rodaje

con el bochorno abrasador que reinaba durante el día y el frío helador de las noches, amén de tormentas de arena varias, plagas de insectos y periodos de varias semanas seguidas aislados de toda civilización. Había que traer el agua en cisternas y la comida llegaba por avión desde Inglaterra. Durante el día, el calor rondaba los 55 grados, lo que obligaba a rodar al amanecer o al atardecer, y el resto del tiempo se hacía necesario envolver las cámaras en toallas húmedas y enfriar los termómetros para que no estallasen en el intento de registrar el progreso de la canícula.

Nadie se atrevió a decir en voz alta cuán irrazonables eran aquellas condiciones de vida hasta que llegaron Alec Guinness y Anthony Quinn. Les ofrecieron las mismas comodidades que tenían los demás actores —austeros cobertizos Nissen sin aire acondicionado— y al instante pusieron el grito en el cielo, amenazando con abandonar el rodaje si no se remediaba la situación. Su actitud les sirvió para obtener caravanas de lujo. Las condiciones de O'Toole también mejoraron un poco: en vez de una silla de lona a la intemperie, se le ofreció un pequeño cobertizo, que él aceptó con presteza y utilizó hasta que su nuevo refugio salió volando en la primera tormenta de arena.

En estas circunstancias, hay que reconocer que el director de producción, John Palmer, y el encargado del *catering*, Phil Hobbs, obraron casi un milagro. Phil, junto con el capataz Peter Dukelow y su ayudante, Fred Bennett, tuvo que organizar la manutención y alojamiento de setenta y tres hombres occidentales, la mayoría técnicos ingleses, y ciento veinte jordanos. Lo primero que hizo fue alquilar camiones cisterna que antes servían para albergar queroseno y reciclarlos para el transporte de agua desde el oasis de El Hasa, situado a casi doscientos kilómetros. Entre El Hasa y Jebel Tubeiq no hay carreteras. Los camiones cisterna abrían sus propios caminos.

A una altura de entre 700 y 900 metros, aproximadamente, Freddie Young y sus ayudantes estaban continuamente expuestos a la aparición repentina de tormentas de arena o cualquiera de esos accidentes atmosféricos que pueden volver loco a un hombre. El plan de trabajo incluía periodos de descanso en Aqaba, donde, aunque al bochorno se unía un mayor nivel de humedad, había posibilidad de salir a nadar y comer alimentos limpios de arena.

Los *sets* de rodaje estaban a kilómetros de distancia del campamento base de Tubeiq. De esta forma, David Lean mantenía su paisaje limpio de huellas de neumáticos o pisadas y de vasos de plástico. «Todos los días», contaba David Tringham, ayudante de dirección, «Roy Rossoti [ayudante del director de arte] buscaba y marcaba la mejor ruta hasta el rodaje del día siguiente. A la mañana siguiente, todos los camiones se alineaban uno al lado del otro y —a una señal— salían disparados hasta la primera marca. De ahí en adelante teníamos que avanzar en fila india. El premio para el ganador era no tener que ir todo el camino tragando polvo rojo. El vehículo de David salía cinco minutos antes de que empezara la

carrera, claro».

Inevitablemente, tales condiciones de vida acarrearón algunos problemas. Había un bar que se llamaba Star Tavern, sesión de cine todos los sábados y menús diarios a base de especialidades inglesas: abadejo ahumado, huevos con bacon, *roast beef*. Sin embargo, al cabo de tres días, Palmer empezó a recibir quejas de los trabajadores británicos: consideraban que las penurias a las que se hallaban sometidos les daban derecho a un suplemento salarial, dos guineas diarias. El 23 de mayo comunicaron sus quejas a los Sindicatos de Técnicos Cinematográficos, haciendo referencia a la incomodidad de sus alojamientos, las altas temperaturas soportadas, los víveres contaminados de «moscas y arena» y el estado de los servicios. Las negociaciones se prolongaron durante meses y, sin el apoyo de Palmer, los técnicos conquistaron su suplemento.

Anthony Quinn llegó a Uadi Rumm a finales de agosto de 1961. «No conocí a David Lean hasta que llegué a Jordania. Llegué por la tarde y quisieron que le saludara enseguida. Yo dije que no quería que David me viera sin maquillaje. El maquillador era Charlie Parker, yo ya había hecho algunas películas con él. Me pintó y le pregunté que qué pasaba con la nariz. Me dijo que ahora no me podía poner la nariz. ¡Pero yo dije que la quería en ese instante! Me improvisó una nariz y Phyllis Dalton me puso la túnica negra y azul».

Quinn recuerda su llegada a Uadi Rumm. «Había unos quinientos árabes sentados bajo los acantilados, a la sombra. Se levantaron y dijeron: “¡Auda, Auda!”. Todos me siguieron. Caminamos por la arena y entonces vi a David ensayando la escena con Peter y la daga. Yo no me moví, pero los árabes de atrás no dejaban de gritar “¡Auda! ¡Auda! ¡Auda Abu Tayi!”. David miró a su alrededor y dijo: “¡¿Pero quién es éste?! Anulad lo de Quinn y que ese hombre haga de Auda”».

No había duda: Anthony Quinn guardaba un notable parecido con los retratos y fotografías del auténtico Auda, y su forma de actuar se correspondía con la imagen que de él había ofrecido Lawrence en “Los siete pilares de la sabiduría”. Sin embargo, a Omar Sharif no le convenció del todo el tratamiento dado a tan importante personaje: «Creo que fue un error meter a Quinn en la película. Él era americano. Esa nariz falsa... se notaba, sobre todo cuando uno es un actor tan famoso como Anthony. Y el acento. Estaba un poco fuera de lugar. Lo mismo cabría decir de Rod Steiger en *Doctor Zhivago*. No se puede poner a un norteamericano. Tienen un estilo diferente de interpretar. Anthony era muy obvio, no era sutil».

La primera escena que interpretó Quinn también era su primera aparición en el filme, aquella en que él y su hijo (Kamal Rashid) se encuentran con Lawrence cuando éste se prueba sus vestimentas árabes. Era una secuencia clave, pero en el guión, T. E. se limitaba a desmontar del camello, sacar la daga, envainarla de nuevo y girarse de

repente, lanzando la túnica al viento. La escena necesitaba un ingrediente extra. Lean le dijo a O'Toole: «Aquí falta algo. ¿Qué crees que un hombre joven haría solo en el desierto, si le dieran esas vestiduras? Ahí tienes tu teatro. Haz lo que quieras». El actor irlandés pensó que Lawrence querría verse a sí mismo. «En el desierto no hay agua ni espejos, así que tuve la idea de sacar el cuchillo y mirarme en la hoja. Aún oigo a David detrás de la cámara diciendo: “¡Chico listo!”». La revista “Mad” parodió esta escena con una viñeta de O'Toole, túnica al viento, cantando “I Feel Pretty”, la canción que interpreta Natalie Wood en “West Side Story”.

Después de tres semanas de rodaje en las ardientes marismas de El Jafr, se decretó un periodo de tres días de descanso y los figurantes beduinos recibieron permiso para marchar de visita a Ma'an, la ciudad más próxima. Todo el campamento de Jebel Tubeiq se trasladó a Uadi Rumm y a El Quweira, la población que alberga el mayor mercado de camellos del desierto.

Uadi Rumm, a unos treinta kilómetros al norte de la punta del golfo de Aqaba, está compuesta por «imponentes acantilados rojos que se elevan a dos o tres mil pies por encima del arenoso suelo rosado del desierto», explica Box. Dicho paraje prestó fondo a las secuencias del campamento de Feisal y del pozo donde Ali entrega a T. E. las túnicas blancas típicas de la vestimenta árabe. En las escenas de Quweira y Rumm intervinieron un total de tres mil beduinos y más de 1.400 camellos de raza y caballos árabes, elegidos entre lo mejor de Jordania. Entre los animales, y las necesidades de la población beduina, el volumen de agua consumido se elevaba aproximadamente a los 160.000 litros diarios. Todo un problema.^[17]

La vida en el desierto jordano no tardó en producir su propia rutina. La mayoría de los actores y técnicos cenaban y a continuación tomaban unas cuantas copas, o en el caso de O'Toole y Sharif, bastantes. «Era como estar en el Ejército», contó el actor egipcio. «Nos sentábamos en el bar y nos emborrachábamos todas las noches. No había otra cosa que hacer».

El equipo trabajaba veintiún días seguidos y descansaba tres. «Algunos se iban a Ammán, otros a Jerusalén», recordaba Omar. «Peter y yo íbamos a Beirut porque era un lugar de perdición. Viajábamos en avión privado y tomábamos pastillas de dexedrina para mantenernos despiertos. No queríamos perder tiempo. Nos divertimos, aunque estábamos todo el tiempo borrachos. Bebíamos, jugábamos, entrábamos en los cabarets, íbamos con mujeres. Una vez perdimos el avión de vuelta».

En aquella época, la capital de Líbano era una ciudad vibrante y cosmopolita, a la que llamaban “la ciudad del pecado de Oriente”. Allí, O'Toole seguía al pie de la letra un consejo de Nutting: «En Beirut y fuera de aquí podéis hacer lo que queráis,

pero en Jordania, si no os mantenéis serenos, tendréis que salir por piernas». El actor irlandés, obediente, apuraba sus días de ingesta etílica.

Freddie Young presenció una de aquellas descomunales borracheras. «Tuvimos una cena especial en Beirut, organizada por Sam, estaba todo el mundo, menos Peter». El anfitrión preguntó por el actor y Young lo encontró bebiendo en la barra. «Conseguí traérmelo, pero de primer plato había sopa de cebolla francesa. Como estaba borracho, tomó una cucharada de aquella sopa hirviente y se le pegó al paladar un trozo de queso. Soltó una obscenidad y salió corriendo».

David Lean, en cambio, no era aficionado a la vida social. «En el set no había mujeres, sólo Barbara Cole y la mujer de Eddie Fowlie, que tenían un campamento para ellas solas. David no se relacionaba, la verdad. Él estaba con Barbara». En realidad, el cineasta británico fue el único miembro del equipo que se adaptó perfectamente al desierto, quizás a causa de su temperamento ascético. Sólo él actuaba como si no hiciera calor. «Trabajábamos dos o tres semanas seguidas», explica Box, «y luego nos tomábamos dos días libres y nos íbamos a Beirut, que en aquellos tiempos era una ciudad maravillosa. Una vez, David me dijo: “¿Sabes, John?, vivimos como príncipes”. Y no lo decía por alardear».

Peter Newbrook, operador de la segunda unidad, recuerda que Peter O'Toole era aficionado a las bromas pesadas, y que una noche derribó las tiendas de los técnicos cuando éstos dormían. «Después de pasarte un día entero trabajando duramente, bajo un sol abrasador, aquello no tenía gracia».

En cuanto a los demás actores, había de todo. Anthony Quayle era una estupenda compañía, aunque detestaba su papel. «Pensaba que estaba interpretando a un idiota», explicó Lean. Alec Guinness nadaba en el golfo de Aqaba y hablaba de Shakespeare. Sharif dijo de él: «Sólo abandonaba su reserva para hablar de su profesión. Sólo se abría con el estímulo de la interpretación».

Los actores iban y venían, todos salvo O'Toole y Sharif. Lean llegó a encariñarse considerablemente con ambos, y alentó la amistad entre ellos, porque en la película también eran amigos. David percibía que Omar era dado a los nervios y procuró que se sintiera cómodo. Con Peter, en cambio, se mostró muy duro, aunque el actor irlandés jamás rechistó. Estaba decidido a desmentir la fama de estrellita caprichosa que se había traído de Inglaterra. Lean se aprovechó de su determinación y le presionó hasta el límite de su resistencia física para conseguir el máximo realismo, someténdole a una serie de pruebas que hubieran acabado con el masoquismo del verdadero Lawrence.

Un ejemplo perfecto es la escena donde T. E., acompañado por los dos muchachos, atraviesa el desierto del Sinaí en dirección al Canal de Suez, en plena tormenta de arena. Una máquina de viento se encargaba de arrojar arena a la cara de O'Toole, y Lean quería mostrar que la naturaleza masoquista de Lawrence le permitía

mantener los ojos abiertos. Lo repitieron veinte veces, por deseo del director, hasta que O'Toole logró terminar una toma sin pestañear. Incluso David quedó impresionado. «Yo intentaba enseñarle disciplina», explicó el exigente cineasta británico, «y le dije que en tres meses sería capaz de soportar cualquier cosa con los ojos abiertos. Peter lo hizo en tres semanas, sólo para demostrarme que lo podía hacer». El actor tenía unos ojos extremadamente sensibles y el médico le había recomendado no exponerlos mucho al sol...

A principios de 1961, antes de que hubiera empezado la filmación, Horizon y Columbia emitieron una nota de prensa conjunta que decía: «*Lawrence de Arabia* es la primera producción cinematográfica que empieza a rodarse sin presupuesto. Columbia, que se encargará de la distribución internacional, ha acordado que gastará lo que sea necesario hasta que se cumplan todos los objetivos de la producción».

Esto no era del todo cierto, y a medida que progresaba el rodaje en Jordania, lo fue cada vez menos. Aunque los directivos de la Columbia confiaban plenamente en Spiegel, y también en Lean, no tardaron en comprender que el asunto iba a salir bastante más caro de lo que habían calculado. El 6 de junio, cuando aún no hacía un mes del comienzo del rodaje, Leo Jaffe, máximo responsable de la Columbia en Nueva York, envió personalmente un télex a Mike Frankovich en Hollywood. Bill Graf le había advertido que los gastos de *Lawrence de Arabia* podían elevarse hasta los diez millones de dólares.

Jaffe decía en su nota: «Información sorprendente según recientes conversaciones con Spiegel que dio como cifra máxima tres millones». Jaffe pensaba que Sam los estaba toreando y recomendaba intentar terminar la película por un coste máximo de ocho millones de dólares, y cerrar el rodaje en Jordania antes del 11 de septiembre. Spiegel reaccionó enviando un telegrama a Lean, instándole a apresurar el ritmo de trabajo, si no querían padecer las consecuencias.

Las amenazas subieron de tono cuando Robert Bolt regresó a Inglaterra. Nada más aterrizar en las islas, el guionista tuvo la feliz idea de conceder una entrevista a Atticus, columnista del “Sunday Times” de Londres, donde describía *Lawrence de Arabia* como la empresa más gigantesca desde la construcción de las pirámides. En palabras de Bolt: «La vida en el set de rodaje era un choque continuo de monstruos egomaniacos que desperdiciaban más energía que los dinosaurios y que vertían ríos de dinero sobre la arena».

En cuanto leyó el artículo, «Sam envió un cablegrama diciendo que si no acelerábamos, tendría que venir con una escoba muy grande a barrerlo todo», recordó Lean sonriendo. «Así pues, pedí a los de atrezzo que me consiguieran una escoba muy grande y me filmé a mí mismo en el desierto en 35 mm, barriendo la arena y luego dirigiéndome a la cámara, apuntando hacia ella con un dedo y diciendo: “Ven aquí, mamón”, o algo semejante, “e intenta hacer mi trabajo. No durarías ni una

hora”». La anécdota suena muy inocente, pero el director remataba su relato con cierto deje de regodeo complacido: «Me imagino que al viejo Spiegel, sentado en una sala de proyección de Londres, no le gustó oír aquello».

«A David no se le metía prisa», explicó Barbara Cole. «Yo le he visto mirar por el visor durante cuarenta y cinco minutos, hasta que yo le daba una palmadita en el hombro y le decía que la gente estaba esperando. Y entonces decía: “Dios, ¿he estado con esto todo este tiempo?”. Estaba como en trance». Eso sí, según Freddie Young, pese a su fama de perfeccionista obsesivo, Lean era un director extremadamente frugal: «David sólo rueda lo que quiere. No deja nada para que lo corten o preparen una escena opcional. Dirigía y fotografiaba las escenas para que sólo se pudieran montar de una manera. Y como las preparaba tan bien, muchas veces no tenía que repetirlas más de dos o tres veces».

Quienes asistieron al rodaje cuentan que las batallas entre director y productor alcanzaban, en sus mejores momentos, tintes épicos. Aparte de su ambición, su perfeccionismo y su afición a las faldas, Lean y Spiegel eran dos personalidades radicalmente opuestas: Lean inglés, cuáquero, apuesto, nervudo, esbelto y tímido; Spiegel centroeuropeo, judío, sociable y rechoncho. El uno preocupado por la calidad artística, el otro por la rentabilidad económica. Y los dos radicalmente independientes. ¿A alguien le extraña realmente que del choque entre estos dos hombres saltaran chispas?

Según Omar Sharif, «Sam pensaba que la gente trabaja mejor cuando se siente presionada. Recuerdo que envió a David un famoso telegrama que decía: “Nunca tan poco se rodó en tanto tiempo y tan mal”. En ocasiones venía a Aqaba en su yate, y David a veces pasaba el fin de semana con él. Pero Spiegel casi nunca venía al *set*. En los últimos tiempos de Jordania, fui a Aqaba a ver a Sam. Me preguntó por qué mantenía la cabeza erguida como un jefe de camareros. Era su forma de presionarme».

Corrían los primeros días del mes de agosto. Lean mantenía su habitual lista de agravios contra Spiegel, pero su ira se desviaba gradualmente hacia Bolt. Cada vez que asistía a una proyección, el guionista escribía una carta «desmenuzando cada declamación de cada frase. No ha terminado su primera película», se quejaba el director, «y ya se ha catapultado a una posición que le permite no sólo hablarme con condescendencia, sino orientar la dirección de esta película». También acusaba al productor de convertir a Bolt en su tutor. «Ahora escribe directamente a los actores, con copia para mí; te ruego corrijas esta situación. Me puede escribir cuanto quiera, pero te ruego me permitas transmitir a los actores lo que considere oportuno».

«Bolt estuvo en la proyección conmigo», le explicó Spiegel a Lean. «Te lo digo de verdad: salió francamente impresionado. En aquellas circunstancias me pareció

preferible no darle indicación alguna de tu acritud pasada; debes recordar que él no es consciente de sombra alguna en su relación contigo. Recuerda que sigue enviándote notas porque no sabe de tu enfado». La aclaración surtió efecto. Bolt y Lean empezaron a colaborar. Y Spiegel se abstuvo de atizar el fuego de la discordia. Décadas más tarde, curiosamente, David no guardaba recuerdo alguno de su enfado contra el escritor. Sólo recordaba sus problemas con Sam; su última visita a Jordania, por ejemplo, cuando el productor posó ante la cámara «acariciando los camellos, mirándome, acariciándome a mí y paseando con los actores».

En aquellos días, Lean estaba enfadado con Spiegel porque éste quería obligarle a abandonar Jordania. Pero en opinión de Phyllis Dalton, David necesitaba a Sam: «Sin él se hubiera muerto en el desierto». Lean se había enamorado de Wadi Rumm, igual que el resto del equipo. Era un lugar más romántico y espectacular que otras localizaciones jordanas, puntos como Jebel Tubeiq y El Jafr. John Box habló de sus «imponentes acantilados encarnados, elevándose dos y tres mil pies sobre la arena rosácea del desierto». Para Kevin Brownlow, el cineasta británico utilizó el lugar «como John Ford Monument Valley, al que se parece vagamente». Resultaba difícil no emocionarse ante el Gran Cañón de Oriente Medio. «La enormidad de las rocas en comparación con el tamaño de la gente te obligaba a dar una nueva perspectiva a las cosas», declaró Dalton.

Cuando Nutting llegó a Wadi Rumm, los miembros del equipo acababan de sufrir una tormenta de arena. Lean fue la primera persona a la que vio, cubierto de polvo de pies a cabeza. «Era como si acabara de estar con un maquillador que se hubiera entusiasmado», describió el diplomático. «Le pregunté: “Bueno, ¿qué piensas ahora de mi desierto?” Temí una explosión tremenda». Pero el director contestó: «Anthony, te quedaste corto en todo». Para Nutting, Lean era «otro inglés que se había vuelto loco en el desierto».

Con opiniones como ésta, Spiegel tenía motivos para preocuparse. Para Roy Stevens, «creo que era una de esas situaciones en las que había que decir: “Venga, niño, la acción tiene que continuar”. Sam pensaba que si no decía hasta aquí hemos llegado, [Lean] seguiría allí todavía, filmando paisajes bonitos».

Spiegel, que pasaba el rodaje a bordo de su yate sobre el Mediterráneo, consiguió arrancar a Lean de las arenas del desierto al cabo de cinco meses de trabajo. El rodaje jordano se suspendió el 28 de septiembre de 1961. Era el día 117 de filmación. Corren distintas versiones sobre lo que ocurrió exactamente, pero parece que las causas de la suspensión fueron varias. Para empezar, Bolt tenía que terminar la segunda parte del guión y Lean se estaba quedando sin escenas que filmar. Por otro lado, la recomendación de Jaffe se había seguido casi al pie de la letra: la Columbia comprendía el interés de cerrar la localización jordana y terminar la película en España.

Otra razón aducida es que Spiegel acabó sucumbiendo a los nervios que le producía el hecho de rodar en un país árabe. Según John Box, cuando se tomó la decisión, «David se puso a gritar y hubo que sacarle a rastras de su *roulotte*». Anthony Quinn ofreció una versión completamente opuesta de los hechos: «Yo estaba allí cuando David le dijo a Spiegel que iba a suspender el rodaje e iba a volver a Londres para trabajar en el guión con Bolt. Sam se quedó de piedra, literalmente. Pero él no podía controlar a David, nadie podía. Sam tuvo que aguantarse. David dijo que iba a suspender el rodaje, costara lo que costara». «David se puso furioso, por supuesto», recuerda Barbara Cole, «porque aún le quedaban escenas que rodar en Petra. Pero no podía hacer nada, porque no quedaba dinero y el guión estaba incompleto. Y Robert Bolt estaba en la cárcel». La primera parte de la aventura tocaba a su fin.

El encarcelamiento de Robert Bolt tampoco alivió la situación. El dramaturgo era un pacifista convencido y uno de los dirigentes del CND, el comité para el desarme nuclear, en Gran Bretaña. En los reivindicativos tiempos de la guerra fría, el dramaturgo era uno de los artistas, intelectuales y políticos que acostumbraban a concentrarse en Trafalgar Square y celebraban “sentadas” delante de la policía. El 17 de septiembre de 1961, Bolt fue detenido junto a Bertrand Russell, John Osborne, Arnold Wesker, Vanessa Redgrave y otros miembros del Comité de los Cien en una manifestación antinuclear que se celebró en Trafalgar Square y estuvo a punto de paralizar la ciudad de Londres. Ese día, la policía detuvo a 1.314 personas, el mayor arresto masivo de la historia en Inglaterra. El motivo: la manifestación se había realizado sin respetar los procedimientos administrativos de demanda de autorización.

La justicia inglesa se hizo cargo del asunto y llamó a treinta y dos organizadores para hacerles la siguiente propuesta: o reconocían que habían incumplido la ley o iban a prisión. Bolt y sus compañeros, considerando que el proceso formaba parte de una campaña contra el CND, rechazaron el arrepentimiento y fueron declarados culpables de desobediencia civil y condenados a un mes de cárcel en Drake Hall, Staffordshire.^[18]

Spiegel no aceptó de buen grado la “broma”. Es más, cuando se enteró de que su guionista estaba en la cárcel, se puso hecho una furia e inundó al escritor de telegramas. El compañero de celda de Bolt, el escritor Christopher Logue, lo recordaba así: «Todos los días llegaban coches llenos de abogados y empezaban a discutir con Robert. Luego, un día llegó un Rolls-Royce azul enorme —Spiegel en persona— y Robert desapareció».

El productor sabía de qué pie cojeaban los directivos de la Columbia, y la vinculación de su guionista con una causa izquierdista podía perjudicarle. No quería que pensaran que Horizon Pictures se había arrimado al Michael Wilson de la

escritura inglesa. El productor reaccionó como solía: implacable, pero eficaz, interpretando una de esas escenas que le habían hecho famoso en Hollywood, cuando se decía de él que era capaz de hacer cualquier cosa salvo una película. Dicen que amonestó así a Robert Bolt: «O sea que estás dispuesto a permitir que esta gente pierda su trabajo y miles de dólares para que tú puedas ir al cielo cuando te mueras».

El truco funcionó. Quince días después, Bolt accedió a firmar una declaración en la que se retractaba de su actitud y se comprometía a no participar en futuras manifestaciones. El dramaturgo fue puesto en libertad tras cumplir catorce días de condena, y, nada más salir, Spiegel le invitó a una carísima comida en el Berkeley Hotel de Knightsbridge, para celebrar su puesta en libertad. Para el bueno de Bob, «fue el momento más ignominioso de mi vida. Accedí a salir, pero sé que fue un error».^[19] Durante seis meses apenas consiguió mirarse al espejo. Entregó el dinero que había ganado al Center 42 de Arnold Wesker, una organización que «acercaba el teatro a la gente real actuando en fábricas y asociaciones de trabajadores». Mientras tanto, el dramaturgo viajó a Madrid para terminar el guión junto al director.

Los crecientes gastos del rodaje en Jordania habían vaciado hasta tal punto las arcas de Spiegel que se decidió buscar una localización más económica. El país elegido fue España, que al parecer también albergaba una buena partida de los fondos congelados del producto; además, había zonas que podían pasar por desierto, y monumentos árabes que ayudarían a recrear las ciudades de Oriente Medio.^[20]

Eddie Fowlie recuerda que uno de los últimos planos rodados en Jordania consistía en camellos recortados contra la espectacular inmensidad del desierto. Lean exclamó: «¡A ver en qué parte del mundo hay algo así!». En realidad, al cineasta británico no le apetecía abandonar el desierto y se quedó un tiempo en Wadi Rumm tras la partida de sus compañeros. «Cuando llegó el momento de marcharse», explicó Spiegel, «estaba casi al borde de las lágrimas. Como si hubiera heredado parte del misticismo de Lawrence, de su amor por el desierto».

Fowlie era el encargado de coordinar el transporte de todo el material a España. Spiegel fletó un vapor y cargó casi todos los enseres a bordo, incluidos *roulottes*, generadores y los camellos y corceles “protagonistas”. La parte más pintoresca y olorosa de la carga consistía en un centenar de camellos disecados. Fowlie había comprado las pieles en un matadero y las había rellenado con paja, para disponer de ellos “por si acaso”. El director los necesitaba para los planos posteriores a las batallas.

Lean sintió mucho abandonar Jordania, un nuevo motivo de agravio contra su socio. Poco importaba el hecho de que John Box aconsejara el traslado. «Allí nunca hubiéramos podido construir El Cairo ni Damasco», declaró el diseñador de

producción. El equipo estaba agotado y estaban perdiendo elementos.

David nunca dejó de pensar que el traslado a España había sido un error. Intuía que la decisión tenía algo que ver con el hecho de que se trataba de dinero judío que estaba cayendo en manos del enemigo. «Le podían haber acusado de traidor [a Sam]», insistió el director. «Siempre he pensado que lo coaccionaron muy diplomáticamente, y ya no volvimos a Jordania». No le faltaba razón: por dar tanto dinero a un estado árabe, Spiegel estaba dando que hablar. Pero había una razón más importante: el presupuesto se había disparado y la expresión “gran espectáculo” se había convertido en malsonante en algunos estudios de Hollywood. Catástrofes como *Rebelión a bordo* o *Cleopatra* estaban minando la reputación del género épico.

Los jordanos creían que ningún hombre blanco sería capaz de aguantar un verano en el desierto. El equipo de *Lawrence de Arabia* había demostrado que se equivocaban. Pese a la deshidratación causada por el calor, la disentería, pese a la media de siete kilos perdidos por cada miembro del equipo, la compañía emprendió el regreso exhausta pero triunfante, y disfrutó de un periodo de descanso de seis semanas. El éxodo de suelo jordano tuvo lugar el 1 de octubre de 1961.

Guinness y Quinn aprovecharon el receso para hacer otras películas. Spiegel obligó a Sharif a acompañarlo a Inglaterra para evitar su retención en Egipto. Bolt se aprestó a terminar la segunda parte del guión. Y O'Toole ingresó directamente en el hospital, decidido a reponer fuerzas. «Cuando salí del hospital me volví loco. Normal, después de seis meses en el desierto. Acabé en la cárcel, en Bristol. Bristol, precisamente; pensé que allí estaría bien. Era mi segunda condena de cárcel y a la gente del equipo le molestó. Con una película así no se hacen esas gracias». El actor irlandés había sido detenido por conducir bajo la influencia del alcohol. Le impusieron 75 libras de multa y le retiraron el permiso de conducir durante un año.

La unidad se reunió de nuevo en Sevilla el 18 de diciembre de 1961. Allí se presentó Jack Hawkins, dispuesto a encarnar a Sir Edmund Allenby; el actor se había afeitado la parte de arriba de la cabeza, dejándose unos pocos cabellos ralos, para parecerse a las fotos del mariscal inglés. Sir Donald Wolfitt dio vida al general Murray, el inepto predecesor de Allenby. Sir Alec Guinness regresó del rodaje de *The Mutineers*, igual que Anthony Quayle. Claude Rains llegó procedente de Roma para asumir el papel de Dryden, el astuto y erudito responsable civil del Arab Bureau, la división de Información del Gobierno inglés en El Cairo, el hombre que lanza a Lawrence a su aventura árabe. Y Anthony Quinn se reincorporó al estelar reparto una vez cumplida su labor en *Réquiem por un campeón*, filmada en Nueva York.

El equipo se alojó en hoteles con todos los servicios, como el lujoso Alfonso XIII. Este establecimiento de estilo mudéjar, construido a finales de los años veinte con suntuoso patio interior, también iba a representar el Club de Oficiales de El Cairo. La

Capitanía de la Plaza de España, la inmensa explanada de edificios construida en estilo mudéjar para la Exposición Iberoamericana de 1929, se convirtió en el cuartel general del general Allenby en El Cairo. Box transformó un antiguo casino en el Ayuntamiento de Damasco, y en los edificios de la Plaza de las Américas localizaron edificios municipales de Jerusalén.^[21]

Atrás quedaban las tiendas y *roulottes* del desierto jordano. Ahora disponían de hoteles, pisos y restaurantes modernos. Ya no hacía falta luchar con las moscas para llegar a los víveres. Había agua potable al alcance de todos. Al contingente de sesenta y cinco técnicos británicos, más dieciocho actores con diálogos, se unió un número equivalente de trabajadores españoles. En escenas como la entrada de Allenby en Damasco participaron hasta dos mil figurantes autóctonos.

Edmond O'Brien llegó a España en enero de 1962 para hacerse cargo del papel del periodista norteamericano, Jackson Bentley. El rol estaba basado en Lowell Thomas, pero cuando Robert Bolt reemplazó a Michael Wilson en el guión, el personaje cambió de nombre y perdió importancia. Edmond debía rodar en Sevilla, Almería y Marruecos.

Después de rodar unas cuantas escenas, O'Brien aprovechó una pausa en su plan de trabajo para regresar a Los Ángeles, donde sufrió un ataque al corazón. No había forma de prorrogar su calendario de sesiones hasta que estuviera en condiciones de regresar al trabajo, y de todas formas ninguna compañía aseguradora estaría dispuesta a darle cobertura.

Había que encontrar un sustituto enseguida, y Lean pidió consejo a Quinn. «Propuse a Arthur Kennedy, que a mí me parecía el mejor intérprete de Estados Unidos», explicó el actor de origen mexicano. Kennedy, que acababa de encarnar a Poncio Pilatos en *Barrabás*, junto a Anthony, estaba disponible, y a finales de febrero se trasladó a España para interpretar al oportunista corresponsal norteamericano.

Por esas mismas fechas, Jose Ferrer vino de la India para encarnar a uno de los villanos más malévolos de la historia del cine, el Bey turco, gobernador de Deraa, el hombre que hace azotar a Lawrence. También se incorporaron al reparto Howard Marion Crawford en el papel del oficial inglés que abofetea a T. E. en el Hospital Turco de Damasco, y el español Fernando Sancho en el papel del brutal sargento del Bey. El reparto de *Lawrence de Arabia* había alcanzado proporciones épicas.

En Sevilla las cosas empezaron a mejorar. Ahora tenían cuartos de baño, agua corriente y otras comodidades inexistentes en el desierto, pero entre los miembros del equipo siguió dominando un clima de intensidad y concentración. La causa:

David Lean. Ni siquiera en aquel entorno más benigno rompió el director su severo régimen de trabajo. Su perfeccionismo seguía intacto, con detalles como

pasarse un día entero esperando a que unas moscas quisieran posarse sobre un mapa.
[22]

Para que los espectadores se impregnaran del ambiente sofocante de una oficina del Estado Mayor Británico en El Cairo, la toma se repitió varias veces mientras los técnicos intentaban atraer a un pequeño grupo de desobedientes moscas hacia el mapa y, a ser posible, hacia el pincel que blandía Peter O'Toole. Continuaron repitiendo pacientemente hasta que cuatro moscas atravesaron audazmente el mapa del desierto. El equipo estalló en vítores. Peter se había visto eclipsado por la interpretación de un grupo de moscas.

A Lean no le agradaba que en sus rodajes reinara un ambiente festivo. En especial no le gustaba que los actores hicieran chistes o hicieran el tonto entre tomas, porque prefería conservar el clima de la escena. Una vez, Hawkins, después de hacer una interpretación maravillosa, ejecutó una pequeña danza, girando el albornoz de O'Toole sobre su cabeza. El director no encontró simpática aquella muestra de frivolidad.

Y nunca fue el ambiente más grave que cuando Lean llegó al *set* para rodar la escena en que los turcos interrogan y azotan a Lawrence en Deraa. John Box había construido un decorado extremadamente austero. Era el 12 de marzo de 1962, y Jose Ferrer acababa de llegar para interpretar al Bey turco. Según Ferrer, el panorama era «como estar en la iglesia. Era un ambiente de mucho silencio, mucha concentración e intensidad. Apenas hablábamos entre nosotros. Era como formar parte de un terceto de cuerda».

El lunes, Ferrer se presentó en los departamentos de maquillaje y vestuario. «Aquellas botas eran mías. Me las ponía mucho para montar y me las hicieron a medida en Maxwell, en Savile Row. Estaban tan lustrosas que me servían de espejo para afeitarme. El martes hice la escena corta en la calle. El miércoles y el jueves rodamos la escena de la violación. El viernes esperamos el informe del laboratorio y el sábado volví a Londres».

El actor recordaba que se le pidieron cosas un tanto curiosas: «David me pidió que tosiera, y también quería un primer plano de las botas, conmigo de puntillas. Luego quiso hacerme un primer plano de la boca, que tenía que tener aspecto lascivo, pero yo no podía parar de reír, y eso le molestaba».

Cuando Ferrer abandonó el rodaje, Lean rodó la escena en que Omar Sharif espera a la puerta del edificio turco, y luego la escena donde se lleva a O'Toole. Más tarde, el director expresó su insatisfacción con esta parte de la película. A Bolt le escribió: «El final de la escena del Bey —donde teníamos que haber aguantado un momento más para explicar que el Bey le había forzado— se les escapó al noventa por ciento de los espectadores. Nuestro fracaso dentro de un filme en particular se debe, creo, a no preocuparnos lo suficiente y acomodarnos en una actitud de decir, bueno, si no lo entienden, que no lo entiendan... y que les den».

¡Problemas, problemas, problemas! España era mejor que Jordania, pero si se habían trasladado hasta allí era por su parecido con el desierto árabe, por su aridez, casi tan insoportable como su referente. De ahí la sorpresa cuando, nada más reiniciarse el rodaje, se encontraron con una serie de inundaciones, las peores que vivía Sevilla en cien años. Y después de Jordania, la visión de un camello chorreante de agua de lluvia era motivo de risa histérica.^[23]

Los extras eran otro tema. En Sevilla, Lean contrató a Pedro Vidal para que colaborara en las escenas multitudinarias, pues trabajar en las calles y edificios de Sevilla no era cosa sencilla. Según Vidal, «el gobernador militar era un hombre arrogante que nos complicaba mucho la vida. Necesitábamos su oficina como decorado, y los pollos de Sevilla no dejaban de cacarear, así que hicimos que un equipo de personas les retorciera el pescuezo».

Tampoco era fácil organizar y motivar a la multitud. Cuando Vidal tuvo que pedirles que vitorearan y agitaran los brazos con entusiasmo al entrar Allenby en la ciudad, se mostraron muy apagados. Había que darles una razón auténtica para vitorear. No sabían simularlo. «No podíamos decirles que era Lawrence de Arabia», explicó Vidal. «David me dijo que les dijera que era Charles Dickens. Pero ellos no sabían quién era Dickens, ni siquiera quién era Cervantes. De forma que les dijimos que era Antonio Ordóñez, un torero famoso, y entonces gritaron como locos».

En España, todo el equipo intentó integrarse en la vida nocturna. Peter O'Toole, en compañía de April Ashley, su amigo transexual, y Omar Sharif, se entregaba a borracheras de tres o cuatro días... o noches. Después de hacer su ronda de bares, acababan en un *nightclub*, donde pasaban la noche bailando y bebiendo. A veces, Sharif se quedaba con O'Toole hasta que el actor inglés perdía el conocimiento de tanto beber, sin apartarse de su lado por si acaso ocurría algo grave.

¿Pero quién era esa tal April, a quien O'Toole había tomado tanto apego? Después de una dolorosa operación en Casablanca, George Jamieson había reaparecido en la movida londinense con el nombre de April Ashley y se ganaba decentemente la vida como modelo. Había conocido al actor irlandés en Chelsea y volvió a verle en Villa Verde, una casa alquilada por la heredera Bobo Sigrist en las afueras de Marbella, perteneciente a la hija del general Franco, Carmen, Marquesa de Villaverde. O'Toole le presentó a Omar Sharif y los tres acabaron volviendo en el coche de Peter a Villa Antoinette, donde se alojaba Ashley. Los tres se hicieron amigos rápidamente, y cuando los dos actores volvieron a Sevilla tras el periodo de descanso, Ashley los siguió. Sin embargo, su amistad con O'Toole era perfectamente casta.

El fin del periplo sevillano marcó también la disolución de parte del reparto. Claude Rains y Jose Ferrer dieron por finalizado su cometido en la película, y Jack Hawkins prácticamente igual, salvo por una escena del comienzo que se filmaría más

tarde en Inglaterra.

El 19 de marzo de 1962, después de tres meses de rodaje en Sevilla, la unidad emprendió otro aparatoso traslado hacia Almería. En cuestión de una noche, un tren especial transportó a todo el personal entre la ciudad hispalense y la nueva localización, mientras un convoy de cuarenta y ocho camiones se ocupaba de trasladar accesorios de atrezzo, trajes y material técnico. Un segundo tren de carga se encargó del traslado de las *roulottes* empleadas en el desierto de Jordania, junto a tres Rolls Royce de 1916 y motocicletas de la misma época.

En Jordania, los directores de la segunda unidad eran André Smagghe y Noël Howard. En España se unió a ellos Andre de Toth, un húngaro de sesenta y dos años que había estado casado con Veronica Lake. Su rasgo distintivo era el parche negro que le cubría un ojo, y si alguien osaba preguntarle cómo había perdido el ojo, el cineasta contestaba: «A veces visito la tumba del hombre que lo sabe». André era un aventurero; a veces, para diversión del equipo, se desnudaba íntegramente, salvo por el parche, y recorría a nado la playa de Almería.

En aquellos tiempos, la ciudad era poco más que un pueblo de pescadores. El paisaje era casi yermo. Hacia el interior había montañas y vastas extensiones de dunas de arena. Lean decía que las playas tenían color de piel de asno, y Fowlie tuvo que ingeniárselas para mejorar su aspecto con arena amarilla importada. También importaron 129 camellos del norte de África. Después del rodaje, cinco de ellos fueron a parar al Zoo de Barcelona, doce murieron, treinta los vendieron a una fábrica de enlatados y el resto a agricultores vecinos. El 20 de marzo, el equipo tomó posesión de un punto de la carretera de Níjar a 20 kilómetros de Almería. Al día siguiente se reanudó el rodaje. Filmaron las secuencias de la tienda de Feisal y la de Auda. Para la primera, reclamaron al actor inglés Henry Oscar como recitador del Corán.

En un puerto de montaña cercano a Tabernas, una inundación repentina, causada por unas lluvias intempestivas en las montañas del norte, estuvo a punto de arrasar por completo el *set* de rodaje. Un muro de agua descendió por las paredes del cañón, obligando a actores, figurantes, camellos y caballos a precipitarse colinas arriba, e inundando la *roulotte* de David Lean antes de que pudieran remolcarla a un lugar seguro.

En otro puerto de montaña, tres kilómetros al norte de Carboneras, en el punto en que el cauce seco del río Alías forma un abanico aluvial, el jefe de constructores, Peter Dukelow, convirtió en realidad la ciudad Aqaba diseñada por John Box. El decorado no era más que una ilusión maravillosa: una serie de fachadas falsas estratégicamente diseñadas, con los cañones gigantes, que sólo podían tomarse desde un ángulo.

Como material emplearon principalmente piedras encontradas en un cauce seco que discurría hacia el mar a través de una garganta. Además de resultar económico, el lugar ofrecía un terreno despejado para los caballos y camellos que se lanzaban sobre Aqaba. Sobre casi trescientas estructuras independientes, incluido un campamento militar a las afueras de la ciudad, pendían dos cañones de gran tamaño que miraban hacia el mar.

La atronadora carga árabe, con 150 camellos y 450 caballos atravesando el campamento turco, atrajo a multitudes de curiosos, aldeanos que recorrieron hasta cien kilómetros a lomos de asnos, mulos, caballos, bicicletas y carros para presenciar el mayor espectáculo gratuito de sus vidas. Como había sucedido en Sevilla, los gitanos de la zona, descendientes en su mayoría de moros y por tanto de rasgos árabes, ejercieron de figurantes.

Durante la filmación del ataque, Anthony Quinn venció su miedo a los caballos y cabalgó a lo largo de media milla, cámara en pos. Mientras que Peter O'Toole, montado a lomos de un camello, estuvo a punto de resultar gravemente herido por culpa de una pistola que disparó perdigones a pocos centímetros de su cara.

El descarrilamiento del tren era una cuestión aparte, y de él se ocupó un equipo de segunda unidad. Lean quería rodar la secuencia en Jordania, pero tuvo que conformarse con el Cabo de Gata. Fowlie recuerda que antes de empezar a rodar tuvieron que construir la vía, traer los trenes en camiones, alejar del lugar a docenas de gitanos y arrancar miles de arbustos. Los atrecistas «robaron una locomotora una noche, la hicieron rodar por la vía y estuvieron a punto de estrellarla. Por la mañana la encontramos al otro extremo de la vía». El encargado del sonido, Win Ryder, ávido de perfección, viajó a Almería sólo para registrar los traqueteos y silbidos de una auténtica locomotora de vapor.

En las dunas de arena cercanas al Cabo de Gata se instalaron varios kilómetros de vías férreas para las secuencias que muestran los ataques de Lawrence a los trenes turcos. La Renfe suministró dos máquinas locomotoras de época, una alemana y otra belga, ocho vagones de pasajeros, catorce furgones para caballos, dos para equipaje y uno para guardias. Retiraron todos los vehículos de la línea de Almería, Alhama y Santa Fe y los cargaron en camiones para transportarlos al lugar de rodaje, donde hubo que construir una carretera de acceso de un kilómetro y medio de largo. También trazaron complicados planes para hacer saltar por los aires las máquinas y descarrillar los vagones en las escenas cumbre. Era una de las operaciones de “sabotaje” más delicadas de la película, y no había lugar para una segunda toma.

El capataz Peter Dukelow y el experto en efectos especiales Cliff Richardson, que ya había volado *El puente sobre el río Kwai*, prepararon la escena con todo cuidado.

El 20 de junio de 1962, el maquinista Emilio Noriega puso el mecanismo a toda potencia y luego saltó del tren hacia el lado contrario de donde caían los vagones.

En comparación con Jordania, las condiciones del rodaje en Almería eran casi benignas. Pero seguía siendo el desierto, la arena, los camellos... y David Lean. Como era su costumbre, el cineasta británico hacía gala a todas horas de su proverbial afán perfeccionista y de su avaricia a la hora de regalar los oídos a sus intérpretes. Tanto es así que Alec Guinness tuvo que tranquilizar a Peter O'Toole, consumido por las dudas, explicándole que, por parte de Lean, la ausencia de insultos equivalía a todos los elogios del mundo.

Según se aproximaba el final del rodaje, Spiegel empezó a preocuparse por O'Toole, temiendo que no aguantara la presión. La filmación había sido extenuante, y no todo el mundo tenía la capacidad de resistencia ante la adversidad que demostraba David Lean. «Ahora que se acerca el final de la película, cada vez se preocupan más por mí», aseguró Peter en el set. «Claro, si me pasara algo sería una catástrofe. Salgo en todas las escenas. No me dejan volar, por ejemplo. La verdad es que Sam Spiegel me trata como si fuera Rintintín, en vez de un actor profesional».

La inquietud del productor estaba plenamente justificada, pues a estas alturas del rodaje, la lista de heridas del actor parecía el índice de un manual de traumatología: conmociones, esguinces, fracturas, roturas de ligamentos, tirones musculares, mordeduras de camello, quemaduras de tercer grado, magulladuras en todo el cuerpo...

Una tarde, O'Toole estaba sentado en un camello, esperando a rodar la escena donde los beduinos toman la ciudad de Aqaba. Cerca de él había una pistola de efectos, cargada de perdigones que debían hacer saltar racimos de arena para figurar los impactos de las metralletas que disparaban desde la plaza fuerte. La pistola se cayó de su sitio y los perdigones se precipitaron sobre el ojo derecho del actor. Peter sufrió una ceguera transitoria y su camello saltó en frente de los quinientos beduinos que se abalanzaban hacia la ciudad a través del campamento enemigo.

O'Toole, que tenía la mano ocupada con el ojo, no pudo controlar a su montura y fue arrojado ante la tromba equina. El camello, el ser que Peter maldecía todos los días cada vez que desmontaba de su grupa, con la retaguardia dolorida, hizo lo que se le había enseñado y permaneció de pie sobre el actor, protegiéndole del huracán de cuadrúpedos que pasaban a derecha e izquierda. Peter yació inconsciente durante cinco minutos, hasta que los técnicos y el médico del rodaje pudieron llegar hasta él. Por fortuna, se recuperó con presteza sorprendente.

Cuando llegó el primer aniversario del rodaje, David Lean ofreció a su equipo una cena formal, con manjares ingleses. Por suerte no hubo discursos, pero al final de la velada se ofreció un espectáculo de fuegos artificiales. Cuando se anunció que, después de España, la comitiva Lean pondría rumbo a Marruecos, el equipo estaba demasiado atontado para protestar. Cuando un visitante en el set dijo: «¡Animaos! Esto no puede durar para siempre», le contestaron con cara de pocos amigos: «¿Por

qué no?».

El 6 de mayo de 1962, Norman Spencer y Robert Bolt se trasladaron de Londres a Málaga, donde se embarcaron en el yate de Spiegel y zarparon hacia Almería. Bolt debía mantener reuniones con Lean, y Spencer se iba a ocupar del último traslado.

Norman tuvo que trasladar a todo el equipo entre España y Marruecos, donde Lean había decidido rodar la masacre y otras secuencias, incluida la concentración del Ejército árabe y la última escena del filme. Llegó a Casablanca el 10 de mayo y de inmediato habilitó una oficina de producción. En cuanto el pueblo marroquí supo lo que estaba ocurriendo, Norman se vio inundado de solicitudes para trabajar en la película. Su oficina recibió cientos de cartas.

La misión de Spencer fue similar a la de Palmer y Nutting en Jordania. El 16 de mayo, Norman se reunió con el rey Hassan y su hermano, el príncipe heredero, en Rabat. El monarca dio su aprobación y delegó los detalles en dignatarios menores. Spencer presentó su lista de la compra: 600 soldados de caballería, 500 miembros del Cuerpo de Camellos, 800 soldados de infantería y 180 mulas, además de cocinas, cañones y mil rifles de la Primera Guerra Mundial. De este grupo, 400 soldados de infantería, 400 de caballería, 300 del cuerpo de camellos, 200 cañoneros y el personal de cocina representaban a las fuerzas turcas. Entre las tropas árabes había un centenar de Hombres Azules, los célebres nómadas del desierto. El Ejército marroquí también proporcionó apoyo logístico en forma de teléfonos, medios de transporte y un helicóptero.

En la segunda parte del rodaje de *Lawrence de Arabia*, la relación entre Lean y Spiegel sufrió un deterioro brutal. David se lamentaba especialmente de la falta de reacción de Sam ante el material presentado. «No me has dicho nada de la impresión que algo de mi trabajo debe de causar sin duda en pantalla», escribió el cineasta. Spiegel había visto hasta el último fotograma de la película, pero según Blowitz, prefería abstenerse de hacer comentarios porque en aquella fase de la película había perdido el poder sobre ella. Blowitz informó así a Lean: «El mayor poder consiste en retener cosas, y eso es lo que te está haciendo ahora». El diseñador de producción ofreció otra posibilidad: «Sam no pensaba decirle que lo que había visto era maravilloso. David lo hubiera utilizado en su favor».

Entre los dos adversarios había una diferencia fundamental. Lean tenía problemas de conciencia, Spiegel no. «Era un genio para hacer que los demás se sintieran culpables por algo que habían hecho», afirmó el director. Uno de sus métodos más delirantes consistía en fingir infartos. «Si no le gustaba el rumbo que estaba tomando la conversación, sufría un ataque al corazón».

La pasión que alcanzaba la ira de Lean confería a la relación los tintes de un enfrentamiento entre la esposa despechada contra el marido infiel que ya no escucha y continúa divirtiéndose. Los reproches del director caían en oídos sordos. A Spiegel

ya no le afectaban. Sólo quería terminar la película.

A finales de mayo estalló la guerra entre Spiegel y Lean. El productor, considerando que el director se demoraba demasiado, había fijado las fechas de estreno de Nueva York y Los Ángeles, así como una gala real en Londres para finales de año. Para O'Toole, aquella decisión fue una jugada maestra. «David y yo empezábamos a olvidar que estábamos haciendo una película», reconoció el actor. «Al cabo de dos años, aquello se había convertido en una forma de vida». Pero Lean montó en cólera y acusó al productor de «sacrificar la calidad del filme».

¿Por qué las prisas? ¿Había decidido Spiegel seguir el consejo de Geoffrey Shurlock, miembro de la Motion Picture Association of America, que le había dicho que «si sigues amando el negocio del cine, más te vale poner tu película en circulación cuanto antes»? ¿Era por los Oscar? Estrenar más tarde significaba perder la inscripción en los premios de la temporada. ¿Acaso creía sinceramente Spiegel que su socio había perdido el toque y se había vuelto “pedante”?

El día 21 de mayo, los dos socios mantuvieron una reunión en Almería. Al principio, Spiegel intentó seguir la línea «Chico, tú estás muy cansado». Luego dijo que no había remitido informes sobre los cuatro últimos envíos de material porque había «una supuesta merma de calidad y nivel de interpretación». Sus palabras convergían hacia la idea de que Lean debía confiar «las grandes escenas de acción» a las segundas unidades, para ahorrar tiempo y dinero. Pero al director no le gustaban las segundas unidades y se opuso violentamente a la idea de que Noël Howard, André Smagghe y André de Toth organizaran «las grandes escenas de acción mientras yo me quedo en el hotel».

La discusión continuó hasta que Sam comprendió que no estaban llegando a ninguna conclusión. Empezó a gritar, diciendo que él, Spiegel, era un hombre implacable y que, para terminar *Lawrence de Arabia* y terminarla a su manera, también sería implacable con Lean. En el clímax de la explosión se inclinó sobre David y aulló, congestionado: «¡Pérfida Albión!». Luego, ambos llamaron a John Box, quien, según creía el director, «debía de estar rondando por ahí para llamar al médico» y cenaron con él. A la mañana siguiente, Lean informó a los directores de segunda unidad que «por problemas de tiempo y dinero» retiraba todo lo que había dicho hasta entonces y dejaba en sus manos «parte de la película».

En aquellos días, Nina Blowitz cenó con ambos socios en el barco del productor. Se sentó entre ellos. «Empezamos con caviar [...]. Sam decía: “Pregúntale a David si el vino está bueno”. Y David contestaba: “Dile que sí”. ¡Estuvieron así toda la noche! Eran como niños».

La situación empeoró con la partida de Spiegel, aunque el productor envió una carta al director diciendo que quería que la primera unidad acabase en Almería el fin de semana del 22 de junio.

Para Lean fue la gota que colmó el vaso. «He trabajado como un negro en esta película, Sam, y cuanto más he trabajado y más he transigido, más me has acosado», escribió. En otro párrafo de la carta acusaba a Spiegel de no hacer «un buen trabajo», aparte de «obtener los derechos de “Los siete pilares” y de contratar a Robert como guionista». Le acusaba de actuar a mataballo. «Dices que trabajas quince horas diarias y que llevas semanas así. Pero nunca llegas al despacho antes de las doce, y eso con suerte. Hasta cierto punto es asunto tuyo, pero no puedes imaginarte lo mortificante que es que me persigas para que vaya más rápido mientras tú te dedicas a navegar en tu yate, a irte de fin de semana a París o a mostrar el fruto de mi duro trabajo en un montaje que yo ni siquiera he visto».

¿Fue ésta la carta que John Box entregó en mano en el barco de Spiegel? Según el diseñador de producción, la misiva era «vitriólica» y «aterradora». «Así que me voy a Montecarlo, busco a Sam, le digo que tiene carta de David, que es muy importante, muy urgente». Pero el productor no tenía prisa. «Siéntate, Johnnie, relájate, trabajas demasiado... Esta noche duermes en el barco, mañana te daré la respuesta, antes de que te vuelvas».

A la mañana siguiente, cuando se despertó, Box se encontró en alta mar, en pleno Mediterráneo. «Sam estaba arriba, con un montón de chicas que nadaban alrededor del barco. La carta de Lean estaba en su mesa, sin abrir. Dos días después seguía sin leerla». En la mañana del tercer día, en el desayuno, Box observó que la carta había desaparecido. «Bajó Sam y le dije: “La carta ha desaparecido. Ya la habrás leído”». El productor le preguntó si él también la había leído. «Le dije: “No, eso es entre tú y David, pero alguna respuesta hay que darle”». Spiegel le miró y dijo que era fácil. «Dile que se vaya a tomar por el culo».

Aunque Lean le acusara de lo contrario, Spiegel siempre se mantuvo informado de lo que sucedía en el set de *Lawrence de Arabia*. Lo demostró durante una conversación con Pedro Vidal. «Un día había tanto viento [en Almería] que no podíamos rodar, porque no había manera de oír las voces», contó Vidal. «Al final del día, llamé a Spiegel al yate y le dije: “No hemos podido hacer nada, Sam, porque ha hecho mucho viento y un sol de justicia”. Preguntó: “¿Y el inserto de la pistola?”. Sam Spiegel tenía el guión delante de sus narices. Porque el viento no podía afectar [a ese plano, el inserto de la pistola]».

En julio de 1962 finalizó el rodaje en Almería. El equipo de producción se puso en marcha de nuevo, esta vez hacia Marruecos, donde debía filmarse la masacre de los turcos, en cuyo escenario profirió Lawrence el grito inmortal «¡Sin prisioneros! ¡Sin prisioneros!».

El lugar elegido para última gran localización era una apartada y mísera población situada en la ladera sur de las montañas Atlas, cerca del pueblo de Uar-

Zazate, a una distancia de nueve horas de Casablanca, a través del desierto. Su nombre: Quarzazate. El terreno era árido y gris, del todo carente de la primitiva belleza y grandiosidad que caracterizaban a Jebel Tubeiq y Uadi Rumm. El contraste era intencionado, porque las escenas de Marruecos debían resultar tristes y sórdidas, para mostrar el proceso de degeneración de un hombre idealista que acaba convertido en un asesino sanguinario. En ese sentido, el lugar era perfecto; aquí no iban a divertirse.

El traslado del equipo de España a Marruecos requirió un monumental despliegue logístico. El material viajó a Casablanca en barco de vapor. Una caravana motorizada trasladó al personal hasta Uarzazate en una expedición de nueve horas. «El rey era un hombre formal, como la reina Isabel», explicó Norman Spencer, «pero su hermano era como la princesa Margarita: un auténtico *playboy*».

Spiegel también había contratado a Paul Senouf, un americano con contactos en Marruecos, como representante para la cuestión de los camellos y los soldados. Celebraron infinidad de festejos y reuniones —Spiegel organizó incluso una fiesta en honor del príncipe, para el que se prepararon treinta y dos suflés en el “Malhane”—, pero los figurantes militares no llegaron a cobrar sueldo alguno. En opinión de Lean, los talones fueron ingresados en una cuenta bancaria de París. Los soldados se cansaron de la situación y empezaron a disparar sus armas sobre las cabezas de los demás. «Nunca había oído el silbido de una bala», confesó el director.

Las condiciones de vida tampoco ayudaron. Para Spencer, Uarzazate era «el culo del mundo. Las temperaturas eran atroces, todo el mundo se volvió un poco loco». El director había aflojado el ritmo: su producción diaria había bajado a una media de veinticuatro segundos de película (la media era de tres minutos diarios para un largometraje normal). Los técnicos estaban exhaustos.

«Un lugar espantoso», dijo Barbara Cole. «Nos alojamos en un hotel que estaba invadido de cucarachas». Entre el equipo cundieron las enfermedades: un dentista llegó desde Londres para tratar la dentadura de Lean; John Box contrajo una afección alérgica; a Roy Rossotti se le infectó una uña del pie y hubo que extraérsela en Marrakech; el jefe de peluquería, A. G. Scott, padeció enteritis; Ted Brown, eléctrico, y George Sanders, técnico de sonido, sufrieron malaria. Sólo Anthony Quinn, alojado en lujosas dependencias gubernamentales, y Eddie Fowlie, que acampó en el desierto, parecían divertirse.

Spencer recuerda que el rodaje de la masacre empezó con mal pie: «En el primer ataque, algunos camellos se derrumbaron y murieron. No estaban en buena forma. Luego supimos que algunos marroquíes estaban haciéndoles daño deliberadamente para pedirnos una indemnización por daños. Pasaban cosas espantosas. Hubo un oficial del Ejército marroquí que se volvió loco y empezó a disparar balas de verdad en plena noche».

La gente empezaba a pensar que aquello no acabaría nunca, y los ánimos estaban crispados. La situación podría haber continuado así, pero Spiegel viajó hasta Uar Zazate para dar una charla enardecedora. «Citaron a todo el equipo, para que Sam pudiera hablar con todos en el patio del hotel», recordó Nicolas Roeg. «Se sentó en una silla de la cocina y dijo que estábamos haciendo la mejor película de la historia. Fue una interpretación extraordinaria». Había memorizado los nombres de todos, como Napoleón. Después de estrechar algunas manos, aseguró que no viviría para ver un centavo de aquella película. «Sólo quiero que sepáis que habéis hecho un trabajo magnífico y que estoy orgulloso de vosotros. ¡Pero chicos, tenéis que trabajar más rápido!». Lean brilló por su ausencia en la alocución. «El problema era que David quería volver a España para rodar más cosas», añadió Roeg. «Evidentemente, Sam le convenció de que no era buena idea».

Al día siguiente, el avión del productor apareció en el desierto. Roeg recordaba la imagen del aparato trazando círculos y zumbando sobre los técnicos. «David lo miró y dijo: “¡Cabrón! ¡Cabrón! Anoche me dijo que había tenido un infarto y me hizo prometer que no íbamos a volver a España. Me lo hizo prometer. ¡Cabrón! Sé que ahora se vuelve con no sé qué amiga al sur de Francia. ¡Un infarto! ¡Es mejor actor de los que tengo yo en este rodaje!”». Spiegel, efectivamente, regresó a los brazos de la modelo Marie-Hélène Arnaud y al lujo de la Costa Azul.

Lean y la primera unidad salieron rumbo a Inglaterra el 18 de agosto de 1962, mientras que la segunda unidad permaneció en Marruecos dos semanas más. Sólo quedaban un par de escenas por rodar. El 8 de septiembre, Lean dirigió los planos del funeral de Lawrence a la puerta de la catedral de San Pablo. Ahora sólo quedaba la secuencia del fatídico accidente de tráfico que abre la película.

El 14 de septiembre, el equipo llegó a Chobham, Surrey, para filmar la consabida escena y llevarse el último susto del rodaje. Lawrence murió en un accidente de tráfico, conduciendo su motocicleta por una carretera rural. En los rodajes cinematográficos, a los motociclistas se los suele colocar sobre un remolque enganchado al camión que transporta las cámaras y a los técnicos. En este caso, la barra que unía el remolque con el camión había sido sometida a más de una prueba. Camión y remolque alcanzaron las cincuenta millas por hora, la barra se partió, el remolque viró bruscamente y O'Toole se salvó de salir despedido gracias a la soga que lo sujetaba. Peter bajó a tientas de la motocicleta, por la parte de atrás, subió al camión y la unidad regresó a su centro de operaciones.

«Después de aquello, todos subimos a la parte de atrás del camión con Lean», recuerda Peter. «Nadie dijo una palabra. Nos quedamos sentados en silencio, fumando, mirando al suelo... Pero creo que fue cosa de Lawrence, que estaba allí arriba, riéndose». Bromas aparte, nunca estuvo el actor irlandés tan cerca de la muerte.

O'Toole terminó la película a base de tesón y amor propio, aunque inmediatamente después tuvo que recluírse en un hospital de Londres para reponer fuerzas. Quedó tan traumatizado que, según confesó recientemente, no vio el filme entero hasta veinte años más tarde.

El rodaje finalizó el 21 de septiembre de 1962, en Surrey, llegando a la increíble cifra de 313 días de filmación. Ya sólo faltaba montar kilómetros y kilómetros de celuloide.

¿Existe una banda sonora orquestada más bonita, más evocadora que la de *Lawrence de Arabia*? Esta partitura inauguró la sucesión de Oscar obtenidos por Maurice Jarre y su memorable relación profesional con el director inglés David Lean. Hoy, este hito del cine ocupa su lugar entre la mejor “música clásica” de la historia de Hollywood. No cabe concebir el filme de Lean, quizá la mejor de las epopeyas desmedidas de finales de los años cincuenta y primeros sesenta, sin su música, especialmente en su primera mitad, y especialmente en los arrolladores planos generales del desierto. Veamos cómo surgió esta obra maestra.

Mientras Lean, Coates y los ayudantes de ésta trabajaban de sol a sol, siete días a la semana, Spiegel dirigió su atención hacia Maurice Jarre. «Sam me informó de que *Lawrence de Arabia* iba a ser la producción más importante de la historia y que quería tres compositores para hacer la música». Khachaturian para la partitura árabe, Benjamin Britten para la inglesa y Jarre para la orquestación dramática. Spiegel no cumplió su promesa de llevar a Jarre a conocer a Lean: «Yo era un descubrimiento suyo, no quería que conociera a David hasta el último momento. Era enormemente posesivo».

Spiegel citó a Jarre en su oficina, y le dijo: «Tengo malas noticias. En primer lugar, Khachaturian no puede salir de Rusia, y evidentemente allí no podemos grabar. Y tengo otra mala noticia. Benjamin Britten tiene la agenda completa hasta dentro de un año». «Yo sonreía para mí», reconoce Jarre, aunque ante el productor fingió lamentarlo. Sam concluyó: «Bien, Maurice, ahora tienes que trabajar como supermán, porque tenemos que presentar la película en diciembre...». Y ya estaban a principios de octubre.

¡Jarre sólo tenía cinco semanas para componer la partitura y grabarla! Trabajaba en un despachito de Berkeley Street, casi instalado allí. Componía todo el día y toda la noche y se echaba una cabezada en el sofá cada hora o cada dos horas, durante unos diez minutos. Como la segunda parte de *Lawrence de Arabia* se montó antes que la primera, Maurice tuvo que componer la segunda parte en primer lugar. «Fue doble trabajo», insistió, «porque lo de antes tenías que imaginártelo».

Jarre tuvo entonces ocasión de ver un premontaje de la cinta en una sala privada de South Audley Street. «Me pareció magnífica, muy emocionante», dijo el

compositor. El hermano de Lawrence, en cambio, salió espantado de la proyección. Le pareció una película sensacionalista y frívola. No estaba familiarizado con el mundo del cine y la copia estaba inacabada, faltaba incorporar la música y todos los efectos. Nada más terminar el pase, se levantó de su asiento e increpó a Sam, lamentándose de haber confiado en él. «Hubo una bronca espantosa y [Lawrence] salió bufando de aquella salita, seguido de su mujer, que intentaba aplacarlo», recordó Lean. La suerte estaba echada: el profesor retiró el título “Los siete pilares de la sabiduría”. Spiegel recuperó sus cinco mil libras y registró *Lawrence de Arabia*, un título que Nutting consideraba, acertadamente, «mejor» que el anterior.

Al desconcierto permanente del compositor se añadió, unas semanas más tarde, otra llamada de Spiegel desde Nueva York: «Tengo una buena noticia. Ya tengo el noventa por ciento de la música. Usted compondrá el diez por ciento y hará los arreglos». De repente, Jarre empezó a ver aquel asunto «como una película de Hitchcock». Ya no estaba seguro de que David Lean existiera siquiera. «¿Voy a ir a Nueva York?», preguntó. «No», dijo Spiegel. Su compositor americano no veía la necesidad de ver el filme. «Qué raro», pensó Jarre. ¿Podía preguntar a Spiegel quién era aquel compositor americano? «Por supuesto», contestó Spiegel. «Richard Rodgers».

Pasaron más semanas. Sam volvió a llamar. Dijo: “Vamos a ver cómo va la cosa”. Estábamos a mediados de octubre. Spiegel reservó una pequeña sala de proyección en Berkeley Square, hizo instalar un piano y contrató a un pianista. Jarre entró en la sala y se encontró con Spiegel y con Lean. «Primero el pianista tocó el tema árabe de Richard Rodgers», contó Jarre. «Una cosa atroz. Luego vino el “Tema de Amor” de *Lawrence de Arabia*».

A medida que desgranaba los temas el piano, David parecía calentarse. «Sam, ¿qué es esta porquería?», dijo al final. «Tengo que ocuparme del montaje, ¿para qué me haces perder el tiempo con esta bobada?». Spiegel preguntó a Jarre si había compuesto algo. El músico contestó afirmativamente. Cuando terminó de tocar su “Lawrence”, el tema que había de marcar la cinta entera, Lean se acercó a él, le puso una mano en el hombro y dijo: «Eso es, justo lo que tiene que ser». Cuando Maurice explicó cómo pensaba continuar, «David empezó a saltar y Sam también». El francés fue reincorporado a sus funciones. «Fue un trabajo de chinos, hubo que hacerlo en tres semanas». El trabajo debía estar acabado para el estreno real del 10 de diciembre.

Spiegel participó en todas las reuniones en las que se decidía dónde introducir la música. Fueron momentos extremadamente difíciles: los socios no paraban de discutir. Para empezar, a Lean, siempre tan puntual, le molestaban los retrasos del productor. También hubo discrepancias creativas. En una ocasión, el director pidió una partitura sutil sobre la que establecer un crescendo, pero Spiegel ordenó lo contrario. «Sam llamó a las diez de la noche: “Oye, niño, sólo quiero decirte que no

hagas ni caso de lo que te diga David, tú escribe algo dramático”», recordó Jarre. «Intenté llamar a Lean, pero estaba montando, y al final escribí dos cortes completamente distintos para la misma secuencia».

Sir Adrian Boult, responsable de la Filarmónica de Londres, fue contratado como director de orquesta. «Sam sabía que a mí me gustaba dirigir mi propia música, pero eso suponía incumplir la cuota», explicó Maurice. El plan Eady del Gobierno inglés obligaba a emplear en la película a un porcentaje determinado de trabajadores británicos. En el primer ensayo, el director se vio incapaz de sincronizar o ajustar la música a cada escena y devolvió el trabajo a Jarre. Según éste, «Boult no hizo una sola nota de aquella película, pero salió en los títulos de crédito».

En la cuestión salarial, Spiegel se aprovechó de Jarre como se había aprovechado de Sharif. «Yo no sabía ni lo que era un representante», reconoció el compositor. «Firmé un contrato por dos mil dólares». Y para colmo, Maurice no cobró su primer talón sobre los derechos del disco editado hasta diez años después. «Fueron 2,53 dólares. Pensé en enmarcarlo». A pesar de todo, Jarre reconoció que *Lawrence de Arabia* había cambiado el rumbo de su carrera.

En los últimos días de montaje, Spiegel y Lean tuvieron una bronca monumental a cuenta del final de la película. Según Leo Jaffe, directivo de la Columbia, «nuestros contratos estipulaban que, en caso de desacuerdo, la última palabra la tenía yo. La película se estrenaba en once días y éstos no se ponían de acuerdo. [...] Cuando llegué, me llevaron a una sala de proyección. Eran las once y media de la noche, hora de Londres. [...] Les dije: “Si queréis que os diga cómo terminar la película, yo no soy quién, creo que tenéis que decidirlo vosotros”». El directivo abandonó la sala y ambos socios tomaron asiento. «Luego me llamaron para decirme: “Lo hemos resuelto”. Al día siguiente volví a Nueva York y ellos pusieron el final que quería Sam».

Spiegel y Lean habían logrado entenderse, pero, a esas alturas, apenas se dirigían la palabra. Para Spencer, «era como un matrimonio que hubiera llegado al final del camino». «Cuando Sam hacía algo bien, David no conseguía verlo en ese momento, y las espadas seguían en alto». Como gesto de buena voluntad, Spiegel invitó a Lean a cenar en el Berkeley, uno de los restaurantes favoritos del director. David ingirió un par de copas y se lanzó sobre el productor: que si aquella podía haber sido «una película muy agradable», que no lo fue por culpa de tanto cablegrama, tanto mensaje, tanto atropello por parte del productor. «Has estado insoportable», acabó. «¿Por qué te has portado tan mal conmigo?». Spiegel tomó «un buen trago» y contestó: «Chico, los artistas trabajan mejor bajo presión».

Incalificable, exasperante, puro Spiegel. Y sin embargo, en sus mejores momentos, Lean era capaz de declarar: «Formábamos un equipo estupendo Sam y yo, sentí muchísimo no seguir trabajando con él».

Lawrence de Arabia llegó a su fin tan sólo dos días antes del estreno real. El coste final ascendió a la entonces exorbitante cifra de trece millones de dólares. Pero en el balance final, ni el ahorrativo Spiegel pudo negar que el esfuerzo había valido hasta el último centavo invertido. Además, se había llegado a tiempo para competir en los Oscar.

En las semanas que precedieron al esperado estreno, Peter O'Toole fue perseguido por la prensa de Londres. «Aparte de buscarle por cada bar y cada taberna de la ciudad, sólo nos queda esperar a que aparezca», se lamentaban los reporteros. También predecían que «este irlandés va a explotar en las pantallas del mundo convertido en una estrella de proporciones rutilantes». La prensa se preguntaba cómo afectaría la fama a aquella estrella a quien llamaban «el salvaje», aquel que había osado sugerir al rey Hussein, como idea para mejorar la economía de su país, «embotellar el río Jordán» y venderlo a los turistas cristianos. O'Toole, a quien los medios ya habían proclamado «el mejor nuevo actor de nuestra época», había sido «domado por el desierto», decían.

Sin embargo, un O'Toole más bien indómito pasó los dos días anteriores al estreno en casa de un amigo, el redactor de cine del periódico “Daily Mirror”, Donald Zec. «Peter», comentó Zec, «con los cabellos despeinados, la corbata floja, y los pies levantados, hablaba tan largamente como bebe. [...] Junto a la cerveza, el whisky, el coñac, la leche y un chorrito de *bitters* vertió grandes cantidades de revelaciones personales y observaciones malsonantes y subidas de tono. Es una sonriente y estentórea pero muy elocuente mezcla de ira afable y bondad feroz».

La gala de estreno se celebró el lunes 10 de diciembre de 1962, a las ocho de la tarde, en el cine Odeon Leicester Square de Londres, en pleno circuito de salas de espectáculo de la ciudad de Londres, el West End. Durante una semana, el sur de Inglaterra había sufrido una ola de frío que se había cobrado 340 vidas y había afectado considerablemente al transporte público. Sin embargo, en la Gala Real de estreno de *Lawrence de Arabia* se reunieron casi dos mil personas. Cuando la Reina y el duque de Edimburgo llegaron al teatro, la Guardia Real los recibió con una fanfarria y, dentro del auditorio, la Guardia Galesa tocó el himno nacional. Finalizada la función, Spiegel y Lean presidieron una fiesta de quinientos invitados en el Grosvenor House Hotel de Park Lane.

A la salida de la proyección, Noel Coward se acercó a O'Toole y le dijo una frase que ha pasado a la historia: «Si Lawrence se hubiera parecido a usted, habría habido más de una docena de turcos haciendo cola en la escena de la violación».

Aunque David Lean y Barbara Cole habían decidido vivir juntos, la secretaria de dirección no acudió al estreno. Lean pensaba que el protocolo le exigía acudir a los actos sociales acompañado de su mujer, Leila. Omar Sharif sí acudió, pero lo hizo en

contra de los deseos de Spiegel. «Sam no quería que yo fuera a ningún estreno», explicó Sharif. «Había decidido, quizás con razón, concentrar toda la publicidad en O'Toole, para así no correr el riesgo de dividir la atención entre dos actores desconocidos y acabar perdiéndola toda. Pero Peter y yo llevábamos dos años soñando con lo que haríamos cuando se estrenara el filme. Y de repente me lo negaban. Al final me pagué el viaje a Londres para la Gala Real y luego me pagué el viaje a EE.UU».

Sharif cruzó el Atlántico, y fue una suerte que lo hiciera, porque su aportación resultó enormemente beneficiosa para la campaña. El actor egipcio conquistó a todos los periodistas que conoció, mientras O'Toole hacía sucesivos alardes de mala educación. Spiegel no pareció sorprenderse: «Fabricar una estrella es fabricar un monstruo». El rubio actor llegaba borracho a las entrevistas y exigía sumas astronómicas por salir en televisión.^[24]

Finalizada la *premiere*, la fiesta tuvo lugar en la azotea ajardinada del St. Regis Hotel. La revista de moda “Women’s Wear Daily” tituló: «Magnífica película, magníficos modelos». Entre los asistentes, Alec Guinness, Margaret Leighton, Jean Simmons y Susan Strasberg. También se realizó un pre-estreno en Washington. «Invitamos a todos los diputados, y también al presidente, pero éste no pudo acudir», explicó Arthur Canton. «Empieza la película, suena la música de Jarre, aparece la moto, sale el título y se rompe la copia». De un pasillo surgió Lean, Spiegel del otro, los dos preguntándose qué había ocurrido. Canton subió a la sala del proyccionista y la avería quedó solucionada rápidamente.

Había mucho que celebrar. Aquellos catorce meses de rodaje en inhóspitos parajes y la carrera final por terminar la película a tiempo se desvanecían en la memoria bajo la lluvia de elogios de críticos y espectadores. «La dirección de David Lean es magistral», declaró el crítico de “The Sunday Express”. El experto de la edición diaria del periódico también estaba encandilado: «Ha hecho que me sienta orgulloso del cine como medio de diversión». “The Financial Times” opinaba lo mismo: «Un hito en la historia del cine». El “Evening Standard” no salía de su entusiasmo: «Una epopeya que se apoya en la inteligencia, un inolvidable despliegue de acción escenificada con arte. Una historia trascendental contada con fuerza moral». Y en el “Times” se pudo leer que «la pantalla grande en ocasiones se había hecho demasiado grande; pero aquí, daba la impresión de que faltase espacio».

Días más tarde, el profesor Lawrence se sumó a la fiesta, y de él partió una oleada de publicidad gratuita. A. W. estaba decidido a dar a conocer al público su oposición a la cinta, pero la controversia, lejos de apagar el interés, atrajo la atención de la prensa y animó las taquillas. «Entiendo muy bien lo que puede significar esta película para una

persona que lleva cincuenta años viviendo a la sombra de la leyenda de su hermano mayor», declaró Spiegel al “New York Times”. «El profesor Lawrence no quería airear los secretos de la familia. Quería mantener la leyenda de Lawrence de Arabia en estado de pureza victoriana». El productor explicó que dramatizar la vida del héroe británico había obligado a revelar su bastardía, su homosexualidad y el placer que sentía al matar. «Era un hombre al que los conflictos llevaron a toda clase de experiencias masoquistas». El *showman* había conseguido destapar los elementos más escabrosos sin perder el marchamo de seriedad. «No intentamos resolver la leyenda de Lawrence de Arabia. Intentamos perpetuarla». Palabras mágicas de un productor entregado a la promoción de una superproducción que duraba tres horas y media. Y que aspiraba a diez Oscar.

La ceremonia de los Oscar, celebrada en el Santa Monica Civic Auditorium, comenzó a las siete de la tarde del día 8 de abril de 1963. Bob Hope, sempiterno maestro de ceremonias, había sido reemplazado por Frank Sinatra. El procedimiento tradicional había sido objeto de una revisión radical. Como informó el “New York World Telegram and Sun”, «los encargados de entregar los premios no eran ni temblorosas aspirantes a estrellas, ni novias de productores, ni “lindos” recién casados de risa floja. Eran ganadores de años anteriores, estrellas de larga fama cuya presencia devolvería cierta aura de respetabilidad a la ceremonia».

Unas horas antes del acto, Omar Sharif visitó a Spiegel en su suite del hotel Beverly Hills. «Aquel año, lo único seguro era que yo iba a ganar el Oscar», recordó. «David me dijo: “A ver, Omar, cuando digan tu nombre, quiero que recorras despacio el pasillo, como haces en la película. No te apures, no corras”. [...] Sam me recalcó: “Niño, camina despacio”». Preparado y seguro, Sharif se levantó de su asiento cuando Rita Moreno empezó a leer los nombres de los candidatos. «Eché a andar despacio, como me había dicho David. Entonces dijo el nombre de Ed Begley».

Lean ganó, Spiegel ganó. Olivia de Havilland entregó el Oscar al productor. La revista “Time” lo relató así: «Andar parsimonioso, estómago imponente como el de un emperador romano, cabeza enorme como la de un percherón. El productor Sam Spiegel, a los acordes del tema de *Lawrence de Arabia*, recorrió el pasillo para recoger el Oscar a la Mejor Película del Año». Nada más subir al estrado, Sam besó a su vieja amiga en ambas mejillas y, sobrio por una vez, aceptó su estatuilla con elegancia: «No hay una fórmula mágica para crear buenas películas. Se hacen con el trabajo diligente y concertado de guionistas, directores, actores y miles de empleados. En nombre de todos aquellos que sudaron durante meses en el desierto, les doy las gracias sincera, orgullosa y humildemente».

Aquella noche, los fotógrafos retrataron al productor ávidamente inclinado sobre la bandeja que sostenía el botín de *Lawrence de Arabia*, siete estatuillas doradas. Según Jarre: «Sam quería quedárselas todas». El compositor había sido nominado, y

había estado tentado de asistir a la ceremonia. Pero Spiegel le hizo cambiar de idea: «No, niño, esto es para americanos, es una tontería que vengas». Jarre siguió el consejo. En defensa del productor, diremos que los Premios de la Academia no eran el acontecimiento internacional que conocemos en nuestros días. Luego, Maurice sudó lo suyo para tomar posesión de su Oscar. Para que Spiegel le enviara la estatuilla, tuvo que señalar varias veces: «Sam, ese Oscar es *mío*».

Lawrence de Arabia se había hecho con siete Oscar, segunda película de la historia que ganaba ese número exacto de galardones: la primera fue otra epopeya de Spiegel y Lean, *El puente sobre el río Kwai*. Hasta 1963, sólo seis títulos habían ganado en más categorías: *Ben-Hur*, once; *Lo que el viento se llevó* y *West Side Story*, diez; *Gigi*, nueve; *De aquí a la eternidad* y *La ley del silencio* (también de Spiegel), ocho.

Un mes después se repartieron los premios de la Academia de Cine Británico. *Lawrence de Arabia* fue nominada —y ganó— en tres categorías: Mejor Película de Cualquier Procedencia, Mejor Guión Británico (Robert Bolt) y Mejor Actor Británico (Peter O'Toole).

La película fue un éxito, recaudó setenta millones de dólares. Según el productor Charles Schneer, «Sam era el príncipe sin corona de la Columbia». Y el príncipe cambió. Para su esposa Betty, «después de *Lawrence* se puso intratable, in-tra-ta-ble, con todas las letras. Creo que pensaba que no había nadie a quien no pudiera llegar, nada que no pudiera hacer». El director Mike Nichols estaba de acuerdo: «Después de hacer la que quizá se convierta en una de las mejores películas de todos los tiempos, cambió. Todo cambió».

Desde su estreno gozó *Lawrence de Arabia* de enorme popularidad, refrendada por una retahíla de elogios absolutamente abrumadores. Pero también había sombras. Si T. E. Lawrence era una figura controvertida, la película también generó sus propias controversias. Una de ellas fue la supresión de veinte minutos de metraje cinco semanas después del estreno mundial. Esta edición abreviada se exhibió en Estados Unidos en cuanto estuvo preparada, pero la versión de 222 minutos siguió proyectándose en el cine Odeon Leicester Square hasta el 6 de febrero de 1963.

La revista “Variety” recogió las siguientes declaraciones de Spiegel: «Cuando la prensa se enteró de que estábamos cortando la película, el “Evening News” [un periódico londinense] nos acusó de vendernos al interés comercial y recibimos un aluvión de cartas que decían que sería un sacrilegio cortarla. No queremos tener más problemas en Gran Bretaña».^[25]

La polémica no se circunscribió al metraje. Cuando leyó la versión definitiva de *Lawrence de Arabia*, Michael Wilson se sintió autorizado a exigir acreditación, porque su trabajo había sido utilizado como guía para el texto final. «Y si no, ¿por qué el guión atribuido a Mr. Bolt se parece tanto al mío, hasta el extremo de coincidir

con el mío en cuestión de continuidad?», preguntó en carta a Spiegel. El productor contestó en tono profesional, pero añadiendo una posdata manuscrita: «Disculpa la brevedad de esta nota, exigida por las prisas del momento».

Spiegel apreciaba a Wilson, pero había dictado las condiciones que exigía para acreditarlo como guionista. Si firmaba una declaración negando estar relacionado con el Partido Comunista, lo acreditaría. Wilson se negó a hacerlo y Spiegel le negó la acreditación. Dos años atrás, Otto Preminger y Kirk Douglas habían luchado por elevar a la pantalla el nombre de Dalton Trumbo, pero Sam no tenía intención de meterse en semejantes batallas.

El productor confió el asunto a sus abogados. Unos días después, éstos informaron al escritor de que no «tenía derecho a acreditación alguna». Desesperado, Wilson acudió a Robert Bolt. Éste había demostrado ser un hombre de principios. Pero el dramaturgo británico reconoció que la carta de Wilson le había caído como una bomba. «No tenía ni idea de que fuera cuestión de compartir la acreditación con nadie», contestó. «Yo pensaba que el guión que se había llevado a la pantalla era obra exclusivamente mía».

La Unión de Escritores Británicos le sacó de su error. El 18 de diciembre de 1963, Michael Wilson recibió un premio al Mejor Guión de 1962 (exactamente un año después de que Bolt recibiera el suyo). Por otro lado, el guionista represaliado fue excluido de la ceremonia de los Oscar de 1963.

Así acabó la historia de las maquinaciones entre bastidores de Spiegel y Lean para poner en marcha *Lawrence de Arabia*. La crónica de su rodaje y de los hombres que lo hicieron posible. Una historia tan épica y genial como el propio filme. Con razón se decía que en el interior de cada película de Lean había una gran película gritando por salir.

Lawrence de Arabia es al tiempo una epopeya de dimensiones épicas y un sensible retrato de una de las grandes figuras románticas del siglo XX, «el poeta, erudito, aventurero y exhibicionista». Thomas Edward Lawrence, defensor de los derechos de los árabes y figura decisiva en la revuelta contra los turcos en 1916. Aunque la película empieza con la muerte del personaje, se centra en el papel desempeñado por el joven T. E. en la revuelta árabe de 1916-1918, según la versión del propio interesado en su libro “Los siete pilares de la sabiduría”, y adaptada por Robert Bolt y —sin acreditación— por Michael Wilson.

En el filme de David Lean, la acción no se reduce a batallas, vías férreas saltando por los aires y árabes aullantes abalanzándose sobre dunas de arena. En las escenas más notables no hay ruido ni figurantes. Porque pese a sus fastos espectaculares, *Lawrence de Arabia* nunca deja de ser una inteligente, reflexiva y lúcida divagación sobre los orígenes de un mito, algo infrecuente en las superproducciones de la época.

Con todo, lo mejor del filme es la trepidante aventura del protagonista, con escenas de extraordinaria fuerza visual, como la presentación más hipnótica e impasiblemente audaz que le ha sido concedida a personaje alguno en la historia del cine: Freddie Young redefinió el término “plano largo” con el milagroso espejismo de una temblorosa mota oscura en el horizonte blanco, que lenta, muy lentamente, va adquiriendo la forma de un camello y su jinete, hasta revelarse en el letalmente orgulloso Ali (Omar Sharif); rodaron nueve minutos aproximadamente, pero Lean dijo que «no se atrevió» y acabó dejándolo en menos de tres.

Otra perla: un hombre, Gasim, se ha caído de su camello y es abandonado a su suerte. «Está escrito». Lawrence da media vuelta, para irritación de sus hombres, que creen que lo que hace es un gesto suicida e inútil. Lean muestra alternativamente el sufrimiento de Gasim, el sol, que pasa de un naranja ardiente a un blanco cruel y abrasador, a Lawrence, avanzando sobre su camello, y al muchacho que le adora, Daud, esperando. El horizonte vacío significa expectación. Lawrence aparece con Gasim, y es recibido con asombro. Viéndose aclamado como un rey (“El Aurens”), musita «Nada está escrito» y se desmaya. Son ocho minutos de magia. Por el contrario, la espectacular toma de la ciudad turca de Aqaba es ilustrada de forma asombrosamente expeditiva, la mayor parte en una sola toma panorámica, estandartes al aire, caballos y camellos levantando nubes de arena, espantados turcos reducidos en un instante, jinetes atravesando la ciudad blanca hasta el mar de zafiro, con el cañón mudo, dirigido inútilmente hacia el mar, agazapado sobre sus cabezas.

En *Lawrence de Arabia*, la lucha ilustra el concepto de la acción intelectual. El imperioso Feisal representa el coraje, la ambición y la desesperación sobre un camello: cuando su campamento es bombardeado desde el aire, se niega a reconocer que sus guerreros, con todo su fabuloso pasado, no pueden nada contra los arsenales modernos; sólo blande su espada y ordena: «A luchar». El baño de sangre “sin prisioneros”, donde los turcos que se batían en retirada son descuartizados hasta la muerte, resulta casi discreto para los criterios actuales, pero no ha perdido su capacidad de impresionar, porque es obvio que el tembloroso y ensangrentado Lawrence ha perdido la cabeza y la acción que nos presentan es caótica y desagradable. No hacen falta palabras para explicar cómo y por qué su aventura adolescente ha acabado convirtiéndose en una locura indigna y masoquista de la que, asqueado de sí mismo, acaba huyendo en busca de la razón y la soledad, aunque no del anonimato.

David Lean acertó en esta mágica epopeya a trasladar a la difícil escala de una superproducción la intensidad dramática, el dibujo de caracteres y la tensión de situaciones que sólo parecían posibles en el marco de filmes menos colosales. Durante cerca de cuatro horas, el espectador asiste maravillado a una sucesión de acontecimientos que desbordan la pantalla, secuencias que adquieren en la pantalla de

70 mm dimensiones inesperadas.

Los momentos de belleza excepcional se cuentan por decenas a lo largo de la proyección: el ya comentado de la llegada de Sherif Ali al pozo desde la lejanía, las cabalgadas del desierto, el asalto al tren turco, la conquista del puerto de Aqaba — con el inolvidable *travelling* de los jinetes entrando en la ciudad con los cañones silenciosos en primer término—, el último aliento de vida de T. E. o esa elipsis deslumbrante en la que se pasa de un primer plano del protagonista soplando una cerilla a un cielo rojizo sobre el desierto (Lawrence, que se convierte en un susurro sobre el sol naciente del Sahara, la imagen detenida en la más pura inmovilidad antes de sucumbir al abrumador tema musical de Maurice Jarre). Escenas espectaculares que no impiden que la película sea, ante todo, un estudio intimista de un personaje ambiguo y enigmático. Así como una historia donde el pasado importa menos que la búsqueda romántica de la imaginación. Ya lo dijo Sam Spiegel: «No hemos querido explicar la leyenda de Lawrence, sino perpetuarla».

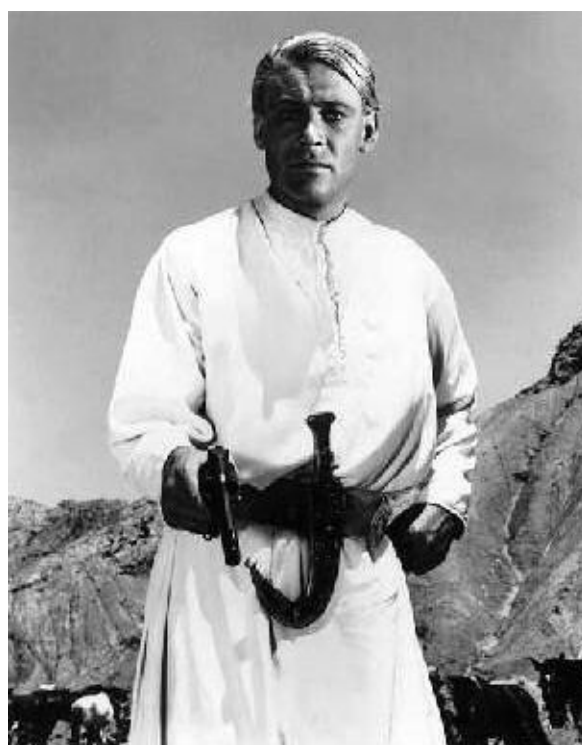
Lean no necesitó narrar un episodio amoroso para llegar al corazón de los espectadores. Le bastó con el rostro de Peter O'Toole —uno de esos actores que saben comunicar al público un inmenso caudal de sentimientos— para transmitir sensaciones tan difíciles de expresar como el descubrimiento de la belleza del desierto o el descenso a los infiernos del hombre que un día rozó el cielo. El actor británico se reveló con esta creación complejísima y eminente como un extraordinario potencial cinematográfico, un intérprete versátil cuya capacidad camaleónica le permitía pasar de la alegría a la desesperación, de la melancolía a la violencia, mientras sus transparentes ojos azules hacían palpar el corazón de muchas espectadoras. Pocos intérpretes han logrado decir tantas cosas con sólo una mirada. Y la suya forma ya parte de la leyenda del cine.

En cuanto a todos los grandes intérpretes que aparecen en la pantalla, habría tanto que decir de su talento, de cómo su presencia confiere a la película una entidad suplementarias que destacar a alguno sobre los demás sería cometer una injusticia. Como tampoco sería justo no mencionar la soberbia composición de Alec Guinness, un monstruo sagrado capaz de robar con su sola presencia la película a los protagonistas. O destacar la impactante aparición de Omar Sharif en la pantalla, cuando entra en campo cabalgando desde el horizonte y mata a Tafas, el amigo de Lawrence. Inolvidable.

Sobre *Lawrence de Arabia* puede hablarse largo y tendido. Los años no le han quitado ni un minuto de interés, sobre todo a esas dos primeras horas realmente insuperables, y la perfección del filme aún hoy deslumbra a quienes buscan en una pantalla la antesala de los sueños.



Nicolas Roeg, uno de los directores de segunda unidad, recordaba a David Lean (en la imagen anterior, entre Alec Guinness y Peter O'Toole, en un descanso del rodaje de *Lawrence de Arabia*) como «un hombre fascinante. Si los marcianos llegaran a la Tierra, no tendrían que decir: "Llevadnos a vuestro líder". Elegirían a David de entre la multitud. Él asustaba a la gente, y más que lealtad exigía obediencia. Aunque siempre te hacía pensar que eras su amigo, ejerciendo el mando era dado al politiquero y eso creaba muchas rivalidades y envidias. Nadie se atrevía a ponerle en duda, y nadie se sentaba nunca en su silla, aunque él no estuviera».



«Todas las mañanas nos despertaban a las 5.30 e íbamos a su roulotte», recordaba Omar Sharif. «Y todas las mañanas se nos ofrecía la misma vista: plantada en medio de aquella diáfana inmensidad, una silla soportando a un hombre. Era David Lean, que estudiaba el horizonte. Llevaba dos horas allí,

inmóvil. Todos los días necesitaba su ración de desierto».



«La influencia más importante de mi vida ha sido la de David Lean», reconoció Peter O'Toole años más tarde. «Me licencié en Lean y me doctoré en Lean, después de dos años de trabajar con él casi día y noche. Aprendí de cámaras, de lentes y de luces, y ahora sé más de lo que saben algunos directores». Lean le enseñó «disciplina, paciencia y tolerancia. Y lo aprendí por las malas». Las anécdotas del rodaje se pueden contar por decenas. Un ejemplo: durante el rodaje en El Jebel Tubeiq, en la escena de un encuentro entre los beduinos de Lawrence y otra tribu, la reunión se transformó en una verdadera batalla campal, pues los figurantes tenían una vieja cuenta que saldar. O'Toole se cayó del camello y evitó ser pisoteado gracias a que su montura había sido preparada en caso de que su dueño se cayera.

'¿QUÉ FUE DE BABY JANE?'



Guerra de trincheras, mordazmente servida, con Bette Davis como una rata de cloaca y Joan Crawford como un frenético periquito. El fuego que se ve en la pantalla fue avivado por el odio fuera de ella: el pie de Bette impactó en la cabeza de Joan durante una escena; en venganza, Crawford se colgó pesos bajo su camisón para una secuencia en que Davis tenía que arrastrarla. Bette se quejó a Robert Aldrich de la afición a la botella de Joan y de sus sostenes con relleno; ésta respondió insultando a la hija de Davis... La lista de incidentes que presidió el rodaje de *¿Qué fue de Baby Jane?* sería interminable, pero la química entre sus dos estrellas es incuestionablemente estremecedora.

Este innovador y muy imitado *thriller* psicológico estableció la moda de viejas divas de Hollywood que revivían sus languidecientes carreras interpretando papeles de trastornadas maníacas. Pero nadie puede superar la actuación de Bette Davis y Joan Crawford como dos hermanas actrices divididas por el resentimiento. Unir a las reinas del sadismo y el masoquismo en la pantalla en esta pieza de horror gótico de Hollywood revitalizó las carreras de ambas. Aunque la batalla a gran escala nunca llegó a estallar, las guerras de trincheras fueron constantes durante el rodaje.

La rivalidad entre Bette Davis y Joan Crawford es una de las grandes leyendas de Hollywood. Pero, como toda buena leyenda, sólo está parcialmente basada en la realidad. Aunque es correcto afirmar que nunca fueron buenas amigas, cada una sentía un enorme respeto por las habilidades profesionales de la otra.

Lo cierto es que las dos estrellas apenas se conocían. Joan ya trabajaba en grandes producciones cuando Bette sólo estaba haciendo pequeños papeles en películas olvidables. Durante los años treinta trabajaron en diferentes estudios y raramente se encontraban en actos sociales, ya que Bette prefería vivir en el Este cuando no estaba rodando. Tampoco tuvieron mucho más contacto cuando coincidieron en los platós de Warner Brothers; ambas formaron parte del reparto coral de *Hollywood Canteen* (1944), pero no compartieron escena alguna.

Davis recordaba en su libro "This "n" That" que, durante el rodaje de *Dangerous* (1935), perdió la cabeza por su co-protagonista, Franchot Tone, quien a su vez era amante de Crawford. El actor solía encontrarse con Joan a la hora de comer, y volvía al plató cubierto de pintalabios, deseoso de que todo el mundo supiera a quién pertenecía. Bette confesaba que esta situación la volvía loca de celos (Tone acabaría convirtiéndose en el segundo de los cuatro maridos de Joan).

Ambas actrices sufrían una inseguridad neurótica. Es indudable que Crawford admiraba a Davis. Durante sus años en la Warner, a veces la invitaba a cenar. Bette sonreía amablemente y decía que ella y su amante de turno estarían encantados de ir. «Si quisiese que tu jodido ligue viniera, se lo diría a él», era siempre la respuesta de Joan. «Te lo estoy pidiendo a ti».

Davis, por su parte, tenía en la pared de su casa una fotografía de Joan, a quien consideraba la quintaesencia de la estrella de Hollywood. En su opinión, los tres rostros más maravillosos eran los de Katharine Hepburn, Greta Garbo y Joan Crawford. Ella epitomizaba el *glamour*, mientras que Bette se veía más a sí misma como una actriz “seria”. En verdad, el enfrentamiento entre las dos divas no empezó hasta que hicieron *¿Qué fue de Baby Jane?* Antes de ese momento, y durante la mayor parte del tiempo posterior, ambas tuvieron que lidiar con sus propias vidas — hijos problemáticos, matrimonios infelices, carreras en decadencia— y no dedicaron mucho tiempo a pensar la una en la otra, menos aún a confabular. «No hay ningún conflicto entre nosotras», explicaba Bette al “Hollywood Reporter” durante el rodaje de la película. «No podríamos tenerlo. Un hombre y una mujer, sí, pero nunca dos mujeres. Somos demasiado inteligentes para eso».

Pese a todas sus semejanzas, Joan y Bette eran como el agua y el aceite. En *¿Qué fue de Baby Jane?*, las dos deseaban proteger su principal inversión: ellas mismas. Considerando lo que habían pasado, las batallas ganadas y perdidas, la desesperada necesidad de trabajar y mantenerse en la cima, no es de extrañar que ninguna de ellas quisiera ceder ni una pulgada. Joan siempre pensó que Robert Aldrich y el departamento de publicidad de la Warner esperaban que sus estrellas se tirasen los trastos a la cabeza, porque eso sería bueno para el negocio. Las dos mujeres no se pelearon exactamente mientras hacían *Baby Jane*, aunque sí hubo un intercambio constante de insultos, frases hirientes y pequeñas humillaciones.

El intenso desprecio entre Joan y Bette comenzó realmente después de que la película se estrenase y fuese un inesperado éxito. Crawford no se sintió muy emocionada cuando Davis fue nominada al Oscar y ella no. Este contratiempo sacó a la luz su lado más competitivo y despiadado... Pero nos estamos adelantando a los acontecimientos. Será mejor que comencemos esta historia por el principio.

El verdadero artífice de *¿Qué fue de Baby Jane?* fue Robert Aldrich, un cineasta de reconocido talento, un excelente narrador y, sobre todo, un productor muy astuto. Nada más leer la novela de Henry Farrell se apercibió del inmenso potencial del tema y, como no quería intromisiones en su labor, decidió producir la cinta con su propia compañía Associates and Aldrich, fundada para asegurarse su independencia.

Contrató al guionista Lukas Heller para realizar la adaptación cinematográfica y tuvo la genial idea de ofrecerle el proyecto a Joan Crawford. Aldrich había trabajado con ella en *Hojas de otoño* (1955) y, desde entonces —según el director—, Joan le había estado dando la lata para que encontrase otro proyecto en el que trabajar juntos. «Dijo que quería trabajar con Bette Davis», recordaba Aldrich. «Pero yo no las veía juntas en nada».

En julio de 1961, el director estaba rodando *Sodoma y Gomorra* en Roma cuando una antigua secretaria le envió una copia de una novela de suspense titulada “¿Qué

fue de *Baby Jane?*”, escrita por Henry Farrell.^[1] Su nuevo jefe, un productor cinematográfico, había comprado una opción sobre el libro por 10.000 dólares. Aldrich lo leyó y coincidió en que sería una buena película. La historia hablaba de dos hermanas, antiguas estrellas de cine, que viven en una húmeda y fría mansión en algún lugar de Hollywood, atadas la una a la otra por un odio mutuo.

Aldrich envió el libro a Crawford, quien lo vio como el vehículo estelar que estaba buscando para ella y Bette Davis. Bette también estaba familiarizada con la novela de Farrell. Un amigo, William Frye, había tratado sin éxito de adquirir los derechos. Davis insistió a Alfred Hitchcock para que la adaptara a la pantalla, pero el legendario director estaba ocupado con otros proyectos.

Robert se enteró de que la opción del otro productor sobre “¿Qué fue de *Baby Jane?*” había caducado, y que su precio había subido a 61.000 dólares. El director y su socio, Joseph E. Levine, compraron los derechos, y Lukas Heller fue asignado para escribir el guión. Cuando Levine y Aldrich se separaron, éste adquirió en solitario los derechos y el primer borrador del guión de *¿Qué fue de Baby Jane?* por 85.000 dólares. En octubre, Robert envió el borrador a Joan Crawford. Una semana después, recibió un telegrama de la actriz; decía simplemente: «¿Cuándo empezamos?».

En el invierno de 1961, Bette Davis y Joan Crawford estaban viviendo en el mismo barrio del East Side de Nueva York, aunque jamás habían topado la una con la otra. Su situación no podía ser más distinta. Aunque sin abandonar del todo el cine, Joan se había dedicado en los últimos tiempos a ayudar en los negocios de su cuarto marido, Alfred Steele, presidente de Pepsi-Cola, convirtiéndose en ardorosa embajadora de la conocida bebida refrescante. Pero cuatro años después de la boda, en 1959, Steele moría repentinamente, quebrándose el único matrimonio de la estrella que parecía funcionar.

Crawford continuó trabajando para Pepsi-Cola, de la que se había convertido en principal accionista. En todo este tiempo se mantuvo totalmente alejada de Hollywood, dedicada por entero a su nueva profesión de ejecutiva de ventas, con parecida fortuna a la obtenida en el cine, hasta el punto de ser la primera mujer que accedió a un puesto directivo en el más importante club de hombres de negocios de Nueva York.

Bette, en cambio, no pasaba por sus mejores momentos, sobre todo económicamente. A un espectador de hoy le podrá sorprender la información, pero el caso es que a principios de los sesenta Davis era una estrella en situación de derribo. Nadie parecía estar interesado en ella. Ni sus dos Oscar, ni sus innumerables lecciones interpretativas, ni su condición de reina del cine eran argumentos suficientes para que los productores le ofrecieran un papel digno de su talento.

Necesitada de dinero, Bette decidió volver a los escenarios de Broadway. Había oído hablar de una nueva obra del maestro Tennessee Williams, “La noche de la

iguana”, y solicitó un papel. El protagonista ya estaba ocupado por la actriz británica Margaret Leighton, lo que significaba que ella tendría que conformarse con el rol secundario de la casera alcohólica, Maxine Faulk. A lo largo de los ocho meses siguientes, la virulencia entre bastidores, los enredos y los fuegos de artificio que suscitó la obra harían que —en comparación— la trama de *Eva al desnudo* resultase equiparable a *Mujercitas*.^[2]

Una noche a principios de enero de 1962, alguien llamó a la puerta del camerino de Davis después de la representación. Era Joan Crawford. «Mi marido, que conocía a Joan, la llevó a ver a Bette», recuerda Paula Lawrence, esposa del productor de “La noche de la iguana”, Charles Bowden. «Bette fue tan grosera que los dos nos sentimos terriblemente avergonzados».

No hubo intercambio de besos ni abrazos entre las dos divas. «Hagamos esto rápido, Joan», masculló Bette secamente. «Me voy al campo en cinco minutos».

Crawford le explicó a Davis que al fin había encontrado el guión perfecto para que lo hiciesen juntas.

—¿Juntas? —preguntó Bette, enarcando las cejas.

—Sí, querida —respondió Joan—. Siempre he querido trabajar contigo.

«La miré», recordaba Bette, «y pensé: “Esta mujer está llena de mierda”».

Crawford le dio una copia del libro. Davis le echó un vistazo y se dijo: «Bueno, podría funcionar. Todo está ahí; la Farsante Joan y la Loca Bette».

Cuando su rival se marchó, Bette se puso a gritar como una energúmena. «Tiene el mejor guión de California», rugió. «Traté de comprarlo y ella me lo quitó. Si piensa que voy a interpretar a esa estúpida puta en la silla de ruedas, lo lleva claro».

La sangre, en esta ocasión, no llegó al río. Joan se quedó el papel de la minusválida antigua reina de la pantalla, Blanche Hudson. Bette interpretaría a su insidiosa atormentadora, la ex-estrella infantil de vodevil Baby Jane Hudson, cuya principal ocupación, cuando no está planeando su gran retorno al teatro, es torturar a su hermana sirviéndole una rata para cenar, y confinándola, atada y amordazada, a su cama.

Ese mismo mes, Aldrich le envió a Davis el guión definitivo, junto con una carta. «Me llevó mucho tiempo escribir algo que fuese arrogante», recordaba el director, «pero pensé que era necesario hacerlo así. Escribí: “Si éste no es el mejor guión que has leído nunca, no vengas a verme”».

Funcionó. A Bette le molestaban un poco los excesos de *grand guignol* que salpicaban el texto, pero sabía que Baby Jane era un personaje muy prometedor. Y, más importante aún, no tenía otras ofertas y estaba escasa de fondos. Llamó pues a Walter Blake, ayudante personal de Aldrich.

—He leído el guión —dijo secamente—. Yo encarnaré a Jane, ¿conforme?

El ayudante de producción respondió que sí, desde luego, y Bette demandó a

continuación:

—¿Quién será la otra mujer?

—Todavía no lo sabemos —mintió Blake.

«No podía decirle que era Joan Crawford porque conocía su enemistad», recordó. «Primero debía hacerle estampar su firma en el dorso de un cheque, y luego la informaría, cuando ya no pudiese echarse atrás».

—Tengo un talón de veinticinco mil dólares, señorita Davis —anunció Blake—, que le entregaré enseguida si lo endosa como garantía de que actuará en nuestro filme.

—¿Veinticinco mil dólares por una película? —bramó Bette—. ¿Se ha vuelto loco?

—No es más que un anticipo, como un aval de que trabajará con nosotros. Después negociaremos sus honorarios.

—¡Ah! —suspiró la actriz.

Bette cogió el talón de Blake, y prometió que al día siguiente viajaría con él a Hollywood para conocer a Aldrich. Dos días más tarde, la actriz entró en la sala donde debía realizarse la entrevista, vio a Joan Crawford sentada al lado del director, giró sobre sus talones y se marchó.

—Deben de estar de broma —le siseó a Blake—. No actuaré con ella.

—Tiene que hacerlo —replicó el productor—. Acabamos de pagarle 25.000 dólares.

Viendo que no había marcha atrás, Bette volvió a la reunión, protestando por las poses remilgadas de Joan y sus ínfulas de gran señora. «No se dijeron ni hola ni adiós», comentó el ayudante de producción. «Juntas eran como un nazi y un judío». Más tarde, a solas, Davis expuso abiertamente al director su principal inquietud.

—Sólo tengo dos preguntas que hacerle, señor Aldrich —dijo la actriz, fríamente—. Si es honrado y me contesta honestamente haré la película.

Le miró fijamente, fumando un cigarrillo, interpretando a la perfección su rol de mujer-sola-disparando.

—La primera pregunta es: ¿qué papel voy a hacer?

—Jane, por supuesto —respondió el cineasta.

—Bien. Sólo quería estar segura.

La segunda pregunta era mucho más personal. Davis sabía que Aldrich y Crawford habían trabajado juntos en *Hojas de otoño*. También sabía que Joan tenía el hábito de desarrollar una “relación profunda” con la estrella masculina o el director, para conseguir un cierto poder. Quería asegurarse de que no habría ninguna parcialidad durante el rodaje de *Baby Jane*.

—¿Se ha acostado con Joan? —inquirió la estrella.

—No —se sinceró el bueno de Robert—, y no es que no haya tenido la

oportunidad.

De hecho, Crawford había tratado de seducirle durante la producción de *Hojas de otoño*. Una noche, la diva le llamó a su camerino y se abalanzó sobre él, pero el director se marchó porque no quería verse comprometido.

Bette aceptó hacer la película, con unas cuantas condiciones por adelantado: quería la primera posición en los títulos de crédito, y más dinero que su *partenaire*. «Ofrecí a las dos un porcentaje en la producción más un pequeño sueldo», dijo Aldrich. «Joan aceptó, pero el agente de Davis pidió más de lo que yo podía pagar».

Eventualmente se llegó a un trato. Bette recibiría 60.000 dólares más un diez por ciento de los beneficios. Joan cobraría menos dinero por anticipado, 30.000 dólares, y un quince por ciento de los beneficios. Además, ambas estrellas podrían dar su aprobación sobre el vestuario, el maquillaje y la fotografía.

Con Davis y Crawford contratadas para los papeles principales, Aldrich intentó conseguir financiación y un distribuidor para su proyecto. El cineasta sabía que una historia gótica con dos estrellas de mediana edad no sería fácil de vender a los estudios, por lo que tendría que presupuestar la película a un precio que redujese los riesgos al mínimo. Rodando durante seis semanas en el verano de 1962, en localizaciones reales alrededor de Hollywood y en un estudio alquilado, estableció el coste en 850.000 dólares.

«No me interesa a ningún precio», dijo el jefe de un estudio. «Ni siquiera quiero leer el guión», fue la respuesta de otro. «Estaría interesado si contratases a dos actrices más jóvenes», remarcó un tercero. «No te daría ni un centavo por esas dos viejas zorras acabadas», sentenció el venerable ex-jefe de Bette y Joan, Jack Warner.

Para hacer la oferta más atractiva, Aldrich consideró añadir un tercer nombre estelar al reparto: Peter Lawford, que interpretaría a Edwin Flagg, el crecido niño de mamá al que Baby Jane contrata como acompañante. Inicialmente, Lawford aceptó el papel, pero dos días después debió ver algún nubarrón en el proyecto y se echó atrás. El director contrató entonces a un desconocido actor de 26 años, Victor Buono.

Aldrich ofreció el paquete a Seven Arts, una pequeña compañía independiente recientemente fundada por el inglés Elliott Hyman. «Creo que será una película maravillosa», afirmó el ejecutivo, «pero voy a poner unas condiciones muy duras porque es una empresa de alto riesgo». Seven Arts financiaría el proyecto como una producción de bajo presupuesto, que debería completarse en no más de treinta días y por menos de un millón de dólares.

En febrero de 1962, con la financiación asegurada, Jack Warner aceptó distribuir *¿Qué fue de Baby Jane?*, pero no permitiría que se hiciese en su estudio. Supuestamente, todos sus platós estaban ocupados con otras producciones, principalmente el costoso musical *La reina del vaudeville*, protagonizado por Rosalind Russell y Natalie Wood. Para su retorno a Warner Brothers, Joan y Bette

tendrían que irse al Producers Studio en Melrose Avenue, un destartalado edificio reservado para la filmación de *westerns* de serie B.

Davis interpretó el rechazo de Jack Warner como una falta de interés o de fe en el proyecto, y quizás incluso un deliberado desaire a la antigua reina del estudio. A la actriz le parecía que el hecho de que el magnate la obligase a trabajar en el humilde Producers Studio era un castigo por sus pasados pecados.

Bette abandonó las representaciones de “La noche de la iguana” en abril, al cabo de cuatro meses y 128 representaciones. En el momento de su partida, declaró el director de la obra, los miembros del reparto «la odiaban a muerte. Con ella tenían que morderse la lengua cada cinco minutos. Les hacía sentirse como gusanos».

Las rencillas entre Davis y Margaret Leighton trascendieron a todo Nueva York. Se comentaba que Bette había llamado a Leighton «mala pécora», y que añadió: «Es tan simpática que me da náuseas». La última noche de la diva en la compañía, recibió tres telegramas de Margaret asegurándole que había sido un gran placer trabajar a su lado. Davis quedó muy complacida hasta que averiguó que Leighton había recibido mensajes semejantes firmados en su nombre. Unos y otros los había enviado Noël Coward, porque, según dijo, «son un par de necias intrigantes».

Ante las promesas de Aldrich de que su proyecto sería un bombazo y retumbaría largo tiempo en sus oídos, Bette decidió trasladar su residencia habitual a Los Angeles. Con sus hijos, Michael y B.D., se instaló en una ostentosa casa de Beverly Hills. A sus quince años, B.D. era una princesa consentida, y entre sus caprichos figuró que su madre le consiguiera un pequeño papel en *¿Qué fue de Baby Jane?* como la hija de una vecina fisgona (en los créditos figura como Barbara Merrill).

El 9 de mayo de 1962, Davis y Crawford se reunieron en Hollywood para firmar sus contratos. Por error, a Joan le dieron el contrato de Bette. El lapsus fue rápidamente rectificado, pero no antes de que la actriz tuviese tiempo de leer en la primera página que, además de su salario de 60.000 dólares, Davis iba a recibir 600 adicionales por semana para gastos. Dos días después, ante la insistencia de Joan, una nueva cláusula fue insertada en su contrato; decía que al margen de su sueldo, obtendría 1500 dólares semanales para gastos. Más aún, si el rodaje excedía de las seis semanas previstas, deberían abonarle la misma cantidad en concepto de extras que a su co-protagonista.

Las dos estrellas se reunieron con la diseñadora de vestuario Norma Koch un mes antes de arrancar la producción. Joan mostraba signos de preocupación. «Espero que mi combinación de colores no interfiera con la tuya», le dijo a Bette.

«¿Combinación de colores?», replicó Davis divertida. «No hay ni una mota de color en ninguno de mis vestidos. Lleva el color que quieras. Además, es un filme en blanco y negro».

Fue divertido, además de un gran desafío, disfrazar a Bette como Jane, recordaba

Norma Koch, que ganaría un Oscar por su vestuario. «Había dos cambios distintos para el personaje de Bette», explicaba la diseñadora. «Como Jane, la desgarrada ama de llaves, cuando estaba vagando por la casa, bebiendo y siendo miserable con su hermana, traté de crear las ropas más desaliñadas posible. Después, como Baby Jane, cuando está planeando su retorno, diseñé versiones más grandes de los vestidos que llevaría una niña. Se suponía que eran extensiones de la estrella infantil que fue una vez».

Crawford fue responsable, sin saberlo, de los extravagantes rizos color platino que Davis luce en la película. Después de que Bette se hubiese probado la peluca rubia original para Baby Jane, Aldrich se reunió en privado con la peluquera personal de Joan, Peggy Shannon.

«Tenía un problema con la peluca», señaló Shannon. «El peluquero de Bette trajo una peluca a lo Shirley Temple hecha por Max Factor, pero no quedaba bien. Bob sabía que yo había pasado años en la Metro, así que me dijo: “Peggy, tú trabajaste en todos esos viejos musicales de MGM, ¿puedes ayudarnos?” Esa tarde fui al estudio y encontré una larga peluca rubio platino. Me la llevé a casa y la arreglé, con rizos y tirabuzones. Al día siguiente se la di a Bette. Se la puso, se miró en el espejo y gritó: “¡Es de loca! Me encanta”. La llevó durante todo el rodaje, y nunca supo que era una vieja peluca que Joan había llevado en *The Ice Follies of 1939*, una antigua película de la Metro».

A principios de julio, mientras los ensayos seguían su curso, Jack Warner aprovechó el creciente interés de la prensa por la unión de Davis y Crawford para organizar una fiesta de bienvenida a las dos estrellas en Warner Bros.

—¿No nos deja rodar en su estudio, y ahora quiere darnos una fiesta? —refunfuñó Bette.

—¡Genial! —exclamó Joan—. ¿Qué me pondré?

Cada una espió a la otra para saber cómo vestirían. Crawford se puso un elaborado vestido de colores vivos; Davis la eclipsó al ir de negro riguroso.

El 18 de julio, las dos divas entraron en la Sala de Trofeos de Warner acompañadas por su antiguo jefe. Las tres leyendas de Hollywood sonreían abiertamente mientras los *flashes* se disparaban y la prensa aplaudía esta feliz “reunión familiar”. Era la primera visita de Bette a su antiguo hogar en catorce años, y estaba «embargada de emoción por ver a “Papá Jack”».

«Yo no puedo exactamente llamarle mi padre, Mr. Warner», dijo Joan con seriedad, «porque le debo ese crédito al fallecido Louis B. Mayer. Pero usted es mi segundo padre».

Al hablar con los periodistas, ambas actrices se mostraron ultra-cuidadosas para evitar la más mínima calumnia hacia la otra. «He estado esperando veinte años para trabajar con Bette», afirmó Joan, que también aprovechó la ocasión para zanjar la

cuestión de los créditos: «Por supuesto, Bette tendrá el primer lugar en los créditos; ella interpreta el papel principal». En todas las demás cuestiones, aseguraba, el tratamiento sería igualitario.

«Es un gran guión y esperamos hacer cosas buenas con él», abundó Davis. Sobre su personaje, explicó: «Se necesitan agallas para hacer daño a alguien. Esta mujer no tiene pelos en la lengua. Está llena de odio».

Crawford estaba de acuerdo. «Esto es maravilloso para mí. Usualmente yo interpreto a las zorras. Ahora puedo sentarme en mi silla de ruedas y ver a Bette hacerlo».

Joan y Bette siempre tenían los platós de sus películas abiertos a la prensa, y el de *Baby Jane* atrajo a un cúmulo de reporteros. El despliegue de felicidad exhibido en la fiesta de bienvenida convenció a todo el mundo, quizás incluso a ellas mismas. Pero la bonanza no podía durar mucho tiempo. Inevitablemente, sus enormes egos acabaron interponiéndose en su relación; las dos mujeres competían en todo: en sus entrevistas, en sus interpretaciones ante la cámara, en su comportamiento con los otros actores y con el equipo...

El 23 de julio de 1962, el rodaje de *¿Qué fue de Baby Jane?* arrancó en el Producers Studio. El filme añadía al género de terror una despiadada exhibición de la decadencia que transforma en seres espectrales a grandes divas del Hollywood de antaño. Aldrich tenía en sus manos una bomba de relojería: dos actrices que estaban sufriendo en sus mismas carnes la vejez y el cruel olvido.

Crawford llegó al plató con todo su séquito: peluquera, maquillador, secretaria, doncella, agente y chófer. Davis llegó sola. Ese mismo día, estalló la llamada “guerra de las colas”. Como era su costumbre, en su condición de viuda del antiguo presidente de Pepsi-Cola, Joan quería que una nevera de esta marca fuese instalada en el set, y que se llenase con botellas gratis para los miembros del equipo. Aldrich, por su parte, tenía una larga amistad con ejecutivos de Coca-Cola, y les pidió que enviaran un suministro al plató. Crawford respondió a esto pidiendo un dispensador gigante de Pepsi, acompañado por una gran pila de vasos de cartón.

Pero lo peor aún estaba por llegar. Joan empezó a enviar regalos a Bette, igual que había hecho quince años antes. «Tenía una profunda necesidad de ser amada, admirada, apreciada», comentaba Davis. «Podía ser extremadamente generosa. Me compraba cosas y me las daba en el plató, delante de todo el equipo».

Las malas lenguas ofrecieron otra versión, basada en el rumor que durante mucho tiempo corrió por Hollywood: la inclinación lésbica que, a juicio de muchos, Joan sentía hacia Bette, inclinación que arrastraba desde los tiempos de la Warner. «¿Cómo demontre voy a saber si era lesbiana?», comentó Davis. «No dejé que se me acercara tanto».

Gruñendo y maldiciendo, Bette abría cajas perfumadas que contenían lencería,

bombones, incluso flores, todas acompañadas por edulcoradas notas del estilo: «Querida amiga». Pero Davis no estaba dispuesta a corresponder; reunió todos los obsequios y se los devolvió a Joan, con una sucinta nota agradeciéndole la intención pero rogándole que dejase de hacerlo, «porque yo no tengo tiempo para salir e ir de compras».

Aquella misiva acabó de frustrar toda posibilidad de acercamiento entre las dos mujeres. Crawford se sintió profundamente herida por este desaire, e incluso en ocasiones aparecía en el *set* con los ojos llorosos. Sin embargo, tras unos cuantos días de silencio total, los regalos y notas empezaron a llegar otra vez. Bette envió de vuelta el nuevo lote de presentes con un papel que decía: «Aparte de arrancar la tapa de mi retrete y envolverla para mandártela, no se me ocurre ningún otro modo de contestar. Excepto decirte: ¡deja esta mierda!».

Después de aquello, la relación entre Davis y Crawford fue de lo más gélida. Pero como ambas sabían que dado el limitado presupuesto tenían que ser ultraprofesionales y terminar a tiempo, trataron de evitar los enfrentamientos en el plató. Ante el reparto y el equipo, las dos estrellas eran «terriblemente educadas» la una con la otra, recordaba el supervisor de guión Bob Gary. «Tenían mucho cuidado con cómo se comportaban». La tensión, sin embargo, se podía cortar con un cuchillo. Joan empezó a planear una sutil venganza.

Había una lucha de fuerzas implícita entre las dos mujeres, pero «tenían que jugar ese juego de negar que hubiese ninguna competición entre ellas», opinaba la hija de Bette, Barbara “B.D.” Merrill^[3], que tenía un pequeño papel en la película como la vecina adolescente de las hermanas Hudson. «La frase favorita de mi madre al principio del rodaje era: “Sólo somos dos profesionales haciendo nuestro trabajo”. No era digno de ellas competir con la otra. Ambas se sentían tan superiores que no podían reconocer su odio, no digamos ya expresarlo».

Hablando en retrospectiva sobre su trabajo con Crawford en *¿Qué fue de Baby Jane?*, Davis explicaba que, «éramos educadas la una con la otra. Todas las convenciones sociales: “Buenos días, Joan” y “Buenos días, Bette” y esas tonterías... Y gracias a Dios que no estábamos interpretando papeles donde nos teníamos que llevar bien. Pero la gente olvida que nuestras mejores tomas son por separado, cuando la cámara estaba con ella o conmigo. No hay actrices en la tierra más diferentes que nosotras, pero lo que hacemos funciona. ¡Es tan extraño este negocio de la actuación!».

Efectivamente, la diferencia de estilos entre las dos divas era notable. Victor Buono observaba que Joan siempre llegaba al *set* «con aspecto de acabar de bajar de una limusina». Se convertía en la apagada Blanche en su camerino, pero en cuanto el rodaje del día finalizaba, retomaba el rol de Joan Crawford, y salía por la puerta del estudio como una estrella.

«Deberías ver el modo en que Bette se viste en el estudio», le confiaba Joan a un amigo. «Se pasea por ahí con zapatillas de andar por casa y una vieja bata con manchas de maquillaje en el cuello». Crawford también se quejaba de la actitud de apropiación de Davis hacia el proyecto de *Baby Jane*. Después de todo, fue ella quien había perseguido a Aldrich durante años para que encontrase un vehículo estelar para las dos. Ahora, protestaba Joan, Bette actuaba como si la idea hubiese sido suya.

En el infamante recuento de su infancia, “Mommie Dearest”, Christina, la hija mayor de Joan Crawford, escribió: «Bette Davis era la rival perfecta para el arsenal de trucos intimidatorios de mi madre. Era una profesional sagaz, tan indómita como ella. Años después, con sólo oír la mención de su nombre mamá soltaba una gran perorata».

No hubo peroratas mientras, en el estío de 1962, la filmación de *¿Qué fue de Baby Jane?* avanzaba a un ritmo vertiginoso. A pesar de su animosidad, Bette y Joan eran demasiado profesionales, y ansiaban demasiado el éxito, para retrasar la producción con arranques de genio estereotipados. Pero en la segunda semana de rodaje, aunque seguían comportándose con corrección ante las cámaras durante el día, las dos estrellas empezaron a enseñar los colmillos por las noches.

«Mi padre tenía que pasar una horrible cantidad de tiempo tratando de mantenerlas felices», recordaba Bill Aldrich, segundo asistente de dirección en la película. «Pero nunca se puso de lado de ninguna. Afortunadamente, había trabajado con algunos tipos muy duros en el pasado, así que se colocó en medio de las dos damas. Él era tan duro como ellas. De lo contrario, no creo que hubiese sobrevivido».

Cuando Aldrich volvía a casa por la noche, Crawford le llamaba. «¿Has visto lo que esa zorra me ha hecho hoy?», gemía la actriz. Tan pronto como colgaba, el teléfono sonaba otra vez. Ahora era Bette. «¿Para qué te ha llamado esa zorra?», inquiría.

«Mamá estaba al teléfono con Robert durante al menos una hora cada noche», señaló B. D. Merrill. «Llegaba a casa, se quitaba el maquillaje, se sentaba en su cama y llamaba a Bob. Hablaba de todo lo que había sucedido en el set ese día, y de las cosas terribles que Joan le había hecho. Después se ponían a discutir las escenas de la jornada siguiente y hablaban de cómo iban a ajustarle las cuentas a Joan. Y yo siempre tenía la imagen de Crawford llamando a Aldrich y diciéndole exactamente las mismas cosas».

«Primero una, después la otra», se lamentaba el cineasta. «Podía contar con ello cada noche. Eran como dos tanques Sherman, despreciándose abiertamente la una a la otra».

Davis pensaba que Crawford estaba intentando deliberadamente eclipsarla al no adaptarse al ritmo de su interpretación. Mientras ella aullaba frases como «¡Miserable zorra!», Joan respondía con un aire de gracia celestial, como si estuviese actuando en

una dulce obra de Noël Coward.

«Bette tenía un cierto *tempo* para sus frases», exponía Aldrich, «al que Joan no respondía. Ella tenía el suyo, un ritmo más suave, lo que significaba que cuando Joan recitaba sus frases y Bette entraba, tenía que ir más despacio».

«Esto no es un cuento de hadas, por el amor de Dios», se quejó Davis al director. «¿No puede al menos gritarme?».

«Lo intentaré, querida Bette, lo intentaré», replicaba quedamente Crawford.

«Joan nunca reaccionaba ante nada», opinaba el guionista Lukas Heller. «Se sentaba en su silla de ruedas o en la cama y esperaba sus primeros planos. Cuando la cámara se acercaba, abría esos enormes ojos suyos. Ella llamaba a eso actuar».

Aldrich tenía las manos llenas equilibrando los pretenciosos pero sensibles egos de las actrices rivales. Si la batalla a gran escala nunca llegó a explotar, es correcto decir que constantemente se libraban guerras entre líneas. Según relató el director, también hubo problemas con el maquillaje que las dos estrellas lucieron en la película. Davis llegó hasta el extremo en sus aplicaciones cosméticas. «Quería parecer extravagante, como una Mary Pickford en decadencia», explicaba la actriz. Fue Peggy Shannon quien sugirió a Bette que se añadiese más capas de maquillaje cada día. «Yo había trabajado con los extras en esos musicales en Technicolor en MGM», recordó la peluquera. «Les dábamos esos preciosos rostros. Estaban tan enamorados del aspecto que tenían, que nunca se lavaban la cara; sólo se ponían más cada día. A Bette le encantó la idea».

Mientras Davis se volvía más horrenda por momentos, Crawford insistía continuamente en mejorar su aspecto. Durante sus pruebas de maquillaje, se peleó con Aldrich. «Ella odiaba el maquillaje que él le sugirió llevar», comentaba el maquillador de Joan, Monte Westmore. «Bob quería que Joan estuviese horrorosamente fea, como Bette. Pero habiendo sido una reina de la belleza toda su vida, a ella le disgustaba enormemente tener ese aspecto. Ése era el concepto de Aldrich, pero Crawford no aprobó el *test*. Así que llegaron a un compromiso; se encontraron a mitad de camino».

«Joan era una idiota», escupió Davis. «Una buena actriz mira por el papel. No sé por qué insistió en hacer que Blanche pareciese glamourosa».

«Sé lo que Bette pensaba sobre mi maquillaje», replicó Crawford. «Pero mis razones para aparecer glamourosa eran tan válidas como las tuyas, con todas esas capas de polvo de arroz que llevaba. A ella siempre le gustó cubrir su cara en las películas. Ella lo llamaba “arte”. Otros lo llamarían “camuflaje”, para ocultar la ausencia de belleza real. Mi personaje en *¿Qué fue de Baby Jane?* era una gran estrella, y más guapa que su hermana. Cuando has sido tan famosa como Blanche, no te conviertes en el tipo de *freak* en que Bette quería convertir a su personaje. Blanche también tenía clase, *glamour*. Blanche era una leyenda».

«Blanche era una paralítica», protestaba Davis, «una reclusa. Nunca salía de casa ni veía a nadie, pero Joan hizo que pareciese como si viviera en el salón de belleza de Elizabeth Arden».

Según el montador de la película, Michael Luciano, ambas estrellas vieron las pruebas juntas durante los primeros días de la producción; pero después prefirieron mantenerse al margen.

Crawford se deshizo en lágrimas cuando se contempló por primera vez en pantalla. «¿Por qué tengo que parecer tan condenadamente vieja?», sollozó. «Es como tener a una abuela interpretando mi papel».

Después de escuchar los lamentos de su compañera durante la primera semana de rodaje, Davis, exasperada, propuso una solución: «Joan, si eres tan infeliz con esta película, yo haré tu papel y tú harás el mío». Crawford rompió a llorar de nuevo y gimió: «No puedo hacer tu papel. Tú eres el doble de fea».

Bette también lloró la primera vez que se vio como Jane. Luego se quejó de que había demasiados primeros planos favorecedores de Crawford.

«Mi madre tenía tendencia a encontrar demasiadas cosas equivocadas», confesaba B. D. Merrill. «Se puso tan histérica con las pruebas que dejó de ir. Pero nunca paró de quejarse sobre Joan y sus tretas».

El director de fotografía Ernest Haller había trabajado con Bette en *Jezabel* y *El señor Skeffington*; y con Joan en *Alma en suplicio* y *Humoresque*. En *¿Qué fue de Baby Jane?*, para su perplejidad, le dijeron que se olvidase del pasado: que fotografiase a los personajes, no a las estrellas. «Si las hubiese iluminado de ese modo hace diez años, me hubiesen cortado la cabeza», recordaba.

Haller cumplió su misión con éxito. Tanto, de hecho, que cuando Davis vio la película terminada al año siguiente en el Festival de Cannes, se volvió hacia Robert Aldrich y le preguntó: «¿Tenía tan mal aspecto?, ¿de verdad?». El director replicó: «Tú querías aparecer lo peor posible, Bette; insististe en ello, y Ernie te concedió tu deseo». Después de gruñir y quejarse amargamente durante el resto de la proyección, la actriz se marchó abruptamente en cuanto aparecieron los títulos de crédito. «Se levantó y salió de aquel auditorio tan rápidamente que no pude alcanzarla», recordaba Aldrich, «y cuando llegué a la limusina, me cerró la puerta en las narices y le dijo al chófer, “Arranque, por el amor de Dios”».

B.D. también tuvo un memorable encontronazo con la rival de su madre. Cuando le presentaron a Crawford el primer día de la producción, la estrella retiró su mano, «como si yo estuviese apestada», recordaba la joven.

Señalando a sus hijas, Cindy y Cathy, que estaban sentadas tranquilamente cerca de los decorados, la diva advirtió a B.D. que nunca hablase con ellas. «Han sido cuidadosamente educadas y protegidas contra el lado malvado del mundo», dijo Joan con displicencia, «y tú obviamente no. No quiero que tu influencia las corrompa».

B.D. se quedó boquiabierta. Cuando se lo contó a su madre, Bette montó en cólera. «¿Cómo se atreve a lanzar esa mierda sobre mí?», aulló. «¡La mataré! Esa zorra está borracha la mitad del tiempo».

Crawford solía llevar una botella de Pepsi-Cola a todas partes, lo que disgustaba enormemente a Davis, porque sabía que Joan aderezaba su refresco con vodka. «Tenía esa botella a su lado a cada minuto», afirmaba Bette. «Empezaba a beber a mediodía y seguía durante todo el día y toda la noche. Cuando terminaba una botella, su secretaria le traía otra. Todo el mundo sabía lo que contenía».

A medida que se recrudecía la lucha para establecer la hegemonía, las dos estrellas seguían embelleciendo sus personajes y el argumento. Mientras Jane mataba de hambre a Blanche, Crawford perdía peso sólo en algunas zonas de su cuerpo. Sus mejillas se volvían más macilentas y su cintura se estrechaba, pero sus senos se hacían más grandes. «Dios», se quejaba Davis, «nunca sabes qué talla de tetas se ha puesto esa tía. Debe de tener un par diferente para cada día de la semana. Se suponía que ella estaba marchitándose, pero sus tetas seguían creciendo».

En una escena, Blanche, muerta de hambre, tenía que ir en su silla de ruedas hasta la habitación de Jane, donde encuentra algunas chocolatinas escondidas en un cajón. Reacia al chocolate, Joan hizo que su doncella lo sustituyese por pequeños pedazos de carne picada antes de rodar la toma. Ignorante del cambio, Bette cogió uno de los bombones falsos durante una pausa en la filmación, se lo metió en la boca e inmediatamente lo escupió.

—¡Por Dios! —exclamó—. ¿Qué mierda es ésta?

—Proteínas, Bette, proteínas —contestó Crawford—. Son buenas para ti.

—¡Y unos cojones! —rugió Davis.

En la película hubo otro cambio aún más desagradable en el menú de la inválida. «Por cierto, Blanche», decía Jane en el guión original, «estaba limpiando la jaula del pájaro cuando se escapó y se fue volando».

Ese mismo día, para comer, la desquiciada Jane le servía a su hermana el pájaro muerto, con una guarnición de rodajas de piña. Fue Davis quien sugirió sustituir esa frase, colocando en su lugar. «Por cierto, Blanche, hay ratas en la buhardilla»; y que, en vez de un pájaro muerto, Jane le sirviese a Blanche una rata muerta.

Joan, que desconocía el cambio en los planes, levantó la tapa de la bandeja y lanzó un grito aterrador. Después se desmayó, mientras Bette se partía de risa a lo lejos.

Durante la tercera semana de rodaje, todas las librerías del país se vieron inundadas con las respectivas autobiografías de Crawford y Davis. Otro motivo más para que saltaran chispas entre las dos divas. «Joan tiene madera para hacer un buen libro», opinó Bette, «pero éste no lo es». Declaración que impulsó a Crawford a observar que las memorias de su rival eran deprimentes, debido principalmente a la

falta de hombres en su vida. «Pobre Bette», siseó Joan. «Parece que nunca ha tenido un día (o una noche) feliz en toda su vida».

«¿Queeeeé?», exclamó Davis al enterarse. «Yo he tenido romances. No tantos como ella. Pero fuera de un burdel, ¿quién los ha tenido?».

En otra ocasión, Crawford apareció en un *show* local de televisión. La tarde de su emisión, le preguntó a Aldrich si podía verlo durante el trabajo. El director hizo llevar un televisor portátil al plató, y todo el equipo se sentó alrededor de una mesa enorme para ver el programa. Cuando comenzó, Davis se levantó y se fue a una esquina, donde había un fonógrafo. Tan pronto como Joan apareció en la pantalla, Bette puso en marcha el aparato y empezó a cantar su canción “I’ve Written a Letter to Daddy”. Mientras Crawford trataba de verse en la televisión, su rival estaba bailando y cantando tan alto como podía en el rincón.

«Nunca la había visto ser tan grosera con Joan antes», admitía el supervisor de guión Bob Gary. «Bob Aldrich estaba sentado ahí, sin moverse. Y Joan era un modelo de autocontrol. Cualquiera otro se habría levantado y abofeteado a Bette».

«A mi madre le hubiese encantado una confrontación directa con Joan», opinaba B. D. «Pero Crawford era demasiado lista para caer en sus juegos».

Aldrich se esforzó por evitar el choque entre sus dos problemáticas actrices. Un día, estaban filmando una climática escena en el dormitorio, con Jane atormentando a su debilitada hermana. Joan había estado sufriendo un persistente resfriado y, después de varias tomas, le pidió al director: «¿Podríamos parar durante unos minutos, por favor? Me siento fatal».

Bette, que se había excitado emocionalmente para la escena, replicó: «Deberías saber después de todos estos años que todos nosotros somos soldados».

Crawford no contestó. Miró fríamente a Davis durante un momento, y después salió del plató. Bob se llevó a Bette aparte para tener con ella una charla tranquilizadora, y de este modo evitó una posible colisión.

Aunque su trabajo en *¿Qué fue de Baby Jane?* le valió una nominación al Oscar como Mejor Actor Secundario, Buono tampoco guardaba muy buenos recuerdos de sus experiencias con la divina Davis. «Bette era una auténtica zorra», admitió en una entrevista. «Una vez estábamos haciendo un pequeño ensayo antes de una escena y quise tener la cortesía de dejarla empezar. Ella me empujó y dijo: “Te pagan para actuar y reaccionar, gordo vago, así que reacciona. No te quedes ahí como un condenado idiota”. Cuando Bob Aldrich, que nos estaba guiando, intentó hacer comprender a Davis que yo sólo estaba teniendo una deferencia cortés con ella, se limitó a gruñir y nunca se disculpó».

A estas alturas, la atmósfera era a menudo tan glacial como la temperatura de quince grados centígrados que Crawford exigía tener en el estudio. Bette les contó a sus amigos que Joan necesitaba el plató frío porque siempre iba recalentada por el

vodka que tragaba entre las tomas.

Como el rodaje había sobrepasado el programa previsto, las dos estrellas accedieron a trabajar un domingo para preparar la —físicamente— exigente escena en que Jane da una paliza a su hermana. Durante los ensayos, Crawford aceptó que no se utilizaran dobles. Pero cuando llegó el momento de rodar, cambió de idea. Esto disgustó mucho a su odiada *partenaire*.

«Era una sencilla escena en la que se suponía que tenía que abofetearla, y yo sabía cómo hacerlo sin lastimarla», protestaba Davis. «Es un viejo truco teatral. Pero ella hizo que su doble interpretase la escena, y eso la hizo muy tensa y extraña para mí».

El preludio al clímax terrorífico —cuando Blanche gatea hasta el teléfono para llamar al médico— había sido filmado previamente, y montado por Michael Luciano. «Usamos un primer plano de Joan en el teléfono, después cortamos a un plano largo de Bette en la puerta detrás de ella, observando», explicó el montador. «En la siguiente toma, Joan siente que está siendo observada. Gira la cabeza lentamente, ve a Bette, y empieza a balbucear incoherentemente. Entonces comienza la violencia».

Cruzando el corredor, Jane cuelga el teléfono y golpea salvajemente a Blanche en la cabeza con su pie. Sigue pateándola, brutalmente, por todo el pasillo y la sala de estar.

«Cuando llegamos al rodaje de esa escena, Joan se asustó otra vez», recordaba Aldrich. «Dijo: “No voy a hacerlo. No me fío de Bette. Va a hacer que me trague los dientes”. Y puede que tuviese razón».

Se utilizó un maniquí para los primeros planos. Mientras la cámara se concentraba en la cara de Davis y en la mitad superior de su cuerpo, su pie estaba dando patadas a un muñeco, no a Crawford. «Lo golpeaba con tanta fuerza y tanta furia, que temíamos que se rompiese el pie», comentó un miembro del reparto. «Mientras tanto, Joan veía la escena desde un lado del plató, no con miedo, sino con fascinación, casi placer, como si disfrutase de la idea de ser agredida por Bette».

Para las tomas largas, Crawford tenía que tumbarse en el suelo y rodar sobre sí misma, como si la impulsasen los puntapiés de Davis. En los ensayos, el pie derecho de Bette pasaba al lado de la cabeza de Joan, sin llegar a tocarla. En una de las tomas, sin embargo, hizo contacto con su cráneo. La actriz soltó un agudo grito de dolor.

«Apenas la toqué», dijo Davis sin disculparse. «Nunca he provocado heridas físicas, sólo verbales».

Un periodista presente en el *set* afirmó, en cambio, que Crawford sufrió un corte en el cuero cabelludo, y que tuvieron que darle tres puntos de sutura.

«No creo que Bette la hiriese», zanjó Aldrich. «Y si lo hizo, fue un accidente. Ella era demasiado profesional para esa clase de comportamiento».

Por supuesto, Crawford no tardó en tomarse cumplida venganza. En la mañana

del 24 de agosto se rodó la última secuencia en el dormitorio de Blanche, en la que Jane desataba a su hermana y la arrastraba fuera de la habitación. Debido a la situación de la cámara, Joan sabía que no se podría usar una doble, y estaba decidida a que su rival sufriese cada pulgada del trayecto. No contenta con convertir su cuerpo en un peso muerto, se rumoreó que se había colocado bajo su largo camisón un cinturón especial de levantador de pesas, cargado con plomos, un viejo truco empleado por Veronica Lake.

Fue una escena larga y difícil. Davis tenía que levantar a Crawford de la cama, y tirar de ella por todo el cuarto y el pasillo. En el primer intento, Joan, que supuestamente tenía que estar inconsciente, empezó a toser y abrió los ojos a mitad de camino, lo que significaba que toda la toma tendría que ser repetida. Bette estaba agotada por el esfuerzo.

«No había pausas en la escena», explicó Lukas Heller. «Era una toma continua. Bette cargó con ella desde la cama a través de la habitación y salió por la puerta. Entonces, tan pronto como llegó al pasillo, fuera del campo de cámara, soltó a Joan y lanzó un alarido desgarrador».

«¡Mi espalda! ¡Oh, Dios! ¡Mi espalda!», gritó la dolorida Davis, mientras Crawford se levantaba y se marchaba felizmente a su camerino. Bette se había lastimado la espalda y necesitó cuatro días de descanso para recuperarse.

El clímax final tenía lugar en la playa, donde la protagonista lleva a morir a su hermana. Se filmaría en Malibú, California, en el mismo lugar donde Robert Aldrich había rodado el final de *Kiss Me Deadly*.

La secuencia en la que Jane, totalmente trastornada, hace castillos de arena mientras Blanche agoniza a su lado era vital para la trama, y también para Crawford. Era su gran momento, cuatro páginas de guión. Tumbada sobre la arena, demacrada y próxima a la muerte, Blanche confesaba que fue ella quien provocó el accidente que la dejó paralítica y volvió a su hermana medio loca de culpa. «¿Quieres decir que, después de todo este tiempo, podríamos haber sido amigas?», decía Bette. El resto del tiempo tenía que permanecer callada y limitarse a escuchar a Joan.

Crawford estaba segura de que Davis haría algo para robarle la escena. Pero Bette se comportó como una profesional y no intentó eclipsar a su compañera. Joan recitó a la perfección su extenso monólogo. Cuando terminó, Aldrich aplaudió y gritó: «¡Maravilloso!». Ignorando a su *partenaire*, Davis se volvió hacia el cineasta y dijo: «Gracias, Bob».

Fue una toma difícil de rodar, porque Aldrich quería diferentes ángulos de cámara. Pero era más duro para Joan que para Bette; ésta podía levantarse y moverse libremente, pero Joan tenía que permanecer allí, tumbada bajo el sol; y todo el alcohol que llevaba en el cuerpo la estaba deshidratando.

Tan pronto como el director gritó «Corten», Crawford se levantó de la arena y se

metió en su limusina, que la llevó hasta su camerino. Cuando volvió de su *trailer* y recuperó su posición original en la playa, Aldrich se volvió hacia Bob Gary y le preguntó: «¿No crees que parece más joven?».

El cineasta sospechaba que, cada vez que iba a su *trailer*, Joan se maquillaba para estar más bella. Poco a poco, la estrella se estaba quitando su maquillaje de moribunda, sustituyéndolo por unos tonos más suaves.

Davis hablaba de otra metamorfosis de Crawford. Para la escena de su muerte en la playa, Joan decidió llevar sus senos postizos más grandes. «Cuando una mujer está tumbada de espaldas», protestaba Bette, «no importa lo bien dotada que esté, sus tetas no permanecen erguidas. La escena decía que yo tenía que caer sobre ella. Casi me quedo sin aliento. Fue como aterrizar encima de dos balones de fútbol».

Aunque la batalla de las hermanas Hudson quedaba zanjada con la confesión de Blanche, el combate entre las dos divas continuó durante y después del rodaje. En su determinación por competir con la glamourosa Crawford, se dijo que Davis optó por añadir algunas mejoras cosméticas a su aspecto para la escena del vals que pone fin a la historia.

En el último día de filmación en la playa, Bette se marchó a comer y se retrasó inusualmente a la hora de regresar. Aldrich sospechaba que la actriz había ido a su motel, donde su propio maquillador, Gene Hibbs, le aplicaría los retoques oportunos. De ningún modo iba a permitir que la película acabase con Joan teniendo mejor aspecto que ella.

Al volver al plató dos horas después, Davis le contó al director una larga historia para justificar su retraso: había sufrido un accidente de tráfico y, a resultas del mismo, había tenido que llevar a B.D. al hospital. «Es cierto que tuvimos un accidente», afirmó años más tarde la hija de la actriz. «Mi madre era una conductora muy nerviosa. Siempre estaba chocando con la gente en la autopista».

Bette insistía en que su transformación no tuvo nada que ver con la cosmética, sino que fue producto de su genio, su talento interpretativo. Adelle Aldrich, hija del director y *script girl* en *¿Qué fue de Baby Jane?*, estaba de acuerdo. «Yo estaba en la playa, jugando a las cartas con Bette, y veinte minutos antes de rodar la escena se marchó sola a caminar. Cuando regresó, tenía ese brillo en la cara. Fue lo más asombroso que he visto nunca. Venía de su interior y se reflejaba en su rostro».

Esta demostración de talento por parte de Davis también afectó al ego de Crawford. Después de ver las pruebas al día siguiente, la estrella le dijo a Aldrich que las últimas tomas de la cinta no encajaban. Era evidente que la iluminación de Bette era mejor que la suya, e insistió en filmar de nuevo su gran monólogo. El cineasta tuvo que darle la razón; la luz de su última escena no era lo bastante buena. Pero no podían llevar a las sesenta personas del equipo de vuelta a la playa, así que decidieron construir un decorado en el estudio y llevar hasta allí varias toneladas de arena. Las

nuevas tomas sumaron otros 60.000 dólares al presupuesto, que Seven Arts descontó del porcentaje de los beneficios de Aldrich. Pero el director pensaba que era necesario hacerlo; si esa escena no funcionaba, la película entera no funcionaría.

Por fin, el 12 de septiembre de 1962, después de treinta y seis días de intenso trabajo, la filmación de *¿Qué fue de Baby Jane?* llegó a su fin. El coste total fue de 980.000 dólares. Esa tarde se celebró la tradicional fiesta de final de rodaje en el plató de Melrose Avenue. Sólo hubo que lamentar la ausencia de Joan Crawford, que, sin dar explicación alguna, ya había regresado a Nueva York.

«Joan era inteligente», dijo un miembro del reparto. «Sabía que cuando la película estuviese terminada, Bette le prepararía una emboscada. En la fiesta, con unas cuantas copas, la atacaría. Así que Joan evitó el enfrentamiento».

«Davis estuvo criticando a Crawford durante toda la fiesta», recordaba la actriz Ann Barton, que interpretaba a la madre de las hermanas Hudson. «“Mira esto”, decía, “la zorra ni siquiera ha aparecido. ¿Es eso profesional?” Todos pensábamos que estaría feliz de acabar el filme y no tener que volver a ver a Joan. Pero no. Parecía que Bette aún no había acabado con ella. Aún quedaba algún asunto sin resolver del que tenía que ocuparse».

Sabedor de que tenía algo extraordinario entre manos, Aldrich montó y sonorizó la cinta en apenas treinta días. Los ejecutivos de Seven Arts y Warner Bros. reconocieron en ella un éxito potencial y planearon un estreno masivo para el mes de noviembre.

«Fue un calendario apretado», recordaba el montador Michael Luciano. «Pero lo logramos, porque el material que Bob rodó era muy bueno. Tenía un raro talento y era todo un caballero. El hombre podía dirigir cualquier cosa».

El 21 de septiembre, apenas diez días después de concluir el rodaje de *¿Qué fue de Baby Jane?*, Davis puso un anuncio en la sección de empleo de “Variety”, buscando nuevos papeles en el cine. Este extraño y autodestructivo movimiento parecía indicar que, con el estreno a sólo dos meses vista, Bette tenía poca confianza en que la película le pudiese devolver a la cima. El anuncio en cuestión decía:

«Madre de tres hijos —10, 11 y 15—. Divorciada. Americana. Treinta años de experiencia como actriz de cine. Aún con movilidad y más afable de lo que los rumores afirman. Busca empleo estable en Hollywood. Conoce ya Broadway. Inmejorables referencias. Firmado: Bette Davis».

Aunque Bette, aparentemente, pensó que la industria se divertiría con la idea de una gran estrella anunciándose para conseguir trabajo, el tiro le salió por la culata. El anuncio no sólo no le trajo ninguna oferta sustancial, sino que tuvo el involuntario efecto de empañar aún más su imagen como actriz seria.

Tampoco hace falta decir que los productores de *¿Qué fue de Baby Jane?* se pusieron furiosos, porque ese estúpido error la hacía aparecer como una vieja gloria

acabada, cuando ellos estaban haciendo todo lo posible por promocionarla para una candidatura al Oscar. Por supuesto, Crawford no perdió la oportunidad de hacer leña del incidente, y criticó públicamente la conducta de su antagonista. «Yo haría las maletas, cogería un autobús y trabajaría como camarera en Tucson antes que ensuciar mi nombre mendigando un trabajo», declaró la diva a la prensa.

La película se estrenó el 3 de noviembre con las reservas agotadas en todo el país. La respuesta del público sobrepasó las expectativas más optimistas, y de la noche a la mañana se convirtió en la sensación del momento. A los once días de su lanzamiento, ya había recuperado su inversión; al final de su trayectoria comercial, acumulaba nueve millones de dólares de recaudación. El éxito relanzó las carreras de ambas estrellas, que encontraron en el nuevo ciclo de cine de terror que se avecinaba un campo abonado para sus morbosos excesos histriónicos, tan certera y oportunamente recuperados por Aldrich.

«El hecho de que la cinta sea un éxito es un milagro en mi vida», decía Davis a los reporteros, sonando un poco como la propia Baby Jane hablando sobre su retorno. «Es increíble. Quizás es la compensación después de diez años infernales. Todo lo que quiero ahora es una oportunidad para demostrar que mi talento está todavía ahí para las grandes producciones».

El tratamiento de la prensa fue, en general, positivo. Algunos críticos reconocieron la contribución de Crawford, pero la mayor parte de la crítica quedó abrumada por la audaz composición de Bette Davis.

«Un brillante *tour de force* de interpretación y realización», remarcaba “Time”. «Una soberbia muestra del talento de dos de las actrices más dotadas de Hollywood... Escenas que en otras manos rozarían lo ridículo, simplemente chisporrotean de tensión», comentaba “The Saturday Review”. «Maravillosa, terriblemente divertida... Tómesela en serio, y se echará para atrás ante el duelo homicida de gruñidos, gritos y gemidos servido por Davis y Crawford», se leía en el “L. A. Weekly”.

Una de las pocas críticas negativas fue la del “New York Times”: «Joan Crawford y Bette Davis interpretan una pareja de formidables *freaks*... pero me temo que esta única conjunción de dos antiguas grandes estrellas en una historia sobre dos envejecidas hermanas que fueron celebridades una vez no les da la oportunidad de hacer más que llevar grotescos vestidos, maquillarse para parecer brujas y reducir los decorados a escombros».

«Mi crítica favorita venía en el “New Yorker”», señalaba Bette. «Consistía en una caricatura de dos mujeres paradas bajo la marquesina de un cine. “Me gusta Bette Davis”, decía una mujer. “Y a mí me gusta Joan Crawford”, decía la otra, “pero no creo que me gusten Bette Davis y Joan Crawford juntas”».

Pero, ¿cuál era el secreto del éxito de *¿Qué fue de Baby Jane?* En 1962, el grueso del público aún tenía fresco en la memoria el prestigioso estrellato del que Davis y Crawford habían gozado en el pasado, y ahora disfrutaban viendo caer a las viejas diosas. La cinta presentaba a ambas actrices como tristes caricaturas de sí mismas. La gente iba a verla por dos motivos: los manidos efectos de horror y la cómica parodia de dos grandes damas del cine poniéndose en ridículo a sí mismas.

Se había anunciado que Crawford y Davis harían una gira conjunta por cines de todo el país presentando el filme, pero una semana antes del *tour*, Joan anuló su presencia, sin dar ninguna disculpa ni explicación. «Tenía miedo de compartir el escenario conmigo», dijo Bette, quien también intentó retirarse a mitad de la gira.

«En alguna parte del trayecto, Davis se disgustó», recordaba Bill Aldrich. «Dijo que lo dejaba y que se volvía a casa. Mi padre tuvo que coger un avión e ir a verla».

Cuando apareció en el *show* televisivo de Jack Paar, Bette contó la historia de cómo Jack Warner había rechazado inicialmente el proyecto, negándose a «gastar un sólo centavo en dos vejstorios». A la mañana siguiente, recibió un telegrama que decía: «Querida Miss Davis, por favor, no continúe refiriéndose a mí como un vejstorio. Sinceramente, Joan Crawford».

«¡Oh, por el amor de Dios!», protestó Bette. «Sólo me estaba refiriendo a lo que dijeron los inversores».

En enero de 1963, durante la campaña preliminar para las nominaciones a los Oscar, Warner Brothers propuso a Joan Crawford y a Bette Davis en la categoría de Mejor Actriz por *¿Qué fue de Baby Jane?* En febrero, la película recibió cinco candidaturas a los premios de la Academia: Diseño de Vestuario (Norma Koch), Fotografía (Ernest Haller), Sonido (Joseph D. Kelly), Actor Secundario (Victor Buono)... y Actriz (Bette Davis). Era su primera candidatura en diez años. «Quiero este Oscar», declaró Davis a la prensa. «Quiero ser la primera estrella en ganar tres estatuillas». Furiosa por haber sido ignorada en las nominaciones, Crawford puso en marcha su plan de venganza. Mientras la fecha de la ceremonia se aproximaba, Bette recibió con asombro la noticia de que su compañera se había ofrecido a aceptar el premio a la Mejor Actriz si la ganadora estaba ausente. Este gesto parecía una traición a la causa de Davis, quien estaba segura de que Crawford estaba conspirando contra ella.

«Cuando Joan no fue nominada, voló a Nueva York y deliberadamente hizo campaña contra mí», acusaría Bette posteriormente. «Le dijo a la gente que no votase por mí.^[4] También llamó a las otras nominadas y les dijo que ella recogería el Oscar en su nombre si no podían asistir a la ceremonia». Quiso la suerte que tres de las actrices tuvieran que ausentarse de la ciudad aquel día.

En la noche del 8 de abril de 1963, el Civic Auditorium de Santa Mónica, California, recibió a los asistentes a la 35ª ceremonia de los Premios de la Academia.

En las bambalinas del recinto, Crawford se adueñó del camerino más grande e instaló dos neveras de Pepsi-Cola llenas de licor. Luego, ejerció de anfitriona con los presentadores del *show* televisado, sirviéndoles bebidas. Davis, engalanada con un favorecedor vestido de Edith Head, estirada coyunturalmente la cara mediante tiras adhesivas debajo de la peluca, se paseaba nerviosamente detrás del escenario, esperando la designación del Oscar a la Mejor Actriz, y aclarándose la garganta para su gran discurso de aceptación.

Entonces se anunció el nombre de la ganadora: «Anne Bancroft por *El milagro de Anna Sullivan*». «¡Mierda!», murmuró Bette, que estaba sentada entre bastidores. «No es el mío». Pero antes de que pudiera decidir si marcharse furiosa o quedarse y sonreír deportivamente, el desengaño derivó en ira. La actriz sintió una mano en su brazo. «Perdóname», dijo Crawford mientras pasaba a su lado y cruzaba el escenario en medio de una de las ovaciones más atronadoras de la noche para aceptar el premio de Bancroft —que estaba en Nueva York— en su nombre.

No obtener esa tercera estatuilla llegaría a ser una de las grandes decepciones de su vida, reconoció Davis. «Yo debería haber ganado», comentaría después. «Y Joan... eclipsarme deliberadamente de ese modo. Su comportamiento fue despreciable».

En su columna del día siguiente, la cotilla de Hollywood Hedda Hopper resumió la gala. «Fue frustrante para Davis», escribió. «Pero cuando se trata de ofrecer o de robar un *show*, nadie puede igualar a Joan Crawford».

¿Disfrutó Joan haciendo esto? Por supuesto, y lo admitió muchas veces a lo largo de los años. Bette había dejado claro en más de una ocasión que pensaba que ella tenía mucho más talento que Joan, quien comprensiblemente se ofendía por estas afirmaciones. Humillar a su rival fue un momento muy dulce. Crawford nunca negó que Davis tuviera talento ni que fuera una gran estrella, pero también pensaba que no estaba en posición de ser condescendiente con ella.

La última disputa surgió en julio de 1963, cuando se calcularon los beneficios de *¿Qué fue de Baby Jane?* Una vez deducidos los costes, Crawford recibiría aproximadamente 150.000 dólares, y Davis sólo 75.000. Insatisfecha con su porcentaje, Bette pidió que se le permitiese a su abogado examinar los libros de cuentas de Warner Brothers, pero las cifras fueron confirmadas por Robert Aldrich. Cerca de la bancarrota, Davis tuvo que rebajarse a prácticamente suplicar trabajo en Hollywood por segunda vez en menos de un año.

Ejemplo de un cine lleno de recursos inteligentes, dispuestos y utilizados con rigor dramático y expedita técnica, *¿Qué fue de Baby Jane?* es un sórdido relato —a medio camino entre el melodrama y el relato de suspense con derivaciones hacia el terror— filmado en la tradición del *grand guignol* (secuencias como la del ratón introducido

en la comida son típicamente granguñolescas) en un decorado vetusto y poblado de fantasmas interiores.

Manejando con esmero y madurez los golpes de efecto, las figuras casi caricaturescas y las imágenes chirriantes, Robert Aldrich devolvió al cine de terror el esplendor de tiempos pasados, y reivindicó un género normalmente condenado a los bajos presupuestos y al consumo exclusivo de un público juvenil. El director jugó con habilidad con la decadencia de las dos actrices, identificando en la mente del público a los personajes. Y de esta manera, sin vacilar ante los efectos más gruesos, y haciendo gala de una eficaz crueldad, el filme acaba por convertirse en una desasosegadora reflexión sobre el mundo del espectáculo.

Para llevar a buen puerto este barco no cabían unas actrices cualquiera: sólo quien domina a la perfección el arte de la interpretación puede, vulnerando sus propios límites, incurrir en el exceso sin resultar grotesco. Convertida en una especie de Boris Karloff con faldas por un maquillaje grotesco, decrepita y reducida a una caricatura de sí misma, Bette Davis bordó con hilo de seda su abracadabrante personaje y demostró, cuando muchos la daban por acabada, que aún le sobraba talento y ambición para resucitar de sus propias cenizas.

Su antigua rival en la Warner, Joan Crawford, elevó el duelo interpretativo a los límites de lo sublime. Transformada en su propio fantasma, la inolvidable protagonista de *Johnny Guitar* ofreció al público el reflejo, a veces aterrador, de su antiguo *glamour*. Fue la suya una interpretación de las de romper el molde, un estremecedor trabajo en el que sólo utilizó la voz y la expresión de sus inmensos ojos, en los que podía leerse la angustia y el miedo.

De lo dicho se deduce que estamos ante una película de actrices, aunque hay un tercer personaje que media entre las dos mujeres. Es un actor, y su nombre, Victor Buono, sonará únicamente a un reducido grupo de cinéfilos. Obsequiosamente sonriente, melifluido y de oronda humanidad, Buono realizó en esta cinta un sorprendente debut que le valdría la candidatura al Oscar. Su insólita presencia, su estatura y su enorme peso le encasillaron después en papeles de malvado y duro, y durante un tiempo fue el sucesor natural de Laird Cregar. Lástima que la escasez de personajes realmente interesantes y su prematura muerte le impidieran adquirir el relieve que merecían su insólita presencia y su lunática personalidad.

La elección de Davis y Crawford se mostró como el mayor acierto del filme. Es evidente que sin ellas no existiría, pero también es cierto que Aldrich supo darle un carácter muy especial. Dirigió con mano maestra a los actores, acentuó sus peculiares rasgos físicos y obtuvo, con un blanco y negro muy contrastado, una película excepcional que siempre se deja saborear con gusto, sobre todo por las geniales y delirantes interpretaciones de dos grandes damas de la pantalla. Estrellas hasta el último suspiro, mujeres indomables, soberbias actrices hasta el esperpento.



Pese a su legendaria rivalidad, Bette Davis (imagen anterior) y Joan Crawford aceptaron reunirse ante la cruel mirada del director para encarnar a dos singulares hermanas que se dedican a torturarse mutuamente en *¿Qué fue de Baby Jane?*. Tan deseosa —o más bien necesitada— estaba Bette de hacerse con el papel, que incluso aceptó firmar un contrato irrisorio a cambio de cobrar un porcentaje de los beneficios de taquilla. Con la cara untada de una pasta blancuzca, enmarcados los ojos en un espeso rímel negro, cubierto el pelo por una peluca que es una masa desgredada de tirabuzones, Davis atacó el papel de Jane Hudson con la fuerza, el coraje, el vigor y el desenfreno que sólo una artista de su talla podía poseer. Desgarbada, pendenciera y malévola, se pasea retadora e indolente por las primeras escenas con un andar de pies planos que —así se lo dijo a una amiga— había copiado a su hermana Bobby. La actriz dibuja los vaivenes emocionales del personaje con suma agudeza. En un instante es una vil arpía, y al siguiente una niña bobalicona y asustada. Aunque repulsiva, puede suscitar auténtica compasión.



Si las dos divas no se enfrentaron a campo abierto fue porque se libró otra guerra más sutil e insidiosa. Cada una intentaba enfadar a la otra, hacerla perder pie, afectar negativamente a su interpretación. Un día en el que Joan Crawford rodaba una secuencia en solitario, Bette Davis se giró hacia Walter Blake y dijo, lo bastante alto como para que Crawford la oyera: «¡No puede actuar, apesta!». Temiendo que Joan pegara una espantada, Robert Aldrich se interpuso: «Tengo una fuerte jaqueca. Venga, hay que dejar lista esa escena». Cuando terminó, Crawford se llevó aparte al director. «¿Has oído lo que ha dicho de mí?», exclamó. Ambas actrices sufrían una inseguridad enfermiza, Joan se carcomía porque el papel más lucido de Bette podía anular su actuación; Bette, celosa del glamour de su rival, ridiculizaba a la mínima oportunidad su apariencia atractiva en el filme.



'LOS PÁJAROS'



Alfred Hitchcock jamás llevó tan lejos su pasión por el riesgo y la experimentación como en *Los pájaros*. Con sus innovadores efectos especiales y su revolucionaria banda sonora, esta película fue un experimento radical que explotó hasta el límite de lo posible la tecnología disponible en el momento, y que permitió ahondar a su director en sus emociones y sus fantasías más profundas. ¿Fue perfeccionismo o afán punitivo lo que impulsó al orondo Alfred a someter a Tippi Hedren a un suplicio durante el rodaje del sangriento ataque final de las mortíferas aves?

Hay ideas cinematográficas que nacen de una bombilla que se enciende de repente en la imaginación del director y que en ese mismo impulso inspirador generan una película. Otras películas son consecuencia de una serie de coincidencias. *Los pájaros* pertenece a esta segunda categoría.

Abril de 1960. Un día, hojeando el “Santa Cruz Sentinel”, el cineasta leyó una noticia sobre un incidente ocurrido en La Jolla, una localidad de California del Sur, donde un millar de pájaros habían entrado en una casa a través del hueco de la chimenea, destruyendo todo a su paso e hiriendo a la dueña de la vivienda. La historia le recordó el relato de Du Maurier, cuyos derechos aún conservaba^[1], aunque no pensaba que se pudiera convertir en una película con todas las de la ley. De hecho, por mucho que lo leyó y lo releyó, no se le ocurrió cómo llevarlo al cine. Le gustaba la atmósfera de la historia, pero la intriga era inconsistente y los personajes demasiado transparentes.

Hitch prefirió seguir trabajando en dos proyectos que estaban más avanzados: una adaptación de “Piège pour un homme seul”, una obra de un autor francés, Robert Thomas, y un guión original sobre un piloto de aviación que tiene que lanzar una bomba atómica. Estas dos ideas, sin embargo, no le convencieron del todo: después del éxito mundial de *Psicosis*, pensaba que el público esperaba otra cosa.^[2] Además, quería demostrar que merecía ese Oscar al Mejor Director que ya se le había escapado en cinco ocasiones. Necesitaba un tema realmente excepcional.

En un momento dado creyó encontrar la respuesta en una idea sugerida por el guionista Ernest Lehman: un pianista ciego de nacimiento recobra la vista gracias a un trasplante. A su llegada a Disneylandia, el primer sitio que quiere ver, comprende que le ha sido implantado el ojo de un hombre asesinado y que ese ojo tiene guardado en la retina... ¡el rostro del asesino! Por desgracia, Lehman no logró perfilar un argumento coherente. Walt Disney se encargó de hundir definitivamente el proyecto cuando anunció a la prensa que no iba a permitir que sus hijos vieran *Psicosis*... y mucho menos que el director de esa cinta dirigiera una película en su parque de atracciones.

Entonces, a los pocos días de su cumpleaños, ocurrió un incidente que excitó la

atención del “maestro”. El “Santa Cruz Sentinel” del 18 de agosto de 1961 anunció en grandes titulares una «Invasión de aves marinas en casas de la costa». Las gaviotas, que habían llegado de Nueva Zelanda y Sudamérica en bandadas que se contaban por «millones», se habían precipitado contra automóviles y edificios, reventado farolas, roto cristales y antenas de televisión, herido a transeúntes y penetrado en las casas de algunos vecinos que habían salido a investigar el ruido a las tres de la mañana... y que se habían retirado en cuanto vieron a los pájaros abalanzarse hacia los haces de luz que salían de sus linternas. El detalle que más llamó la atención al cineasta es que los atacantes no eran buitres y aves de presa, si no pájaros ordinarios. La angustia en lo cotidiano...

El “mago del suspense” reaccionó tan rápidamente al incidente, cubierto por los reporteros del vecino San Francisco, que su nombre apareció ya en la primera noticia del suceso ofrecida por el periódico de Santa Cruz, que terminaba así: «El Sentinel recibió una llamada de Alfred Hitchcock, el director de películas de misterio, que solicitaba que se le enviara un ejemplar. Hitchcock tiene una casa en las montañas de Santa Cruz».

Aunque aquellos dos incidentes ocurridos en California habían sido puramente accidentales (los pájaros se habían desorientado y se habían dirigido hacia el calor, en un caso, y hacia las luces de la costa en el otro), se conocían casos de ataques maliciosos. A principios del año siguiente, por ejemplo, otro diario de la ciudad contaba que un halcón de cola roja había atacado a unos niños en Victoria Park y posteriormente había sido derribado por la policía.

Sir Alfred volvió a sumirse en las páginas de Daphne du Maurier, aunque no se hizo ilusiones. Sin embargo, esta vez surgió la inspiración. ¿El relato carece de dimensión novelesca? ¿Su calidad es bastante deficiente? No importa: lo que realmente interesa es la anécdota, pues de elaborar una historia con mayor fuerza dramática ya se encargaría otro. Sólo tenía que contratar a un novelista que le escribiera la adaptación.

Pero encontrar a esa persona no fue tarea fácil. Joseph Stefano, el guionista de *Psicosis*, se negó —pese a estar bajo contrato con la Paramount— a realizar el trabajo, arguyendo que no se sentía entusiasmado ni con los pájaros ni con la historia; Samuel Taylor y Ernest Lehman estaban cumpliendo otros encargos; y de John Michael Hayes ni quería oír hablar. En septiembre de 1961, un mes después del incidente de Santa Cruz, Hitch se decantó por Evan Hunter^[3], cuyo bagaje literario incluía una impresionante lista de breves narraciones de misterio firmadas con el seudónimo de Ed McBain.

Antes de ponerse a trabajar en el guión, Hunter preguntó: «¿Debo tener en cuenta los problemas técnicos que pueden suponer los pájaros?». «Usted no se preocupe por eso», respondió el “mago del suspense”. «Eso es cosa del departamento de

decoración y del equipo de efectos especiales». Sir Alfred estableció una sola consigna: «Mi única intención es meter miedo a la gente». Y añadió una sugerencia: evitar las escabrosas fórmulas cultivadas por la ciencia ficción de los años cincuenta.

“Los pájaros” se desarrolla en ese Cornualles rocoso y azotado por el viento que también presta su marco a “La posada de Jamaica”. Aunque no hay mansión señorial de aire gótico, la sombría atmósfera y la furia meteorológica que caracterizan la historia recuerdan a las grandes novelas de las hermanas Bronte, que son los precedentes literarios de “Rebeca”. El protagonista, el arisco proletario Nat Hocken —que en la versión cinematográfica se convierte en un abogado de San Francisco desenvuelto y mundano, Mitchell Brenner—, es un veterano que cobra una pensión de invalidez y que mantiene mal que bien a su familia campesina haciendo «cercas, techos, reparaciones» a tiempo parcial. Es un hombre dolorosamente aislado por su propia consciencia de las cosas. Él es el único que sabe interpretar, al parecer, el lenguaje de signos que emiten esos pájaros que se amontonan: percibe, como los druidas antiguos, las alteraciones de la naturaleza.

El guión transfiere la particular relación de antagonismo que Brenner mantiene con los pájaros a una mujer que no existe en el relato de Du Maurier: Melanie Daniels, «una vividora rica y frívola» (en palabras del cineasta británico) cuyos coqueteos desembocan en una humillación traumática. El *script* también añade, curiosamente, la figura de una madre viuda, dependiente y manipuladora, un tema basado en esas experiencias personales que impregnaron obsesivamente todo el trabajo del bueno de Alfred. En el sucinto relato original no hay lugar para la intriga sexual ni para los amores familiares con ecos freudianos.

Es posible que Du Maurier se inspirara para su novela en los ataques aéreos alemanes que asolaron el sur de Inglaterra durante la II Guerra Mundial y que parecían anunciar el fin de la civilización occidental. Mientras cubre sus ventanas de tablones para proteger su granja del ataque de los pájaros, Hocken recuerda los «ataques aéreos» de Plymouth y los «tablones-apagón» que construyó allí para la casa de su madre. Hitchcock recogió esta analogía bélica: la fuerza que adquiere su heroína ante la adversidad, dijo, era «como la población de Londres durante los ataques aéreos de la guerra». La principal embestida de los pájaros estaba basada, según dijo, en sus recuerdos de los bombardeos sobre Londres, que habían puesto en peligro la vida de su madre: «La impotencia de la gente [que sale en *Los pájaros*] no es distinta de la que siente la gente en un bombardeo aéreo, cuando no tiene ningún sitio adonde ir. Caen las bombas y hay disparos por todas partes. No sabes dónde ir. (...) ¡Te han cogido! ¡Estás atrapado!».

Pero la naturaleza es más tiránica que el hombre. En el relato de Du Maurier, y en la película también, los pájaros invaden un dormitorio infantil con gran «batir de alas», y un varón valeroso debe acudir al rescate, soportando «pequeños picos

trinchantes como tenedores» que ensangrientan sus manos. En la novela, la distante ciudad de Londres, que aparece identificada con la frivolidad y con la impotencia política, acaba asolada por las aves, idea que Hitchcock consideró utilizar y acabó rechazando: «barajó la idea» de terminar la película con un plano del puente Golden Gate de San Francisco «cubierto de pájaros», pero finalmente decidió acabar mostrando a la familia y a su invitada alejándose lentamente de la casa entre hordas de aves posadas en tejados y cables. Los rayos del amanecer parecen sugerir una próxima liberación, idea que brilla por su ausencia en el libro, que acaba con las aves astillando implacablemente las puertas.

Tanto el relato literario como la película nos dejan en la ignorancia sobre la razón que motiva los ataques de los pájaros. Du Maurier va insertando, con morosidad desesperante, diversos boletines de la BBC en los que se declara una «emergencia nacional» y se aventura la teoría de que una corriente del ártico ha podido obligar a las aves a emigrar hacia el Sur. Hocken, que es un hombre de campo, ha comprendido desde el principio que los pájaros han violado esa «ley natural» que les impide formar bandadas de especies mixtas. El guión traslada esta escalofriante información a un punto mucho más avanzado de la trama e introduce la figura de una madura ornitóloga, uno de tantos personajes inventados para dar cuerpo a la historia, que se muestra escéptica con la teoría. A Hocken no le cabe duda de que el comportamiento de los atacantes es malicioso: después de escuchar las retransmisiones de la radio londinense, concluye que los «millones de años de recuerdos» almacenados en los «pequeños cerebros» de las aves han generado este «impulso de destruir a la humanidad». El relato de Du Maurier, al revés que el de Hitch, termina apuntando a una catástrofe masiva.

Como siempre, el orondo Alfred y su equipo prestaron mucha atención a la zona geográfica, las localizaciones, los negocios reales y el sabor para darle a la película un sentimiento auténtico. Como el director explicó a Truffaut: «Sabes, hay muchos detalles en esta película; es totalmente esencial porque todos estos pequeños matices enriquecen el impacto total y fortalecen la película».

Encontrar el escenario de la historia no supuso mayor problema. El “mago del suspense” llevaba tiempo queriendo rodar en un pueblo llamado Bodega Bay, situado en la costa de Sonoma, una colección de dentados acantilados y playas rocosas situados al norte de San Francisco. El cineasta había descubierto este paraje dos décadas antes, durante el rodaje de *La sombra de una duda* en la vecina Santa Rosa.

Hitchcock explicó su decisión al “San Francisco Chronicle”^[4]: «Muchos cineastas olvidan lo importante que es la geografía en una historia. Elegí Bodega Bay porque quería a un grupo aislado de gente que viviese cerca de una comunidad articulada. Este pueblo es un lugar donde el sofisticado de San Francisco se dirige para pasar su fin de semana. El lugar propicia la combinación que queríamos».

También añadió que el equipo de la película necesitaba tierras bajas, y no un montón de montañas o árboles que no les permitieran filmar fácilmente a los pájaros en vuelo en toda su grandiosidad: el cielo debía convertirse en un lienzo monumental. Bodega Bay cumplía estos criterios perfectamente.^[5] Pero Hitch modificó un aspecto importante de la geografía local: combinó varias localizaciones que se extendían por la región con metraje de estudio en un solo centro, comprimido, de Bodega Bay que en realidad no existía.

La búsqueda de localizaciones se llevó a cabo en la primavera y el verano de 1962. Explorando la zona, Whitlock y Boyle encontraron edificios que podían utilizarse en la película. La casa de los Brenner era en realidad la choza de una «granja en ruinas», situada en la península de Bodega Head y propiedad de una anciana excéntrica. En torno a esta vivienda se construyó una nueva (que desapareció más tarde en un incendio), y también se levantó otro cobertizo cerca de la casa, se construyó un muelle de madera y sobre el terreno de la finca, recién despejado, se erigió un cenador.

La Potter Schoolhouse, una escuela del siglo XIX, no estaba en Bodega Bay, sino a ocho kilómetros de distancia, en el pueblo de Bodega, donde sigue existiendo en la actualidad. El equipo de Hitchcock rehabilitó el edificio, que estaba abandonado, condenado con tablonos y abocado a la demolición, y levantó instalaciones para juegos infantiles en el patio de recreo. Sobre la vecina casa del profesor erigieron una fachada provisional.

Sir Alfred abordó *Los pájaros* con ese tipo de naturalismo documental que es la antesala necesaria del surrealismo, el estilo en el que se encuadra realmente su obra, ante cuyos precursores llegó a quitarse el sombrero expresamente. Como explicó a François Truffaut: «Mandé fotografiar a todos y cada uno de los habitantes de Bodega Bay para el departamento de vestuario. El restaurante es una copia exacta del que hay allí». El interior de la granja de Dan Fawcett es una «réplica exacta» de una granja cercana a Bodega Bay, y «hasta la vista de la montaña que se ve por la ventana del pasillo es completamente fiel a la realidad». La casa de la maestra es una combinación de la casa de una maestra de San Francisco y otra de Bodega Bay, porque la profesora «trabaja en Bodega Bay pero es de San Francisco».

Es posible que su interés intelectual por el mundo físico se incrementara en aquel periodo. En su relato sobre la filmación de *Psicosis*, Janet Leigh cuenta que el director mandó fotografiar numerosas oficinas y casas de Phoenix, incluido un armario ropero, una cómoda y unas maletas típicas de mujer trabajadora, para conferir el mayor realismo posible al personaje de Marion. Como dibujante, católico, *gourmet* y puntilloso hombre de costumbres que era, Hitchcock era un formalista que no se acercaba a la psicología de los personajes empujando a sus actores hacia una caída libre emocional, como propugnaba el “Método” en boga, sino situándoles en un

contexto de convenciones sociales, definidas por sus estrictos confines visuales. «En mi plató sólo hay una regla», informó a Leigh. «Mi cámara es absoluta». A Truffaut le dijo: «Yo no leo novelas ni ficción. Mi cerebro es estrictamente visual».

La ansiosa energía de Hitch en supervisar todo afectó al proceso de escritura del guión. Mientras Evan Hunter aporreaba sin parar su máquina de escribir, el director no hacía más que poner pegas. Le preocupaba mucho el desarrollo de los personajes, y empezó a improvisar y a reescribir el libreto. Hacía mucho tiempo que no practicaba esta costumbre, pero descubrió que era un proceso muy estimulante, y que el resultado valía la pena. «Los espectadores», explicaba el cineasta, «van al cine, se sientan y dicen: “¡A ver!”. Luego, lo que quieren es anticiparse a los acontecimientos: “Adivino lo que va a ocurrir”. Mi deber es aceptar el reto: “¿Ah, sí?”. ¡Pues bien, vamos a ver! En *Los pájaros*, he maniobrado de tal suerte que los espectadores no puedan prever jamás cuál va a ser la siguiente escena».

Ahora el problema era encontrar a la actriz principal. Una mañana de octubre, unas semanas después, mientras veía la televisión con su mujer y asesora creativa, la menuda Alma Reville, el orondo Alfred se fijó en una rubia vivaz que se paseaba anunciando una bebida *light*. La atractiva y elegante joven cruzaba la pantalla y sonreía volviéndose amistosamente en respuesta al silbido de un muchacho. Irónicamente, el anuncio era de “Sego”, una bebida para adelgazar. Pero no era el producto lo que le interesaba, sino la rubia. Aquella misma mañana, dijo a sus agentes que averiguaran quién era, y aquella misma tarde se concertó una cita con ella... no de parte del cineasta británico, cuyo nombre no debía ser mencionado, sino de un ejecutivo de la MCA.

La modelo, llamada Tippi Hedren, pensó que se trataría de una oferta para hacer un anuncio de televisión. De porte aristocrático, bella, fría y sofisticada, Tippi era una elegante divorciada de Minnesota que acababa de trasladarse de Nueva York a Los Ángeles, en parte para proporcionar a su hija de cuatro años, Melanie Griffith, un ambiente más natural donde criarse.

La tarde siguiente —el viernes 13 de octubre de 1961— tuvo lugar la primera entrevista, en la que se le pidió que dejara su álbum de fotografías y cintas de apariciones comerciales. Durante aquel fin de semana, sin que ella supiera nada al respecto, Alfred y Alma revisaron el material. La decisión del director fue inmediata e irreversible: allí estaba la sustituta de su adorada Grace Kelly, la actriz que había cometido la indelicadeza de abandonarle para precipitarse en brazos de un príncipe europeo.

El lunes, creyendo todavía que lo que le esperaba era una oferta para hacer más publicidad, Hedren acudió de nuevo a la MCA, donde fue presentada a un elevado número de agentes y ejecutivos. Su curiosidad fue en aumento paralelamente al número de oficinas en las que era presentada. Finalmente, el martes, Herman Citron

le preguntó si aceptaría ciertas condiciones para un contrato en exclusiva de siete años con el director Alfred Hitchcock. Era la primera vez que se mencionaba este nombre. Se sintió desconcertada, pero también halagada... y con las incertidumbres propias de la carrera de modelo, sin mencionar las responsabilidades inherentes a su situación de madre divorciada de una niña de cuatro años, lo más indicado para ella era algún tipo de ingresos garantizados.

Los términos del contrato eran ciertamente modestos según los estándares de Hollywood. Iba a recibir quinientos dólares semanales durante el primer año, con un ligero incremento anual a partir de entonces. Lo aceptó, sin embargo, en la creencia de que unos ingresos semanales fijos, garantizados por un período de siete años, eran una opción más juiciosa que el impredecible dinero que podía ganar como modelo, el cual podía verse drásticamente reducido en cualquier momento.

Aceptados los términos del contrato, Tippi Hedren fue llevada en presencia de Alfred Hitchcock. «Ahora pienso que todos estos preliminares fueron manejados muy concienzuda y discretamente», comentó la actriz con posterioridad. En aquel primer encuentro, el “mago del suspense” habló con ella de todo excepto de anuncios, de televisión, de películas y del mundo del espectáculo. «Supongo que no me daba cuenta de que estaba siendo probada o examinada por él debido a que nunca pensé que fuera a trabajar para él. Había oído que estaba colaborando con Evan Hunter en un guión, pero nunca se me ocurrió que yo pudiera llegar a tener algo que ver con él. Imaginé que buscaba a gente como yo [modelos sin experiencia interpretativa] para su programa de televisión».

Poco después quedó claro que los planes para la recién llegada no eran tan modestos. Antes siquiera de hacer su prueba, Tippi fue enviada a la oscarizada figurinista Edith Head, a quien Hitch pidió que creara una imagen privada característica para su nueva protegida, tal como hacían entonces los grandes magnates de la industria, que acostumbraban a dirigir la vida profesional y personal de sus actores de plantilla. «Esa parte me sorprendió mucho», contó Hedren a Donald Spoto. «Se gastó tanto dinero en mi guardarropa personal, en algo que era pura y simplemente un regalo, como en mi sueldo de un año».

El cineasta británico colaboró activamente en vestir a su actriz para *Los pájaros*: por ejemplo, las costosas joyas de oro que luce la protagonista en la película las eligió él personalmente. «A Alfred le gustaban las cosas sencillas y elegantes, como los pañuelos y los abrigos de armiño», contaba Edith Head, «y por eso en el vestuario de Tippi entraron también este tipo de cosas».

Dado que Alfred Hitchcock percibía en Hedren lo que Kyle B. Counts describió como «cierta reticencia, cierta frialdad casta», mandó diseñar un traje de color «verde claro» para que la intérprete lo llevara en la película. Head habló del «tratamiento psicológico» que el director daba «al vestuario» de sus películas, y de sus

indicaciones para el guardarropa de Grace Kelly en *Crimen perfecto* comentó lo siguiente: «Cada color, cada estilo tenía su porqué». El “mago del suspense” contó a Hedda Hopper que en *Con la muerte en los talones* también diseñó escrupulosamente la imagen de Eva Marie Saint: «La acompañé a Bergdorf Goodman y me senté con ella mientras las maniquíes pasaban modelos... Supervisé la selección de su vestuario con todo detalle, igual que James Stewart hacía con Kim Novak en *Vértigo*».

Tippi Hedren firmó un contrato de siete años con la Universal y se sometió a tres de las pruebas más caras de la historia de Hollywood. Sir Alfred trajo a Martin Balsam para darle la réplica y se prepararon decorados completos y vestuario apropiado para que la modelo representara escenas clave de *Rebeca* y *Encadenados*... todo lo cual tuvo que ser destruido inmediatamente, ya que el director no poseía los derechos de reproducción. Y luego, para su prueba en color, la dirigió en la escena del *picnic* de *Atrapa a un ladrón*. «Estuvo maravillosa todo el tiempo», recordaría Balsam. «Era evidente que estaba muy nerviosa e insegura de sí misma, pero se había estudiado cada frase y cada movimiento, e intentó con mucho esfuerzo hacerlo todo lo mejor posible, todo lo que Hitch le había pedido que hiciera». Las lujosas pruebas en color salieron por una suma sin precedentes por aquel entonces, veinticinco mil dólares.

Tippi supo que el papel era suyo tres meses después, cuando los Hitchcock la invitaron a cenar con ellos y con Lew Wasserman, el presidente de Universal Pictures, en Chasen's, un restaurante de Los Ángeles. En el sitio que le correspondía en la mesa, Hedren encontró un regalo, una caja de Gump's —una elegante tienda de San Francisco situada a dos manzanas de distancia de donde empieza la acción del filme que contenía un broche de oro con engarces de aljófara en forma de tres pájaros con las alas abiertas—. Después de este ritual, el orondo Alfred invitó oficialmente a Tippi a protagonizar la película... provocando así las lágrimas de la propia actriz, de su mujer y hasta del propio Wasserman.

En febrero de 1962, el “mago del suspense” se trasladó a su nueva casa, la Universal. Los preparativos técnicos de *Los pájaros* ya estaban en marcha, pero el reparto aún no estaba del todo configurado. ¿Qué actores importantes se someterían a los duros meses de rodaje que les esperaban por delante, el increíble trabajo de tratar con centenares de pájaros... y los posibles peligros que algunos de los miembros del equipo sospechaban pero nadie se atrevía a prever?

«Evan», dijo el cineasta una mañana a principios de febrero, «no va a haber ninguna estrella en esta película. Yo soy la estrella, los pájaros son la estrella... y tú eres la estrella». Y así iba a ser. El elenco, a excepción de Jessica Tandy, se nutrió de nombres poco conocidos. Para el papel de la maestra, en vez de Anne Bancroft (la idea de Hunter), fue contratada la debutante Suzanne Pleshette, procedente de la cantera de la televisión. Y para el protagonista masculino se confió en Rod Taylor,

que se enfrentaba al primer reto de su carrera.

Antes de partir para la filmación en exteriores, el orondo Alfred empezó a dar muestras de su obsesión por Tippi. Según Donald Spoto, «llamó a dos miembros de su equipo y les encargó que mantuvieran cuidadosamente vigiladas las actividades de la señorita Hedren cuando abandonara el plató... dónde iba, a quién visitaba, cómo pasaba su tiempo libre. A ellos les pareció que ese tipo de protección parecía necesaria únicamente cuando ella estuviera trabajando, rodeada por los pájaros, pero parecía haber implicados otros motivos. Los detectives aficionados mantuvieron su vigilancia tan sólo unos cuantos días, tras los cuales decidieron que seguir a una mujer en sus compras o al teléfono o a un puesto de refrescos, con algunos de los técnicos y unos cuantos niños del lugar, no parecía lo suficientemente interesante o importante como para desviar su tiempo de sus otras responsabilidades».

«Utilicé veintiocho mil pájaros», contó Alfred Hitchcock, «de los cuales 3.500 estaban adiestrados profesionalmente. “¿Cómo consiguió que actuaran tan bien?”, me preguntó un periodista. “Es que estaban muy bien pagados”». Bromas aparte, rodar *Los pájaros* con la tecnología de 1962 era casi un reto.

Desde un principio, el director supo que los problemas iban a ser numerosos. La primera persona a quien el “mago del suspense” había llamado después del incidente de Santa Cruz era Robert Boyle (director artístico de *Sabotaje*, *La sombra de una duda* y *Con la muerte en los talones*), a quien pidió que estudiara los posibles problemas que podía provocar la combinación de actores reales con erráticas imágenes de aves en movimiento.

En un principio, Hitch pensó que utilizando animales mecánicos evitaría las molestas sombras que a veces se producen cuando se utilizan transparencias y las máscaras están ligeramente desplazadas. En la Universal sometieron a un vuelo de prueba a una remesa de costosos pájaros de motor, pero el examen no dio buenos resultados y los artilugios fueron desechados. El experto en efectos especiales, Bud Hoffman, y el operador Robert Burks, que ya había colaborado con el “mago del suspense” en diez rodajes anteriores, mezclaron fotos de pájaros auténticos con efectos ópticos en una película de prueba que convenció al orondo cineasta que esta técnica mixta era la que necesitaba.

Boyle le había propuesto utilizar una técnica de vapor de sodio más antigua, perfeccionada por el célebre pionero de la animación Ub Iwerks en la casa Disney. Sir Alfred invitó a Iwerks, que acababa de supervisar la maravillosa transformación de Hayley Mills en las gemelas de *Tú a Londres y yo a California*, para que supervisara los efectos visuales de *Los pájaros*, con rango de asesor especial de fotografía. Su primer cometido fue supervisar la escena, inspirada en el incidente de La Jolla, en la que el cuarto de estar de los Brenner es invadido por unos gorriones

(en realidad golondrinas, pinzones y tomaguines) que surgen de la chimenea. En el plató, la habitación quedó forrada de plástico de polietileno, que permitía el paso de la luz pero dejaba atrapadas a las histéricas avecillas, a las que unas mangueras de aire se encargaba de propulsar de un lado a otro. Estos planos se combinaron luego, mediante superimposiciones cuádruples, con imágenes de pájaros que Iwerks había filmado volando en una cabina de cristal. Los pobres animales se vengaron finalmente propagando una epidemia de piojos entre todos los miembros del equipo.

Lawrence Hampton (acreditado como jefe de efectos especiales) fabricó unos cuantos pájaros de papel maché, que aparecen en la película, por ejemplo, en el coche de Melanie y en una fiesta infantil. En el episodio de la chimenea, las aves que giran en torno a la madre de Mitch, Lydia, también son mecánicas y permanecen pegadas a la actriz mediante cables a los que están adheridas. Un fotograma de esta escena, donde Lydia palmea frenéticamente a los pájaros enredados en su pelo, causó tan buena impresión que fue utilizado como cartel de la película, protagonizado así por una mujer histérica que todo el mundo identifica erróneamente como Melanie Daniels. El grito congelado hace parecer tan joven a Jessica Tandy que la madre gélida y su rival femenina parecen haberse fusionado físicamente, en la línea de la última secuencia de *Psicosis*, donde madre e hijo también aparecen como uno solo.

La escena de la barca también tiene truco. Melanie embarca en un bote en la bahía y Mitch sale en su persecución en un automóvil. En el momento en que la joven inclina la cabeza y hace un mohín coqueto, una gaviota entra en el cuadro y la golpea en la cabeza. Melanie emite un grito ahogado y se lleva la mano a la frente. Se examina la palma con una expresión de horror y vemos un primer plano de su enguantada mano, que ahora tiene una mancha carmesí en el dedo índice. Aunque la secuencia se rodó en parte en las aguas de Bodega Bay, los primeros planos de Melanie se rodaron en estudio. Las heridas se diseñaron de forma muy ingeniosa. Hedren lo contó así en una entrevista:

«En las vigas instalaron un cable en rampa y, encima, una gaviota de juguete. Colocaron un tubo entre una especie de bomba de bicicleta y mi vestido. La peluquera me peinó y me fijó el cabello con abundante laca, salvo un trozo de delante, que es donde iba el extremo del tubo. Esto lo sincronizaron con imágenes de una gaviota, de forma que cuando soltaban la gaviota de mentira para que descendiera sobre mí, apretaban el tubo, que me agitaba el pelo y parecía que la gaviota me había golpeado de verdad. Al mismo tiempo provocaban un goteo de sangre para dar la impresión de que me había provocado una herida. Me pareció muy ingenioso».

¿Por qué es castigada Melanie? ¿El ataque del pájaro es fortuito o un acto de justicia? Hitchcock dijo que Melanie representa «la autocomplacencia», «la autocomplacencia y el engreimiento». A Peter Bogdanovich le dijo que «esta chica,

que es un ave nocturna, una jueguista ociosa, se da de bruces con la realidad por primera vez».

Una de las escenas más truculentas de la cinta es la aparición del cadáver de Dan Fawcett. Lydia, la madre de Mitch, lo descubre en la granja de su infortunado vecino. Primero ve dos pies desnudos y ensangrentados y las piernas rasgadas de un pijama. Conforme va avanzando, una serie de planos cada vez más cortos nos descubren el cuerpo del campesino apoyado en la esquina de una habitación: la cámara nos empuja literalmente hacia su rostro, desfigurado por la casquería carmesí que surge de las cuencas de sus ojos. El director contó que «la idea de los ojos descuartizados del muerto» la tomó de una historia real que le había contado un granjero de Bodega sobre unos cuervos que mataron a sus corderos.

La mayoría de los pájaros que aparecen en el filme son auténticos. Sir Alfred insistió en que fueran aves domésticas, no buitres ni aves rapaces. Estas imágenes fueron obtenidas de forma hartamente ingeniosa. A lo largo de cinco días, un equipo de operadores filmó alrededor de seis mil metros de película en el vertedero de San Francisco, donde formaron una pila de desperdicios para atraer a las gaviotas y hacer que se posaran y buscaran alimento.^[6]

Para plasmar el incendio de Bodega Bay desde la espectacular “vista de pájaro” de las gaviotas, una cámara subió a un acantilado de treinta metros de altura, en la isla de Santa Cruz (Santa Barbara), mientras otros miembros del equipo arrojaban peces a las gaviotas del cielo. En un artículo de 1968, el director explicó que en esta toma se utilizó la técnica del rotoscopio, que permitía invertir y multiplicar la imagen de una única gaviota.^[7] Una vez filmado el plano, dos mujeres se encargaron de pintar las aves fotograma a fotograma: tres meses de trabajo para quince segundos de metraje.

El ataque de los cuervos a la escuela contenía sesenta cortes y llevó casi seis semanas de trabajo. Iwerks encargó a L. B. Abbott, experto de la Twentieth Century Fox, la organización de este material. Filmaron unos cuantos pájaros en un túnel de viento, los multiplicaron por medios ópticos y los sobreimpresionaron con los planos de los niños corriendo por una carretera de la zona de Bodega Bay y también sobre una rueda de andar del estudio con aves artificiales girando sobre sus cabezas. En la coordinación de las imágenes era fundamental la sincronización, y la utilización del *zoom* ayudaba a darles perspectiva. A algunos pájaros amaestrados se les enseñó a posarse sobre los cuellos de los niños, pero en la cinta lo que les muerde es una marioneta.

A lo largo de más de veinte semanas, de las cuales ocho transcurrieron en el norte de California y el resto en los estudios de la Universal, todos los miembros del equipo trabajaron incansablemente entre arañazos y picotazos. Si el rodaje fue una dura prueba para todos los actores, Tippi Hedren se llevó la palma.

Para el clímax del ático, en el que Melanie acaba cayendo en estado de *shock* bajo

una horda de aves asesinas, se utilizaron gaviotas y cuervos... para sorpresa de Tippi, que hasta que llegó al plató ese mismo día no se enteró de que habían desechado las aves mecánicas por resultar poco realistas. Esta escalofriante escena, que en pantalla ocupa dos minutos y diez segundos, requirió siete sesiones de rodaje. Hedren dijo que había sido «la peor semana» de su vida.

Todo el plató era una gran jaula. Allí se introdujeron varios atrecistas protegidos con guantes de cuero largos y enguataados, sujetando grandes cartones. Nada más verlos, la actriz, intuyendo lo que le esperaba, empezó a temblar. Entonces, mientras Tippi agitaba los brazos para alejarlos, fueron arrojados contra ella decenas de pájaros vivos desde una distancia de entre dos metros y medio y tres metros.

«Día tras día», según Jessica Tandy, «durante toda una semana, la pobre mujer siguió soportando ese suplicio. Estaba sola en aquella enjaulada habitación, actuando, con los pájaros abalanzándose contra ella... ni siquiera podía ir a la cafetería a comer algo. Vivió aquello hora tras hora, y sencillamente no sé cómo lo soportó». La filmación se detenía de vez en cuando para que el maquillador Howard Smit pudiera aplicar tiras de látex y sangre falsa a modo de cortes y arañazos en la cara y brazos de la protagonista. Tippi tenía el pelo revuelto y su traje verde se iba haciendo jirones. La gaviota a la que el personaje golpea con una linterna es un muñeco, y la auténtica que le muerde la mano llevaba una funda de goma cubriéndole el pico.

Pero el pánico de Melanie también era pánico de Tippi, que recordó así los agotadores preparativos para los últimos segundos de la película: «Me tumbaron en el suelo con los pájaros adheridos a mi persona a través de los agujeros de los picotazos. Y uno de los pájaros me clavó una garra en el ojo. Fue la gota que colmó el vaso: me senté y me puse a llorar. Fue un auténtico suplicio físico». La lesión consistió en un corte en el párpado inferior izquierdo.

¿Esta displicencia por parte de Hitchcock puede interpretarse como sadismo? De lo que no cabe duda es de que puso en peligro la salud y la seguridad de la atribulada Hedren, que acabó en estado de desquiciamiento emocional. Su médico le prohibió que volviera a trabajar y el rodaje tuvo que ser suspendido durante una semana, la primera urgencia médica que complicaba una película del cineasta británico en veinte años.

Este incidente trajo aparejado un cambio en el trabajo del orondo Alfred con su estrella. Empezó a dedicar un cuidado especial a los ensayos y la preparación de cada toma... dirigiéndola «hasta el mínimo movimiento de sus ojos y cada giro de su cabeza». Y también empezó a llevarla a un lado para sostener con ella largas conversaciones sobre el filme, que la hicieron sentir cada vez más incómoda. Dentro y fuera del plató, no dejaba de mirarla, como recordaría vívidamente ella y muchos otros. Svengali Hitch cabalgaba de nuevo.

Con el paso de los días, las cosas adquirieron un matiz diferente. «Empezó a

decirme lo que debía llevar en mi tiempo libre», comentó Tippi, «lo que tenía que comer y los amigos a los que debía frecuentar. Sugirió que tal y tal persona no eran lo bastante buenas para hacerme compañía, o que alguien con quien había quedado citada socialmente no era la persona adecuada. Y empezó a ponerse furioso y dolido si yo no le pedía permiso para visitar a algún amigo por la noche o un fin de semana».

La actriz se vio obligada a soportar todo esto durante las semanas de rodaje que faltaban. A sus amigos les confió que el “mago del suspense” estaba haciendo que las cosas quedaran muy claras: creía que la había sacado de la oscuridad y estaba haciendo de ella una estrella importante de Hollywood, y por lo tanto debía estarle eternamente agradecida. La había elegido, estaba enseñándola y cambiándola, y no debía haber discusiones al respecto. Había miles de mujeres ahí fuera que se sentirían felices reemplazándola. Y a medida que pasaban las semanas, ella empezó a desear que alguna lo hiciera.^[8]

«¡Torturemos a las mujeres!», bromeó el orondo Alfred en una ocasión, citando a Sardou. Tippi, por supuesto, rechazó las teorías que acusaban al director de malicia misógina. De la escena del ático decía lo siguiente: «Él se sentía fatal. De hecho, no se atrevía a salir de su despacho hasta que las cámaras empezaban a filmar». En cuanto a su aquiescencia como actriz, Hedren comentaba: «Era mi primera película y no sabía nada. Sabía que con la escena de la ducha de Janet Leigh habían tardado una semana. Así que pensé que las cosas se hacían así».

Tippi tenía mucha razón: Hitch se mostró incómodo durante el rodaje de *Los pájaros*, cosa extraña en él. Jon Finch, su protagonista en *Frenesí*, lo explicó así: «Me dijo que los pájaros le daban pavor. En esta película tuvo muy poco contacto con aves reales. Se mantuvo a distancia en todo momento».

Iwerks pidió a Linwood Dunn, profesional de Film Effects of Hollywood, que le ayudara a montar los planos del ático. Bob Hoag, de la Metro, asesoró al equipo acerca de los espeluznantes efectos de la escena de la cabina telefónica del restaurante. Aun así, los efectos más complicados fueron los del prolongado plano final, en el que el coche se aleja de la granja bajo la mirada de miles de pájaros. Hitchcock afirmó que había sido «el plano más complicado de mi vida». Se trata de un compuesto de treinta y dos imágenes superpuestas con una viñeta del cobertizo, el paisaje y el cielo del amanecer, dibujada por el diseñador Albert Whitlock. El cobertizo y el coche en movimiento son fragmentos independientes, igual que las aves que aparecen en primer término, que está compuesto de tres partes con fotos multiplicadas de las mismas gaviotas. Aunque un tercio de las gaviotas son falsas, hay pollos reales y quinientos patos del lugar pintados de gris. Los pájaros murmurantes que se agitan pero no vuelan cuando Mitch abandona el porche sigilosamente estaban sedados, y las gaviotas estaban pegadas a los tejados con tiras elásticas.

El adiestrador Ray Berwick, que acababa de trabajar en *El hombre de Alcatraz*, estuvo a cargo de la fauna hitchcockiana. Lo más difícil fue hacerse con las aves salvajes. No lo consiguieron ni con un llamamiento a todos los tramperos profesionales del país, pese a una recompensa de diez dólares por cabeza. Berwick relató una noche dedicada a acechar a una bandada de veinte mil cuervos de Arizona, hacia los que él y su ayudante, vestidos y pintados de negro, se acercaron sigilosamente a cuatro patas a través de un prado, para arrojar unas redes sobre ellos. Berwick invirtió ocho meses en preparar y adiestrar a sus pájaros, que vivían en cuarenta corrales del estudio y consumían cerca de cincuenta kilos diarios de alpiste y noventa de gambas, anchoas y carne.

En el último ataque a la casa de los Brenner, vemos un primer plano de una mano que no es la de Rod Taylor, sino la de Berwick recibiendo un picotazo de una gaviota que produce sangre de verdad. El pájaro del porche que muerde la mano de Taylor — que había sido embadurnada de carne— es en realidad el cuervo favorito del adiestrador, Nosey. Berwick, que admiraba a los cuervos pero despreciaba a las gaviotas, justificaba su aversión de la siguiente manera: «Las gaviotas se lanzaban a los ojos deliberadamente». No le faltaba razón.

En un solo día de rodaje, una docena de técnicos tuvieron que ser atendidos en el hospital por heridas superficiales causadas por los picos y las garras de los animales, y finalmente se ordenó que todo el mundo se pusiera la inyección del tétano. Un inspector de la American Humane Association —la asociación de defensa de los animales que se ocupa de estos menesteres— estuvo presente durante todo el rodaje para comprobar que los pájaros fueran tratados convenientemente, supervisando su generosa alimentación y exigiendo que su jornada de trabajo fuera corta a fin de no agotarlos.^[9] Como dato anecdótico, reseñar que la nómina de pájaros vivos incluía 2.000 pinzones, 300 gorriones, 50 patos, 125 cuervos, gaviotas y otras variedades de aves.

«La Sociedad Protectora de Animales estaba allí todo el tiempo, pero yo me preguntaba dónde estaba la sociedad que me protegía a mí», se lamentó Hedren. Terminada la filmación, la mayoría de los animales fueron puestos de nuevo en libertad, y a los de Arizona se los devolvió a su hábitat natural. Sin embargo, cincuenta cuervos se negaron a abandonar el estudio y se posaron al lado del *bungalow* de Hitchcock. Mancharon el coche del director hasta que alguien taló el árbol sobre el que se habían posado.

Si Berwick fue el artista de la naturaleza, el selecto equipo de diseñadores fueron los árbitros de la cultura. «La ambientación global que ideé para la película», recordó el director artístico, Robert Boyle, «estaba inspirada en el cuadro de Edward Munch “El grito”, que expresa un sentimiento interior de desaliento intenso y de locura en un lugar salvaje y solitario. Justo lo que quería Hitch. Él buscaba un estilo subjetivo, que

permitiera al público participar de las emociones y de los sentimientos de los personajes, y también de sus miedos y sus peligros físicos».

Albert Whitlock pintó las doce complicadas *mattes* (pinturas sobre fondo azul para facilitar la sobreimpresión de escenas en movimiento) de *Los pájaros* a lo largo de un año. Él y Boyle recorrieron las localizaciones de Bodega para hacer bocetos. En las *mattes* incluyeron la bahía auténtica, pero con edificios añadidos, para crear un casco urbano donde no lo había, y encapotaron el despejado cielo marino, «para dar atmósfera», según explicó Whitlock. Las máscaras más espectaculares se crearon para la vista aérea de Bodega Bay, que Whitlock llenó de barcos de pesca, muelles, almacenes y casas cubiertas de tejas. En el espacio en blanco en medio de la imagen sobreimpresionaron fotogramas reales de un incendio provocado con gasolina y «escenificado», según expresión de Hitchcock, en un aparcamiento de la Universal, donde una cámara instalada en lo alto de una colina que daba al estudio tomó el «reguero de gasolina en llamas». El resultado es uno de los planos más sorprendentes e inolvidables de la historia del cine.

Sir Alfred dijo que estos efectos especiales de última tecnología hicieron de *Los pájaros* «el trabajo más prodigioso de la historia», aunque lo cierto es que la avanzada tecnología infográfica utilizada en la actualidad reduce las numerosas transparencias que adornan la película al encanto de lo rudimentario. El cineasta británico quería un final abierto en el sentido más literal, es decir, carente de las palabras “THE END” dibujadas en pantalla, como si el director quisiera dejar en ascuas a los espectadores. Pero la Universal decidió que la ausencia de rúbrica final había confundido a los espectadores de los pases previos y ordenó añadir las palabras tradicionales. A nadie puede sorprenderle que el público se pregunte qué pasa a continuación, puesto que el guión original contenía diez páginas más que nunca llegaron a plasmarse en la pantalla. El guionista, un dolido Evan Hunter, definió despreciativamente el final de *Los pájaros*: «ese mosaico de casi 3.407 trozos de película».

Hedren explicó cómo describió el director este desenlace a los actores reunidos en el Santa Rosa Motel, establecimiento situado a una hora de distancia de Bodega Bay donde se alojó todo el equipo y donde los peluqueros y maquilladores preparaban a la actriz: «Me acuerdo muy bien de la tarde en que nos reunió a todos y habló de otro final. ¡Y resultó que nunca se acababa! Y todo el mundo decía: “¡Dios mío, esto no se termina nunca!”. Nos contó lo que veíamos durante nuestro viaje».

Hunter, que siempre recordó esta película con resentimiento, contó que en su huida final los protagonistas veían el pueblo «sumido en el caos», sembrado de víctimas tendidas «en las puertas abiertas de las tiendas»; «un autobús escolar volcado»; un policía muerto tendido sobre una barrera en la carretera; y el cadáver de un hombre cubierto de pájaros en la playa. El coche, atacado por las aves, se interna a

toda velocidad en las sinuosas carreteras que trajeron a Melanie. Como el automóvil avanza «a ritmo de cuervo», los pájaros les dan alcance y agujerean la capota, mientras el espectador ve a las mujeres desde arriba, «abrazadas y llorando». Cuando la carretera deja atrás las curvas, el deportivo puede acelerar y dejar atrás a las mortíferas aves. El final de esta versión es optimista, pues los pasajeros divisan al fondo el cielo despejado del amanecer.^[10]

El estreno del filme, previsto inicialmente para el día de Acción de Gracias (noviembre) de 1962, tuvo que ser aplazado hasta marzo de 1963, debido a la complejidad de los 412 planos de efectos ópticos, algunos compuestos de siete capas de imagen. Aunque Hitchcock acostumbraba a montar sus películas mentalmente por adelantado, como demuestran los numerosos *storyboards* disponibles, en el caso de *Los pájaros* sobró gran cantidad de material. El director de fotografía, Robert Burks, y el montador, George Tomasini, tuvieron que ordenar casi mil quinientos planos, una cifra que, según Donald Spoto, «es casi el doble de lo normal, y casi tres veces más de los que el director producía de ordinario».

Durante los meses que duró la posproducción, Burks encomendó a diversos laboratorios la tarea de positivar una y otra vez el material, hasta que el resultado se ajustó a su exigente criterio de calidad. Sir Alfred también retocó meticulosamente la luz solar de California para adecuarla a su idea estética. «Quería que resultara sombría», explicó el “mago del suspense”. «Hubo que atenuar el color de muchas escenas en el laboratorio para obtener el efecto más adecuado».

Antes del estreno nacional, fijado para el 29 de marzo, Hitchcock, Hedren y algunos ejecutivos del estudio emprendieron una gira de promoción. Los críticos que piensan que *Los pájaros* no tiene ningún significado implícito deberían escuchar al propio director, que veía en la película una parábola sobre la naturaleza. En sus conversaciones con François Truffaut, el orondo Alfred aventuró que los incidentes protagonizados por pájaros en la vida real fueron causados por «una especie de rabia». En una entrevista filmada habló así: «En *Los pájaros* el tema, algo vago, es que todo el mundo confía siempre en la naturaleza. Todo el mundo confiaba en los pájaros hasta que los pájaros se volvieron contra ellos. El hombre los mataba, se los comía, los encerraba en jaulas. Los hombres les habían hecho de todo, y había llegado el momento de hacérselo pagar».

Hitch insertó estas ironías en la campaña publicitaria de la película, ideada por él mismo. En un anuncio radiofónico advirtió así: «Si alguna vez se ha comido una brocheta de pavo, si ha metido un canario en una jaula o ha cazado patos, *Los pájaros* le dará algo que pensar». También escribió un eslogan cómicamente amenazador: «¡Llegan *Los pájaros*!». En la publicidad insertada en la prensa escrita, el cineasta apostó por la intención sexual: «Bajo el horror y el suspense de *Los pájaros* subyace una amenaza aterradora. Cuando la descubran, su placer se multiplicará por dos».

Para el estreno de la película en Londres, el orondo Alfred planeó una aún más elaborada campaña de publicidad. Dos cuervos presentados como Alfie y Tippi fueron colocados en el vestíbulo del Leicester Square Odeon, y a su lado se escuchaba el eslogan («¡Llegan Los pájaros!») grabado. Al mismo tiempo, comunicó a un periodista londinense su satisfacción por la interpretación de la estrella: «Sus reacciones en el filme eran sutiles y eso es lo que más me complació de ella. Ya sabe, no había actuado antes... No tenía ningún vicio del que desprenderse... Controlé cada movimiento de su rostro. Fue una actuación puramente cinematográfica hasta en los matices más insignificantes. No le permití hacer nada más allá de lo que yo le ordenaba. Estuvo enteramente bajo mi control».^[11]

En los anecdotarios hitchcockianos se ha colado una extraña historia según la cual el director aterrizó a Melanie Griffith, regalándole un ataúd en miniatura que contenía una muñeca en forma de su madre. Hedren contó años más tarde que el incidente ocurrió en un restaurante, en el transcurso de una comida, y que su hija «se llevó un susto de muerte». Sin embargo, la muñeca no estaba dentro de un ataúd, sino en una caja de pino «muy bonita». La reacción de Melanie se debió simplemente a que «parecía de verdad».

La muñeca era una «réplica exacta» de la madre de la niña, con los ojos abiertos y el traje verde de *Los pájaros*. En la sala de maquillaje del estudio habían estado tomando moldes de cera de su cara sin que la actriz supiera por qué. Tippi aseguró que el exquisito presente no era una de las bromas pesadas del cineasta, sino un gesto sincero que no produjo los resultados esperados: «No fue una experiencia muy afortunada», cuenta la actriz, y Alfred «se disgustó mucho».

Melanie Griffith, sin embargo, tenía una versión muy distinta de los hechos: «A Hitch no le gustaban los niños», confesó años después. «No quería que yo me acercara por el plató. Yo pensaba que me había robado a mi madre. Estaba obsesionado con ella y acabó con su carrera porque ella no estaba dispuesta a dejarse manejar. Cuando cumplí seis años me envió una caja en forma de ataúd, con una muñequita que representaba a mi madre tal como aparecía en *Los pájaros*. Estaba enfermo».

Lo cierto es que el “mago del suspense” nunca ocultó sus dificultades para entenderse con los niños: «No me gusta trabajar con niños, pero en *Los pájaros* no tuve más remedio. Convoqué a un cierto número de críos y entre ellos había uno a quien descarté inmediatamente: era simplemente odioso. Imagine mi sorpresa cuando a la mañana siguiente me lo encuentro en el plató: había conseguido colarse. A partir de aquel momento, le vi aparecer todas las mañanas; se acercaba a mí, me daba una cordial palmadita en las costillas y soltaba: “¡Buenos días, Alfred!”. Un espécimen aterrador, y tengo la impresión que aquélla que decía ser su madre, en realidad era su mujer».

Los pájaros es una anomalía en la filmografía hitchcockiana, por muchas razones. Para empezar, de todas sus películas es la que más se aproxima al concepto tradicional de cine de terror. También es, quizá, el más enigmático de todos sus trabajos, pues la trama suscita más de un interrogante. ¿Qué pasaría si un día, los pájaros, sin distinción de razas ni tamaños, se unieran contra el hombre? ¿Sería el fin del mundo, como anuncia el borracho del bar?

La película es un ejercicio lento, parsimonioso y técnicamente hábil sobre el miedo cervical, donde una pequeña comunidad y una heroína engreída se convierten en víctimas de una misteriosa acumulación de ataques de aves. Generalmente, las cintas de miedo sobre ataques de bichos están pobladas de animales que son peligrosos de por sí (tiburones, serpientes...), o que se han agigantado y pervertido por culpa de la radiación, de la contaminación, de la ingeniería genética, de la brujería o de alguna mutación (hormigas mutantes asesinas gigantes, conejitos mutantes asesinos gigantes, tomates mutantes asesinos gigantes, etcétera). Normalmente no faltan las explicaciones pseudocientíficas. El concepto que idearon Hitchcock y el guionista Evan Hunter era deliciosamente diferente: una comedia *screwball* y una historia de amor montadas sobre un inexplicable relato de terror.

Mitch Brenner, un elegante abogado, y Melanie Daniels, una engreída hija de papá, se conocen en una tienda de animales de San Francisco —tras el habitual cameo de Hitch, saliendo rápidamente de la tienda llevando a dos perros con sendas correas— donde Mitch pide dos tórtolos para regalárselos a su hermana en su cumpleaños. («¿Cómo sabe mi nombre?», dice ella. «Me lo ha dicho un pajarito»). Impulsivamente, ella le sigue a su refugio de los fines de semana, la casa de su familia en Bodega Bay, con el fin de entregarse a un pícaro coqueteo (el director ofrece una muestra de su afición a las incongruencias visuales mostrando a Melanie subiendo a un esquife con una jaula en los brazos y envuelta en un abrigo de visón).

Durante casi una hora, el espectador acompaña a Mitch y a Melanie en su desenfadado flirteo, y ve cómo ella se va implicando en la extrañísima situación del hombre, en la que participan una hermana mucho más joven, una madre posesiva y la maestra del pueblo, que sigue bebiendo los vientos por él. El espectador está atento a los detalles raros porque sabe que el título de la cinta es *Los pájaros* (como la larga conversación que mantiene Lydia sobre el alpiste), detalles que se van haciendo cada vez más preocupantes, hasta el primer ataque masivo en la fiesta de cumpleaños de la pequeña Cathy. Entonces la comedia inicial adquiere los tintes de una agónica tragedia, subrayada por los sonidos de las aves a modo de curiosa partitura.

La historia se convierte en una asfixiante pesadilla, cuyo discurrir sitúa al espectador al borde del colapso. El aire de normalidad hace que el horror resulte más real y efectivo. Llegados a este punto, lo de menos es la veracidad de la trama, y eso lo sabía muy bien el director de *Psicosis*. Lo difícil es conducir al auditorio a ese

estado, un don que sólo está al alcance de unos cuantos privilegiados. Sir Alfred era uno de ellos.

La secuencia más famosa sigue siendo una de las más siniestras de la historia del cine. Melanie está sentada a la puerta del colegio, fumando, mientras dentro, los niños cantan una repetitiva tonada infantil. Detrás de ella un cuervo se posa, en lento y silencioso vuelo, sobre las barras de juego. Ella fuma, distraída. Ya hay cuatro pájaros... Un quinto... Un sexto y un séptimo. Ella fuma un rato, descubre un pájaro sobre su cabeza, se da la vuelta... y descubre a cientos de aves posadas sobre la estructura metálica, sobre los tejados, por todo el patio. Esperando en silencio. Cuando Melanie y Annie obligan a los niños a alejarse silenciosamente, lo que atrae nuestra mirada son los pájaros inmóviles. Oímos lo que ellos oyen, el sonido inesperado de los pies de los niños, corriendo. De repente, un chillido. Un pájaro levanta el vuelo. Los demás lo siguen y comienza el ataque feroz. El aire se llena de graznidos y gritos.

Otro momento cumbre es la escena de trece minutos del restaurante The Tides, que parece una obra de teatro de un acto, con un grupo de personajes que incluye a una ornitóloga, un borracho que cita a la Biblia, un pescador y una madre nerviosa, personajes destinados a formular teorías de forma explícita y servir de testigos a la escena más espectacular, un ataque en el que un hombre es inmolado, se desata el pánico, unas gaviotas descienden sobre el pueblo desde lo alto (un plano de diez segundos sobre el que unos dibujantes pasaron diez meses pintando pájaros), y Melanie queda atrapada —como un pájaro enjaulado— en una cabina telefónica.

Tippi Hedren, que debutaba en el cine con esta película, en calidad de última rubia fría hitchcockiana, estuvo a punto de perder un ojo en otra magnífica escena: el clímax del asedio en la buhardilla, durante el cual la actriz soportó una lluvia de pájaros lanzados sobre su persona para la filmación de un violento *collage* que recuerda notablemente a la escena de la ducha de *Psicosis*. Lo cierto es que el orondo Alfred estuvo a punto de llevar a Tippi a una crisis nerviosa. La ética profesional del director, cada vez más sádica —un desplazamiento de sus instintos agresivos, quizá, tras retirarse del cine su actriz favorita, Grace Kelly— resultaba demasiado intensa para su nueva protagonista.

Los pájaros se presta a numerosas interpretaciones, pero Hitch nunca descubrió su mano. Si algún significado especial pretendía deslizarse, prefirió dejarnos con la miel en los labios, ofreciendo pocas pistas que iluminaran el terror. Lo que ocurre en la pantalla nunca es explicado ni resuelto. Se apuntan teorías, ya sean ornitológicas, bíblicas o psicológicas. Pero al final nos quedamos con los pájaros, viendo cómo los protagonistas dejan la casa a su merced. Sale el sol y se deshace una última expectativa: las palabras “The End” —en la versión restaurada— no aparecen al final.

En realidad, *Los pájaros* es un filme que opera como un test Rorschach, una obra

donde cada crítico ve una cosa distinta y de la que se puede decir casi de todo. Se ha hablado de ella como un filme de terror, inaugurador de todo un ciclo de cine apocalíptico; como una cinta de efectos especiales y transparencias de última tecnología, representativas del ingenio de Hollywood; como la expresión más elevada del talento de Hitchcock para manipular a los espectadores y penetrar en sus miedos; como una obra profunda y personal sobre la fragilidad del ser humano y la importancia del compromiso en las relaciones humanas; y como un tratado filosófico, influido por Kafka y Poe, sobre la condición humana.

Los que ven la película por primera vez se asombrarán quizá con la visceralidad de su propia reacción, pero a los espectadores reincidentes les sorprende descubrir que la historia no tiene tanto que ver con una rebelión aviaria como con la cuestión de las relaciones interpersonales.

La cinta contiene algunas de las imágenes más perturbadoras y casi surrealísticamente bellas pergeñadas por el “hombre que sabía demasiado”: la fiesta de los niños, interrumpida por un ataque animal; Hedren convertida en fetiche por el ojo de la cámara; la sorprendente vista aérea de Bodega Bay, mostrada desde el punto de vista de los pájaros; los tres planos casi fijos —cada uno de ellos captura un discreto momento en el tiempo— de Tippi, mirando con expresión impotente a través del escaparate de un bar; y, en especial, la última escena exterior, sustentada sobre las poéticas y ambiguas transparencias de Al Whitlock, donde los protagonistas se alejan hacia un sobrenatural paisaje aviario y un futuro incierto.

A lo largo de dos horas, Hitchcock juega con el vértigo del miedo, con el horror, con la transgresión de las reglas naturales. Las escenas magistrales se suceden. Y en un alarde de ritmo, las coloca, las alterna, las pone y las quita magistralmente con el fin de que el corazón no estalle. No merece la pena extenderse en la capacidad de este cineasta para que cada una de sus imágenes ofrezca mucho más de lo que el ojo puede percibir.

¿Y los actores? Bien, gracias. Todos actúan con suma corrección, salvo Jessica Tandy, cuyo talento la convierte en la única nota discordante de un reparto concebido para no hacer sombra a las verdaderas estrellas del filme: los pájaros. Tal como afirmó la revista “Time”, «son terroríficamente creíbles en su papel de sanguinarios asesinos de la humanidad».

Peter Bogdanovich ha escrito a propósito de esta cinta: «Si [Alfred Hitchcock] no hubiera hecho otra película en su vida, *Los pájaros* bastaría para situarlo confortablemente entre los gigantes del cine». No le falta razón. Las múltiples interpretaciones de que ha sido objeto, el hecho de que su recuerdo permanezca tan vivo en la mente de tantos cineastas y críticos, y la emoción e interés que sigue suscitando entre las nuevas generaciones de espectadores son la mejor prueba de que nos encontramos ante un filme grandioso e inmortal. Dos horas del cine más

inteligente y mejor hecho que en una pantalla puede verse. Hitch manifestó en cierta ocasión que se sentía capaz de rodar una película dentro de una cabina telefónica. Después de ver *Los Pájaros*, ya no nos cabe ninguna duda.



Obsesionado con su «nueva creación», Alfred Hitchcock se dio a la amargura cuando su actriz se negó a permitir que controlara su vida profesional y personal. Después de una semana de padecer los ataques de una horda de aves auténticas que la llevaron al desquiciamiento emocional, Tippi Hedren oyó decir al director que lo único que pretendía era que la toma fuera perfecta. La actriz se reveló en *Los pájaros* como la última gran heroína hitchcockiana. No era una gran actriz, pero daba muy bien el tipo del iceberg bajo el que se esconde un volcán.



Las secuencias de ataque de los pájaros de la película se produjeron usando gran número de técnicas diferentes. Los planos de los pájaros lanzándose en picado sobre Bahía Bodega durante el incendio de la gasolinera se consiguieron filmando gaviotas que estaban cogiendo comida en los acantilados de la isla de Santa Cruz al sur de California. El filme también destaca por el innovador empleo de las retroproyecciones, que, combinadas con aves mecánicas y algunas auténticas, convierten cada ataque en una experiencia estremecedora. La también innovadora banda sonora electrónica, supervisada por el gran Bernard Herrmann, incrementa la tensión, una mezcla de sonidos extraños que intercala trinos y aleteos ominosos. La partitura es una experimental mezcla electrónica de píos, graznidos y chillidos de inquietos pájaros omnipresentes.



'BONNIE Y CLYDE'



«Son jóvenes. Están enamorados. Matan gente». Es el *slogan* promocional de una de las más polémicas películas de gangsters de todos los tiempos. Estrenada cuando la violencia gráfica en la gran pantalla aún era algo poco habitual, este filme fue malinterpretado por la crítica norteamericana, que lo consideró efectista y sangriento. Pero la gran acogida obtenida en Europa y la acertada labor de promoción realizada por su productor transformaron un fracaso en un triunfo espectacular. Fue el mayor éxito de taquilla del año, cosechó diez nominaciones a los Oscar, hizo millonario a Warren Beatty y convirtió en una estrella a Faye Dunaway.

Bonnie y Clyde entró en el *box office* de 1967 como un tren desbocado, ganando velocidad gradualmente y consagrándose al final del año como una de las películas de gangsters más comentadas de todos los tiempos, alabada por la contracultura hippie y las secciones más modernas de los medios de comunicación, y rotundamente condenada en otros lugares como abanderada del descenso a todo tipo de depravaciones.

El “New York Times” publicó el 17 de septiembre de ese año un artículo titulado “Arthur Penn: ¿Glorifica la violencia su *Bonnie y Clyde*?”, y la más que probable respuesta del público habría sido: «Sí, por supuesto, o si no, queremos que nos devuelvan nuestro dinero».

A pesar de todos los debates morales que se produjeron en la prensa y la televisión sobre *Bonnie y Clyde*, el estreno de la película fue recibido con una oleada de malas críticas y un pobre resultado en taquilla; sin embargo, la respuesta en Inglaterra fue tremendamente entusiasta desde el primer día, hasta el punto de que su distribuidor no tardó en fanfarronear en la prensa: «Nunca un filme ha sido tan unánimemente aclamado por la crítica».

Este éxito en Inglaterra provocó el relanzamiento de la cinta en los Estados Unidos, cuatro meses después de su estreno inicial, y esta vez sí dio en la diana. *Bonnie y Clyde* se convirtió en el gran triunfo que iba a redefinir el cine de los años sesenta y a llenar los bolsillos de su productor/estrella Warren Beatty, así como en un genuino fenómeno de la cultura pop. Faye Dunaway adornó las páginas de moda de la revista “Life”, donde se afirmaba que la actriz había hecho «por las boinas lo que Bardot hizo por el bikini», y Georgie Fame arrasó en las listas de éxitos con su *single* “The Ballad of Bonnie and Clyde”, llegando incluso al número uno en Gran Bretaña. El colofón lo pusieron Beatty y Dunaway con su aparición en la portada de la revista “Time” en diciembre de 1967, junto con la frase: «El nuevo cine: violencia... sexo... arte».

Ese titular no era más que el fiel reflejo de la época del estreno de *Bonnie y Clyde*. En esos días, la guerra en Vietnam estaba fuera de control, había manifestaciones en los suburbios de muchas ciudades, quema de tarjetas de

reclutamiento en las calles, asesinatos de importantes figuras públicas y un público juvenil para quien figuras como el Che Guevara eran iconos culturales. La violencia estaba definitivamente en el aire en el Verano del Amor de 1967, y un par de jóvenes rebeldes armados con ametralladoras en las pantallas de los cines encajaban a la perfección. Como rezaba la campaña promocional: «Son jóvenes... Están enamorados... Y matan gente».

Así que, para empezar, ¿cómo llegaron a la pantalla estos iconos contraculturales?

En 1963, Robert Benton y David Newman estaban empleados en la revista “Esquire” como editor y director de arte, respectivamente. Sin embargo, dedicaban gran parte de su tiempo a la entusiasta discusión de una pasión mutua: el cine. Eran grandes fans de los directores de la *Nouvelle Vague* francesa, particularmente de François Truffaut y de Jean-Luc Godard, y se habían pasado los primeros años sesenta devorando películas. Un buen día, decidieron pasar de la teoría a la práctica, y escribir su propio guión cinematográfico.

En el verano, Benton y Newman dieron con un libro de John Tolland titulado “The Dillinger Days”, un relato de los muchos personajes prominentes en una era particularmente vívida del gangsterismo. Entre los secundarios en la historia de Dillinger había ocasionales referencias a Bonnie Parker y Clyde Barrow, que desencadenaron una ola de robos y terror en el sur del país durante la Depresión. Una película de bajo presupuesto, *The Bonnie Parker Story* (1958), ya había intentado capturar su colorista historia, pero Newman y Benton habían encontrado la idea que buscaban para su guión. Aquí había dos personajes que pedían a gritos protagonizar su propia historia al estilo de la *Nouvelle Vague*. La elección no es especialmente sorprendente, dado que Truffaut y Godard habían creado una gran impresión con películas basadas en *thrillers* americanos y novelas pulp, en particular *Al final de la escapada* (1959) y *Tirez sur le Pianiste* (1960).

El dúo comenzó a trabajar en el guión, y en el proceso se vio influenciado por varios factores: en el Museo de Arte Moderno de Nueva York asistieron a un ciclo de películas de Alfred Hitchcock, una experiencia que describieron como «una educación en cine puro», y mientras escribían escuchaban continuamente grabaciones de Flatt and Scruggs and the Foggy Mountain Boys tocando el banjo en “Foggy Mountain Breakdown”, que después se convertiría en la banda sonora del filme. Sin embargo, explicó Newman, «quizás nuestra mayor influencia era Truffaut, especialmente dos películas: *Tirez sur le Pianiste*, con su maravillosa combinación de gangsterismo y humanidad, y *Jules y Jim*, que definía el presente mientras evocaba el pasado; su espíritu nos inspiró en el proceso de escritura del guión».

A mediados de diciembre, tras haber completado un tratamiento de setenta páginas, a Benton y Newman les pareció lo más natural tratar de contactar con

François Truffaut y preguntarle si estaría interesado en dirigir el filme.

Una mujer llamada Helen Scott emergió como figura clave en esta fase del proyecto. Era la directora de la Oficina de Cine Francés en Nueva York y conocía a los dos jóvenes escritores. Amiga de muchos de los directores de la Nouvelle Vague, estaba dispuesta a echar una mano, y el 2 de enero de 1964 envió el tratamiento a Truffaut con una recomendación personal.^[1] Convencido de tener un buen tema entre manos, el cineasta galo se planteó realizar su primera película americana.

El 26 de marzo de 1963, voló a Nueva York con la idea de pasar un mes. Se alojó en el hotel Algonquin, siguiendo la recomendación de Jeanne Moreau. En el transcurso de su estancia en Manhattan, Truffaut se reunió varias veces con Benton y Newman para comentar el proyecto de *Bonnie y Clyde*, con Scott como intérprete.

A pesar de la generosidad de espíritu del director francés al dispensar su entusiasmo y experiencia a dos desconocidos, había varios obstáculos para que se hiciera cargo del proyecto. En primer lugar, estaba buscando financiación para hacer una película basada en la novela “Fahrenheit 451”, de Ray Bradbury.^[2] En segundo lugar, él no hablaba inglés y pensaba que ese detalle era un gran inconveniente en un filme que otorgaba un gran protagonismo a la descripción de los Estados Unidos de la época.

La cinta podría rodarse el verano siguiente en la región de Dallas, donde las ciudades pequeñas se conservaban casi iguales que en los años treinta. El presupuesto de la producción, estimado en quinientos mil dólares, era inferior a lo que costaba una película americana media, lo cual tranquilizaba a Truffaut, aterrorizado por el gigantismo de las producciones hollywoodienses.

Truffaut volvió a Francia a la espera de nuevos acontecimientos, mientras Newman y Benton se aplicaban a una intensiva investigación en Texas para completar su guión. Los dos escritores peinaron a fondo los territorios recorridos por la banda de Barrow. Hablaron con amigos, testigos, cajeros de banco y similares, algunos de los cuales fueron finalmente reclutados para la película.

El marco histórico y los hechos que Benton y Newman incluyeron en su guión son en líneas generales auténticos, aunque los personajes principales son puro romance de Hollywood. Los auténticos Bonnie Parker y Clyde Barrow se conocieron en 1931, se dedicaron a robar bancos y mataron a dieciocho personas antes de ser acribillados por la policía en mayo de 1934. El hermano de Clyde, Buck, se unió a la banda junto con su esposa Blanche, y murió en una emboscada en Dexter, Iowa, acorralado por un centenar de policías. Blanche fue capturada y, según todas las informaciones, era tan pesada como Estelle Parsons la retrató en la pantalla. Otros aspectos, como la primera fuga utilizando colchones como escudo y las horribles poesías que Bonnie escribía también son ciertos. El personaje de C.W. Moss era una mezcla de al menos cuatro gangsters distintos que formaron parte de la banda en

diferentes momentos.

Ivan Melkvin, el padre del último miembro de la banda, Henry Melkvin, ayudó al recién formado FBI a seguir la pista de *Bonnie y Clyde* hasta Arcadia, Louisiana. Como en la película, Melkvin les engañó para que parasen su coche fingiendo arreglar un neumático de su camión. Clyde fue alcanzado veintisiete veces. Bonnie —aunque estaba en el lado del coche más alejado de los policías— recibió el doble de balazos.

Una vez revisado y completado el guión, los autores enviaron una copia a París, e inmediatamente recibieron una respuesta. La buena noticia era que a Truffaut le gustaba el nuevo guión; la mala, que finalmente había obtenido financiación para *Fahrenheit 451* y no estaba disponible. Sin embargo, le había pasado el libreto a Jean-Luc Godard, a quien también le había gustado, y pronto estaría en Nueva York para hablar con ellos. Una vez más, las esperanzas renacían. Pero la reunión no fructificó y Godard acabó cogiendo el avión de vuelta a París.

Dieciocho meses después, el guión de *Bonnie y Clyde* había sido rechazado por todos los grandes estudios, que no querían tener nada que ver con una historia tan sórdida. Mientras, Benton y Newman habían dejado “Esquire” para escribir un libro y un musical de Broadway sobre Superman. Es en este momento cuando Warren Beatty aparece en escena, le quita el polvo a *Bonnie y Clyde* y revitaliza todo el proyecto.

Beatty había hecho su debut cinematográfico frente a Natalie Wood en *Esplendor en la hierba* (1961), y se había creado una reputación como carismática estrella y atractivo *playboy*, aunque sus películas no producían gran impacto en la taquilla. La crítica se negaba a reconocer su talento interpretativo, y prestaba más atención a sus romances con algunas de las más seductoras actrices de Hollywood.

Por aquel entonces, Warren estaba buscando un guión adecuado para que su última novia, la actriz francesa Leslie Caron, y él lo co-protagonizasen. Una noche, mientras cenaban con Roman Polanski, el director les dijo que François Truffaut estaba preparando el *casting* para *Fahrenheit 451*, añadiendo que sería un perfecto vehículo conjunto para ellos. La pareja voló inmediatamente a París para reunirse con Truffaut. «Resultó que François ya había escogido a Oskar Werner y Julie Christie para su película», recordaba la actriz, «pero tenía otro guión que pensaba que podía interesarnos a Warren y a mí, *Bonnie y Clyde*».

Caron diría después que fue ella quien insistió a Beatty para que examinase detenidamente el guión como un posible proyecto para la pareja, y que él no estaba inicialmente interesado porque pensaba que la historia era un western. Ciertamente, resulta difícil imaginar a la coqueta parisina interpretando a la pistolera sureña Bonnie Parker. Pero, sea cual sea la verdad, Warren estaba lo suficientemente intrigado como para telefonear a Robert Benton nada más regresar a Nueva York en febrero de 1966.

Beatty le dijo al joven escritor que estaba de camino a su apartamento de Manhattan para recoger una copia del guión. Veinte minutos después, llamó a su puerta, cogió el libreto y se marchó. Días más tarde, volvió a llamarle y le dijo: «Quiero hacerlo». Benton le preguntó en qué página estaba, y Beatty contestó: «Página 25». El guionista le advirtió que siguiese leyendo hasta que descubriera que la historia detallaba las relaciones homosexuales entre Clyde Barrow y el miembro de su banda C. W. Moss. Le aseguró que cuando acabase de leerlo, cambiaría de opinión. El guionista estaba convencido de que un actor con una imagen de heterosexualidad tan desbocada no estaría ni remotamente interesado en nada que tuviese que ver con la homosexualidad.

Una hora después, la estrella telefoneó de nuevo y recalcó: «He terminado el guión. Aún quiero hacerlo». Compró los derechos por 7.500 dólares para su compañía de producción, Tatira, y acto seguido pagó a Benton y Newman 75.000 dólares para que escribiesen un guión final. Dado que Clyde Barrow era descrito en el texto prácticamente como un enano, en principio pensó en Bob Dylan para el papel titular. Desde el principio de su carrera, Beatty había decidido que la supervivencia en Hollywood dependía del control del propio destino, y fue así como se convirtió en uno de los primeros grandes astros desde Chaplin, Pickford y Fairbanks en producir activamente sus propias películas. El guión de Newman y Benton parecía ajustarse perfectamente a sus planes.

«Había planeado dirigir *Bonnie y Clyde*», recordaba Warren años después. «No iba a actuar en ella porque iba a dirigirla». Sin embargo, cuanto más se implicaba en el tema, más se veía a sí mismo como Clyde, y por tanto necesitaba un director que le ayudase a trasladar esta historia a la pantalla, pero que no llevase todo el proyecto hasta un punto en que él perdiese el control, particularmente sobre el guión.

Era importante para Beatty conseguir un realizador con el que supiese que podía trabajar satisfactoriamente, alguien que entendiese su punto de vista y objetivos, que pudiese inyectar vida a la lúgubre historia de la banda de los Barrow, transformar a un hatajo de delincuentes en material poético. No resulta sorprendente que se decidiese por su amigo Arthur Penn, el hombre que en *Acosado* había atrapado perfectamente la atmósfera de un hombre a la fuga, el hombre que, muy influenciado por las técnicas de la *Nouvelle Vague*, había convertido el crimen en arte.

«Era un guión básico que había sido rechazado por todo el mundo», diría después Warren. «Podría haberlo dirigido de haber querido, pero decidí que era mejor dárselo a otro director y sabía que podía colaborar con Arthur Penn».

Penn acababa de volver de Texas, donde había rodado *La jauría humana* con Marlon Brando, y su estado de ánimo aún estaba muy influenciado por las muchas interferencias que había tenido que sufrir por parte del estudio.^[3] Sus sentimientos en esta época eran muy similares a los de Beatty: «Todo lo que haga desde ahora será

independiente, bajo mis propias condiciones», decía. «No tocaré nada que no pueda controlar hasta el final».

El primer asunto que Warren y Arthur abordaron juntos fue el guión, que, a su modo de ver, aún necesitaba muchas revisiones. Como pasa con los guiones de muchas películas de éxito, la cuestión de quién escribió exactamente qué se convierte en un campo de minas. Penn hablaba del producto final como una colaboración a tres bandas entre Newman, Benton y él mismo. «Existía un guión completo cuando yo empecé a trabajar en la película», explicaba el director. «Trabajé durante varios meses con los guionistas e hicimos un gran número de cambios. Había un guión reorganizado cuando empezamos a rodar».

Beatty, por su parte, se muestra más genérico en sus recuerdos: «Mucha gente trabajó sin acreditar en el guión de *Bonnie y Clyde*, incluido yo mismo. Nunca produciría una película en la cual no me implicara de cerca con la estructura del guión. Y aunque Newman y Benton tienen el crédito oficial, nosotros no consideramos lo que hicieron como un trabajo finalizado».

Una de las primeras cosas que fueron eliminadas de la historia original de Benton y Newman fue la homosexualidad de Clyde Barrow y el triángulo amoroso entre él, Bonnie y C.W. Moss. Como muchos criminales, Clyde se había convertido en bisexual practicante durante su estancia en prisión, pero Penn convenció a los guionistas de que *Bonnie y Clyde* debía ser una historia de amor heterosexual, lo que la haría más atractiva para el público general.

La vasta cantidad de información recopilada por Benton y Newman había arrojado muchas referencias a la supuesta sexualidad “anormal” del gángster. «Algunos hablaban de sadomasoquismo», explicaban. «Otros hablaban de homosexualidad, y alguno incluso aventuraba la idea de que Clyde y Bonnie y alguno de los hombres de la banda participaban en un *ménage a trois*, una mini-orgía en cada motel. Nos gustó esa idea. Y así, el primer borrador del guión contenía una relación sexual entre Bonnie, Clyde, y C.W. Moss».

Beatty simplemente explicó: «Dejad que os diga una cosa: no voy a interpretar a ningún maricón». En vez de eso, la estrella decidió convertir a Clyde en impotente, quizás como una bofetada a una industria que le había estereotipado como un *playboy*. No obstante, los guionistas escribieron una escena hacia el final de la película donde los dos jóvenes forajidos tienen un clásico encuentro sexual al estilo de Hollywood, en el cual Clyde satisface a su chica, elevando el termómetro de simpatía del público unos cuantos grados más.

Penn trató de abandonar la película cuando leyó el guión final de Benton y Newman, pero el astuto Beatty consiguió retenerle subiendo a bordo a su amigo Robert Towne para que hiciese una rápida reescritura de la historia. Aunque Towne aún no había escrito ningún guión importante, había rehecho tantos que conocía todas

las triquiñuelas del negocio, y era considerado un precoz maestro en la manipulación del sistema. Aún así, tuvo que revisar ciertas escenas hasta cincuenta veces antes de que el productor y el director las considerasen aceptables.

Tan pronto como se supo que Warren Beatty planeaba producir una película, hubo muchos que esperaban ansiosamente verle fracasar. Había ofendido a alguna gente importante en su juventud, no sólo a la prensa, sino también a creativos e inversores. No resultaba extraño que algunos de ellos rieran ante la perspectiva de verle poniéndose en ridículo... si es que antes podía conseguir el dinero.

Columbia y United Artists rechazaron la película. Beatty acudió después a Warner Bros., y se reunió con Jack L. Warner para conseguir financiación. El jefe del estudio no veía *Bonnie y Clyde* como un proyecto comercial, alegando que la trayectoria de Warren no inspiraba mucha confianza, que Benton y Newman eran desconocidos y que Arthur Penn no había hecho nada destacable desde *El milagro de Ana Sullivan* (1962).

Determinado a salirse con la suya a toda costa, el actor se arrodilló y suplicó el dinero. «Vamos, chico», dijo Warner, «me estás avergonzando». Para librarse de él, el magnate le ofreció un modesto presupuesto, dos millones y medio de dólares. Después, asumiendo que la película sería un fracaso y que jamás recuperaría la inversión, le dio el cuarenta por ciento de la recaudación a cambio de un salario mínimo. Fue uno de los mejores tratos que Beatty haya hecho nunca. Considerando que en su primer año de exhibición *Bonnie y Clyde* recaudó treinta millones de dólares, se había asegurado una gran porción de un pastel enorme.

Mientras el guión avanzaba hacia su última estación, Beatty, en su papel de estrella/productor, se centró en la cuestión del *casting*. Leslie Caron estaba tremendamente excitada ante la perspectiva de protagonizar lo que siempre había considerado como una gran película. De ahí que se le rompiera el corazón cuando su novio le informó fríamente de que su acento francés y su delicada figura la hacían completamente inadecuada como la dura pistolera Bonnie Parker. Comprensiblemente, Caron se sintió traicionada. «El modo en que me descarté después de que yo le animase a comprar *Bonnie y Clyde* fue muy despiadado», se quejaba años más tarde. «Cualquiera que se haya acercado a Warren ha perdido unas cuantas plumas. El tiende a atacarte y herirte». Esta decepción sería uno de los motivos fundamentales que llevaron a la actriz francesa a poner fin a su relación poco tiempo después.

En cualquier caso, pese a sus sentimientos heridos, era incuestionable que la dulce Leslie no era la actriz más idónea para el papel. El problema era: ¿quién podría serlo? Por delirante que pueda parecer, Beatty llegó a pensar en su propia hermana, Shirley MacLaine, para el papel de Bonnie. «Eso sería añadir el incesto a la injuria», bromeó la actriz cuando lo leyó en los periódicos.

Warren había considerado a Shirley para aprovechar su fama de cara a la taquilla, pero ella no apoyaba los métodos de su hermano. «He oído que es un productor muy bueno, pero todo tiene que ser a su modo», decía. «No creo que Warren y yo vayamos a trabajar nunca juntos. Warren trabaja por instinto. No me gusta su caos».

Un tiempo después, MacLaine empezó a reconsiderar su postura, quizás influenciada por los rumores de que el de Bonnie Parker era un gran papel. «Aún no me ha hecho ninguna oferta real», se quejaba a un reportero. Shirley añadió que «hubiese sido duro hacer una historia de amor» con su propio hermano, pero después afirmó que habría aceptado el papel si él le hubiese hecho una oferta en firme. Beatty aclaró posteriormente: «Mi idea era dirigirla, que mi hermana interpretase a Bonnie y poner a otro tipo frente a ella». Pero cuando él se unió al reparto, quedó claro que esta fórmula no funcionaría.

En su lugar, Beatty le ofreció el papel a Tuesday Weld, una actriz de veintitrés años que había intentado suicidarse a los doce. Weld podría haber explotado como Bonnie, pero como la mayor parte de las buenas oportunidades que se le presentaron a lo largo de su carrera, la rechazó. Su siguiente opción era Natalie Wood, que estuvo ligada sentimentalmente a él durante un tiempo. Natalie reconoció después que le «encantaba el papel», pero temía que Warren le provocase otra crisis nerviosa. «Trabajar con él ya fue lo bastante duro en *Esplendor en la hierba*», recordaba.

Carol Lynley también fue considerada durante un tiempo, al igual que Jane Fonda, quien por aquella época vivía con Roger Vadim en Francia y no sentía ningún deseo de volver a América para rodar. Beatty explicaría después que lo tenía todo preparado para contratar a Sue Lyon, la ninfa adolescente de *Lolita*, cuando Arthur Penn le sugirió a una joven y desconocida actriz que le había impresionado en una obra del off-Broadway titulada “Hogan’s Goat”.

Sentado entre el público, Penn se sintió paralizado al contemplar a Faye Dunaway. Tenía veintiséis años, era alta, rubia y guapa, con una firmeza en su esbelto cuerpo que estaba en consonancia con la osadía y rebeldía de Bonnie Parker. En “Hogan’s Goat” interpretaba al epítome de la mujer irlandesa de clase obrera dominada por su marido, pero su imagen se clavó en la mente del director. Para entonces, Faye ya había intervenido en *El suceso* y *La noche deseada* —aunque los dos títulos aún aguardaban su estreno—, y había firmado un contrato con Otto Preminger para hacer seis películas más.

Penn llamó al agente de Dunaway y concertó una cita con ella en el Hotel Plaza de Nueva York. Director y actriz hicieron buenas migas, y volaron a Los Ángeles para reunirse con Beatty en su *suite* del Hotel Beverly Wilshire. Leyeron la primera escena de la película. Faye estuvo perfecta, pero Warren seguía albergando dudas respecto a trabajar con una desconocida. Aunque la joven le gustaba, «no pensaba que fuese adecuada en absoluto para el papel de Bonnie», admitía. «Siempre había

pensado en ella como físicamente diferente».

«A Warren le gustaba cortejar a las damas», dijo Dunaway. «Llevaba a todas las actrices guapas a cenar y les soltaba su rollo, incluida la promesa de un papel en su película». Al final, viendo que los dos actores —aparentemente— no sentían ninguna atracción mutua, Penn impuso su criterio: «O ella hace la película o no la haré yo», amenazó. En una entrevista publicada en febrero de 1968 por la revista “Modern Screen”, Faye explicó: «No quiero sonar poco femenina, pero Warren y yo ni siquiera conseguimos hacernos temblar, mucho menos excitarnos».

Con una perspicacia que testificaba su talento como productor, Beatty contrató a un puñado de intérpretes poco conocidos para los otros papeles importantes de la película, todos los cuales lograrían gran reconocimiento en el futuro. La estrella conducía su coche por Hollywood cuando divisó al actor que interpretaría a su hermano en la ficción, Buck Barrow. Se trataba de Gene Hackman, que había trabajado en una pequeña escena con él en *Lilith* (1964).

Nacido en San Bernardino, California, Gene abandonó la escuela a los dieciséis años para unirse a los Marines. Vagabundeo por ahí, desempeñando varios trabajos por todo el país antes de establecerse en la Pasadena Playhouse para estudiar interpretación. Después se fue a Nueva York, donde compartió piso con Dustin Hoffman y Robert Duvall, y finalmente tuvo una oportunidad cuando apareció en Broadway junto a Sandy Dennis en la comedia “Any Wednesday”.

Beatty no contactó con él inmediatamente. Cuando le localizó, Hackman estaba ingresado en un hospital de Nueva York víctima de una intoxicación. «Warren vino a verme», recordaba el actor. «No sólo me sorprendió, también me emocionó. Dijo que tenía un papel que quería discutir conmigo. Era el de Buck Barrow en *Bonnie y Clyde*».

Para el rol de C. W. Moss, una figura basada en tres o cuatro de los miembros menores del clan Barrow, Beatty contrató a su viejo amigo Michael J. Pollard. Alumno del Actors Studio, Pollard estaba desencantado con la profesión y había estado considerando abandonar el cine antes de que llegase la oferta de Warren. Su excéntrica personalidad ejercería una influencia decisiva en el desarrollo final del personaje de C. W. Completando el brillante reparto encontramos a Estelle Parsons, una veterana actriz de teatro y televisión, escogida como la cuñada de Clyde, y al luego popular Gene Wilder, que hizo su debut en el cine como el enterrador Eugene Grizzard.

En la mejor tradición de los productores independientes a lo David O. Selznick, Beatty supervisó todos los aspectos de la película. Escoger a los actores, contratar al personal técnico y buscar las localizaciones le interesaba tanto como su propio papel protagonista. En la posproducción, se encerró hasta que hubo montado y mezclado la

película, emergiendo sólo para hacerse cargo de la publicidad.

«Desde el primer día de rodaje, sentí que había una cosa de la que nunca podría huir en este filme», explicaba Warren. «No importa qué saliese mal, yo iba a dar un paso al frente y cargar con todas las culpas. Por una vez, no iba a haber ninguna evasión de responsabilidad».

En junio de 1966, Beatty inició un viaje de diez días para buscar localizaciones en Texas, en pueblos como Waxahachie, Garlang, Midlothian y otros similares, que habían permanecido virtualmente inalterados desde los días de la Depresión. El rodaje también tendría lugar en Louisiana, Iowa y Montana, y en la mayoría de los lugares a los que viajaban, los miembros del equipo eran recibidos por nativos curiosos con sus propios recuerdos de los días de los auténticos Bonnie y Clyde.

Este hecho era una consecuencia natural de utilizar localizaciones auténticas para el rodaje, pero todos los implicados en la producción coincidieron en que esta circunstancia daría a la cinta un aspecto mucho más realista que cualquier cosa que pudiesen conseguir en un estudio de Los Ángeles. Por ejemplo, tres de los bancos que la banda había asaltado, cerrados desde la Depresión, fueron reabiertos para proporcionar a los cineastas un decorado auténtico.

Aunque moralmente sospechosa e históricamente incorrecta, *Bonnie y Clyde* era genuina, incluso en el vestuario, que introdujo un delicioso *look* retro en la moda de finales de los años sesenta. Penn y Beatty le ofrecieron el trabajo a la veterana diseñadora de vestuario Dorothy Jeakins, pero ésta se iba a Italia para trabajar en *Reflejos en un ojo dorado*. Impulsivamente, Jeakins decidió hacerle un favor a una completa desconocida llamada Theodora Van Runkle. «Me han pedido que haga una pequeña película de cowboys en Warner Brothers», le dijo Jeakins a su amiga. «Es para Arthur Penn y Warren Beatty, y nadie puede soportarles. Creo que con tu valor, podrás hacerlo».

Van Runkle tenía muy poca experiencia, pero recordaba que «cuando Warren me preguntó cómo iba a hacer sexy a Bonnie, le complació la respuesta de que no llevaría sostén, y me dio el trabajo».

El rodaje dio comienzo en Dallas. Como la película tenía un presupuesto muy ajustado, no se alojaron en el lujoso Hotel Adolphus al llegar a la ciudad, sino en el modesto North Park Motor Inn. Cada día, los miembros del equipo conducían desde el motel hasta los diversos pueblecitos de la zona para trabajar, y Beatty estableció su residencia temporal en una caravana. Los fines de semana ensayaban las nuevas páginas que Robert Towne había escrito mientras ellos rodaban.

Las primeras escenas se filmaron en Midlothian, Texas. Al finalizar el día, el reparto se encerró en un maltrecho cine en el centro de Dallas para ver el resultado. Beatty quedó complacido con las tomas, pero se dio cuenta de que Dunaway parecía estar a punto de vomitar.

La joven actriz nunca había visto su imagen en una pantalla tan grande, y pensó: «Parezco fea, me siento fea... No podía soportar mis gestos, mis movimientos». Súbitamente, se puso en pie, salió del cine, montó en su coche y se alejó del pueblo. Pasado un rato, se detuvo, bajó del vehículo y caminó hasta el centro de un campo de heno. «Pensé: “Si pudiese desaparecer, hacerme más pequeña, lo haría”», recordaba. Durante los tres días siguientes, regresó periódicamente al campo, negándose a hablar con Penn. Finalmente, se sometió a sus directrices, y el director la ayudó a superar sus ansiedades.

Dunaway dio lo mejor de sí misma en *Bonnie y Clyde*. Para interpretar a Bonnie tenía que perder diez kilos, y adelgazó hasta el punto de quedar demacrada. «Me até lastres llenos de arena para ayudarme a reducir peso», explicó años más tarde, «pero también me ayudaron a conseguir el aspecto nervioso y crispado de mi personaje».

El único conflicto que Beatty y Dunaway tuvieron durante el rodaje se debió a sus diferentes métodos de trabajo. El requería frecuentemente treinta tomas, y mejoraba con cada una. Ella, sin embargo, daba lo mejor en la tercera o cuarta toma, y se estancaba tras la quinta o sexta. En una escena, Warren estaba tan ansioso por escapar de los besos de Faye que se golpeaba la cabeza al salir del coche. Hicieron treinta y ocho tomas, y él se golpeó sonoramente el cráneo en cada una de ellas. Aunque obviamente dolorido, «Warren se empeñó en ir hasta el límite», recordaba Dunaway. Los dos actores rodaron sus propias escenas de acción, incluyendo nadar durante horas en un río helado, mientras la banda de Barrow intenta escapar de la ley.

La filmación estuvo presidida por el gran espíritu de equipo que reinó entre todos los implicados. Penn halagó a Beatty como «un productor perfecto. Hace que todo el mundo dé lo mejor de sí mismo. Warren está con una película durante el montaje, la mezcla y la sonorización. Trabaja más duro que nadie que yo haya visto».

Warren Beatty abrazó la tarea de producir *Bonnie y Clyde* con tanta energía que hacía que sus compañeros se sintieran anémicos. Exigía lo mejor de la gente que trabajaba con él, esperando que el rendimiento de los demás fuese tan alto como el suyo propio. Donde muchos productores hacen todo lo que pueden por acelerar el proceso de producción, Beatty animaba a Penn a rodar una escena tantas veces como fuese necesario hasta asegurarse de que quedaba perfecta. Al final de la filmación, el director había acumulado 125.000 tomas.

«Disfruté mucho la primera vez, con *Bonnie y Clyde*», declaró Warren, «porque quería ver si podía jugar con los chicos grandes. Pero ya sabes, no parecen tan grandes después de haber jugado con ellos».

La escena final, la muerte de Bonnie y Clyde, iba a ser una de las más violentas jamás filmadas. Tardó cinco días en rodarse y cada toma requería cuatro cámaras grabando a diferentes velocidades. Beatty y Dunaway pasaron largas horas en el departamento de maquillaje, mientras les colocaban un punto negro en cada lugar en

el que recibirían los balazos de la policía. Después se ponía cera encima de los puntos negros, y se cubrían con maquillaje. Una pequeña carga explosiva (más de cien para cada uno) y un cable invisible se adherían a la cera, y durante la escena, las cargas eran detonadas, incluyendo las colocadas en los rostros de los actores. Para Warren y Faye eran como pequeñas explosiones de dinamita, y sus realistas contracciones y convulsiones de dolor cuando las balas supuestamente les alcanzaban resultaban totalmente convincentes, un efecto que dejaría al público en estado de *shock* cuando viera la escena a cámara lenta. Un toque añadido fue el hacer que parte de la cabeza de Beatty aparentase reventar, un eco consciente del asesinato del presidente Kennedy. El pie de Dunaway estaba atado al volante para evitar que se cayese del bamboleante coche.

Lo que sucedió a continuación con *Bonnie y Clyde* es difícil de imaginar en la fría y calculada atmósfera que rodea en la actualidad a los estrenos de la mayoría de las películas de los grandes estudios, un mercado que decreta que si no triunfas en el primer fin de semana, estás fuera de las salas. Robert Benton y David Newman capturaron las cualidades que habían percibido en *Jules y Jim*: definir el presente y evocar el pasado. Los gangsters elevados a héroes del *folklore*, gente corriente con un desesperado deseo por escapar de la masa, adornaban un tema eterno. Las interpretaciones y la dirección de *Bonnie y Clyde* celebraban un nuevo código de sangrienta moralidad y yuxtaponían hábilmente humor y muerte. En 1967, sin embargo, la película no fue vista en estos laudatorios términos, y los esfuerzos de un gran número de personas durante tres años estuvieron a punto de irse al garete.

Bonnie y Clyde fue proyectada para los ejecutivos de Warner Brothers, y su reacción fue menos que favorable. Jack L. Warner exclamó: «Este es el filme más jodidamente largo que he visto nunca». Otro directivo ofreció el sucinto juicio de que era «un pedazo de mierda». Y la falta de fe del estudio quedó reflejada en su decisión de no estrenar la cinta por el momento. Pero no habían contado con el temible Warren Beatty. Irónicamente, una ambiciosa y egocéntrica estrella de Hollywood iba a convertirse en la personificación de la revolución.

Además de su porcentaje del cuarenta por ciento en la película, Beatty también había invertido su tiempo y su orgullo y estaba decidido a que *Bonnie y Clyde* no se hundiera en el olvido sin una dura lucha. Penn recordaba al actor/productor como «un tigre. Iba a lograr que el filme tuviese una oportunidad». Dunaway también admiraba la perseverancia de Beatty a la vista de la indiferencia de la Warner. «Warren tenía una gran tenacidad», explicaba la actriz. «Las fechas de estreno son importantes en esta industria y él quería una cierta fecha porque pensaba que ese era el momento en que conseguiría su mejor público. Peleó y discutió con los jefes del estudio. Era muy joven y solía sentarse con los pies sobre una silla, y les hacía sentirse muy incómodos porque, después de todo, no se comportaba como un hombre de negocios».

Decidido a salvar su criatura, Beatty se reunió con Jack Warner y, montando otro de sus característicos numeritos teatrales, se tumbó en mitad del suelo de su oficina y le dijo: «Véndeme la película». Se estaba tirando un farol. El coste del filme se incrementaría durante la posproducción, y Warren ya había invertido parte de su dinero en ella.

«¿De qué estás hablando?», exclamó Warner. «No puedes comprar la película. Vale seis millones de dólares. Tú no tienes seis millones».

Continuando con su farol, Warren prometió: «Estaré en tu oficina a las seis en punto esta tarde con un cheque. Véndemela». Se puso en pie y se marchó, arriesgándolo todo, pero al hacerlo tomaba el control de su destino de un modo en que pocos hombres se habrían atrevido a hacerlo.

Cuando Beatty se fue, Warner empezó a cavilar: «Se la ha enseñado a la Fox. Se la ha enseñado a la Paramount. Les ha gustado. Deben quererla. ¿Qué vamos a hacer?». La estratagema de Warren había funcionado. Le dieron su fecha de estreno.

Warner Brothers decidió presentar *Bonnie y Clyde* al mundo en el Festival de Cine de Montreal. Beatty tenía poca fe en el poder de los festivales para generar interés en una película, pero le convencieron para que su criatura inaugurase el certamen, el 4 de agosto de 1967, siendo acogida con una inesperada excitación por parte de crítica y público.

Cinco días después, “Variety” arrojó su veredicto, afirmando que el filme estaba lejos de ser perfecto, pero con la promoción adecuada pronosticaba buenas recaudaciones. La dirección de Penn era calificada de «irregular», al igual que las caracterizaciones. «Los guionistas Newman y Benton han pintado a estos personajes como tipos ineptos, imbéciles», se podía leer en la revista, «y si esto hubiera sido cierto les hubiesen liquidado al primer intento. La interpretación de Beatty es inconsistente, pero Dunaway es una maravilla, y la fotografía de Burnett Guffey excelente». La mezcla de comedia y violencia no fue juzgada como un éxito, particularmente en lo respectivo a la elección de la animada música *hillbilly* en la banda sonora.

Aunque Beatty tuvo éxito al forzar a Warner Bros. a estrenar la película, el estudio la lanzó en cines de segunda fila y sin ninguna promoción. La fecha elegida, el 13 de agosto, era un suicidio comercial. En los años sesenta, el verano era la peor temporada para estrenar un filme. Hollywood dejaba sus mejores productos para el otoño e invierno, no para los sofocantes días estivales. Para empeorar las cosas, en vez de iniciar su andadura en un cine importante de Nueva York, *Bonnie y Clyde* fue relegada al circuito de serie B. Cada semana se añadía una ciudad o dos, y Warren volaba al lugar de cada estreno para promocionarla. Gracias a la fuerza de sus apariciones y al boca a boca, se convirtió, en su octava semana de exhibición, en la tercera película más taquillera del país. Aún así, la Warner se negaba a

promocionarla.

Las reseñas en la prensa tampoco ayudaron. La reacción de la crítica americana variaba entre lo hostil y lo vitriólico. La cinta ofendió por su violencia explícita y su heroico retrato de una pareja desprovista de rasgos redimibles. Bosley Crowther, el influyente crítico del “New York Times”, la atacó furiosamente por su combinación de violencia y comedia. “Newsweek” dijo que era «un ridículo filme de tiros para imbéciles». “Time” hablaba del «largamente no esperado debut de Warren Beatty como productor», calificándola de «extraño y sinsentido batiburrillo de hechos y disparates que rozan incómodamente el límite de la burla. Como los propios Bonnie y Clyde, la película corre en todas direcciones y acaba llena de agujeros». “Films in Review” hacía ominosos comentarios sobre «la maldad en el tono de la escritura, la interpretación y la dirección en esta cinta, cuyo calculado efecto es incitar en los jóvenes la ilusión de que el robo a mano armada y el asesinato son meros acontecimientos sociales». El descontento de la crítica con la cinta sirvió para confirmar las impresiones de Warner Brothers. Sin embargo, una asombrosa cadena de acontecimientos daría la vuelta a la tortilla, reivindicando finalmente a Beatty, Penn, Dunaway y compañía.

Con poca fe en su potencial, el estudio estrenó *Bonnie y Clyde* en el Warner Theatre de Londres el 7 de septiembre y, contra todo pronóstico, se convirtió en un éxito instantáneo. La gente hacía colas durante horas para ver la película, y los críticos ingleses la saludaron como una obra maestra.

“Sight & Sound” señalaba las influencias de la *Nouvelle Vague*, y parecía no tener problemas con su mezcla de comedia y violencia, añadiendo: «Arthur Penn mantiene infaliblemente un ritmo que parece el resultado de un matrimonio a la fuerza entre *La ingenua explosiva* y *Banda aparte*». “Films & Filming” afirmaba que *Bonnie y Clyde* era «una cinta para ahora, y quizás para la posteridad». Y el “Evening Standard” iba aún más lejos: «Sin duda, *Bonnie y Clyde* es una película a partir de la cual fecharemos las innovaciones en el cine norteamericano».

A estas alturas, después del tímido arranque en América, parecía claro que la cinta iba a hacer algún dinero, al menos en el extranjero. Pero otro peligro amenazaba con impedir el renacimiento del filme: Warner Bros. acababa de ser vendida a Seven Arts, y los cines del país que exhibían *Bonnie y Clyde* estaban contractualmente obligados a sustituirla por otro título. Cuando Beatty recibió la noticia, se derrumbó, convencido de que su película iba a desaparecer sin dejar rastro.

Sin embargo, Pauline Kael publicó una extensísima crítica llena de elogios hacia *Bonnie y Clyde*, y este inesperado empujón, junto con las buenas noticias que llegaban desde Inglaterra, animó a Warren a amenazar con demandar a Warner Bros. si no reestrenaban la cinta en salas importantes y la promocionaban en consonancia con su reevaluación crítica. Al final, el estudio capituló.

Pero Beatty no se quedó sentado confiando en que la Warner diese al filme la promoción que él pensaba que merecía. «Salí ahí fuera y vendí la película», dijo sobre sus esfuerzos personales para publicitar a su criatura. «Es exigente para un actor y se ha llevado una gran parte de mi vida, y yo no sabía nada sobre el tema, pero aprendí». Viajó por toda América, hablando con los exhibidores, convenciéndoles para que diesen a la cinta una segunda oportunidad. Llamó personalmente a varios dueños de cines, comprobó sus sistemas de proyección y sonido, y les ayudó a hacer mejoras.

Aunque detestaba las entrevistas y las consideraba «degradantes», Beatty cedió para revender *Bonnie y Clyde*. Aprendió a cortejar a la prensa, a tratarles con guante de seda y pronto tuvo a los periodistas comiendo de su mano. También le ayudó un artículo de la crítica Judith Crist, que vio un paralelismo entre la rebeldía representada en la película y el ánimo terrorista de los sesenta. Eso fue suficiente para hacer que los jóvenes inundasen los cines. *Bonnie y Clyde* se convirtió en uno de los títulos predilectos de la generación *hippie* y tanto “Time” como “Newsweek”, avergonzados por sus anteriores denuncias del filme, enviaron a sus críticos a verla otra vez. Ambas revistas se retractaron de sus opiniones, un hecho sin precedentes en el periodismo de actualidad.

«De un modo muy extraño, el giro de los acontecimientos en Inglaterra nos dio el éxito», recordaba Dunaway. «En América la cinta fue muy mal recibida. Entonces se estrenó en Inglaterra. Fue muy bien acogida, y América se fijó otra vez en ella. El crítico de “Newsweek” escribió una segunda crónica. Dijo: “He visto la película por segunda vez. Estaba completamente equivocado”».

“Vogue” se unió al coro de alabanzas confirmando que «con *Bonnie y Clyde*, Warren Beatty y Arthur Penn se establecen como uno de los más excitantes equipos creativos del cine americano». “Time” dedicó un artículo de portada a la violencia en el cine que puso los rostros de Beatty y Dunaway en todos los kioscos de prensa de América. En las páginas interiores se afirmaba que *Bonnie y Clyde* era «no sólo el filme-sorpresa de la década sino también, por amplio consenso del público y la crítica, el mejor filme del año».

Lanzada por segunda vez en diciembre de 1967, *Bonnie y Clyde* se convirtió rápidamente en la película americana más controvertida e influyente producida después de la Segunda Guerra Mundial. Con el paso de las semanas se hizo evidente que no se trataba de otro éxito inesperado que había luchado para encontrar un breve momento de gloria, sino de todo un fenómeno de masas. Un año después de su estreno, había recaudado treinta millones de dólares, situándose como una de las veinte cintas más taquilleras de todos los tiempos.

El arrollador triunfo del filme proporcionó a Beatty el estatus de un productor

independiente que exigía el respeto de sus colegas, y eso significaba para él mucho más que cualquier elogio a sus habilidades interpretativas. El éxito también salpicó a su media naranja en la pantalla. De la noche a la mañana, Faye Dunaway se vio catapultada al estrellato internacional. Cuando el impacto de la película se hizo sentir, la actriz apareció en las portadas de “Newsweek” y “Life” en la misma semana. Su *look* a los años treinta supuso una ruptura con las líneas duras y angulares de la moda de los sesenta, y fue ampliamente copiado, generando millones de dólares de ganancias para la industria de la confección.

Incomprensiblemente, el multimillonario desfile de moda no hizo sentir su efecto sobre la diseñadora de vestuario de la cinta, Theodora van Runkle. Todo lo que sacó de ello fueron los 1.250 dólares que le pagaron por su trabajo. Pero al menos la gente del pueblo de Pau, en los Pirineos franceses, y Mr. Ted Toddy estaban felices. Pau es el centro de la industria gala de fabricación de boinas, revitalizadas en la pantalla por Bonnie Parker.

Cuando el culto al filme llegó a Francia, la producción se disparó de 1.500 a 20.000 unidades por semana. Y Mr. Toddy era el propietario del Ford V-8 de 1934, el automóvil en el que los auténticos Bonnie y Clyde fueron acribillados por la policía cerca de Arcadia, Louisiana. Toddy compró el coche por 14.500 dólares (costó 786 nuevo) y lo expuso en el Casino Primm Valley en Primm, Nevada, cerca de Las Vegas. Se estima que el avisado Mr. Toddy ha ganado más de un millón de dólares con las entradas para ver el agujereado Ford.

Para Arthur Penn, las dos principales razones del éxito de la película eran su reconstrucción de los años treinta con el espíritu de los sesenta y su habilidad para reflejar «antagonismos, desilusiones, amargura, en definitiva, la agitación de un país». Beatty suponía que resultaba «atractivo ver un filme sobre una época en que los bancos estaban embargando a la gente. Era una sociedad injusta entonces, y la injusticia de nuestra sociedad era algo de lo que la gente se estaba dando cuenta a mediados de los sesenta. Había muchas tensiones raciales, y la guerra de Vietnam había llegado a un punto en que la injusticia era muy obvia. Así que había una cierta simpatía hacia los personajes de Bonnie y Clyde por ser una especie de Robin Hood. Si eran así en realidad es otra cuestión».

Mientras todos los implicados celebraban el triunfo de la película, un más irreverente Michael J. Pollard comentaba: «Me pregunto qué hubieran pensado esos fans si hubiésemos rodado el guión original. En él, Bonnie era una ninfómana, y Clyde un homosexual travestido. Se suponía que yo había sido escogido para hacer felices a ambos. Warner Brothers decidió limpiarlo. Quizás tenían razón, pero con el guión original, seguro que ninguno de nosotros hubiésemos parecido héroes».

El fenomenal éxito de *Bonnie y Clyde* se debió en parte a la desilusionada juventud de los sesenta, que glorificaba a los antihéroes que vivían al margen de la

sociedad pero, por supuesto, tenían un corazón de oro. Es debatible si el verdadero Clyde Barrow poseía estas cualidades o si, de hecho, tenía corazón. Pero las películas abrazan el arte y no la realidad, así que Bonnie y Clyde tuvieron que ser pulidos y convertidos en héroes de culto para que la cinta atrajese al público.

«*Bonnie y Clyde* es una gran película, siempre que no pienses en ella», escribió Jerry Richard en el “Antioch Review”, resumiendo la opinión a largo plazo de la crítica frente a una fantasía de Hollywood amalgamada con hechos históricos poco rigurosos. Pero era un filme perfecto para su época, reflejando la rebelión contra la autoridad tan de moda a finales de los sesenta con dos atractivos personajes que, cuales Robin Hood, permitían que los pobres se quedasen con su dinero mientras atracaban los bancos que embargaban a los granjeros.

Los Bonnie y Clyde de la película no sólo son mucho más atractivos físicamente que sus homólogos en la vida real, también son presentados como jóvenes en busca de glamour y excitación, que deciden robar bancos como una forma de escapar de una existencia que promete ser gris a menos que se tome una solución drástica. La atractiva banda hollywoodiense de los Barrow era el resultado planeado de la técnica de Arthur Penn. En su opinión, los personajes de un filme debían estar basados en las personalidades de los actores más que en los sujetos. «La cinta es una abstracción más que un reportaje genuino», decía el cineasta.

Sin embargo, las familias de dos de los personajes principales no compartían estas teorías. La hermana menor de Bonnie, Billie Jean Parker, trató de demandar a Beatty y a la Warner por más de un millón de dólares, afirmando que la película oscurecía el recuerdo de Bonnie. Y los familiares de su némesis, el Ranger de Texas Frank Hamer, interpusieron una demanda de 1.750.000 dólares, acusando al productor/ estrella de retratar al veterano agente de la ley —que había muerto en 1955— como un inepto y un asesino vengativo.

Hábilmente, Warren no negó la violencia de la película, pero insistió en que era necesaria y nunca gratuita. «Algunos críticos han dicho que *Bonnie y Clyde* glorifica la violencia», argumentaba. «No hubiésemos conseguido diez nominaciones si la gente de la industria pensase eso. Arthur Penn y yo creemos que cada escena de violencia tiene un punto moral».

A principios de 1968 se anunciaron las nominaciones a los Oscar, y *Bonnie y Clyde* fue citada en diez categorías: Mejor Película, Director (Arthur Penn), Actor (Warren Beatty), Actriz (Faye Dunaway), Actor Secundario (Gene Hackman y Michael Pollard), Actriz Secundaria (Estelle Parsons), Guión (David Newman y Robert Benton), Fotografía (Burnett Guffey) y Vestuario (Theodora Van Runkle). En la ceremonia, celebrada el 8 de abril de 1968 —tras un aplazamiento de dos días por el asesinato de Martin Luther King—, sólo Parsons y Guffey se llevaron la dorada estatuilla a casa. Dunaway resumía el sentimiento de decepción general ante la falta

de reconocimiento a *Bonnie y Clyde*: «Todos estábamos defraudados. Siendo una banda de ladrones de bancos, nos habían robado».

La película transformó a todos los implicados en ella. La imagen de Beatty cambió rápidamente de chico problemático a genio del cine. «Con Warren Beatty no hay que preocuparse por si la seducción es posible, sólo cuándo, cómo y quién será el próximo», escribía el periodista Thomas Thompson en 1968. «A los treinta y uno es rico, poderoso, famoso y bello, sin ataduras en absoluto. Es el productor y estrella de la película más exitosa del año... Si la visión de Beatty desde el Olimpo es a veces solitaria, entonces el sueño americano no es lo que se supone que debería ser».

Faye Dunaway tampoco fue la misma después de saborear la gloria. La actriz tenía un contrato con Otto Preminger, pero después del fracaso de *La noche deseada*, no quería ni oír hablar de rodar otra película con el cineasta austriaco. El problema era que “Otto el Terrible” no estaba dispuesto a renunciar a ella, sobre todo ahora que se había convertido en una estrella. Faye no se presentó para comenzar a trabajar en la siguiente producción de Preminger, *Too Far to Walk* (que nunca se filmó), y luego se negó a tener nada que ver con *Skidoo*, una comedia con Groucho Marx interpretando a un jefe mafioso llamado Dios. Otto la demandó en enero de 1968, pero solucionaron sus disputas fuera de los tribunales, y Dunaway se libró del director y de sus obligaciones para intervenir en lo que acabó siendo un desastre.

Con *Bonnie y Clyde*, Arthur Penn escribió en los años sesenta una nueva página en el cine de gangsters, un género que había vivido su época de esplendor en los treinta y que necesitaba con urgencia un soplo de aire fresco. Y lo hizo a su manera, a través de una trama perfectamente construida que esconde bajo su aparente sencillez un complicado entramado, vistiendo con los ropajes del *western* un relato negro impregnado de desgarradora violencia, y narrando con maestría y grandes dosis de lirismo una hermosa historia de amor.

La película es la crónica de las andanzas de Bonnie Parker y Clyde Barrow, dos célebres ladrones que en los días de la Gran Depresión se convirtieron poco menos que en héroes legendarios. Ellos mismos se encargaron de fabricar su propia leyenda, dejando constancia de sus golpes —ella mandaba a los periódicos numerosos poemas y fotografías— y pregonando a los cuatro vientos su insólita relación sentimental —él sufría impotencia—. Su carrera delictiva finalizó al cabo de cuatro años en una carretera de Louisiana, en medio de una lluvia de balas, víctimas de una traición y cuando los dos amantes vivían una época de pasajera felicidad.

Hay muchas cosas que alabar en *Bonnie y Clyde*. La película comienza con un montaje de fotos de la época y los títulos de crédito aparecen en un blanco sobre negro que rápidamente se colorea en rojo. El plano inicial es para Bonnie, sola y aburrida en su habitación. Desde su ventana ve a Clyde intentando robar un coche.

«¿Qué hacéis para divertirnos aquí? ¿Escucháis cómo crece la hierba?», pregunta el joven. Ella está avergonzada de que él pueda definir su estilo de vida con una precisión clínica. Con cierta fanfarronería, Clyde revela su ocupación como ladrón de bancos y ella queda literalmente seducida, viéndole como un billete a la fama y la excitación. Cuando decide unirse a él, Clyde le advierte: «No tendrás un minuto de paz». Ella replica: «¿Lo prometes?».

Desde las escenas iniciales, el guión sitúa las apuestas tan claramente a favor de la pareja de forajidos que no resulta difícil entender por qué el público salía de los cines apoyándoles. Bonnie y Clyde se convierten en ladrones de bancos, reclutando al mecánico C. W. Moss para su equipo y uniéndose a Buck y Blanche Barrow para formar la Banda de los Barrow. El filme se vuelve inevitablemente agrio, después de todo esta gente son forajidos, sus acciones son ilegales. El final trágico de sus aventuras es inevitable. En un tiroteo, la cabeza de Buck vuela por los aires y Blanche recibe un balazo en un ojo. Más tarde, Bonnie y Clyde son traicionados por el padre de C. W. y, en mitad de un claro en el campo, son acribillados por la policía. Dos ladrones de bancos de poca monta se han convertido en poéticos héroes del *folklore*.

La película estableció nuevos *standards* para la violencia en pantalla, pero alternaba sus escenas de caos con líricos interludios y secuencias de slapstick acompañadas por animada música de banjo. Aunque inusuales para una producción de Hollywood, estos discordantes cambios de tono eran típicos de los trabajos de los directores de la *Nouvelle Vague* francesa, como Truffaut y Godard.

Mitad cuento de hadas cómico, mitad hechos brutales, *Bonnie y Clyde* refleja la esencial ambigüedad de sus héroes pisando una tierra de nadie suspendida entre la realidad y la fantasía. Con sus extraños paisajes de pueblos polvorientos y autopistas, impresionantemente fotografiadas por Burnett Guffey en tonos apagados de verdes y dorados, la fidelidad histórica fue desechada en favor de la brillante romantización. En el proceso, la historia tomó los rasgos de una balada folk.

Implícita en el enfoque de Penn está la cuestión de la responsabilidad: la de Clyde por entrar en el cuadro, la del director (y la nuestra) por quedarnos en el otro lado y escogiendo verle dentro del cuadro. La autoconciencia de la película es más evidente aún en el modo en que critica a la cámara, como si nuestra necesidad de ver a la pareja de forajidos como imágenes de una libertad que envidiamos y tememos fuese directamente responsable de sus muertes. Disparar con una pistola y disparar con una cámara son explícitamente igualados en la secuencia con el Texas Ranger Hamer, donde Bonnie se propone humillarle sacándole una foto. Y en la secuencia final de la emboscada vemos la agónica muerte de Bonnie y Clyde desde un punto de vista casi idéntico al de Hamer y sus ayudantes, desde el otro lado de la carretera, como si nosotros, al igual que el director, estuviésemos rodando la escena. No es de extrañar que la película fuese condenada; ¿quién quiere asumir esa clase de responsabilidad?

Arthur Penn, por ejemplo.

Bonnie y Clyde constituye el ejemplo perfecto de la capacidad del cine para fabricar leyendas, dado que los personajes originales que inspiraron la película no eran más que unos atracadores de poca monta, cuyas supuestas “hazañas”, nada extraordinarias por otra parte —asaltos a pequeños bancos de pueblos rurales poco menos que perdidos y una docena de asesinatos—, nunca habrían llamado nuestra atención de no ser por la magia del celuloide.

Arthur Penn, quizá siguiendo la célebre máxima de John Ford «las leyendas siempre son más hermosas que la realidad», rodeó a los protagonistas de un halo poético y convirtió a sus héroes en dos fugitivos románticos que persiguen con ahínco una felicidad inexistente, dos personajes marcados por el desgarró interior, la duda y el caos.

Así realizó Penn un experimento de altos vuelos en la historia del cine: imprimir la peculiarísima cadencia y el aliento de tragedia del western adulto a un relato que transcurre en otros escenarios y cauces históricos que los del cine del Oeste. *Bonnie y Clyde* es, con otros ropajes, un western puro, en el que el marco del cine negro absorbe la luz del itinerario y abre el camino final de la supervivencia del género.

Sólo si se tienen en cuenta estos detalles se podrán descubrir las audacias formales, a veces muy sutiles, de este excelente filme, que discurre con aparente simplicidad, cuando es en realidad la sucesión en cadena de un conjunto de hallazgos hilados con la maestría y la soltura que sólo proporciona el dominio de lo transparente.

Bonnie y Clyde es una triste y hermosa historia de amor; una despiadada autopsia de los bajos fondos de la sociedad norteamericana en los años que siguieron a la Gran Depresión; un retablo de figuras humanas dibujadas con envidiable seguridad sobre el marco oscuro de la miseria; y es incluso una valiente incursión en el abismo de la más atroz violencia como otra cara de la sexualidad oprimida.

En *Bonnie y Clyde*, como toda gran película, hay muchas cosas al mismo tiempo. Es un filme rico, trepidante, variado y al mismo tiempo denso, con una maravillosa interpretación no sólo de Warren Beatty, que desplegó todo su talento interpretativo para componer un personaje tan atractivo como desamparado, sino también de la deslumbrante Faye Dunaway, la mejor Bonnie Parker posible. Aunque no sería justo decir que éste es su mejor trabajo, la infantil vulnerabilidad desplegada aquí raramente volvió a aparecer.

El mismo elogio cabe hacer del conjunto de secundarios, que en este caso poco tienen de tal, empezando por la a veces exagerada pero convincentemente excéntrica interpretación de Estelle Parsons como la neurótica Blanche Barrow, la esposa de un Gene Hackman no menos soberbio, y terminando por la inquietante presencia de Michael J. Pollard en su mejor trabajo cinematográfico.

El tono lírico de *Bonnie y Clyde* transforma la sordidez de la violencia en un poema épico absolutamente cautivador, en una hermosa y trágica balada que funciona con la precisión de un mecanismo de relojería. Un título para degustar una y otra vez con detenimiento, si es que queremos apreciar sus múltiples sugerencias.



El guión original de *Bonnie y Clyde*, obra de David Newman y Robert Benton, pasó por varias manos antes de llegar a las de Warren Beatty. Previamente había sido ofrecido a Jean-Luc Godard y a Francois Truffaut, pero los dos cineastas franceses lo rechazaron no sin antes sugerir algunas modificaciones. El guión acabó en manos de Beatty, quien se reservó el papel protagonista y reclamó a su amigo Arthur Penn, con quien ya había trabajado en *Acosado*, para dirigirlo, además de encargarse de buscar fondos para su financiación.





Warner Bros no se molestó en el lanzamiento de *Bonnie y Clyde*. Y eso que Warren Beatty había invitado a los grandes de Hollywood, a los hombres que él admiraba (Billy Wilder, Fred Zinnemann, Sam Goldwyn, George Stevens, Sam Spiegel...), a un pase en Sunset Boulevard que acabó entre aplausos, vítores y un grito desde el fondo de la sala: «¡Señores, Warren Beatty acaba de darnos por el culo!». La película se estrenó en Nueva York el 13 de agosto de 1967, en los cines Murray Hill, pero se encontró con una preocupante oposición inicial en USA a causa de su frenética violencia y de sus corrosivas dosis de cinismo. Luego, cuando volvió a reponerse con carácter de auténtico estreno, los resultados superaron las previsiones más optimistas. El apoyo incondicional del público, refrendado con diez nominaciones al Oscar, aupó a Warren Beatty a la cúspide de la fama, además de incrementar considerablemente su cuenta corriente ("Variety" calculó en más de seis millones de dólares los beneficios del actor).



'EL PLANETA DE LOS SIMIOS'



Estrenada en 1968, *El planeta de los simios* nació para ser considerada un hito del género, pero el proyecto vivió una larga travesía del desierto en su fase de desarrollo y preproducción. Cinco años antes, el productor Arthur P. Jacobs estaba buscando un nuevo *King Kong* cuando se tropezó con un mundo lleno de monos de tamaño natural. Se quedó entusiasmado. Tanto, que no sólo buscó los medios para llevar la novela de Pierre Boulle a la gran pantalla, sino que continuó con las cuatro versiones subsiguientes. Convertida en película de culto, el primer *Planeta de los simios* fue, simplemente, único. Una sátira swiftiana, un moderno cuento moral, una alegoría ingeniosamente disfrazada sobre las costumbres humanas contemporáneas en la era de Vietnam, una mirada moralmente cínica al progreso de la humanidad tan sólo unos meses después del apogeo de lo que llegó a llamarse retrospectivamente “El verano del amor”. Y una oportunidad de ver el trasero de Ben-Hur. *El planeta de los simios* era todo esto. Y mucho más.

En 1963, una serie de reuniones sobre potenciales proyectos para su naciente compañía llevaron al productor Arthur P. Jacobs a París, donde un agente literario estaba tratando de interesarle en la nueva obra de François Sagan. Jacobs mostró poco interés por el libro, y el agente decidió cambiar de tercio. «Tengo una cosa aquí, pero no creo que puedas hacerlo», le comentó. Jacobs no sabía francés, pero el agente le resumió el argumento de una recién publicada novela de Pierre Boulle titulada “El planeta de los simios”. Cuando finalizó su relato, el productor dijo sin dudar: «Lo compraré».

Boulle, sin embargo, la consideraba una de sus obras menores y no creía que pudiera servir como base para una buena película. La idea de un hombre viajando a un mundo habitado sólo por monos le había venido a la cabeza cuando todavía estaba viviendo de las rentas de *El puente sobre el río Kwai*. En aquél momento estaba en el zoo. «Observaba a los gorilas», explicó más tarde. «Estaba impresionado por sus expresiones casi humanas. Esto me condujo a imaginar las relaciones entre humanos y simios». La novela resultante, “El planeta de los simios”, fue un éxito de crítica, y aunque se satirizaban aspectos de nuestra sociedad, comparándola con la dominante de los monos, no dejaba de ser un poco aburrida. Pero la idea, eso era lo que en realidad contaba. O, por lo menos, ese era el pensamiento de Jacobs.

El productor se pasó los cuatro años siguientes viendo cómo su proyecto era rechazado por todos y cada uno de los estudios de Hollywood. Arthur estaba trabajando en tándem con J. Lee Thompson, el director de *Los cañones de Navarone* y *El cabo del miedo*. El dúo envió las galeradas de la versión inglesa del libro a varios estudios y encargó una serie de bocetos de personajes y escenas que, esperaban, ayudarían a los ejecutivos a visualizar la historia. Jacobs iba a sus presentaciones con los bocetos, pero nadie mostraba interés. Viajó a Inglaterra para

hablar con J. Arthur Rank y a España para entrevistarse con Samuel Bronston. Nada.

Necesitaba otra arma en su desesperada batalla. Necesitaba una estrella capaz de despejar todas las dudas. Su primera elección para el papel de Taylor, el astronauta protagonista, no fue Charlton Heston, sino Marlon Brando, quien representaba la antítesis de los personajes cinematográficos de Heston. Jacobs envió a Brando una copia de la novela de Boulle a Tahití, sugiriéndole que uniese fuerzas con él y con Thompson. La película, añadía, podría ser una producción en equipo de Apjac (la compañía de Jacobs), Orchard (la de Thompson) y Pennebaker (la productora de Brando). Como si una coproducción a tres bandas no fuese suficiente, el bueno de Arthur también tenía un acuerdo con Jerome Hellman, quien sería recordado en el futuro por el gran éxito de *Cowboy de medianoche*.

Jacobs conocía lo suficiente a Brando como para no molestarse en esperar su respuesta antes de tantear a su siguiente opción, Paul Newman, con quien había trabajado en *Ella y sus maridos*. Para matar dos pájaros de un tiro, Arthur también ofreció el papel de Zira, la psicóloga chimpancé, a la estrella femenina de aquella cinta, Shirley MacLaine.

Jacobs y Thompson redactaron un memorándum para los estudios, explicando los puntos fuertes del proyecto. El documento presentaba la película como una “historia de horror” y la comparaba con *King Kong* y *Los pájaros*. En este punto, los tres actores propuestos para el papel central eran Marlon Brando, Paul Newman y Burt Lancaster. Sean Connery fue sugerido en una versión posterior del mismo documento. Su primera elección para el personaje de Nova era Ursula Andress.

Jacobs calculó un presupuesto de 957.000 dólares en base a cincuenta días de rodaje en blanco y negro, con quinientos extras disfrazados de monos. Paramount, en cambio, presupuestó la película en tres millones de dólares, y otro cálculo realizado por ejecutivos de la Fox en las Navidades de 1963, situó la suma en 1.700.000.

A estas alturas, Arthur ya había sido rechazado por varios estudios, incluyendo United Artists, cuyo veredicto no dejaba lugar a dudas: el libro era, esencialmente, infilmable. Sin embargo, creía que los acuerdos con Fox y Newman eran inminentes. Pero en enero de 1964, la compañía rechazó el proyecto. El naufragio parecía inminente. J. Lee Thompson se había embarcado en otras producciones que le mantendrían atado durante al menos dos años, y Jerome Hellman fue el siguiente en abandonar el barco, obligando a Jacobs a batallar en solitario.

En enero de 1964, Arthur escribió a Boulle pidiéndole una opción exclusiva sobre su libro durante un período de cuatro meses. El novelista accedió a cambio de 3.000 dólares. Dos semanas después, Blake Edwards se comprometió a dirigir *El planeta de los simios*, y a principios de marzo, Jacobs tenía cerrado un acuerdo con Warner Bros. Rod Serling, el lacónico creador de la serie televisiva *The Twilight Zone*, fue contratado para escribir el guión, y se marcó en el calendario el mes de enero de 1965

como posible fecha de comienzo del rodaje.

Se abría así un tortuoso y frustrante proceso de producción que duraría tres años y medio. En primer lugar estaba el problema del guión. Serling echó un vistazo a la novela de Boulle, tomó la idea central y durante dieciocho meses llegó a redactar hasta treinta borradores diferentes, la mayoría de los cuales presentaban a los simios viviendo en un mundo completamente moderno. Pero Jacobs consideraba que este escenario era potencialmente muy caro.

«La premisa básica que presentaba a los astronautas llegando a un planeta habitado por monos que habían alcanzado una importante evolución se mantenía intacta, pero apenas quedaba nada más del libro», contaba Serling. De su cosecha es también la interesante mezcla de cinismo y optimismo que desprende el astronauta George Taylor.

La siguiente consideración, precisamente, era el coste. Los expertos de Warner prepararon un presupuesto para 128 días de rodaje, en color, con exteriores en Monument Valley, Texas y Hawai. La cifra final podía superar los diez millones de dólares, una cantidad astronómica para la época. El estudio decidió que era demasiado caro y en cuestión de semanas se desentendieron del proyecto. Blake Edwards hizo lo propio para filmar *¿Qué hiciste en la guerra, papi?* y casarse con Julie Andrews.

Jacobs no se desanimó por este revés. Warner Bros. le había pagado 60.000 dólares de su sueldo como productor y ahora tenía un guión de Rod Serling. También tenía otro proyecto en desarrollo, una versión musical de *Doctor Dolittle*, que iba a ser producida por la Fox. Arthur pensaba que si había convencido a Richard Zanuck (hijo del mítico Darryl F. Zanuck, era el vicepresidente a cargo del departamento producción de la 20th Century-Fox.) para que financiase esta película de gran presupuesto, también lograría persuadirle para que respaldase *El planeta de los simios*, cuyo coste sería mucho menor.

Jacobs y su nuevo socio, el productor televisivo Mort Abrahams, convinieron que lo que necesitaban realmente para levantar la película era una gran estrella. Mort pensaba que el protagonista, como representante de toda la humanidad, debía ser una figura que transmitiese autoridad, y no una figura anti-sistema como Brando o Newman.

«Arthur y yo hablamos sobre John Wayne», recordaba Abrahams, pero se decidió que *Duke* no era el actor adecuado porque habría convertido la película en uno de sus vehículos estelares. Surgió el nombre de Charlton Heston, quien representaba la noción tradicional del hombre blanco norteamericano. Aunque generalmente asociado con las épicas históricas, Heston también tenía reputación de luchar por los proyectos en los que creía, como el *thriller* de Orson Welles *Sed de mal*. Jacobs visitó a Chuck el 5 de junio de 1965 con los bocetos de producción bajo el brazo.

«Era un riesgo enorme», recuerda el actor. «No creo que la novela fuese muy buena, pero la idea era maravillosa. Arthur tenía un portafolios con dibujos representando posibles escenas. Vino a casa y me los enseñó». Dos días después, Heston ya había leído el guión y la novela, y mostró su interés en interpretar al arrogante Taylor. Con él llegó Franklin J. Schaffner, quien acababa de dirigirle en *El señor de la guerra*. Edward G. Robinson, que había trabajado con el astro en *Los diez mandamientos*, también leyó el guión y aceptó convertirse en el doctor Zaius, el siniestro orangután y principal rival del protagonista. Pero las arcas de la 20th Century-Fox seguían cerradas a cal y canto.

Convencer a la Fox de que permitiera a Jacobs y a Heston llevar la novela de Pierre Boulle a la pantalla tuvo un fuerte componente milagroso. Todos los miembros de la industria estaban convencidos de que una película sobre un planeta habitado por simios inteligentes no sólo no podía resultar verosímil, sino que ningún espectador la tomaría en serio.

La Fox era de la misma opinión; de hecho, los miembros del consejo de administración pensaban que, por mucho interés que se tomaran el director y los actores, el proyecto estaba condenado al fracaso. Pero Zanuck no era tan reacio a la idea. Estaba genuinamente impresionado con el guión, influido sin duda por el gran éxito comercial de *Viaje alucinante* el año anterior, y sólo encontraba un grave problema: «¿Para los papeles de mono usarás actores maquillados?», preguntó. «¿Y si la gente se ríe de los disfraces?».

Jacobs asintió, consciente de la guasa que podía provocar entre el público ver al hombre que había encarnado a Ben-Hur y Moisés hablándole a un mono, y se apresuró a buscar una solución. Lo cierto es que no había mucho que pensar. Sólo un hombre podía sacarle del atolladero: el mago del maquillaje John Chambers.

Después de haber trabajado en la creación de miembros artificiales para los veteranos heridos de la Segunda Guerra Mundial, Chambers era el mayor experto que se podía encontrar en el campo de las prótesis hacia 1967. «Yo estaba en Madrid convirtiendo a Robert Culp en mandarín para la serie *Yo, espía*», recordaba el maquillador, «cuando la Fox me llamó pidiéndome que fuese a Londres a supervisar un sistema para crear prótesis de mono que permitieran la manipulación facial».

Para hacer creíble la película, los simios tenían que ser capaces de expresar emociones físicamente. Las máscaras estaban descartadas, así que Chambers inventó una compleja serie de dispositivos de maquillaje, pegados cuidadosamente con cola y alcohol, lo que permitía al maquillaje moverse al unísono con la cara del actor. Llevaba entre tres y seis horas su aplicación. Pero el resultado merecía la pena: «Cuando le pedías a cualquiera de ellos que pusiera cara burlona eso era exactamente lo que veías», declaró un testigo de las pruebas definitivas.

«Teníamos varios problemas que afrontar», explicó sobre el largo proceso de

desarrollo de los efectos de maquillaje. «Los labios de los actores tenían que sincronizarse con los postizos para que cuando una determinada palabra fuera pronunciada, de los labios del simio saliera el sonido adecuadamente. Teníamos que inventar un tipo de maquillaje que permitiera que el diálogo sonara natural, y no como si saliera de una caverna en lo más profundo del cuerpo del simio». Siguieron semanas de frenético trabajo mientras Chambers y su equipo se apresuraban para crear convincentes monos parlantes.

Hacía mucho tiempo que Edward G. Robinson y Charlton Heston habían dejado atrás esa etapa de su carrera en la que tenían que hacer pruebas de pantalla. Sin embargo, ambos aceptaron realizar un *test* para demostrar a la Fox que los actores maquillados de simios podían ser tomados en serio por los espectadores. Zanuck dio su visto bueno a la prueba en diciembre de 1965, pero no se llevaría a cabo hasta el 8 de marzo de 1966.

Rodado bajo estricto secreto en el Fox Ranch, el *test* fue dirigido por Franklin J. Schaffner con un enorme coste de 50.000 dólares. Ben Nye, jefe del Departamento de Maquillaje de la Fox, se encargó de convertir a Robinson en el doctor Zaius, el simio erudito. Los papeles de Cornelius y Zira fueron interpretados por James Brolin y Linda Harrison, respectivamente, cuyas máscaras eran mucho menos efectivas. Los diálogos eran de Rod Serling.

El 15 de marzo, Zanuck se sentó nervioso en una sala de proyección de Nueva York junto a los miembros de la cúpula directiva de la Fox. Iba a mostrarles el *test* de maquillaje. Había asumido un gran riesgo al gastar ese dinero, y si a los jefazos no les gustaba lo que veían, sería imposible dar luz verde al proyecto. Antes de partir hacia Nueva York, había advertido a Jacobs: «Si se ríen, estamos muertos».

Todos sus temores se dispararon en cuanto se encendieron las luces de la sala de proyección. Nadie se rio. Los directivos se habían quedado impresionados con el maquillaje e intrigados por la premisa central. Abrahams, Jacobs y Zanuck comentaron, a propósito de las posibilidades del proyecto, el éxito de *Viaje alucinante* como una prueba de que el género de ciencia ficción podía resultar taquillero. Luego, «Dick Zanuck dijo lo siguiente: “Vale, ésta es mi propuesta: si podéis hacerme la película por cinco millones, conseguiré que el consejo apruebe el proyecto”», explicó Abrahams. «Dick se fue a Nueva York, se “mojó” y les convenció. Volvió y nos dijo que podíamos empezar». *El planeta de los simios* tenía luz verde.

En la primavera de 1967, el guión ya había sido pulido, se habían desarrollado nuevos procesos de maquillaje para mejorar el aspecto de los monos y Roddy McDowall, en el papel de Cornelius, se había incorporado al reparto. Pero en abril, sólo un mes antes de comenzar el rodaje, Chuck anotaba en su diario: «Eddie Robinson siente claustrofobia con el maquillaje de simio». Finalmente, Robinson

abandonó el proyecto a causa de su delicada salud, pues había sufrido un ataque al corazón en 1962 y no se veía capaz de soportar la tiranía cotidiana impuesta por el largo proceso de caracterización. Fue reemplazado por el intérprete shakesperiano Maurice Evans, quien había trabajado con Heston y Schaffner en *El señor de la guerra*.

Cada actor reaccionó de un modo diferente a la idea de ser convertido en simio. Julie Harris, que había coprotagonizado *Al este del edén* con James Dean e iba a interpretar a Zira, echó un vistazo al maquillaje, dijo que no podría actuar con eso en la cara y se marchó. Su sustituta fue Kim Hunter, ganadora de un Oscar por *Un tranvía llamado Deseo*, aunque ella también tuvo problemas con las prótesis. Hunter estaba entusiasmada con la película, pero encontró el proceso de maquillaje tan difícil que tuvo que recurrir al Valium para poder soportar todo el rodaje.

Cuando empezó a sopesar la idea de hacer *El planeta de los simios*, Jacobs pensó en Ursula Andress para el papel de Nova, pero con el principio del rodaje a unas semanas vista, el puesto seguía estando vacante. Así que Zanuck hizo lo que todos los jefes de los estudios —incluido su padre— llevaban haciendo desde los albores del cine: darle el papel a su novia, y futura mujer, Linda Harrison, una antigua Miss Maryland reconvertida en actriz.

Las preocupaciones sobre los costes y el guión iban de la mano. Cuando el director artístico William Creber se unió a la producción, la historia estaba ambientada en una civilización tecnológicamente avanzada. «Mi idea inicial era ir a Brasilia», explicaba. La ultramoderna capital brasileña había sido inaugurada unos pocos años antes y Creber pensaba que podría adaptarla a las descripciones del guión de Serling y la novela de Boulle, pero la idea encarecía excesivamente el presupuesto.

A finales de septiembre de 1966, Zanuck fijó el 15 de mayo de 1967 como fecha de inicio de rodaje, lo que dejaba a Jacobs sólo siete meses para pulir el guión, mientras John Chambers trabajaba en los maquillajes y Bill Creber diseñaba la civilización simia. El reloj corría y Arthur no podía permitirse más errores con jóvenes guionistas sin experiencia. Michael Wilson, ganador de un Oscar en 1951 por *Un lugar en el sol*, era su hombre. Wilson ya había demostrado que podía empatizar con la sensibilidad de Pierre Boulle al adaptar la novela “El puente sobre el río Kwai”, aunque tuvo que trabajar en secreto, pues su nombre figuraba en la ignominiosa “lista negra” de Hollywood.

Jacobs contrató a Wilson para revisar el texto de Serling, con el encargo específico de resituar la acción en una sociedad más primitiva y así poder ahorrar costes de producción. El libreto fue modificado de arriba a abajo. Poco quedó de su respeto a los diálogos y a la idea original. En el libro, Jinn y Phyliss, una pareja del siglo XXVI, descubren una botella flotando cerca de su nave espacial. El envase contiene el relato manuscrito de un periodista que asegura haber estado en un planeta

gobernado por monos. El final del relato contiene un doble giro: primero, que Jinn y Phyliss resultan ser simios y tachan la historia de absurda; segundo, y más sorprendente aún, que cuando el viajero escapa y regresa a la Tierra, es recibido por monos.

Todas estas líneas argumentales fueron rechazadas en favor del famoso final con la Estatua de la Libertad, una idea que casi todo el mundo implicado en el proyecto se apropió como suya, a excepción del propio Boulle.^[1] «A los críticos pareció gustarle», comentó el escritor. «Personalmente yo prefiero el mío, pero ellos hicieron la película y escogieron ese final». Pero incluso esta secuencia no se rodaría tal y como había sido escrita. «En el libro», recordaba Schaffner, «los protagonistas se escapan. Llegan a un aeropuerto, se ve “B.E.A.”, “Air France”, “Lufthansa”, y se percatan de que están de vuelta en la Tierra. Escribirlo más dramáticamente es una cosa; en el cine, es necesario acortar, encontrar la imagen impactante. No sé quién encontró la idea de la Estatua. Mucha gente se apropió de ella: Michael Wilson, Rod Serling, Arthur Jacobs, Blake Edwards... Seré honesto con ustedes. Les diré que la idea no era mía».

Dos nombres comparten créditos por el guión, Serling y Wilson, pero otros escritores, incluyendo al propio Boulle, también metieron las manos en el texto. De hecho, cuando Wilson terminó su trabajo el 28 de marzo de 1967, el texto fue revisado en varias ocasiones después de esa fecha. Y en abril, Abrahams contrató a un tercer guionista, John T. Kelley —a quien admiraba por su trabajo en la serie televisiva *Bonanza*—, para que lo reescribiera todo.

El estreno de la película abriría un largo debate sobre la autoría del *script*, con agrias disputas entre los fans sobre quién es responsable de qué y, sobre todo, quién debe recibir el mérito por el escalofriante giro final de la historia. Una cosa es cierta: el texto estuvo cambiando constantemente, desarrollándose y evolucionando.

El planeta de los simios se rodó en el más absoluto secreto: la Fox no quería que nadie les robara la idea. En un principio, se llegó a barajar la posibilidad de filmar en Inglaterra, presumiblemente en estudio, pero la idea fue desechada a las primeras de cambio. El director artístico William J. Creber jugó un papel muy importante en la elección de los paisajes de Arizona y Utah, que tan bien conocía, como escenario de la historia. Estos paisajes y su belleza salvaje son el primer éxito del filme.

En un intento de moderar el presupuesto de una película que pisaba un terreno entonces inexplorado, la Fox había reducido el calendario de rodaje en diez días, apretando las tuercas al equipo de mala manera. La filmación comenzó en mayo de 1967 en los desérticos parajes de Arizona, cerca del Gran Cañón, aunque las primeras tomas se hicieron esperar más de lo previsto: las barbas postizas de los astronautas no

habían llegado a tiempo. Quizá se trataba de un presagio de lo que quedaba por llegar: una película que se apoyaba en los más avanzados efectos de maquillaje jamás concebidos paralizada por unos postizos.

Las características físicas del planeta de los simios en la película homónima fueron diseñadas hasta el último detalle, con su arquitectura, su vestuario y sus útiles simiescos. El departamento de *atrezzo* diseñó incluso un rifle a la medida de las manazas de los simios. Los actores, que representaban a tres especies distintas de simios —gorilas, chimpancés y orangutanes—, se identificaban de tal manera con sus personajes que cuando no estaban rodando se autosegregaban por grupos. Kim Hunter y Maurice Evans eran buenos amigos, pero no se frecuentaban porque eran de “especies” distintas.

El rodaje fue un infierno desde el primer día. El sol castigaba sin piedad, y las temperaturas superaban los 50°C. El primer día de rodaje, cinco personas, entre ellas el actor Jeff Burton, que interpretaba a uno de los cosmonautas, sufrieron insolaciones. Durante esos abrasadores días en el desierto, los actores y el equipo aprovechaban cualquier pausa en la filmación para refugiarse en sus trailers o bajo cualquier sombra disponible... Todos excepto Charlton Heston, quien demostraba su hombría haciendo *footing* bajo el tórrido sol de mediodía.

En las escenas de simios —había más de doscientos— trabajaron hasta ochenta maquilladores, peluqueros y personal de sastrería. Tal dedicación causó retrasos en otros rodajes que por entonces tenían lugar en Hollywood: no había suficientes profesionales cualificados en este campo.

Las sesiones de caracterización empezaban a las cinco de la madrugada y se prolongaban durante seis horas, aunque acabaron reducidas a tres. Los actores se alojaban en *roulottes* refrigeradas de veinticinco metros de largo para que no se estropeará el trabajo. Luego, las altísimas temperaturas provocaban que los actores se desmayaran por el calor y que las prótesis resbalaran sobre sus rostros empapados en sudor. Comer con las aplicaciones de maquillaje era toda una odisea: se necesitaban espejos, la comida cortada en cubitos era obligatoria y se proporcionaron largas boquillas de cigarrillos para los intérpretes que fumaban.

Actuar a través de las prótesis también era un gran desafío. A los extras bastaba con ponerles máscaras, pero todos los intérpretes que se acercaran a la cámara o que tuvieran diálogo tenían que llevar piezas moldeadas y articuladas, aplicadas por separado cada una de ellas, para que el movimiento de sus músculos faciales se transmitiera a la superficie del maquillaje. Los tres simios protagonistas se convirtieron en especialistas en este arte.

Las condiciones climatológicas, con ser duras, no eran el principal problema de los ejecutivos del estudio. El presupuesto de la película se había disparado hasta los cinco millones de dólares, con un millón destinado exclusivamente para el

maquillaje, la mayor cantidad destinada a este apartado en toda la historia de Hollywood. En el último momento, la Fox trató de reducir gastos recortando el calendario de rodaje de cincuenta y cinco días a cuarenta y cinco. Pero Schaffner nunca pensó que pudiese hacer la película en ese tiempo y decidió seguir adelante pese a todo. Al finalizar la primera semana, la producción ya llevaba dos días de retraso sobre el programa previsto. Zanuck estaba preocupado por el lento progreso de *El planeta de los simios*, y empezaba a pensar que había cometido un gran error respaldando el proyecto.

El 7 de junio, el equipo volvió a Los Ángeles para trabajar en los estudios de la Fox. Aunque así se solucionó el problema del calor, el cambio de temperatura provocó que Heston cogiera un resfriado tan fuerte que al hablar sólo le salía un graznido rasposo. Al día siguiente tenía que decir una frase: «¡Quítame tus sucias pezuñas de encima, mono asqueroso!». Son las palabras más famosas de la película, lo primero que dice Taylor después de recuperarse de una herida en la garganta. El actor la pronunció con la voz más adecuada. Desde luego, no es Shakespeare, pero a la escena le va de perlas.

A punto de entrar en la última semana de rodaje, los cineastas aún no habían decidido cómo acabaría *El planeta de los simios*. Definitivamente, la Estatua de la Libertad estaría en la última escena, pero más allá de esa certeza, todo estaba abierto. ¿Qué diría Taylor al ver la estatua?, ¿estaría Nova embarazada?, ¿debían darle a Taylor la posibilidad de recrear la humanidad a su propia imagen? De hecho, se filmó una escena en la que se revelaba que Nova estaba esperando un hijo de Taylor.^[2] Pero esa escena desapareció en la fase de postproducción, y fue sustituida por la imagen frontal de la Estatua de la Libertad, filmada en Point Dume (California), entre Malibú y Oxnard.

El rodaje llegó a su conclusión el 10 de agosto de 1967, pero no sin que estallase una disputa sobre la consabida escena final. Aunque Michael Wilson había reescrito el guión para que concluyese con Taylor descubriendo la Estatua de la Libertad, los problemas surgieron a propósito del diálogo, que Heston afirma haber escrito personalmente. Zanuck temía que la frase «¡Dios les maldiga! ¡Dios les maldiga a todos!» no sería del agrado del aún vigente Código de Producción, y ordenó que se rodaran tres versiones.

«No estoy blasfemando», explicó Heston, «estoy literalmente pidiendo a Dios que maldiga a la gente que destruyó la civilización». Al final se salió con la suya, y el desenlace se quedó tal como estaba, para disfrute de quienes lo consideran el más sobrecogedor de la historia del cine de ciencia-ficción.

Cuando Zanuck vio la película terminada, seguía sin poder decidir si tenía un éxito o un fiasco entre las manos. Nadie sabía cómo reaccionaría el público ante un drama de aventuras sobre monos parlantes. Lo único seguro era que *El planeta de los*

simios había finalizado catorce días más tarde de lo previsto y un millón de dólares por encima del presupuesto.

«Mi mayor preocupación era que no fuésemos demasiado intelectuales o tuviésemos escenas demasiado largas que violentasen al público», explicaba Zanuck en un memorándum. El único cambio reseñable durante el proceso de edición fue la supresión de cualquier referencia al embarazo de Nova por orden del mandamás del estudio, quien encontraba de mal gusto la idea del sexo entre un hombre del siglo xx y una humana primitiva.

El estudio había invertido millones de dólares sólo en caracterizaciones y necesitaba imperiosamente un éxito. Tras el fracaso de *Hello Dolly* y de *Tora! Tora! Tora!*, los accionistas reclamaban un gran taquillazo. Los productores montaron una gran campaña promocional para luchar contra la apuesta de ciencia ficción de la Metro-Goldwyn-Mayer, *2001: una odisea del espacio*, e iniciaron los consabidos pases de prueba. El eslogan era: «¡En alguna parte del Universo debe de haber algo mejor que el Hombre!».

La respuesta no pudo ser más positiva. En uno de estos *tests*, celebrado en Phoenix en enero de 1968, más de la mitad del público calificó la película como “excelente”, pero Zanuck y Jacobs aún desconocían las dimensiones del éxito que habían creado. *El planeta de los simios* se estrenó pocas semanas antes que la obra maestra de Stanley Kubrick. Ambos filmes reventaron las taquillas.

Después de rodar la última escena, Chuck Heston le dijo a Schaffner: «Esto olía a éxito desde el principio, pero creo que además hemos hecho una muy buena película». Tenía razón. *El planeta de los simios* empezó su andadura comercial entre críticas exultantes. Los jóvenes respondían al maquillaje de mono y a la acción, mientras el público adulto veía en la película el comentario social que había sido la columna vertebral del libro original.

Los críticos también repararon en los significados más profundos y en los ecos alegóricos de la historia. “Variety” definió el filme como «una alegoría político-sociológica, encajada en el molde de la ciencia-ficción futurista». Joseph Morgenstern, en “Newsweek”, fue aún más lejos al detectar influencias de Darwin, *Star Trek*, *King Kong* e incluso Galileo y Juana de Arco.

Pero también sonaron voces en su contra. «Hay demasiados diálogos y poca acción», se quejaba “The Observer”. «No se puede decir que sea buena, pero a ratos resulta entretenida», se pudo leer en el “New York Times”. «*El planeta de los simios* está llena de escenas superfluas. Pero lo que no funciona en la película es la fórmula clásica de la ciencia-ficción que hace que creamos lo increíble», comentó el crítico de “The Spectator”. En la misma línea se movía “The Guardian”: «Una idea prometedora pero malograda al final: es una metáfora acartonada y en su mayor parte no se aparta de los más manidos tópicos».

El planeta de los simios recibió dos nominaciones al Oscar, para el vestuario de Morton Haack y la música de Jerry Goldsmith. Además, John Chambers ganó un Premio Especial por sus innovadores maquillajes. También fue la película más taquillera y rentable de la Fox en 1968, con una recaudación aproximada de 30 millones de dólares en Estados Unidos. Puede que las secuelas disminuyeran su impacto, pero junto a *2001: una odisea en el espacio*, rescató al género de la ciencia-ficción de la rutina de las películas de monstruos de la serie B.

La importancia del éxito de *El planeta de los simios* radica en dos razones. En primer lugar, demostró que a los espectadores sí que les interesaban las películas de efectos especiales que contuvieran algo más que invasiones extraterrestres y monstruos salvajes. En segundo lugar, el filme contribuyó a abrir una nueva ruta de expresión para el género de ciencia-ficción, una vertiente que daba más cancha a asuntos de gran alcance como la amenaza constante de la guerra atómica, la naturaleza del hombre y el destino de la especie humana.

Cuando vieron a Charlton Heston caer de rodillas ante las ruinas de la Estatua de la Libertad al comprender que aquel extraño planeta de los simios era la misma Tierra, los espectadores se quedaron completamente helados. Aquél era el mensaje definitivo, ya no había nada más que decir. Normal, pues, que nadie pensara en serio en rodar una secuela hasta que la película se estrenó. ¿Nadie?

Mientras *El planeta de los simios* batía récords de taquilla en todo el territorio estadounidense, Zanuck, Abrahams y Jacobs se citaban en el despacho del primero para “una reunión de recapitulación”. «El filme había triunfado», recuerda Abrahams, «así que nos pusimos a darnos palmaditas en la espalda y a dorar la píldora a Dick por haber defendido nuestra idea. Arthur, Stan Hough [director ejecutivo de producción de la Fox] y yo salimos del despacho de Dick y bajamos las escaleras. Mientras caminábamos por las calles del estudio, Stan dijo: “¿Por qué no hacéis una secuela?” “¡Qué dices! ¿Cómo?”, dije yo. “Pensadlo”. Más tarde tuve una inspiración y fui a hablar con Arthur. “Oye, se me ha ocurrido una idea absurda para una secuela...”».

Parece que no hizo falta más. Como una caja de Pandora que alguien hubiera abierto, la sugerencia de Hough provocó un verdadero alud de propuestas, con ideas provenientes, entre otros, de Rod Serling y Pierre Boulle. Parecía que todo el mundo quería participar en el proyecto. Y, sin embargo, la elaboración de un guión para la que iba a ser la primera de las cuatro secuelas de *El planeta de los simios* acabó convirtiéndose en la tarea más ímproba de toda la serie. Pero esa es otra historia.

«Este será mi último informe antes de que lleguemos a nuestro destino. Hemos colocado los dispositivos automáticos y estamos a merced de los computadores. Mis compañeros duermen profundamente dentro de las cámaras, y yo me acostaré enseguida. Dentro de una hora hará seis meses que partimos de Cabo Kennedy. Seis

meses en el profundo espacio, es decir, según el Sistema Solar. Según la teoría del doctor Hasslein sobre el tiempo en un vehículo que viaja casi a la velocidad de la luz, la tierra ha envejecido cerca de 700 años, en tanto que nosotros apenas hemos envejecido. Puede que así sea. Lo más probable es que los hombres que nos ordenaron hacer este viaje hayan muerto y desaparecido. Ustedes, los que me escuchan ahora, son de otra generación, y espero que mejor que la nuestra. No siento tener que dejar atrás el siglo xx, pero hay algo más aún: no se trata de nada científico, es totalmente personal. Visto desde mi asiento todo aparece muy distinto. El tiempo pasa y el espacio no tiene límites. No existe en las personas el yo. Me siento solo, totalmente solo. Decidme: ¿Acaso los hombres, esa maravilla del Universo, esa gloriosa paradoja que me ha mandado a las estrellas, siguen combatiendo contra sus hermanos, dejando morir de hambre a los hijos de sus vecinos?».

Con este largo soliloquio de Heston comienza *El planeta de los simios*. La nave de Taylor y sus tres compañeros se estrella en lo que creen que es un lejano planeta, aunque el oxígeno, la vegetación y hasta la vida animal se parecen bastante a los de la Tierra. Los miembros del equipo van muriendo uno a uno hasta que sólo queda Taylor, quien se topa con una tribu de seres humanos que viven en estado primitivo. No le importa quedarse con ellos en el bosque y sobrevivir a base de frutos silvestres mientras intenta contactar con sus semejantes. Pero de repente aparecen unos jinetes que, provistos de redes y armas de fuego, les rodean, les capturan y les llevan inermes a una gran ciudad. Y lo que más sorprende a Taylor es que sus captores son simios: en este planeta se ha invertido la línea evolutiva.

Los autores se sirvieron de esta premisa argumental para expresar varias ideas. En primer lugar, los seres humanos con los que Taylor se encuentra son asombrosamente parecidos a los chicos de las flores en el pelo, los abogados del amor y de la paz que a finales de los años sesenta exhibían su supuesta ingenuidad como título de superioridad moral. La película demuestra la vulnerabilidad de este grupo frente a la raza más militarista de los simios, que atacan brutalmente a la comunidad de *hippies* en una escena que recuerda inevitablemente a los altercados que en la época se organizaban entre los manifestantes contra la guerra y la Guardia Nacional en los campus universitarios.

En la divertida descripción del sistema político de los simios, con un Presidente de la Asamblea acorralado y un senador, el Dr. Honourous, que habla sin pelos en la lengua en nombre de la clase dirigente, hay una crítica implícita al Congreso norteamericano. Los simios más militaristas representan a los *halcones*, partidarios de que Estados Unidos haga uso de la fuerza para mantener la paz en el mundo, y en el extremo opuesto están los simios “liberales” —una pareja joven, Cornelius y Zira, y el anciano doctor Zaius—, que expresan pacíficamente su desacuerdo con la política del Gobierno.

La película emparejó la sátira subversiva con la fantasía espacial, creando una singular visión de un mundo ajeno que pone en evidencia al nuestro propio haciendo caricatura de él. Nos queda el portentoso final. Pero antes una precisión. Cuando a finales de los años sesenta se empezó a oír hablar de una nueva “conciencia”, el cine también comenzó a experimentar transformaciones radicales, tanto ideológicas como de estilo. Aunque los productores cinematográficos aún no se atrevían a criticar abiertamente la política oficial del Gobierno, sí que empezaron a expresar sus ideas disfrazándolas dentro de otras etapas históricas. Eso hizo Sergio Leone con sus *spaghetti westerns*, cuya acción transcurría en el pasado, y eso hicieron otros directores con el futuro, caso de Schaffner.

El planeta de los simios fue realizada en un momento en que Vietnam se encontraba en su punto culminante, y el Verano del Amor había dado paso a la amenaza de un invierno nuclear.^[3] Era, en pocas palabras, el mundo del que Taylor trataba de escapar. Al encontrar un nuevo universo, llega a darse cuenta de que quizá el hombre no fuera una bestia tan mala después de todo. Luego descubre en una playa desierta los restos post-nucleares de uno de los símbolos más famosos de la esperanza: la Estatua de la Libertad. Cayendo de rodillas, golpea sus puños contra la arena gritando: «He vuelto. Estoy en mi casa otra vez. Durante todo este tiempo no me he dado cuenta de que estaba en ella. ¡Por fin lo conseguí! ¡Maniáticos! ¡La habéis destruido! ¡Yo os maldigo a todos! ¡Maldigo las guerras! ¡Os maldigo!»

En una imagen cuya fuerza dice más que todos los diálogos del mundo, Taylor comprende que no ha estado viajando por el espacio, sino por el tiempo. Este momento no es sólo una de las grandes escenas del cine de ciencia-ficción, sino que es, además, uno de los finales más devastadores de toda la Historia del Cine.

Pese a todo lo dicho, el mérito de esta obra reside principalmente en su condición de producto de entretenimiento. En vez de llevar caretas de simio, el brillante reparto se sometió a sesiones de maquillaje de varias horas antes del comienzo del rodaje diario. Y así, en vez de lucir rostros bidimensionales, los actores pudieron seguir utilizando todos sus registros gestuales y su personalidad propia e intransferible. Por ejemplo, a Roddy McDowall se le reconoce al instante; es como si le hubieran convertido en un mono con la personalidad facial característica de Roddy.

La grandísima admiración por la calidad plástica del filme no debe impedir una reverencia a Charlton Heston. No es éste un intérprete al que se le reconozca su talento con mucha frecuencia, pero en esta película, como en tantas otras, su trabajo es admirable.

Alto, musculoso, de voz profunda, mirada intensa y rasgos esculpidos en granito, la imagen de Chuck estaba hecha a medida de los papeles que exceden los límites de la naturaleza, pero detrás de esta impresionante fachada se ocultaba un hombre lleno de preocupación y sensibilidad, un perfeccionista del arte de la interpretación

cinematográfica que supo imbuir a sus personajes de grandeza y estatura míticas. Si como héroe colosal no le igualó nadie, como actor alcanzó un nivel excelente.

Para Heston, *El planeta de los simios* supuso una buena oportunidad de interpretar a un antihéroe, un cínico que se ve obligado a defender a una raza de la que intenta escapar. En una de las primeras escenas del filme, uno de sus compañeros le define así: «Tú no buscas. Tú eres negativo. A ti no te gusta la gente. ¡Tú estás huyendo!». Taylor sólo puede aducir: «Tiene que haber algo mejor que el hombre».

Pero ahí no acaban las bondades del reparto. Bajo las caracterizaciones de simio creadas por el maravilloso maquillaje de John Chambers —quien recibió un Oscar especial de la Academia por su trabajo— se esconden Maurice Evans en el papel de Zaius, Kim Hunter en el de Zira y Roddy McDowall en el de Cornelius. Están todos fantásticos. Hoy podemos afirmar que John Chambers cambió para siempre los cánones del maquillaje cinematográfico.

El planeta de los simios es un éxito en muchos niveles, con un inteligente guión de Rod Serling y una grandiosa banda sonora, muy poco propia de su autor, Jerry Goldsmith. El score, nominado al Oscar, introdujo el atonalismo moderno en la música de películas, continuando su influencia hasta el día de hoy.

Schaffner, por su parte, consiguió llevar a cabo con éxito lo que muchos directores intentan pero no consiguen: trasladarnos a otro planeta. Ciertamente contó con unos exteriores maravillosamente extraños, pero también que hizo un soberbio uso de ellos. Especialmente memorable es la toma lejana que establece escalofriantemente la soledad de los astronautas accidentados, cuando aparecen los primeros —y alarmantes— indicios de vida (las pieles ensartadas en estacas como espantapájaros crucificados) y cuando al descubrimiento de una tribu de aterrorizados humanos le sigue una irrupción de simios a caballo.

El planeta de los simios constituye un feliz ejemplo de inventiva cinematográfica, sabiduría narrativa y originalidad temática. Es una película llena de sugerencias, con momentos inspiradísimos, plásticamente logrados, con una realización a veces fascinante y una atmósfera subyugante. Por lo demás, una obra perfecta y modélica, un clásico. Y, por lo tanto, un modelo imitado hasta la saciedad.



Charlton Heston exhibió en *El planeta de los simios* un extraordinario derroche de facultades atléticas. El actor corre, pelea, grita, se deja apalear por gorilas, enjaular, arrastrar se dio desnudo y rociar con potentes mangueras.



Los simios tuvieron que pasar muchas horas en la sala de maquillaje. Los actores recibían una boquilla para poder fumar cuando estaban caracterizados, comían enfrente de un espejo y sólo ingerían alimentos semisólidos (compota de manzana, por ejemplo) y batidos con pajita.



Edward G. Robinson (imagen anterior, caracterizado para su papel) iba a encarnar al doctor Zaius. Estaba decidido a hacer el papel hasta que rodó la escena de prueba. Tenía problemas de corazón y una sola sesión de caracterización bastó para convencerle de que no estaba en disposición de aguantar todas las jornadas de rodaje.



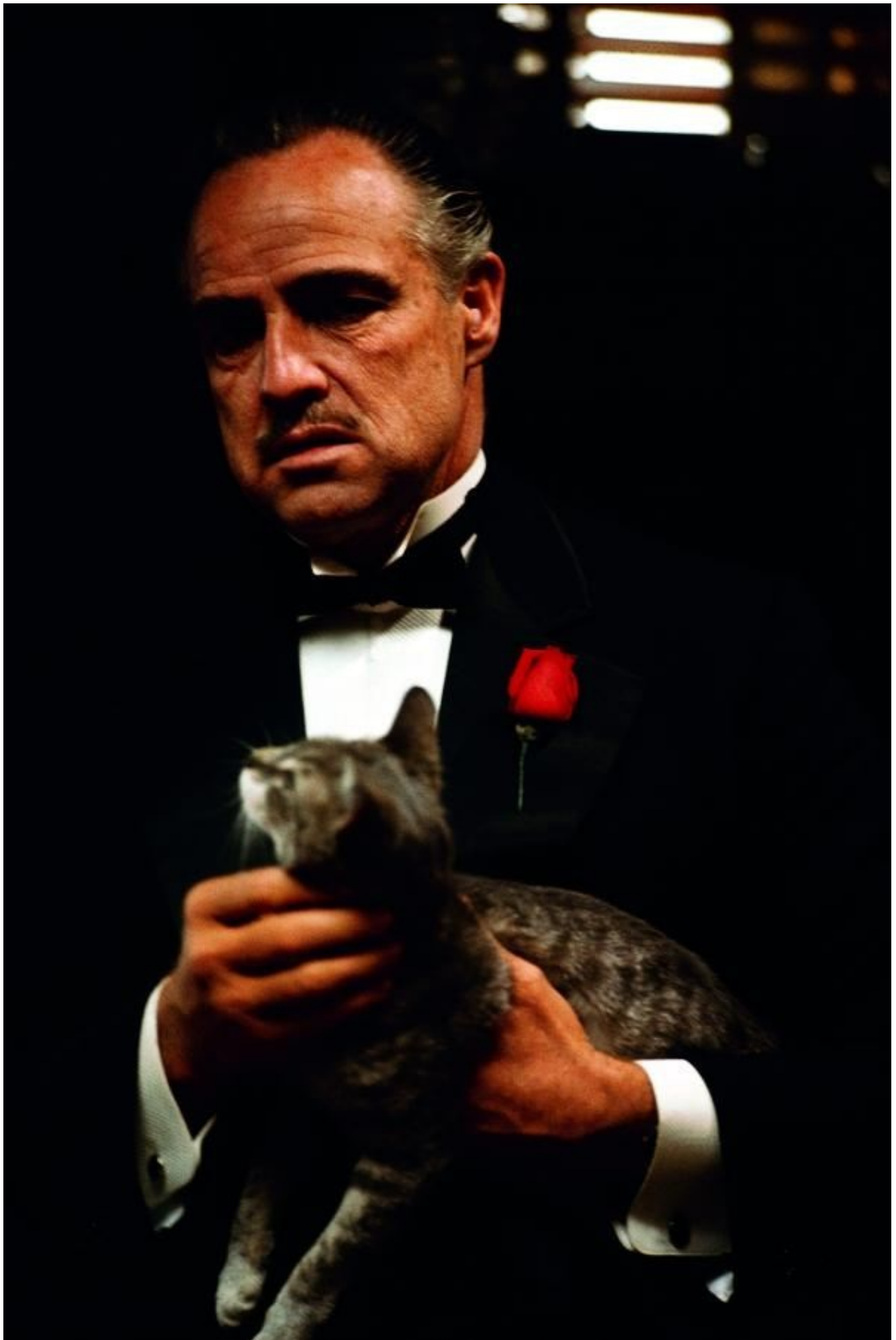


Buena parte del metraje adicional en exteriores de *El planeta de los simios* se filmó en el Fox Ranch (también llamado Malibu Ranch), en las montañas de Santa Monica, al norte de Malibu. Allí se levantó la Ciudad de los Monos.



El maquillador jefe John Chambers trabajó como un negro para crear los falsos simios. Contrató a varios extras sólo para probar las caracterizaciones. «Tenías que sobreactuar con tu cara», explicaba Roddy McDowall, «para que las emociones se reflejaran muy sutilmente en el maquillaje».

'EL PADRINO'



Francis Ford Coppola ha dicho a menudo que la historia narrada por Mario Puzo es «un romance sobre un rey con tres hijos». Sin embargo, la historia del rodaje de *El Padrino* es cualquier cosa menos un romance. Es, de hecho, tres historias: la primera, cómo un proyecto al que no se daba ninguna oportunidad de éxito se convierte en la película más popular y aclamada de su tiempo. La segunda, cómo Coppola revisitó la historia para crear una película sobre la familia y la moralidad que se ha convertido en uno de los grandes logros del cine. Y la tercera, cómo quince años después, después de triunfos, fracasos y tragedias personales, Coppola reabrió su saga, enlazó dos generaciones de reparto y equipo, y llevó la historia a su conclusión. Así es cómo comenzó *El Padrino*...

Todo empezó cuando Mario Puzo, como tantos otros escritores, se cansó de no tener dinero. Hijo de italianos, el autor había nacido en 1920 en Hell's Kitchen, el distrito de Nueva York cuyos destartalados bloques de viviendas alojan a familias enteras de inmigrantes. La pobreza de la que el pequeño Mario creció rodeado daría color a su literatura en el futuro.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Puzo empezó a abrirse camino en el mundo editorial. Sus dos primeras novelas, “Dark Arena” y “Fortunate Pilgrim”, fueron bien recibidas por la crítica, pero entre ambas sólo le reportaron unos magros 6500 dólares. El escritor tenía una familia numerosa y un serio problema de ludopatía; el dinero que ganaba con sus libros y su trabajo como editor en revistas de relatos de aventuras no era suficiente para mantener ambas parcelas de su vida. Cuando sus deudas ascendieron a 20.000 dólares, Mario pensó que había llegado «la hora de madurar y venderse, como aconsejaba Lenny Bruce». Se propuso escribir una gran novela sobre una familia dedicada al crimen organizado en Nueva York. Su editorial, Atheneum, rechazó de plano la propuesta. Otra casa, Putnam's Sons, confió en una sinopsis de diez páginas de la historia y le abonó un anticipo de 5.000 dólares, a cuenta de los derechos de autor.

Había un pequeño inconveniente: Puzo no había conocido a un solo gángster en toda su vida, y tampoco sabía nada sobre Hollywood (para las escenas ambientadas en el mundo del cine, se documentó en una biografía del fundador de Columbia, Harry Cohn). Pero a través de una exhaustiva investigación, historias de su juventud y libres dosis de cultura y colorido italiano, empezó a trabajar en 1965. Su idea era crear un glorificado, romántico y absorbente retrato de un personaje ficticio llamado Vito Corleone y su familia en el submundo criminal de América. A su obra magna la llamó “Mafia”.

Putnam's Sons no estaba sola en su interés por el libro. “Mafia” también había llamado la atención de Paramount Pictures, mucho tiempo antes de aterrizar en las librerías. El estudio se había dejado seducir por una historia que tenía todos los

ingredientes para convertirse en un *best seller*.

A finales de los años sesenta, la Paramount ocupaba el noveno lugar en el *ranking* de la industria, detrás de las otras seis grandes *majors* y dos independientes, National General y Cinerama. En 1966, el estudio fue comprado por Gulf+Western, un *holding* fundado y presidido por Charles Bluhdorn, un ejecutivo sin experiencia en el mundo del cine pero muy interesado en revivir el esplendor de una de sus más pequeñas y problemáticas subsidiarias.

Bluhdorn puso el futuro de la Paramount en manos de tres treintañeros: el joven veterano de Hollywood Stanley Jaffe, el experto en ventas y publicidad Frank Yablans, y el antiguo actor y empresario textil Robert Evans. Jaffe, presidente del estudio, parece el miembro menos destacable del trío, aunque en aquel momento era el nombre más familiar. De hecho, dimitió en 1971, antes de tener la oportunidad de hacer gran cosa, dejando el camino libre a Yablans, hasta entonces responsable de *marketing*.

Robert Evans fue nombrado jefe de producción de la Paramount en 1967. Cuando Bluhdorn anunció formalmente su contratación, la prensa especializada le crucificó, catalogando la decisión como «la locura de Bluhdorn». Pero Evans demostró que era el hombre perfecto para el trabajo; con él a cargo de la producción, el estudio auspició dos veces casi consecutivas la película más taquillera del año: *Love Story* en 1970 y *El Padrino* en 1972.

El método del productor jefe para adquirir estas dos grandes propiedades fue inusual y particularmente hábil. En el caso de “*Love Story*”, anticipó 25.000 dólares a la editorial Harper& Row para ayudar a financiar una primera tirada de 25.000 copias de la novela de Erich Segal. A cambio, Evans recibió una opción sobre el libro antes de que se convirtiese en un *best seller*. La Paramount produjo la adaptación cinematográfica, que recaudó más de 50 millones de dólares en Estados Unidos, casi un tercio de los ingresos brutos de la compañía aquel año. El enorme éxito de *Love Story* envió un claro mensaje al resto de la industria: una película podía por sí misma salvar a un estudio.

Evans se movió igual de rápido para adquirir los derechos de “*Mafia*”. En la primavera de 1968, Mario Puzo llevó sesenta páginas del primer borrador de su novela a George Wieser, un editor de historias de la Paramount. A Wieser le gustó lo que leyó, porque pensó que «parecía un *best seller* de Harold Robbins», y le llevó el material a Evans. Éste ofreció al escritor un anticipo de 12.500 dólares por una opción sobre el libro y 50.000 más si el estudio finalmente ejercía los derechos cinematográficos. La agencia de representación de Puzo, William Morris, le aconsejó que rechazase el trato.

«Eso era como decirle a alguien que está bajo el agua que aspire hondo», recordaba después el autor. «Necesitaba el dinero, y 12.500 dólares me parecían

como Fort Knox. Pero nunca me quejé de que la Paramount se llevase mi libro tan barato».

En julio de 1968, después de tres años de duro trabajo, Puzo terminó de escribir “Mafia”, por entonces ya rebautizada como “El Padrino”. Putnam’s Sons no sólo estaba dispuesta a lanzar una masiva primera edición, sino que el agente del novelista estaba negociando la venta de los derechos en rústica a la editorial Fawcett, que finalmente le proporcionarían 410.000 dólares, el adelanto más alto para una tirada en formato de bolsillo en toda la historia.

Superficialmente, “El Padrino” era un *pulp* barato sobre sexo, violencia y crimen en el submundo gangsteril de América. Pero en su corazón latía una sólida narración y vívidos personajes. Puzo retaba a los lectores a adentrarse en un universo imaginario lleno de temas reales, corrupción y personalidades dinámicas.

Los críticos se mostraron entusiasmados. «Tan absorbente como terrorífica, tan franca y gráfica como poderosa. Un libro que explota con los disparos que describe», dijo “Literary Guild”. «Éste es el material del que están hechos los *best sellers*», aclamaba “Publishers Weekly”.

A los lectores también les encantó el libro, y lo compraron a paletadas: para cuando se estrenó la película, “El Padrino” había vendido un millón de ejemplares en tapa dura y 12 millones más en edición de bolsillo. Otro récord: la novela permaneció durante 67 semanas en la lista de *best sellers* del “New York Times”.

En enero de 1969, la Paramount pagó a Puzo 80.000 dólares a cambio de ejercer su opción para desarrollar la versión cinematográfica de “El Padrino” (una cláusula en el contrato del escritor supeditaba la cifra a cobrar a los ejemplares vendidos). Resultaría ser el negocio del siglo en Hollywood. Por unos cuantos miles de dólares, el estudio se encontró controlando los derechos de un libro que tenía muchos números para ser el *blockbuster* de la década.

Paradójicamente, mientras el libro de Puzo seguía en lo más alto de las listas de ventas, el interés de la Paramount en producir la película empezó a desvanecerse con la misma rapidez. Por un lado, tenían un público potencial de millones de lectores que querrían ver la adaptación a la pantalla de su novela favorita. Por otro, tenían *Mafia* (1968), una rara incursión del estudio en el género del crimen organizado. Dirigida por Martin Ritt y protagonizada por Kirk Douglas, tenía todas las trazas de un éxito, pero nadie fue a verla, lo que supuso otro fiasco financiero para la compañía y un mal presagio en relación a acometer otra película sobre gangsters.

“El Padrino” fue durante varios años la novela más vendida en la historia editorial. Para el resto de la industria, la Paramount estaba en la posición más envidiable que se pudiese imaginar. Pero en el estudio, nadie estaba demasiado entusiasmado con el proyecto. El fracaso de *Mafia*, junto a su precaria situación financiera, les decidió a archivar *El Padrino* a mediados de 1969.

La decisión de comprometerse en serio con la película no llegó hasta que Paramount empezó a temer que le arrebataran su propiedad. Todos sus competidores y varios productores independientes hicieron su oferta por los derechos de “El Padrino”. Hecht-Hill-Lancaster contactó con el estudio y se ofreció a participar en la financiación del filme, siempre que Burt Lancaster lo protagonizase. Robert Evans rechazó el trato por dos razones: la primera, no pensaba que el actor fuese adecuado para el papel titular; la segunda y más importante, no quería disminuir el interés de su compañía en el proyecto vendiéndole una parte a una productora independiente.

Fueron todas estas ofertas, reforzadas considerablemente por la sólida posición de la novela en la lista de *best sellers*, las que finalmente hicieron cambiar la luz de la producción de roja a verde. A finales de 1969, la Paramount anunció que continuaba adelante con sus planes de hacer *El Padrino*. Sin embargo, la contratación de un productor, un guionista y un director aún estaba a muchos meses vista.

De hecho, la visión inicial que el estudio tenía sobre el proyecto sólo se parecía en el título al libro de Puzo. Para limitar los riesgos, la Paramount quería aprovechar sólo el nombre de “El Padrino” y hacer una película barata de gangsters que enganchara a los millones de lectores que habían comprado la novela. Evans y Stanley Jaffe intentaron elaborar una estrategia que les permitiera moderar los gastos. Una posibilidad era permitir que el productor italiano Dino De Laurentiis cofinanciara *El padrino*, con Charles Bronson como protagonista.

Según explicó el productor asociado Gray Frederickson, el concepto original era hacer la película «como una serie de televisión, rodarla en un estudio en Los Ángeles, con Sidney Furie como director, por un millón de dólares, un presupuesto bajo incluso para los *standards* de 1970».

La Paramount pensaba en un filme de hora y media, ambientado en el presente, a pesar de que la novela estaba situada en la Nueva York de los años cuarenta (según las estimaciones, habría costado un millón extra convertirlo en una pieza de época). Imaginaban un rodaje de seis a ocho semanas, si no en Los Ángeles, en St. Louis o Kansas City; cualquier otra ciudad excepto Nueva York, donde los costes eran astronómicos. Reinaba la cautela, el pensamiento general era que los dramas sobre el mundo del hampa no funcionaban. El fiasco de *Mafia* aún seguía coleando.

Las restricciones financieras y creativas obstaculizaron la búsqueda de un productor para *El Padrino*. Durante el invierno de 1969, la única respuesta que Evans y su ayudante Peter Bart escucharon fue «no». Los productores consagrados tenían poco interés en un proyecto que daba una visión romántica de la Mafia, y aún menos en despedazar el libro más popular del año para ajustarse a los requerimientos de presupuesto y metraje del estudio. Finalmente, Evans y Bart recurrieron a Albert Ruddy, un conocido que tenía varios contactos en Hollywood y una reputación de hombre inteligente, pero poco más que eso.

Años después, cuando le preguntaron a Ruddy por qué le habían pedido a él —un productor con una sola serie de televisión y tres largometrajes sin éxito en su currículum— que trabajase en la que se convertiría en una de las películas más aclamadas de la historia, dio una respuesta simple: «Sabían que podía hacerla por poco dinero».

El ascenso de Ruddy en el *show business* demostró cómo un novato autodidacta podía saltar a la producción cinematográfica sin apenas experiencia en el negocio. Graduado en arquitectura por la Universidad de California del Sur, Albert trabajó fugazmente en la construcción mientras se interesaba por la industria del entretenimiento. Como parte de un programa de entrenamiento en la Universal, produjo *Wild Seed* (1965), aunque su gran momento llegó cuando —junto a su socio Bernie Fine— creó la comedia televisiva *Los héroes de Hogan*, uno de los grandes éxitos de la CBS a mediados de los sesenta.

De la noche a la mañana, Ruddy pasó de ser un novato en Hollywood a responsable de un popular *show* televisivo, y empezó a extender sus intereses al cine. «Cuando la serie se convirtió en un éxito, recibí llamadas de todos los estudios, pidiéndome citas para discutir otras ideas que tuviese», recordó el productor. En una de estas reuniones, Albert conoció a Evans y Bart, para los que desarrolló varias historias. Dos de ellas eran una película de motoristas llamada *El precio del fracaso* (1970) y una cinta juvenil titulada *Problemas sexuales de un adolescente* (1971). Ninguna fue un éxito, pero tampoco perdieron dinero y se pudieron completar por debajo del presupuesto previsto.

El 23 de marzo de 1970, la Paramount anunció que Albert Ruddy produciría *El Padrino* a través de su compañía, Alfran Productions. Su primera acción fue quebrantar una de las más viejas leyes de Hollywood: nunca contrates al autor del libro para que escriba el guión de la película.

«La industria es contraria a que el novelista escriba el guión porque la mayoría de los productores piensan que el autor no puede separarse de su trabajo original», explicaba Ruddy. «Pero como la novela era tan popular, yo pensaba que era importante que Mario estuviese implicado. Para millones de lectores, él era “El Padrino”».

El productor y el escritor mantuvieron una reunión en el Hotel Plaza de Nueva York, y hablaron de los diversos tratamientos que podían dar al libreto. Cuando surgió la cuestión del reparto, Puzo comentó: «Sólo hay un hombre que pueda interpretar al Padrino, y ése es Marlon Brando».

El 14 de abril, el estudio hizo oficial la contratación de Mario Puzo para escribir la primera versión del guión de *El Padrino* por 10.000 dólares y un porcentaje de los beneficios netos, más de lo que habían pagado por los derechos del material original.

Puzo nunca había trabajado en un guión cinematográfico, y era muy ingenuo

respecto a los mecanismos empresariales de Hollywood. Cuando terminó su primera versión, no quedó satisfecho con ella, así que le dijo a la Paramount que sólo era un borrador y que no contaba. En realidad, como comprendió más tarde, regaló una reescritura que podría haberle reportado 25.000 dólares. Además, como esa versión era gratis, nadie la leyó.

Evans y Ruddy se encontraron enseguida con otro problema: nadie quería dirigir *El Padrino*. Contactaron con los mejores cineastas del negocio, quizás una primera indicación de que se estaban tomando el proyecto en serio. Pero una y otra vez fueron rechazados.

«Antes de que yo llegara», explicó Ruddy, «la Paramount acudió a algunos grandes directores como Richard Brooks y Fred Zinnemann, que por diversas razones no querían hacerla. Pensaban que era sólo una película comercial sobre gangsters y no le veían ningún otro valor».

Evans le ofreció el trabajo a Sergio Leone, quien declinó el ofrecimiento, alegando que deseaba rodar su propia historia mafiosa.^[1] Después lo intentó con Peter Yates, que había tenido un gran éxito un par de años antes con *Bullitt*, pero el realizador inglés tampoco estuvo interesado. Costa-Gavras, Otto Preminger, Elia Kazan, Arthur Penn, Franklin J. Schaffner, Lewis Gilbert... Ningún director quería hacer *El Padrino*. Algunos rechazaron la oferta porque no les gustaba el modo en que la novela y el guión glorificaban el crimen organizado; otros mostraban su preocupación por ser asociados con una película potencialmente incendiaria a nivel étnico.

Peter Bart sugirió a un joven cineasta de treinta años llamado Francis Ford Coppola. Evans encontró esta idea totalmente absurda.

—¿Estás chalado, Peter? —exclamó el jefe de producción—. Ese tipo está loco.

—Tiene ideas brillantes —replicó Bart.

—Ésa es tu mierda esotérica. El tío ha hecho cuatro películas, y todas han perdido dinero. Tiene que haber alguien más... Tiene que haberlo.

Pero no lo había.

Después de dirigir *Dementia 13* (1963), *Ya eres un gran chico* (1966), *El valle del arco iris* (1968) y *Llueve sobre mi corazón* (1969), Francis Coppola se mudó a San Francisco, donde fundó, en noviembre de 1969, su propia compañía de producción: American Zoetrope. La creciente reputación ganada con sus primeros trabajos le ayudó a conseguir soporte financiero de Warner Brothers, que le hizo un préstamo de 600.000 dólares para el desarrollo de proyectos. Coppola se lo gastó todo en comprar el equipamiento más vanguardista. Pero la euforia creativa en Zoetrope duraría escasamente nueve meses. La producción era errática, los equipos desaparecían y la planificación era inexistente.

El ambicioso cineasta decidió que el primer lanzamiento de su nueva compañía

fuese *THX-1138*, una película de ciencia-ficción dirigida por su amigo y vicepresidente, George Lucas. Con los años, este filme se ha convertido en un título de culto, pero en su día, Warner Bros. lo consideró un desastre creativo y financiero. De hecho, *THX-1138* casi hundió a Zoetrope. La Warner canceló su participación en otros proyectos de la empresa, pero cuando exigieron la devolución de su dinero, un atribulado Francis tuvo que confesar que no le quedaba ni un dólar.

Para afrontar sus obligaciones financieras, Zoetrope se dedicó a hacer *spots* publicitarios y filmes educativos, mientras Coppola intentaba desarrollar material para largometrajes. Todos sus esfuerzos únicamente sirvieron para posponer la confrontación con un problema que sólo podía resolverse cerrando la compañía o consiguiendo una gran transfusión de dinero. En el otoño de 1970, el director estaba endeudado y desesperado. Entonces, le llegó una lucrativa propuesta justo en el momento en que más lo necesitaba. Se trataba de un trabajo que previamente había rechazado: dirigir *El Padrino*.

A Coppola le habían ofrecido la película por primera vez en la primavera anterior. Peter Bart y Al Ruddy le visitaron en San Francisco y le explicaron que la Paramount poseía los derechos de la novela de Mario Puzo y que quizás a él podría interesarle el proyecto. Francis dijo que aquel mismo día había visto un anuncio del libro en el “New York Times” y que lo había recortado para acordarse de comprarlo; le había parecido un libro esotérico escrito por un intelectual italiano. Mientras hablaban, Marlon Brando llamó por teléfono. Era la primera vez que Coppola hablaba con el actor, a quien había enviado un guión para un proyecto de película. El libreto le había parecido a Brando un poco «escaso», pero le dio las gracias por mandárselo.

Cualquier otro joven y ambicioso director habría considerado la posibilidad de hacer *El Padrino* como un pasaporte a la fama. Para Coppola, sin embargo, representaba un paso atrás según su particular filosofía, el regreso a una típica producción de Hollywood bajo el férreo control de un estudio. Pero dada su lamentable posición financiera, aceptó considerar el proyecto y comenzó a leer la novela hasta llegar a las escenas ambientadas en Hollywood; en ese punto la dejó, considerándola «barata y sensacionalista». Dijo que no estaba interesado, y se mantuvo en sus trece durante cinco meses, hasta que Bart volvió a telefonearle. En esta ocasión, Coppola se mostró más receptivo. Después de que los problemas monetarios en Zoetrope hubiesen empeorado considerablemente, y con el destino de la compañía colgando literalmente de un hilo, reconsideró su postura y leyó el libro entero.

«Me metí en el verdadero núcleo de la novela», señaló posteriormente el cineasta. «La historia de la familia, este padre y sus hijos, y las cuestiones del poder y la sucesión. Pensé que era una gran historia, si podía cortar todo el resto del material. Decidí que podría ser no sólo una película de éxito, sino también una buena película.

Quería concentrarme en el tema central, y eso es lo que intenté hacer».

Coppola pidió consejo a George Lucas. «¿Qué debo hacer?», le preguntó. «¿Debería rodar esta película de gangsters o no?».

Lucas, siempre pragmático para estos temas, respondió: «Acepta, Francis. Necesitamos el dinero. ¿Qué tienes que perder?».

Después de tres días de complejas negociaciones con el estudio, Coppola hizo caso a su amigo y aceptó dirigir *El Padrino*, siempre que no fuera «una película más sobre mafiosos organizados, sino una crónica familiar. Una metáfora sobre el capitalismo en América». Evans encontró el concepto del osado cineasta ridículo, incluso pretencioso. Pero, confiando en que el montaje final le dejaría a él el control de la cinta, decidió contratarle.

Peter Bart afirmó que, a diferencia de Evans, él supo apreciar el talento del director desde el principio. «Pensé que era perfecto para *El Padrino*, y luché como un demonio para tenerle», decía el ejecutivo. «¿Objeciones? Pequeños detalles como que nunca había hecho una película comercial, no era disciplinado y no tenía suficiente experiencia».

Evans, Bart y Ruddy se dieron cuenta rápidamente de que, en el caso de Coppola, estaban tratando con una clase muy diferente de cineasta. Ciertamente, no había tenido ningún éxito, pero al menos estaba disponible. Además, su preparación desarrollando guiones podía ser una valiosa ayuda para Mario Puzo. Y, como descubrieron en su primera reunión con él, tenía una clara visión del proyecto. Aún mejor, como estaba tan endeudado, podía ser contratado por poco dinero.

Quizás lo más importante, Coppola era italo-americano. Evans estaba contento de tener un realizador con el amplio conocimiento de la herencia transalpina que sólo una vida de inmersión cultural puede crear. «Era el único director italiano de Hollywood», explicaba el productor jefe. «Yo quería oler los *spaghetti*». Además, el nombre italiano de Coppola también podía servir como una póliza de seguros. La Paramount ya había escuchado los primeros rumores de que el proyecto podría verse entorpecido por las organizaciones italo-americanas, que protestaban por el estereotipado retrato que la novela hacía de su comunidad. Tener a un director con ancestros transalpinos en el proyecto podía ayudar a aliviar la tensión.

De este modo, el 27 de septiembre de 1970, la Paramount confirmó públicamente que Francis Ford Coppola sería el director de *El Padrino*. La película, informaba el estudio, sería su principal estreno para las Navidades de 1971.

Francis firmó por 125.000 dólares y un seis por ciento de los ingresos brutos. Dada la limitada venta de entradas prevista, el porcentaje probablemente no superaría esa cifra... o, al menos, eso pensaban todos los implicados en aquel momento.

En cuanto se corrió la voz de que Evans había contratado a Coppola, varios ejecutivos se colgaron del teléfono lanzando advertencias. «Bob», le avisó el

productor Richard Zanuck, «van a echarle de la película. Ese chico está loco». Minutos después era John Calley, presidente de Warner Brothers, quien estaba al teléfono. «No le contrates, Bob. Corporativamente, no debería decirte esto. Su compañía nos debe 600.000 dólares. Todo el dinero que le pagues irá directamente a nosotros».

Dos días más tarde, el 29 de septiembre, Evans organizó una rueda de prensa en las oficinas de la Paramount en Beverly Hills para presentar a la prensa a Al Ruddy, Mario Puzo y Francis Coppola. La convocatoria también brindó los primeros atisbos de cómo sería la producción: el estudio estaba dispuesto a arriesgarse con *El Padrino*. Olvidada la idea de hacer una barata película de gangsters, el proyecto sería lo que Ruddy y Coppola habían imaginado: una historia profunda sobre las poderosas personalidades en una familia de criminales fotografiada en un marco de época. El presupuesto fue aumentado hasta los cuatro millones de dólares.

La conferencia derivó entonces hacia preguntas sobre el reparto, y en ese momento Evans hizo una declaración que crearía problemas instantáneos a todos los implicados en el proceso de *casting*: «Preferiríamos contar con desconocidos que con actores de renombre. Queremos que sea auténtico. Los personajes tendrán que parecer italianos, así que hay una buena oportunidad de que utilicemos intérpretes de ese país».

Evans debió lamentar su declaración sobre los “desconocidos” en el mismo momento en que lo dijo. La Paramount empezó a recibir llamadas de —virtualmente— todos los actores de Hollywood, y hubo una inundación de solicitudes como no se había visto en la industria desde la búsqueda de Scarlett O’Hara.

El comienzo del rodaje se anunció para el 2 de enero de 1971. Esto implicaba que Coppola sólo tenía tres meses para ocuparse de todos los aspectos de la pre-producción: audiciones, reparto, reescrituras del guión con Puzo, contratar al equipo técnico y, lo más importante, desarrollar un tono general para la película.

Evans también confirmó a los periodistas que *El Padrino* se rodaría en localizaciones, como concesión a Coppola. Los escenarios serían Sicilia, Las Vegas, Los Ángeles y Nueva York. Nadie estaba seguro de que una película de presupuesto ajustado pudiese hacerse en la Gran Manzana... excepto su director. Francis estaba convencido de que para capturar la sensación visual de la ciudad tendría que filmar en escenarios naturales. Al Ruddy pensó que este imponderable supondría un incremento del treinta y cinco por ciento del presupuesto. «Es como Vietnam», se quejó Charles Bluhdorn. «Un día, necesitas cien bombarderos; al día siguiente, necesitas mil».

La Paramount no estaba totalmente equivocada en su resistencia a rodar en Nueva York. «Yo quería hacerlo allí por el realismo», explicaba Francis. «Dijeron que costaría demasiado dinero. Tal como resultó, yo tenía razón y estaba equivocado a un

tiempo. Fue bueno para la película, pero también devastadoramente caro. El presupuesto se disparó hasta los seis millones. El reparto, director, productor, guionista, libro, todo eso costó sólo un millón. El coste de las operaciones, para el equipo y los gastos, fue de cinco millones. Ésa es una proporción ridícula: cinco a uno. No debería haber sido más de dos o tres a uno».

Coppola también insistió en la ambientación de época. Ruddy le apoyó, argumentando que la película no funcionaría en el presente. «Los mafiosos ya no se disparan unos a otros», le dijo a Evans.^[2] Finalmente, éste claudicó a todas las exigencias de su director.

Entonces, como ahora, otras ciudades norteamericanas (Toronto, Montreal, Kansas City o St. Louis) podían hacerse pasar por una “Nueva York” más barata y segura que la propia Gran Manzana. Pero había una razón mucho más importante para que la Paramount considerase otras poblaciones para las localizaciones de la película. Aún con el inicio de la producción a varios meses vista, el estudio ya estaba recibiendo presiones de la comunidad italo-americana. La Liga por los Derechos Civiles de los Italo-Americanos, con base en Nueva York, se unió a la lucha contra *El Padrino*. Y había rumores de que otras influyentes organizaciones con intereses poco legales también podrían hacer fuerza contra la producción.

«Yo siempre quise hacer la película en Nueva York», confesaba Ruddy, «pero todos sabíamos cuáles eran los problemas. Nunca fue realmente una cuestión de presupuesto. Existía una gran posibilidad de que no pudiésemos rodar en Nueva York. Así que insistí en que considerásemos St. Louis y Kansas City como reemplazo».

La seriedad de la disputa entre los italo-americanos y *El Padrino* quedó vívidamente demostrada durante una accidental confrontación entre Mario Puzo y Frank Sinatra. Mucha gente, incluyendo al propio Sinatra, creía que el personaje de Johnny Fontane en la novela —un cantante en decadencia ansioso por obtener un papel en un filme— estaba basado en él.^[3] Mientras estaba trabajando en el guión, el escritor asistió a una fiesta en el famoso restaurante Chasen’s de Hollywood. Su anfitrión, un millonario, se ofreció a presentarl e a Sinatra, que estaba comiendo en otra mesa; Puzo declinó amablemente. Sin embargo, cuando se marchaban, el anfitrión y su séquito arrastraron al autor hasta la mesa del cantante e insistió en presentarlos.

—Me gustaría que conocieses a mi buen amigo Mario Puzo —dijo alegremente el millonario.

—No lo creo —replicó secamente Frank.

El pobre hombre no captó el mensaje, y empezó otra vez.

—No quiero conocerle —repitió el actor.

El millonario estaba a punto de echarse a llorar.

—Frank, lo siento, no lo sabía, lo siento...

Sinatra empezó a gritar. Llamó a Puzo “chuloputas” y le dijo que si no fuese porque era mucho más viejo que él, le pegaría una paliza. «Lo que más me dolió», recordaba el escritor, «fue que allí estaba él, un italiano del norte, amenazándome a mí, un italiano del sur, con violencia física. Frank siguió gritando, con la vista fija en su plato. Nunca me miró».

Finalmente, la decisión de rodar en Nueva York se tomó sin haber solucionado las protestas. El problema se mantendría hasta que el equipo estuviese establecido en la Gran Manzana, y la cuestión de los italo-americanos y *El Padrino* se convirtió en una noticia de alcance nacional. Muchas mañanas, Al Ruddy y su equipo llegaban a las oficinas de la Paramount en Los Ángeles para encontrarse con una multitud de manifestantes esperándoles en la puerta, con pancartas en las que se podía leer: «Italianos para los papeles de italianos».

El conflicto comenzó en California con dos problemas aparentemente contradictorios: primero, muchos de los que protestaban estaban preocupados porque la película perpetuase los estereotipos sobre su comunidad y el submundo criminal; a la vez, otros decían que si iba a haber italianos en *El Padrino*, deberían ser interpretados por auténticos transalpinos.

Entretanto, también empezaban a aparecer obstáculos en la costa Este. La Liga por los Derechos Civiles de los Italo-Americanos amenazó a la Paramount con muchos problemas —con los sindicatos, con los vecinos en las localizaciones de Little Italy y Manhasset, con los boicots económicos— si seguían adelante con el proyecto. Los ejecutivos del estudio, así como algunos influyentes políticos, se vieron inundados por miles de cartas de protesta firmadas por varias agrupaciones italo-americanas. En julio de 1970, la Liga celebró un mitin en el Madison Square Garden de Nueva York, cuya recaudación casi ascendió a 600.000 dólares para detener la película.

Por supuesto, no todas las protestas que llegaron a la Paramount y a su casa “madre”, Gulf+Western, fueron cartas formales y peticiones educadas. Ruddy recibió inquietantes llamadas telefónicas anónimas, al igual que Robert Evans y su entonces esposa, la actriz Ali MacGraw. Antes de que *El Padrino* entrase en producción, las oficinas de Gulf+Western fueron evacuadas dos veces debido a otras tantas amenazas de bomba. Aunque ninguno de estos actos pudo adjudicarse a la Liga, dejaron una densa atmósfera de tensión que afectó a todos los tratos del estudio con las organizaciones italo-americanas.

Entonces, en mitad de este caos, Ruddy fue informado por la policía de Los Ángeles de que él y su equipo estaban siendo observados. «El Departamento de Policía me notificó que esos tipos me estaban siguiendo a mí», explicó el productor. «Así que cada noche nos cambiábamos los coches, para que nadie supiese quién iba dónde».

Ruddy le dejó a su secretaria su lujoso deportivo. A la mañana siguiente, la acongojada mujer descubrió que la ventanilla del vehículo había sido destrozada de un balazo.

Irónicamente, la naturaleza de estas acciones —legítimas o de otra clase— no hacían sino dar la impresión de que la Mafia estaba tras estos ataques. La imagen de miles de personas honestas en la Liga se vio mancillada por la conducta de unos cuantos criminales.

Pronto se puso de manifiesto que la pre-producción de *El Padrino* estaba empezando a resentirse por las presiones. Ruddy tuvo unos problemas terribles para encontrar localizaciones adecuadas: el dueño de un restaurante de Manhattan que les había concedido permiso para rodar en su local, cambió de idea en el último momento; el propietario de un negocio de aceite de oliva quería 100.000 dólares por autorizarles a utilizar su tienda, porque, aseguraba, sería incendiada a continuación.

El productor trató de utilizar casas en Manhasset, Long Island, para simular la propiedad de los Corleone, pero tuvo que enfrentarse con funcionarios locales que ponían un excesivo celo en su trabajo. «Estábamos dispuestos a pagar, alquilar, repintar, reemplazar cualquier cosa en la zona para ellos», explicaba el productor. «Hicimos toda clase de concesiones, pero al final nos dimos cuenta de que simplemente no nos querían. Primero se quejaron de que traeríamos coches a la zona y ocuparíamos el espacio para aparcar, así que prometimos llevar a nuestra gente en autobús a las localizaciones. Entonces dijeron que no querían autobuses en su barrio».

La casa del Padrino iba a estar rodeada de una valla de piedra, construida con Styrofoam. «Un día», recordó Ruddy, «un funcionario local llega y nos dice que no podemos construir en Manhasset un muro de más de noventa centímetros de altura que no sea permanente. También nos exigía que el muro fuera derribado cada noche y reconstruido cada mañana, una proposición extremadamente cara».

Encontrar otra localización aumentó el presupuesto unos 100.000 dólares y retrasó el comienzo del rodaje. «Empecé a ver Manhasset como un pantano de arenas movedizas», se lamentaba el productor, «y antes de ahogarme, decidí empezar a buscar otro lugar y un poco de ayuda».

El incidente de Manhasset fue muy real, pero incluso la posibilidad de sufrir percances mayores se convirtió en una pesadilla constante. Si había tantos problemas con la búsqueda de localizaciones, ¿por qué no podrían suceder cosas aún más serias?, ¿qué ocurriría si los camiones dejaban de circular, si la comida dejaba de llegar, si los miembros de los sindicatos se declaraban en huelga? La legítima preocupación por la caracterización de los italianos en la pantalla podría convertirse fácilmente en retrasos en el calendario de rodaje o en la forzosa cancelación del proyecto.

Mientras Ruddy lidiaba con los italo-americanos en Nueva York, Coppola empezó a reescribir el guión de *El Padrino* con Puzo. El autor ya había hecho la mayor parte de los cortes necesarios, reduciendo una novela de 446 páginas a un guión de 163, y había acometido el principal trabajo estructural. Pero Francis no estaba, en absoluto, satisfecho con los resultados.

«Cuando leí el guión de Puzo», recordaba el director, «me quedé aturdido. Lo había convertido en una cosa contemporánea con referencias a los *hippies*. Me dijo que lo hizo siguiendo las directrices de la Paramount. Le contesté que yo quería un guión que se pareciese más al libro».

Era el momento de que los dos artistas empezaran a trabajar juntos; lo que, en este caso, significaba en realidad hacerlo por separado y revisar el uno la labor del otro. Coppola y Puzo nunca llegaron a escribir juntos físicamente, un tipo de relación creativa inusual en Hollywood. El cineasta estaba en San Francisco, el autor en Los Ángeles o Nueva York. Cuando uno de ellos terminaba un borrador, se lo enviaba al otro para que lo retocara.

De algún modo, este sistema de trabajo a distancia funcionó bien, a pesar de la falta de experiencia de Puzo, la tendencia de Coppola a absorber los proyectos, la separación entre ellos y la vasta cantidad de material a revisar. En parte, el proceso fue un éxito porque Francis sentía mucha simpatía por los escritores. «La posición del guionista es absurda, ridícula», decía. «Gana una gran cantidad de dinero pero no tiene nada que decir sobre la película, a menos que sea uno de los guionistas más famosos».

Irónicamente, Puzo sería expulsado de la producción una vez superadas la etapas iniciales. La Paramount ni siquiera le permitió ver el montaje final, y el novelista bromeó sobre llevar a cabo una *vendetta* siciliana contra Evans. «No puede decirse que me volviese loco de alegría lo que hicieron con mi libro», protestaba. «No estoy interesado en la película. No es mi película».

La principal diferencia conceptual que emergió durante la escritura del guión fue el interés de Puzo en retener y condensar muchos elementos de su novela, mientras que Coppola quería ampliar líneas argumentales específicas, en particular las cuestiones del poder, la cultura y la familia. Más allá de los detalles exhaustivos y el desarrollo de la trama en el libro, el director pensaba que el verdadero corazón de la historia «tenía que ver con la dinastía y el poder. Mi intención era convertir esto en una auténtica película sobre gangsters italianos. Cómo vivían, cómo se comportaban, cómo trataban a sus familias, cómo celebraban sus rituales».

El director tomó la estructura básica del escritor y enriqueció los elementos que eran particularmente importantes para su visión del proyecto. Este proceso continuaría hasta bastante después de empezar el rodaje de *El Padrino*.

Cuando llegó la fase de lecturas y audiciones, la mayoría de los elementos

principales de la película ya estaban en su sitio. Lo que permanecía era un argumento que se centraba casi exclusivamente en el mundo de Vito Corleone y la revelación de su hijo menor Michael como una figura central. Eliminando la mayor parte de las tramas secundarias de la novela, *El Padrino* se centraría en los incidentes que empujan al vástago del Don dentro del negocio familiar a pesar de sus esfuerzos por evitarlo, su maduración como líder de los bajos fondos y la eventual transferencia de poder de padre a hijo.

Así, desaparecían completamente otros elementos dominantes en el libro, incluyendo varios personajes y subtramas: Nino Valenti, el autodestructivo amigo de la infancia de Johnny Fontane; todo el crecimiento profesional del propio Johnny como actor y productor; y virtualmente todos los hechos que ocurrían en Las Vegas.

El personaje de Johnny, tan prominente en el libro, quedó reducido a cuatro breves escenas.

Puzo pensaba que Coppola había aligerado demasiado su novela a la hora de escribir el guión, y que los caracteres eran «demasiado amables». Pero el autor era un recién llegado en Hollywood, y le llevó un tiempo comprender la terrible verdad. «El director siempre tiene el control creativo final», admitía, resignado, «y eso es algo que inicialmente no comprendí».

A principios de noviembre de 1970, la fecha de inicio de la fotografía principal había quedado fijada para el 15 de enero de 1971, pero se aplazaría si era necesario, afirmaba Ruddy, para que el *casting* fuese «absolutamente perfecto». Este proceso se prolongaría durante cuatro agónicos meses.

Obviamente, la prioridad número uno era adjudicar el papel de Vito Corleone, uno de los más codiciados en toda la historia de Hollywood. Coppola y Ruddy sabían que el éxito de la cinta estaría determinado en gran medida por la credibilidad del actor elegido para interpretar al Padrino. El rol exigía una rara mezcla de talentos: tenía que ser alguien que pudiese representar una calmada autoridad con un trasfondo de poder y violencia, que tuviese las dotes de mando de un presidente y la humildad de un campesino, y que proyectase una presencia inolvidable en la pantalla.

Todos los actores de mediana edad del negocio suspiraban por el papel. Las estrellas televisivas David Jansen y Vince Edwards, así como el cantante Rudy Vallee, solicitaron —y casi suplicaron— audiciones. Los nombres de Anthony Quinn, Orson Welles, Edward G. Robinson, George C. Scott y Raf Vallone fueron considerados en uno u otro momento por la Paramount. Algunos rumores sugerían que Frank Sinatra (extrañamente) quería interpretar al Don. Entre los verdaderos *capos* de la Mafia, su favorito era Ernest Borgnine.

John Marley —que sería nominado al Oscar por su papel secundario como padre de Ali MacGraw en *Love Story*— y Richard Conte —un versátil actor de carácter que

había interpretado a gangsters y tipos duros en más de cuarenta películas— también presentaron su candidatura al papel protagonista. Ambos fueron juzgados inadecuados, pero luego se les contrató para roles secundarios: Marley encarnaría al productor de cine Jack Woltz y Conte a Emilio Barzini.

Cuando Coppola y Puzo se reunieron para empezar a reescribir el guión de *El Padrino*, ambos descubrieron que tenían varias cosas en común, entre ellas el deseo de ver a Marlon Brando como Don Vito Corleone, aunque el director tardó más tiempo en llegar a esa conclusión. Inicialmente, sus pensamientos abarcaban desde el extravagante abogado de San Francisco Melvin Belli, hasta el productor italiano Carlo Ponti, marido de Sophia Loren.

«Debí entrevistar a unas dos mil personas», recordaba Francis. «Grabamos en vídeo a todos los viejos actores italianos que existían. Pero se hizo evidente que el papel pedía a alguien de tal magnetismo, tal carisma, que su simple entrada en una habitación tenía que ser un acontecimiento. Llegamos a la conclusión de que si un actor italiano había llegado a los setenta años sin hacerse famoso, no tendría el aire de autoridad que necesitábamos».

La figura del Padrino ocupaba sólo el cuarenta por ciento de la historia, pero la gigantesca sombra que proyectaba sobre la acción obligaba a recurrir a un intérprete de presencia abrumadora. «Lo que teníamos que hacer era contratar al mejor actor del mundo», decidió el cineasta. «Era así de simple. Eso reducía la lista a Laurence Olivier o Marlon Brando». La elección de Sir Larry habría complacido a todos, pero se encontraba en aquellos momentos demasiado enfermo para garantizar su participación en el filme. Así que sólo quedaba Brando.

A finales de los sesenta, Marlon era considerado una estrella anticomercial, y se había ganado una pésima reputación en la industria por sus extravagancias fuera de la pantalla, sus conflictos con los directores y sus follones en los rodajes, que retrasaban las producciones y redundaban en interpretaciones mediocres.

A pesar de todo, mucho antes de que “El Padrino” se convirtiese en un proyecto cinematográfico, Mario Puzo le había escrito una carta expresándole su admiración, y asegurando que no se le ocurría nadie mejor para encarnar a su patriarca mafioso. De hecho, cuando escribía su novela, solía inspirarse en la imagen del actor para construir a Vito Corleone.

Un día de finales de 1970, Puzo leyó en el periódico que el cómico Danny Thomas quería hacer el papel principal en *El Padrino*. El escritor se quedó totalmente anonadado. La mera idea de que alguien como Thomas acabase interpretando al Don le impulsó a ponerse en acción. De algún modo, consiguió el número de teléfono de Brando (un logro considerable, teniendo en cuenta que los grandes estudios últimamente no lograban seguirle la pista) y habló con él. La estrella advirtió al escritor que, dada su mala fama, la Paramount nunca le contrataría.

«Estoy acabado», confesó Marlon. «No tengo ninguna oportunidad de interpretar a Don Vito. Los estudios nunca me aceptarían». A una de sus amigas, la actriz Pat Quinn, le dijo: «No puedo interpretar a un hombre de sesenta años». Ella le aconsejó que se mirase en el espejo.

Ruddy y Coppola fueron a hablar con Brando, y no salieron muy esperanzados. El actor no había leído “El Padrino”, pero sus amigos le habían dicho que era un folletón a lo Harold Robbins, basado en sucesos reales apenas disfrazados. «No quiero hacer de mafioso italiano», dijo Marlon. Sin embargo, accedió a echar un vistazo al libro antes de tomar una decisión definitiva. Francis y Albert estaban seguros de que no aceptaría.

Para su sorpresa, sólo tres días después, Brando les comunicó que había terminado de leer la novela y que le había encontrado cierto contenido social. El divo opinaba que el crimen organizado prosperaba en Estados Unidos como en ningún otro país. ¿Por qué? Porque era un buen negocio. Un negocio peculiar, quizás, pero en cualquier caso una forma de iniciativa privada y, por ello, admisible para la mayoría del pueblo norteamericano.

Marlon aceptó interpretar a Don Vito Corleone. Ahora “sólo” había que convencer a la Paramount. Ruddy le apostó a Coppola doscientos dólares a que el estudio no contrataría al astro. Y, de hecho, Evans y Frank Yablans se mostraron inflexibles. El excéntrico comportamiento del actor en el plató de *Rebelión a bordo* había sido pasto de los tabloides durante meses, y sus últimas películas habían fracasado. Los ejecutivos también recordaban el desastre financiero de la primera y única incursión de Brando como director, *El rostro impenetrable*, un proyecto producido por la Paramount cuyo coste se duplicó en el transcurso del rodaje. «Naturalmente, esto no les gustó», observó la estrella.

Stanley Jaffe dejó clara la postura del estudio cuando le dijo a Coppola: «Mientras yo sea el presidente de la Paramount, Marlon Brando no estará en esta película, y no permitiré que lo sigas discutiendo».

Pero el director se negó a abandonar la opción Brando. Si un sólo gesto de valentía ha salvado alguna vez la carrera de un actor, fue éste. Evans intercedió en su favor ante Jaffe: «Dale a Francis cinco minutos para que explique su punto de vista». Stanley accedió, y Coppola fue convocado al despacho del presidente de la Paramount.

«Me puse en pie, como si fuese a defender a un hombre condenado a muerte», recordaba el cineasta, «y enumeré las razones que hacían irremplazable a Marlon, siendo una de ellas que tenía un aura en torno a él cuando estaba rodeado por otros actores, similar a la del Don con su gente». Siempre presto a brindar el adecuado toque melodramático cuando era necesario, Francis simuló desmayarse en el suelo al concluir su perorata.

Incluso en el crispado y frío mundo en que se mueven los ejecutivos de Hollywood, un poco de ópera y de pasión pueden salvar el día. Jaffe finalmente accedió a considerar a Brando, pero con tres condiciones que estaba seguro de que el actor nunca aceptaría: primera, cobraría un salario muy inferior a su mínimo habitual; segunda, asumiría personalmente la responsabilidad financiera por cualquier retraso en la producción que él causase; y tercera, consentiría en hacer una prueba de pantalla, una concesión hasta entonces impensable para la estrella.

¿Marlon Brando, el hombre que había marcado el estilo de toda una generación de actores, haciendo una audición? Coppola estaba, según sus propias palabras, «cagado de miedo», y trató de manejar el asunto con cautela. Hizo una amistosa llamada telefónica a Marlon, diciendo que los dos deberían reunirse y explorar el papel juntos. En este punto, el divo hizo una inesperada confesión: no estaba seguro de poder afrontar el papel, así que estaría bien si pudiesen encontrar alguna forma de solucionarlo. «¡Fantástico!», exclamó el director rápidamente. «Grabémoslo en vídeo».

Lo que sucedió después forma parte de la leyenda de los *casting*, justo al lado del momento en que Vivien Leigh se presentó ante David Selznick mientras Atlanta ardía en *Lo que el viento se llevó*. Francis llamó al actor y fotógrafo Salvatore Corsitto, que iba a hacer el papel de Bonasera en *El Padrino*, para que interpretase junto a Marlon la escena en que el director de pompas fúnebres le pide un favor al Don.

A la mañana siguiente, Coppola, Corsitto y tres técnicos armados con una cámara de vídeo y otra de 16 mm, se presentaron en la mansión de Brando en Mulholland Drive. Cuando llegaron, el astro aún dormía. Esperaron pacientemente hasta que Marlon salió a recibirles, vestido con un kimono japonés y el pelo peinado hacia atrás en una coleta. El director pidió a Corsitto que esperase fuera hasta que él le llamase.

Brando y Coppola empezaron a hablar sobre posibles tratamientos del personaje. El cineasta le sugirió dejarse un bigote fino, como el que tenía su tío Louis. El actor cogió betún de zapatos negro y se oscureció el pelo, se pintó un mostacho falso y, por último, se metió pañuelos de papel en los carrillos. «Quiero ser como un *bulldog*», explicó.

La transformación de Marlon fue asombrosa. Lentamente, el vigoroso intérprete de cuarenta y siete años se convirtió en el envejecido Don. Se encogió ligeramente, entornó los ojos y chupó un pequeño puro italiano que Francis había llevado consigo; todo sin decir ni una palabra, sólo murmurando pausadamente. Después se puso una camisa desgastada, una corbata vieja y una chaqueta raída, dedicando dos o tres minutos a ajustar el cuello de la camisa para que sobresaliera sobre las solapas de la chaqueta. Desaparecieron los hombros, saltó una barriga. El rostro adquirió una palidez cerúlea. El actor respiraba más despacio, con exhalaciones como suspiros profundos. De repente, Coppola tenía ante sus ojos a Vito Corleone.

Sonó el teléfono. Brando descolgó el auricular y se lo llevó a la oreja. Escuchó, asintió despacio y colgó sin decir palabra. Al otro lado, alguien escuchó tan sólo la pesada respiración de un anciano.

El director decidió aprovechar el factor sorpresa. Llamó a Corsitto y lo presentó como Bonasera. Brando pareció desconcertado durante un instante, pero reaccionó como lo haría el personaje, y los dos actores interpretaron juntos la escena en que el enterrador solicita la ayuda del Don.

Marlon estudió la toma en un monitor. «Eso es», murmuró. «La cara de un *bulldog*. Tiene cara de malo, pero en el fondo es bueno».

Francis tenía todo el metraje que necesitaba. Volvió al galope a la Paramount y le mostró el *test* a Ruddy. «Era asombroso», recordaba el productor. «Ni siquiera le reconocí. Ese trozo de película sin diálogo es un clásico».

Ruddy y Coppola proyectaron el vídeo para Evans y Jaffe, ocultando el segmento de Brando entre otras pruebas. «Se quedaron alucinados», continuó el productor. «No supieron que era Marlon hasta el final».

Evans se mostró entusiasmado; Jaffe reconoció a regañadientes que le habían convencido. Pero la decisión final dependía de Charles Bluhdorn.

El presidente de Gulf+Western fue invitado a una reunión con los jefes de Paramount en las oficinas del estudio en Nueva York. Sobre la mesa de la sala de juntas habían colocado un reproductor de vídeo. «Queremos que veas una cosa», le dijeron.

«Cuando Brando apareció en pantalla, Charlie preguntó: “¿A quién estamos viendo?, ¿quién es este viejo?”», señaló Ruddy. «Le confesamos que era Brando».

«Bluhdorn dijo: “Es increíble. Increíble”», recordó Coppola. «Estaba tan entusiasmado que el dinero y el trato fueron sólo cuestión de trabajárselo».

Brando tenía el papel, y su precio estaba realmente ajustado. Cuando firmó su contrato, el actor aceptó una cláusula según la cual recibiría sólo 50.000 dólares por adelantado. El balance de su compensación dependería de cómo funcionase *El Padrino* comercialmente. Si cruzaba la barrera de los cincuenta millones —algo que sólo habían hecho tres o cuatro películas en toda la historia— se pondrían en marcha significativos incentivos, y el porcentaje de Marlon sobre la taquilla se incrementaría.

Pero la estrella necesitaba desesperadamente dinero para pagar sus impuestos, y renunció a esta participación a cambio de 100.000 dólares en efectivo. Evans estimaba que «esos cien grandes acabaron costándole a Brando once millones de dólares».

Una vez que Marlon firmó su contrato, la Paramount puso su mejor sonrisa de cara al público y lo anunció por todo lo alto el 27 de enero de 1971. Coppola ya tenía a su Don Vito Corleone. Ahora tenía que buscar un reparto que no se viese abrumado por la leyenda del astro.

A excepción de Brando, ningún otro protagonista de *El Padrino* estaba aún decidido. Después de dos meses haciendo pruebas de pantalla en Los Ángeles, las entrevistas con los actores continuaron en Nueva York cuando la producción se trasladó al Este. Incluso cuando la fecha de arranque del rodaje fue postergada de nuevo —esta vez hasta principios de marzo—, las audiciones continuaron durante enero y febrero en la Gran Manzana.

Coppola ya sabía a quién quería para dos de los más importantes papeles. Para el rol de Sonny Corleone, el volátil hijo mayor de Don Vito, pensó en Carmine Caridi, un actor de carácter que se parecía físicamente al corpulento y amenazador Sonny descrito en la novela.

En cuanto al personaje de Tom Hagen, el cerebral abogado y consejero del Don, se probó a Martin Sheen, Peter Donat y al cantante Rudy Vallee. Pero lo cierto es que Robert Duvall nunca tuvo una verdadera competencia. Este versátil y reconocido intérprete llevaba en el cine desde 1962, y sus créditos incluían *M.A.S.H.*, *Valor de ley* y *Matar a un ruiseñor*. También había trabajado con Coppola en *Llueve sobre mi corazón* y protagonizado la infausta *THX-1138*.

Pero el director aún tenía que convencer a la Paramount de cualquier elección para los papeles centrales. Debería luchar por los nombres que quería y pasar por el trámite de probar a docenas de actores para justificar sus decisiones ante el estudio.

El proceso de *casting* alcanzó su punto culminante el 11 de febrero, en un maratónico día de pruebas. En los *test* para el papel de Michael, sentada frente a muchos de los candidatos, estaba una actriz de veinticinco años llamada Diane Keaton, la principal contendiente para el rol de Kay Adams, la prometida del menor de los hermanos Corleone. Jill Clayburg, Susan Blakely, Anne Archer, Trish Van Devere, Jennifer O'Neill, Genevieve Bujold, Jennifer Salt, Veronica Hamel, Karen Black, Cybill Shepherd e incluso Ali MacGraw fueron consideradas en distintos momentos. Keaton sólo había hecho comedias y no se la tenía por una actriz dramática, pero Coppola la vio en *Lovers and Other Strangers* y la animó a presentarse al *casting* de *El Padrino* para ver si podía inyectar algo de su innata rareza a Kay. «Pensé que quizás Diane podría darle un poco de excentricidad», explicaba el director.

Además de Carmine Caridi, varios prometedores intérpretes aspiraban al papel de Sonny Corleone. El preferido de la Paramount, que quería nombres conocidos en el reparto, era James Caan. A sus treinta y un años, Caan ya había trabajado con directores del calibre de Billy Wilder (*Irma, la dulce*), Howard Hawks (*El Dorado*) y Robert Altman (*Countdown*), y además, había sido el protagonista de *Llueve sobre mi corazón*.

Otro serio candidato era un joven que estaba luchando por hacerse un hueco en las producciones importantes. Callado y tímido fuera de las cámaras, Robert De Niro

se transformaba delante de ellas en un asesino explosivo y psicótico. Con el pelo peinado hacia atrás y sombrero, interpretó una escena entre Sonny y Michael, improvisando los diálogos. Coppola recordaba su *test* como «electrizante, pero era Sonny como un asesino. Nada que pudiese vender». De Niro también hizo lecturas para los papeles de Michael y de Carlo Rizzi, el esposo de Connie Corleone. Finalmente, el director le contrató para el pequeño rol de Paulie Gatto, el guardaespaldas de Don Vito.

En la segunda semana de febrero, el reparto de *El Padrino* estaba decidido en la mayoría de los puestos clave. Diane Keaton y Robert Duvall firmaron el 15 de febrero. Una semana después fueron adjudicados varios caracteres secundarios: Richard Castellano (que antes había sido considerado para el rol de Luca Brasi) como Peter Clemenza, el lugarteniente del Don; John Marley como Jack Woltz, el productor de cine que despierta con la cabeza de caballo en su cama; Abe Vigoda como Sal Tessio, otro subordinado de Don Vito; y Alex Rocco sería Moe Greene, el propietario de un hotel de Las Vegas.

El papel del Don Emilio Barzini, la némesis más peligrosa de los Corleone, fue para Richard Conte; Barzini aparecería sólo en cuatro escenas —tres de ellas sin frase— aunque demostraría ser un valioso adversario para el Don. Al Lettieri fue contratado como el traicionero traficante de droga Virgil Sollozzo. Y el veterano Sterling Hayden, que en los años setenta dedicaba más tiempo a escribir y a navegar que al cine, firmó para encarnar al corrupto Capitán de policía McCluskey.

Coppola quería que una verdadera estrella interpretase al cantante Johnny Fontane, para que no pareciese falso. Mencionó a Eddie Fisher, Frankie Avalon, Bobby Vinton y Buddy Greco. Un fuerte candidato fue Frank Sinatra Jr., pero se echó atrás súbitamente, y se sospechó que su famoso padre se lo había prohibido.

El director se decidió por Vic Damone, pero el cantante abandonó la producción al poco tiempo, alegando que la película «no defendía los intereses de los italo-americanos. Como americano con antepasados italianos, no podría en conciencia continuar en el papel». Después admitiría las verdaderas razones de su renuncia: el papel era mucho más pequeño que en el libro y no le ofrecían suficiente dinero. Finalmente, el elegido, a sugerencia de Evans y Ruddy, fue el cantante Al Martino.

Para el rol de Fredo, el débil hermano mediano de los Corleone, Coppola escogió a John Cazale, un actor de gran talento que había ganado dos premios Obie teatrales. *El Padrino* fue el debut cinematográfico de Cazale. Antes de su prematura muerte en 1978, volvería a trabajar con el cineasta en *El Padrino II* y *La conversación*.

Brenda Vaccaro, Penny Marshall, Julie Gregg (que luego daría vida a Sandra, la mujer de Sonny), Maria Tucci y Kathleen Widdoes fueron candidatas al rol de Connie Corleone. Sin embargo, Evans se decantó por Talia Shire, la hermana del propio Coppola (el apellido le venía de su matrimonio con el compositor David

Shire).

Esta decisión molestó enormemente al director, que acusó a Evans de haber contratado a su hermana sólo para hacerle sentir incómodo. «Tallie es demasiado guapa para el papel. Voy a despedirla», amenazó. «Un tipo que va a casarse en una familia de la Mafia tiene que tener una chica italiana gorda, bajita y fea».

«Francis estaba realmente enfadado porque acepté sin consultarle primero», comentaba Shire. «Pero sólo porque seas un genio no significa que estés completamente desarrollado emocionalmente». A pesar de este enfrentamiento fraterno, lo cierto es que a Coppola le gustaba utilizar a miembros de su propia familia en sus películas. «La gente no lo entiende», declaró en una ocasión. «Cuando estás haciendo películas y necesitas algo rápido, esto puede ser terriblemente conveniente».

De hecho, además de su hermana, en la producción *El Padrino* intervinieron otros miembros del “clan Coppola”: su madre, Italia, era la telefonista de la Compañía Aceitera Genco; su padre, Carmine, aparecía como el mafioso que toca el piano durante las escenas que siguen a los asesinatos de Sollozzo y McCluskey (también escribió música incidental y dirigió la orquesta para la escena de la boda en una romántica canción titulada “Sofia” que se utilizó como música de fondo); su esposa Eleanor y sus hijos Gian-Carlo y Roman hicieron de extras en la escena del bautizo; y la recién nacida Sofia “interpretó” a Michael Francis Rizzi, el niño del bautizo (la futura directora tendría más tarde un discutido papel protagonista en *El Padrino. Parte III*). Por si esto fuera poco, su hermano August fue contratado como consultor de guión.

La presencia de tantos familiares en el plató de *El Padrino* no contribuyó precisamente a que Francis se ganase las simpatías de su equipo. Una vez iniciada la filmación, la percepción de nepotismo espolearía algunas quejas que después contribuirían a las constantes fricciones que atormentarían al cineasta durante la producción.

Otros pequeños pero memorables papeles tendrían que esperar hasta después del comienzo del rodaje. El de Luca Brasi, el leal matón de los Corleone, no fue adjudicado hasta que Ruddy vio al gigantesco Lenny Montana durante la filmación de una escena en Little Italy.

«Lenny era el guardaespaldas de uno de los mafiosos que visitaban el *set*», explicaba el productor. «Le dije a Francis: “Tengo aquí a alguien a quien tienes que conocer”. A Francis se le salían los ojos de las órbitas; se enamoró de él».

De todos los roles menores, el *casting* más singular con diferencia fue el de Carlo Rizzi, el traidor esposo de Connie. El actor contratado inicialmente, John Ryan, había abandonado el rodaje y su sustituto fue un completo desconocido sin experiencia artística pero toneladas de confianza. Gianni Russo, que trabajaba como maestro de

ceremonias en un *nightclub* de Las Vegas, había leído las declaraciones de Evans sobre fichar a desconocidos y se gastó dos mil dólares en una prueba de vídeo que envió a Ruddy. Después de semanas de insistir al productor, de no aceptar un “no” por respuesta, consiguió el papel. Russo tuvo que perder treinta y cinco kilos para la película, una tarea que acometió a base de una sola comida al día más todo el vino blanco que pudiese beber. Se le recuerda tambaleándose por el plató, siempre agarrado a una garrafa de vino de cuatro litros.

Coppola quería rellenar cada rol de italiano con un transalpino auténtico. Lógicamente, muchos actores mintieron y juraron que eran italianos. Abe Vigoda nunca dijo que lo fuese, pero el director así lo creyó y le dio el papel de Tessio; Vigoda resultó ser judío. El caso de Alex Rocco era el opuesto, un italiano que encarnó a un judío.

A mediados de febrero, el director se fue a Londres para realizar una serie de consultas a Marlon Brando —que estaba rodando allí *Los últimos juegos prohibidos*—, y después viajó a Italia para hacer el *casting* de las escenas de Sicilia. En Nueva York, dejaba atrás la decisión de seleccionar al actor que debía interpretar el vital papel de Michael Corleone.

Ruddy quería a Robert Redford, aunque todo el mundo estaba en contra de esta idea. Para atraer al galán, el productor le dijo a Mario Puzo que empezase su guión con un momento romántico entre Michael y Kay. Obligado por contrato, el autor escribió diligentemente la escena. Redford recibió el guión revisado, pero rechazó la oferta. Warren Beatty, Jack Nicholson y Rod Steiger también fueron considerados, aunque los tres parecían demasiado viejos para encarnar al pequeño de los Corleone. Se rumoreó que Dustin Hoffman estaba interesado, pero esta opción nunca se materializó en una audición.

Evans, por su parte, estaba entusiasmado con el astro galo Alain Delon. «Él era el tipo», decía el jefe de producción, «pero no sabía hablar inglés muy bien». La Paramount abogaba por Ryan O’Neal, que había saltado al estrellato con su aparición en *Love Story*. Los ejecutivos razonaban que una joven estrella rubia podía interpretar a Michael como un italiano del norte, aunque la familia Corleone era de Sicilia. Otra posibilidad era James Caan, que ya había probado para el papel de Sonny. Caan hizo una lectura, pero estaba muy nervioso y se equivocó constantemente en sus frases.

Todas las sugerencias del estudio cayeron en saco roto. Coppola sabía exactamente a quién quería para el rol de Michael, y estaba preparado para luchar por él, tan incansablemente como lo había hecho antes por Marlon Brando.

De todos los actores que aparecieron en *El Padrino*, Al Pacino era el que había cosechado menos éxito en el cine y el que más tenía que perder. A la edad de treinta años, este alumno del famoso Actors Studio de Lee Strasberg se había convertido en una personalidad en los escenarios neoyorquinos tras ganar el premio Obie en 1968

por su aparición en la obra “The Indian Wants the Bronx”, y un Tony al año siguiente por su papel de asesino psicótico en la producción de Broadway “Does a Tiger Wear a Necktie?”.

Los triunfos de Pacino sobre las tablas le llevaron a Hollywood en 1971, donde tuvo su primer protagonista encarnando a un yonqui en *Pánico en Needle Park*. Esta película le otorgó cierta notoriedad, pero cuando empezó el proceso de selección para *El Padrino*, el joven actor aún buscaba el papel que le lanzase a la fama.

En opinión de Coppola, Pacino era un intérprete profundo y melancólico, capaz de transmitir una intensidad en pantalla que cautivaría a los espectadores, incluso en sus escenas con Brando. En la Paramount, sin embargo, pensaban que era demasiado bajo y “demasiado italiano” para encarnar a Michael, el “americano” de la familia Corleone. Incluso tras su aparición en *Pánico en Needle Park*, ningún estudio de Hollywood reconocía su potencial cualidad estelar, esa oscura y magnética personalidad escénica que marcaría tantas de sus interpretaciones. Pero Francis estaba poseído por la imagen del actor como Michael. «Cuando leí “El Padrino”», recordaba el cineasta, «siempre que aparecía el personaje de Michael, veía la cara de Al [a quien acababa de ver en la obra “Does a Tiger Wear a Necktie?”]».

No obstante, a diferencia de Brando, que convenció a todo el mundo con la fuerza de su *test* de pantalla, Pacino estaba completamente abrumado en su prueba. Sabiendo que sólo el director le respaldaba y que el estudio se oponía firmemente a su contratación, el actor no podía mostrar mucho entusiasmo por hacer la audición. Leyó con Diane Keaton la escena de la boda de Michael y Kay y, según Mario Puzo, «estuvo fatal». Nervioso, incapaz de recordar sus frases, improvisó un patético diálogo.

Coppola entendía la frustración de Pacino, pero para alguien que pensaba que podía ganar cualquier discusión, su actitud era desconcertante. Al finalizar la prueba le llamó «bastardo autodestructivo. Ni siquiera se sabe sus frases».

«Francis sabía que yo podía hacer el papel, y yo también lo sabía, pero él seguía pidiéndome que hiciese pruebas una y otra vez», se defendía Pacino. «Yo no tenía intención de ir... No voy donde no me quieren. Si alguien no me quiere para un papel, está bien. No me enfado. Sólo dímelo y no volveré. Pero cuando no me quieren y siguen diciéndome que vuelva, bajo esas circunstancias, no voy a aprenderme los diálogos. Si eso es ser autodestructivo, entonces *okey*, llámame autodestructivo».

Cuando se proyectaron los *test* en las oficinas de la Paramount, nadie quedó muy impresionado con Pacino. El que menos, Stanley Jaffe, cuya frustración le llevó a levantarse y a decir: «Creo que tenéis al peor atajo de inútiles que he visto nunca». La única alternativa a Pacino era James Caan, quien, en opinión de Puzo, era mucho mejor intérprete. Caan fue llamado para hacer una segunda prueba. Se quejó de que el uniforme de Marine que tuvo que vestir en su primera lectura le hizo sentir

incómodo, y esta vez llevó su propia ropa. Pero el cambio de vestuario no le sirvió para hacerlo mejor.

A sólo siete semanas de empezar la producción, el estudio ordenó a Coppola que probase a treinta nuevos actores, entre ellos a Martin Sheen, Dean Stockwell, Tony Lo Bianco y Frank Langella. El cineasta grabó hasta diez *test* diarios, pero no encontraba lo que quería. Los jefazos empezaron a preguntarse si no se habrían equivocado al confiarle la dirección de la película. Después de ver una serie de pruebas de distintos candidatos, Charles Bluhdorn dijo que «todas las interpretaciones son malas, y sólo hay un director. Eso debe de significar que los malos no son los actores, sino el director».

Sin embargo, Francis sabía que Al era perfecto para el papel. Trató de convencer a Evans haciéndole una prueba tras otra, mezclando su material con el de otros intérpretes. Pero el jefe de producción, que se refería a Pacino como «ese enano», le respondió: «Francis, debo decirte que estás solo en esto». Incluso se habló de posponer el arranque del rodaje en marzo, hasta encontrar a otro protagonista.

Pero Coppola no estaba solo. Marlon Brando comentó que la prueba de Pacino mostraba «una cualidad intensa, melancólica». Llamó por teléfono a Evans y le dijo: «Escúchame, Bob. Al es un hombre taciturno. Y si es mi hijo, eso es lo que necesitas, porque yo también soy taciturno».

Marcia Lucas, esposa de George Lucas, montó todos los *test* y le dijo a Coppola que Pacino tendría que ser Michael «porque te desnuda con los ojos». Cuando el director le preguntó a Diane Keaton quién pensaba que debería interpretar a su marido, la respuesta fue la misma: Pacino.

Evans afirma que «fue la perspicacia de Brando la que me hizo comprender por qué Al funcionaría». El jefe de producción se reunió con Coppola y le dijo:

—Tienes a Pacino con una condición, Francis. Que James Caan interprete a Sonny.

—Carmine Carridi ya está contratado —replicó el cineasta—. Es perfecto para el papel. Además, Caan es judío, no italiano.

—Sí, pero Carridi no mide 1'95, sino 1'55. Pacino mide 1'50, y eso con tacones.

—No voy a usar a Caan.

—Entonces no contrataré a Pacino.

Coppola salió del despacho de Evans dando un portazo. Diez minutos después, volvió y dijo:

—Tú ganas.

De este modo, James Caan fue transferido al papel de Sonny Corleone, y el director emergió victorioso una vez más. El 4 de marzo de 1971, la Paramount anunció que Al Pacino interpretaría definitivamente a Michael Corleone. Pero el culebrón aún no había finalizado.

Unos días antes, el agente de Pacino le había comprometido para un papel secundario en una película de gangsters de MGM: *The Gang that Couldn't Shoot Straight*.

El 10 de marzo, la Metro prohibió legalmente a la Paramount utilizar al actor en cualquier fecha posterior al 15 de abril, lo que hacía imposible su intervención en *El Padrino*. A la mañana siguiente, Evans llamó a Jim Aubrey, jefe de producción de MGM y personaje de trato difícil, que se negó a cederle a Pacino. Recurriendo a las medidas desesperadas, Evans telefoneó a continuación a su amigo Sidney Korshak, un reputado abogado de la Mafia.

—Sidney, necesito tu ayuda —dijo el productor—. Hay un actor al que quiero para *El Padrino*. Llamé a Aubrey y le pedí que cambiase sus fechas, pero me mandó a tomar por culo. ¿Puedes hacer algo?

—¿Cuál es el nombre del actor? —preguntó Korshak.

—Pacino... Al Pacino.

—¿Quién coño es?

—No te importa, Sidney. Es el que quiere el hijo de puta de Coppola.

—Está bien. Espera ahí.

Veinte minutos después, Evans recibió la llamada de un furibundo Jim Aubrey.

—¡Tú, hijo de puta, chupapollas! —rugió el ejecutivo—. ¡Te mataré por esto!

—¿De qué estás hablando? —inquirió el sorprendido Evans.

—Sabes jodidamente bien de qué estoy hablando. El enano es tuyo.

Inmediatamente, Evans telefoneó a Korshak.

—Aubrey acaba de llamar —informó—. Tengo a Pacino. ¿Qué ha pasado?

—Llamé a Kerkorian —replicó tranquilamente el abogado.

El millonario Kirk Kerkorian era el propietario de la Metro, pero nunca se inmiscuía en el día a día del estudio. Estaba totalmente volcado en la construcción de su imperio en Las Vegas. En 1971, el hotel/casino MGM Grand estaba casi terminado, pero Kerkorian estaba atravesando problemas financieros porque los costes de construcción se habían pasado del presupuesto.

—Le dije que necesitabas a un actor para *El Padrino*, y que ese imbécil de Aubrey no quería dártelo —explicó Korshak—. Me dijo: “Mi trato con Aubrey es que él tiene el control total. Yo no tengo nada que decir”. Así que le pregunté si quería terminar de construir su hotel.

Finalmente, los dos estudios llegaron a un acuerdo extrajudicial. La Paramount aceptó pagar una cantidad indeterminada a MGM, y Pacino se comprometió a protagonizar otra película para ellos y a hacerse cargo de los costes del juicio. El actor sólo iba a cobrar 35.000 dólares por *El Padrino*, así que la demanda de la Metro le dejó en la ruina. «Pagué a los abogados, pagué por todo», recordó. «Estaba sin blanca después de aquello, incluso debía dinero. Pero no me importaba. Ya había

estado sin un centavo antes, pero desde el principio sabía que tendría más dinero del que nunca necesitaría».

La intuición de Pacino era correcta. *El Padrino* le convirtió en una estrella de la noche a la mañana, y aunque le molestó ser nominado al Oscar como Mejor Actor Secundario en una película que dominaba tan obviamente, fue lo bastante astuto para darse cuenta de que «la gente pudo haber venido a ver a Brando, pero te garantizo que era a mí a quien recordaron».

Coppola también se comprometió a dejar libre a Robert De Niro, a quien había dado el pequeño papel de Paulie Gatto, para que reemplazase a Al en *The Gang that Couldn't Shoot Straight*, su primera producción para un gran estudio. Fue una suerte para él. Si hubiese interpretado a Paulie, De Niro nunca podría haber sido el joven Vito Corleone en *El Padrino. Parte II*, la película que le lanzaría a la fama en 1974, además de proporcionarle un Oscar.

El tormento del *casting* no se repitió a la hora de reunir al equipo artístico, un verdadero *dream team* cinematográfico: el director de fotografía Gordon Willis, el diseñador de producción Dean Tavoularis, la diseñadora de vestuario Anna Hill Johnstone, el mago del maquillaje Dick Smith y el supervisor de efectos especiales A. D. Flowers.

Gordon Willis llevaba trabajando en el cine como director de fotografía sólo dos años cuando fue contratado para *El Padrino*, pero ya había empezado a crearse una reputación entre sus colegas como el mejor del negocio en su campo. También tenía fama de ser obstinado y enérgico, impaciente con los jóvenes directores e intolerante con los actores. Aunque esta imagen puede no estar totalmente justificada, Willis era conocido en la industria como un profesional que hacía que las cosas sucediesen a su modo.

El opuesto al estilo de Willis era Dean Tavoularis, responsable de crear la cualidad visual del proyecto: el diseño de los decorados, localizaciones, vestuario y *atrezzo*. Tímido y calmado, había debutado en *Bonnie y Clyde*. Después de trabajar en *Candy*, *Zabriskie Point* y *Pequeño gran hombre*, llegó a *El Padrino* gracias a su relación con el productor asociado de la película, Gray Frederickson, que había sido uno de los responsables de *Candy*.^[4]

Para encargarse de los maquillajes de los actores, Ruddy y Coppola contrataron a Dick Smith, que se había hecho un nombre como innovador en el maquillaje cinematográfico por su trabajo en *Pequeño gran hombre*, donde transformó a Dustin Hoffman en un irreconocible anciano de 121 años. El director también eligió a la diseñadora de vestuario Anna Hill Johnstone, una neoyorquina que había trabajado en varias ocasiones con Elia Kazan, por ejemplo, creando la vestimenta de Brando en *La ley del silencio*.

En una película repleta de sangre y violencia, hacía falta un experimentado

coordinador de efectos especiales, y A. D. Flowers era el mejor en su campo. El año antes de empezar a trabajar en *El Padrino*, ganó un Oscar por la superproducción bélica *Tora! Tora! Tora!*, y en 1972 consiguió otro por *La aventura del Poseidón*.

Una vez ensamblado el equipo creativo, Coppola mantuvo exhaustivas reuniones con sus dos principales colaboradores, Gordon Willis y Dean Tavoularis, para revisar el guión de principio a fin, discutir los elementos visuales y empezar a desarrollar una imagen para el filme y el modo en que debería rodarse. El director incluyó extractos de esas conversaciones en un cuaderno de notas, el cual se convertiría en su más fiel compañero, tanto durante la pre-producción como en el plató de rodaje.

A mediados de febrero, después de semanas hospedados en el edificio de Gulf+Western, el equipo de *El Padrino* se trasladó a sus oficinas permanentes en los estudios Filmways, en la neoyorkina Calle 127. Por entonces, el inicio de la fotografía principal tenía una nueva fecha de comienzo que, esta vez sí, se mantuvo definitivamente: el 29 de marzo de 1971.

La pre-producción avanzó a la carrera para crear los grandes decorados y manejar los miles de detalles que implicaba un proyecto de esta envergadura. Después del fracaso en las localizaciones de Manhasset, el objetivo era encontrar una nueva ubicación para la propiedad familiar de los Corleone, lo que requeriría que varias casas fuesen rodeadas por un muro de piedra, con decorados interiores contruidos en los plató de Filmways y docenas de localizaciones exteriores en Nueva York, New Jersey, Brooklyn y el Bronx.

Tavoularis, el director artístico Warren Clymer y el decorador Philip Smith, tenían que recrear no sólo un período, sino toda una década. El filme se abre en 1945 y se cierra en 1955, lo que exigiría coches antiguos de diferentes años, sutiles cambios en las ropas y apuntes de nueva tecnología.

Afortunadamente, el vestuario podía ser recreado a partir de patrones de la época, y bajo la dirección de Anna Hill Johnstone, cientos de trajes, vestidos y uniformes fueron fabricados o comprados a vendedores de Nueva York. Los artículos que no podían ser reproducidos, como automóviles, camiones y otros productos demasiado caros para ser contruidos, tendrían que llegar por otras vías. Así, miles de productos con veinticinco años de antigüedad fueron comprados, alquilados o tomados prestados: una flota de más de ochenta vehículos (incluyendo utilitarios, camiones, taxis y coches de policía), libros, armas, muebles, utensilios de cocina, teléfonos, revistas...

Más allá de los artículos individuales, la logística que implicaba transformar ciertas zonas de la Gran Manzana para darles un aspecto de mediados de siglo fue muy compleja.^[5] Hubo que “limpiar” cada localización, eliminando cualquier rastro de 1971 (anuncios, antenas de televisión, etcétera) e incluyendo elementos visuales que sugiriesen los años cuarenta y cincuenta. Naturalmente, fue un esfuerzo muy

costoso en tiempo y dinero.

Además de la fidelidad en la ambientación, Coppola también quería que la violencia fuese realista; las escenas de crímenes y asesinatos tenían que ser totalmente convincentes y gráficas. Con este fin, pidió a Dick Smith, a A.D. Flowers y al técnico de efectos especiales Joe Lombardi que combinaran maquillaje y trucajes visuales para crear la descarnada brutalidad que la película exigía: heridas de bala que atravesaran ropas, carne y decorados, incluyendo dos extraordinarios efectos: el balazo que McCluskey recibe en la frente, y el asesinato de Sonny Corleone, que incluiría una lluvia de impactos simulados.

La sangre fluyó en grandes cantidades durante la producción de *El Padrino*. La fórmula original de Dick Smith para elaborar hemoglobina falsa, que se había convertido en un *standard* de la industria, era una simple combinación de ingredientes: jarabe Karo y colorante rojo de comida, con un toque de amarillo para compensar el brillo azulado que el colorante mostraría en la película.

La semana que Coppola pasó en Londres con Brando en el mes de febrero le fue de gran ayuda. Durante el día, el director reescribía el guión de *El padrino* mientras el actor trabajaba en *Los últimos juegos prohibidos*. Por la noche, hablaban de Don Corleone y de cómo interpretarlo. Francis sabía que a Marlon le gustaba recibir información que le ayudara a encontrar la esencia de sus personajes. Para ello había recopilado material sobre diversos *capos* mafiosos; por ejemplo, unas grabaciones del jefe de la Mafia Frank Costello testificando ante el Comité Kefauver en 1951. Afectado desde temprana edad con problemas de garganta (resultado de una chapucera operación para extirparle las amígdalas cuando era niño), Costello nunca hablaba por encima de un áspero susurro, y esa voz parecía añadir autoridad e importancia a cualquier cosa que dijese.

Brando quedó particularmente impresionado por ese tranquilo y distintivo tono, y lo utilizó como modelo para Don Vito. «Creo que al Padrino se le podría interpretar como un hombrecillo entrañable», propuso. «Tendría que hablar siempre en voz baja y dulce; a la gente que tiene poder no le hace falta gritar». Coppola le dio la razón.

A principios de marzo, Marlon llegó a Nueva York para comenzar con los ensayos y las pruebas de maquillaje. El día 10, el actor llevó por primera vez el maquillaje creado por Dick Smith, junto con el resto de accesorios que completarían su transformación: un estómago falso (había perdido casi diez kilos y hubo que ponerle un relleno para restaurar su volumen), hombreras para redondear sus hombros y acortar su cuello, y pesos de casi cinco kilos en los zapatos para hacer más lenta su forma de caminar. La combinación de maquillaje e inmersión en el personaje era asombrosa, y los esfuerzos de Smith consiguieron el efecto pretendido por el director.

La apariencia de Brando se convirtió en la comidilla de la ciudad durante la

producción. Ruddy y el departamento de publicidad de la Paramount decidieron mantener el maquillaje bajo estricto secreto, ocultando a la estrella caracterizada de los fotógrafos. Las especulaciones sobre la imagen de Marlon sólo intensificaron el interés en *El Padrino* mientras el equipo estuvo en Nueva York.

En el primer ensayo con los actores, las sillas fueron dispuestas tal como aparecen en la escena de la primera reunión en el despacho de Vito Corleone. Robert Duvall, James Caan, Al Pacino y Salvattore Corsitto (el actor que interpreta al personaje que suplica al Don que venga a su hija) estaban «hablando y bromeando», recordó el productor. «Pero cuando llegó Marlon, todos se quedaron callados». Para ellos, Brando era, según Puzo, «como un dios. Era el hombre con el que todos querían trabajar». La mayoría tenían entre veinticinco y treinta y cinco años, y en su adolescencia habían visto en el Marlon de *Un tranvía llamado Deseo* y *La ley del silencio* al mayor exponente de la interpretación cinematográfica. Compartir reparto con él era una responsabilidad abrumadora.

Brando también tenía sus propias preocupaciones: no sabía en qué momento sacar a la superficie el lado oscuro del personaje, su maldad. El director quería empezar a sugerirlo desde la primera escena; el actor, por su parte, opinaba que revelaciones como aquélla debían quedar para más adelante. James Caan empezó a bromear en tono nervioso; Pacino callaba, adusto. Robert Duvall ya había trabajado con el divo en *La jauría humana*, y no estaba tan intimidado como los otros por su presencia. A espaldas de Marlon, empezó a hacer muecas y a imitar sus gestos. Sus compañeros contenían la risa; lo último que deseaban era que la leyenda les sorprendiera riendo. Mientras, Brando y Coppola continuaban su intensa conversación de análisis de la escena.

«Sigue hablando, Marlon», dijo Duvall finalmente. «Nosotros tampoco queremos trabajar». La broma relajó la tensión. En ese momento empezó a establecerse una relación de camaradería masculina entre los actores de *El Padrino*.

A principios de marzo, sólo unas semanas antes del comienzo del rodaje, Robert Evans delegó en Ruddy la responsabilidad de ocuparse del interminable problema de las amenazas de la Liga por los Derechos Civiles de los Italo-americanos hacia su producción.

«Tienes que ver a Joe Colombo», le conminó Evans. «Está metiendo presión al estudio con *El Padrino*. Le dije que tú eras el productor, así que tú te reunirás con él».

Ruddy concertó un encuentro con Colombo en la sede de la Liga para explicarle su posición sobre el proyecto. «Joe, esto no es un intento de Hollywood por difamar a los italo-americanos», señaló el productor. «Es algo mucho mejor que eso. ¿Por qué no vienes a mi oficina y te enseño el guión?». Al día siguiente, Colombo se presentó en el despacho del productor acompañado de dos fornidos guardaespaldas. Ruddy le entregó un guión y, después de una breve conversación sobre la película, llegaron a

un cierto entendimiento.

El productor cerró los detalles del acuerdo en un restaurante con Nat Marcone, presidente de la Liga, y Anthony Colombo, hijo de Joe y vicepresidente de la organización. Unos días después, Ruddy comparecía ante seiscientos miembros de la Liga en el Hotel Sheraton. «Les comuniqué que no era mi intención, y creía que tampoco la del libro, difamar a ningún grupo étnico», recordaba. «Ellos reaccionaron favorablemente».

Aunque muchos integrantes de la Liga fueron posteriormente contratados como extras o como asistentes de producción para ayudar a controlar a la gente en los barrios italoamericanos, no hubo ningún acuerdo laboral aquella noche, aseguraba el productor. Tan sólo discusiones sobre el tono de la película, el empleo de las palabras “Mafia” y “Cosa Nostra”, la oferta de que la recaudación de la *premiere* se destinase a la construcción de un hospital para la Liga y la aseveración de que *El Padrino* no daría una mala imagen de su comunidad.

Al sellar su trato con la Liga, Ruddy estaba actuando por cuenta propia. Aunque Evans le pidió que se reuniese con Colombo, no le había autorizado a prometer cambios en el guión o a regalar los beneficios del preestreno. Pero al productor se le acababa el tiempo. El rodaje iba a arrancar en unos pocos días, y debía asegurarse de que el trabajo pudiera comenzar, si no con la cooperación de la Liga, al menos sin su interferencia. Pero la noticia del pacto con la Liga colocó al estudio en una situación muy embarazosa.

«Cuando Ruddy le dijo a Bluhdorn que había fijado una *premiere* benéfica para una tapadera de la Mafia [el hospital], Bluhdorn gritó tanto que pensé que las ventanas iban a estallar», recordó Peter Bart. El infortunado productor estaba entre la espada y la pared. «Si sigo adelante, Charlie me matará; si no lo hago, me matará ya-sabes-quién», se lamentaba. Los rumores en los pasillos de la Paramount eran que Bluhdorn y Stanley Jaffe iban a despedirle.

El 19 de marzo, flanqueado por Anthony Colombo y Nat Marcone, Ruddy anunció el acuerdo en una conferencia de prensa. A cambio de la cooperación de la Liga en *El Padrino*, el productor aseguraba que las palabras “Mafia” y “Cosa Nostra” no serían pronunciadas en la película. Además, los ingresos de la *premiere* mundial se donarían al hospital de la Liga.

En realidad, la concesión era mínima. Únicamente los primeros borradores del guión contenían la palabra “Mafia”, y tan sólo dos veces. El término “Cosa Nostra” aparecía en una escena entre Michael y Don Vito que fue enteramente reescrita durante la producción. En su lugar, se insertó el término “las Cinco Familias”.

Coppola afirmó que estos cambios no alterarían la naturaleza fundamental de la historia. «Cuando se hizo pública la noticia, sonaba como si fuésemos a hacer *El Padrino* sin aclarar que eran italianos, o la Mafia», explicaba. «No importa mucho si

utilizamos esa palabra. Del modo en que quiero hacer la película, es innecesario decir “Mafia”. Ellos son la Mafia. Y cuando los miembros de la Mafia están hablando, no se refieren a sí mismos como mafiosos». James Caan abundaba en la opinión de su director: «Nadie va a pensar que es una película sobre el IRA, eso seguro».

Los problemas de Ruddy con la Liga Italo-Americana parecían haber terminado. Sus calamidades con el estudio, sin embargo, no habían hecho más que empezar.

Al principio, Evans apoyó públicamente el acuerdo de su productor con la Liga. Proporcionaba algo de publicidad gratuita y positiva a la película. Pero aunque la capitulación de la Paramount trajo algo de paz espiritual al estudio, por otro lado provocó un sorprendente problema de relaciones públicas. Tres días después de que Ruddy anunciase la supresión de los términos “Mafia” y “Cosa Nostra” del guión, el senador por el Estado de Nueva York, John Marchi, definía estas concesiones a los grupos de presión como «un monstruoso insulto a millones de leales norteamericanos de extracción italiana, que deben lamentar profundamente este asalto contra la libertad de expresión a su costa». Argumentando que la Paramount haría un favor mucho mayor a los italo-americanos si condenaba el crimen organizado, Marchi concluía diciendo: «Sí, Mr. Ruddy, debe existir una Mafia».

A juzgar por la reacción de los medios de comunicación, cualquiera hubiese dicho que Ruddy había firmado un pacto con la mismísima Mafia. De hecho, la línea que separaba a la Liga de la Cosa Nostra estaba siendo borrada por la prensa. Así, en los días siguientes, aparecieron decenas de historias ofreciendo detalles que señalaban a Joe Colombo como «un conocido líder del crimen organizado en Brooklyn».

La Paramount, cogida a contrapié por la avalancha de publicidad nacional dada a la “confabulación” de Ruddy con la Liga, escogió al productor como chivo expiatorio. En un comunicado de prensa emitido el 21 de marzo, el estudio afirmaba que la reunión y subsiguiente acuerdo entre Ruddy y la Liga fue «completamente desautorizado». Ignorando el hecho de que la Liga había contactado primero con Evans, quien envió a su subordinado a negociar en su lugar, el comunicado añadía que la Paramount renegaba de dar los ingresos de la *premiere* a la Liga, pero que planeaba «seguir adelante con la eliminación de “Mafia” y “Cosa Nostra” del guión», no para apoyar a su productor (al que se definía como un empleado que se excedió en su autoridad), sino porque el Fiscal General del Estado, John Mitchell, también había ordenado al Departamento de Justicia que dejase de utilizar esos términos.

«Lo que más me molestó fue que la prensa montara un escándalo por la supresión de “Mafia” y “Cosa Nostra” de la película», protestaba Ruddy. «Pero el Fiscal General John Mitchell ya había anunciado que su departamento no volvería a emplear esas palabras. Y la ABC también había aceptado no usarlas en sus series policíacas. Pero esos acuerdos apenas aparecieron en la prensa».

Ni el estudio ni Gulf+Western debieron sentirse muy felices cuando Ruddy, tres

días después de que se anunciase el acuerdo, asistió a una cena organizada por la Liga para honrar a Joe Colombo como “Hombre del Año” por sus “servicios humanitarios”. El productor habló durante el banquete, y Colombo le sugirió escoger extras y pequeños papeles de entre las filas de la organización. Algunas de estas elecciones fueron fortuitas en extremo. Lenny Montana, memorable como Luca Brasi, era una de ellas; el actor que interpretaba al obispo en la secuencia del bautismo era otra. Se dijo que Gianni Russo también era un asociado de la Liga y amigo de Anthony Colombo, pero el aludido lo negó rotundamente.

Albert S. Ruddy también aceptó considerar una zona de Staten Island conocida como Todt Hill para la localización de la propiedad de los Corleone. Todt Hill era célebre por sus casas solariegas, incluyendo la del presidente de la Liga, Nat Marcone.

Al día siguiente, cuando el productor fue convocado a la oficina de Charles Bluhdorn, el presidente de Gulf+Western estaba que echaba humo.

«Charlie tenía en las manos el “New York Times” del día anterior», recordó el productor. «Estaba gritándome sobre el precio de las acciones de la compañía. Le dije: “Charlie, ¿qué puedo decir? Yo no soy accionista de Gulf+Western. Mi trabajo es conseguir que esta película se haga. Pienso que hice un buen trato para poder rodar en Nueva York y obtener un poco de cooperación”. Pero él seguía gritando sobre despedirme. Yo respondí: “Sin rencores. Tengo mi contrato y mi dinero. Es tu compañía. Ya nos veremos”. Juro por Dios que Charlie quería matarme».

Ruddy volvió a su hotel para hacer las maletas. Nada más llegar, recibió una llamada de Evans.

—¿Qué has hecho? —le preguntó su jefe—. Charlie dice que no te has disculpado.

—¿Por qué tengo que disculparme? —respondió el productor—. Le dije la verdad a Charlie. Llegué a un trato para que la película se hiciese.

Bluhdorn paralizó la producción de *El Padrino* para considerar cómo manejar el problema que tenía entre manos. Finalmente, fue Coppola quien acudió al rescate de su productor. Llamó al “gran jefe” y le dijo: «Estás cometiendo un gran error. Al es el único que puede mantener esto en funcionamiento en Nueva York». El magnate reconoció que probablemente era cierto y cambió de opinión a regañadientes. Telefonó a Ruddy y le gruñó: «Si vuelves a hablar con la prensa, yo mismo te mataré».

La escaramuza, sin embargo, dejó un cadáver inesperado, el de Stanley Jaffe. Los rumores apuntaron que el presidente de la Paramount renunció a su cargo porque la junta directiva le había ignorado cuando quiso despedir al productor por la forma en que había manejado el asunto de la Liga. Frank Yablans le reemplazó al frente del estudio.

Una vez sellado el trato con la Liga, los problemas de la producción se evaporaron.^[6] Las previsiones de enfrentamientos con los sindicatos no se cumplieron; las amenazas de piquetes desaparecieron; los miembros de la organización actuaron como aliados no oficiales para el trabajo en localizaciones, asegurándose de que cualquiera que no cooperase recibiría una oferta que no podría rechazar (este eufemismo para la coacción se pondría de moda tras su utilización en la película). Colombo fue particularmente útil a la hora de conseguir la localización de Staten Island para la propiedad de los Corleone tras el fiasco de Manhasset.

El ambiente no podía ser más distendido, tanto que empezó a desarrollarse una afable camaradería entre el equipo, los actores y los chicos de la Liga. Albert Ruddy, Gray Frederickson y —especialmente— James Caan se unían a ellos frecuentemente para comer o tomar copas. El actor comentaba que estas reuniones le eran muy útiles para su caracterización de Sonny Corleone. «Tienen movimientos increíbles», explicaba. «Les veía moverse entre ellos y con sus esposas y novias. Es increíble lo afectuosos que son entre ellos... Cuando iban a un bar o algún otro sitio, siempre les conocían. No iban donde no les conocieran. Además, siempre compraban una botella. Nunca adquirirían sus bebidas por vasos. Siempre una botella».

A medida que el rodaje evolucionaba, la relación entre la producción de *El Padrino* y la Mafia se convirtió en una intrigante sociedad de admiración mutua. Los actores y el equipo disfrutaban del superficial romance con los gangsters, y a éstos les gustaba la película porque deseaban que sus vidas fuesen realmente como las de los personajes ficticios creados por Mario Puzo. Algunos mafiosos se interesaron por el *show business*, mientras otros, impresionados por las ventas de “El Padrino”, pensaron en publicar sus propias historias. El muy temido pistolero “Crazy Joe” Gallo anunció a la prensa en marzo de 1972 que tenía un acuerdo para escribir sus memorias. Una ambición cortada de cuajo sólo dos semanas después, cuando fue acribillado a balazos en Little Italy.

Aunque el primer día de rodaje de *El Padrino* fue oficialmente el 29 de marzo de 1971, el trabajo comenzó oficiosamente el día 23, porque el parte meteorológico anunciaba nieve y Coppola quería aprovechar la circunstancia para filmar la escena de Nochebuena en los grandes almacenes Best & Company de la Quinta Avenida. El establecimiento había cerrado sus puertas el año anterior, pero fue reabierto para la ocasión. El director, una vez ganada la batalla por hacer una película de época, estaba decidido a sacarla adelante meticulosamente. Los escaparates mostraban los precios de la Navidad de 1945; incluso los pintalabios y los carteles de las paredes habían sido cuidadosamente escrutados para evitar anacronismos.

Fue un agotador maratón de dieciocho horas de filmaciones y traslados por el

centro de Nueva York y el Bajo Manhattan, sobre todo cuando quedó claro que no iba a caer ni un sólo copo. Las máquinas de nieve funcionaron temprano ese día, creando una pequeña capa blanca sobre la acera y parte de la calzada.

Este pistoletazo de salida de la producción fue un indicativo de la atmósfera de presión que los actores y el equipo tendrían que afrontar durante los siguientes tres meses y medio. Aunque pocos días fueron tan intensos como el 23 de marzo, muchas otras jornadas implicarían rápidos movimientos entre dos o más localizaciones, con el fin de mantener el frenético ritmo que se necesitaba para hacer una película de tres horas en 82 días de rodaje y en 120 localizaciones de Manhattan, New Jersey, Long Island, Sicilia, Las Vegas y Los Ángeles.

En Staten Island, una calle lateral y varias casas estaban siendo rápidamente transformadas en una fortaleza vallada para simular la propiedad de los Corleone. Mientras tanto, en un plató de los estudios Filmways se construía el decorado principal de la planta baja de la residencia de la familia, al igual que otros más pequeños que se usarían para el resto de habitaciones (a causa de las apreturas de la producción, los interiores de la casa no estuvieron terminados hasta abril).

Nada más empezar a filmar, Coppola se metió de lleno en arenas movedizas. Había desafiado una y otra vez la autoridad del estudio, e impuesto su criterio en casi todas las cuestiones importantes. Tenía el reparto que quería, pero si algún actor le fallaba —sobre todo Brando, con su fama de problemático—, él sería el único responsable. También había escrito personalmente el guión definitivo, lo que le obligaba a rendir cuentas del éxito de la cinta. Con treinta y un años y una trayectoria poco reseñable hasta la fecha, Francis afrontaba con preocupación el rodaje de *El Padrino*. Como director, necesitaba imponerse en el plató, capitanear un equipo técnico numeroso y desconocido para él, un reparto heterogéneo y una producción muy complicada. Todo ello, reservándose una mano para defender el concepto original de la película y a sí mismo ante sus superiores.

El cineasta confesaba que sentía temblores cuando se levantaba para ir a trabajar cada mañana. «Era extraño, porque yo había entrado en el proyecto con tanta fuerza que la Paramount tenía miedo de mí», decía. «Hice una película de época, a pesar de su oposición. Doblé el presupuesto. Contraté a Marlon. Y entonces, cuando finalmente dijeron: “Empezamos a rodar en dos semanas”, me derrumbé».

Brando se incorporó al set de *El Padrino* el 13 de abril, con un día de retraso. A la mañana siguiente, filmó la escena de su encuentro con Sollozzo. Las tomas no estaban saliendo bien, y el actor pidió más tiempo para ensayar. Coppola se opuso; la acumulación de retrasos empezaba a ponerle en aprietos ante el estudio (calculaban que estaba perdiendo dos días por semana), y se sentía obligado a filmar. Al cabo de unos días, sin embargo, supo con horror que el copión de la escena de Don Vito y Sollozzo no había gustado a los ejecutivos; la encontraban plana y aburrida. Francis

solicitó permiso para repetirla, pero esto sólo reafirmó a la Paramount en su creencia de que el director era demasiado joven e inexperto para llevar a buen puerto una producción tan importante.

A estas alturas, Evans y Coppola ya se habían convertido en enemigos acérrimos, y esta disputa ha persistido hasta el día de hoy. El ejecutivo y el director estaban siempre lanzándose el uno al cuello del otro. Sin embargo, el principal adversario del realizador era Jack Ballard, el jefe de producción de la Paramount en California, que durante gran parte del rodaje fue los ojos y oídos de Evans en Nueva York. En varias ocasiones, Ballard ordenó al cineasta que siguiera trabajando a última hora de la tarde o con un clima inadecuado, simplemente para mantener el calendario previsto.

«Jack tenía metido en la cabeza que Francis no sabía lo que hacía», recordaba Gray Frederickson. «Francis era poco ortodoxo en su forma de rodar, no seguía el manual al que Ballard estaba acostumbrado. Nosotros teníamos el guión y teníamos el libro... en la cabeza del director. Así que ellos decían: “¿Qué es esta escena? ¿Dónde está esto?” Francis respondía: “Bueno, está en el libro, página 22”. O: “No está en ninguna parte, pero sé lo que hago”. Eso les volvía locos. “¿Qué está haciendo este chiflado?”, se preguntaban. “No está filmando el guión”».

Al igual que Coppola, Al Pacino estaba preocupado por su permanencia en el proyecto. En los comienzos del rodaje, su crecimiento creativo se vio entorpecido por los comentarios negativos sobre su interpretación, que le convencieron de que estaba peligrosamente cerca de ser despedido. La semana que transcurrió entre el 23 y el 29 de marzo tampoco ayudó mucho. Le dio al estudio la oportunidad de estudiar su trabajo, y al actor demasiado tiempo para pensar. «Mientras rodábamos, me llegaban indicios de que no me querían», dijo el actor. «En realidad, eran más que indicios: la gente murmuraba cuando yo estaba ante la cámara».

El set era un hervidero de rumores. Francis Coppola estaba convencido de que Jack Ballard estaba criticándole ante la Paramount, y de que Aram Avakian, uno de los cuatro montadores que él mismo había contratado, quería su puesto. Sus sospechas no eran injustificadas. Después de que Francis acabase de rodar la escena de los asesinatos en el restaurante, Avakian llamó a Evans a Los Ángeles para expresar su descontento:

—El cabrón de Coppola no sabe lo que significa la continuidad —se quejó—. Toma por toma es genial, pero el montaje es como un *puzzle*. Nada encaja.

—Quiero el material en el estudio mañana, ¿está claro? —exigió Evans.

—Cuanto antes mejor. Cada día que el cabrón rueda, es quemar el dinero.

Al día siguiente, Evans recibió doce rollos de película. Para comprobar las acusaciones de Avakian, llamó a un segundo montador, Peter Zinner, quien opinó que la escena era magnífica. No había dudas: Avakian aspiraba al puesto de Coppola y estaba dispuesto a todo con tal de lograr su propósito. Inmediatamente, el jefe de

producción cogió un avión y se presentó en Nueva York. Nada más aterrizar empezaron a rodar cabezas. Primero la del montador, luego la de su ayudante de producción, y más tarde la de Ruddy, aunque esta última decisión no llegó a ser efectiva. «Si no fuera porque me caía bien, también le hubiera despedido», recordaba Evans. «En realidad, no fue culpa de Al. Avakian quería a toda costa hacer descarrilar a Coppola, sabiendo que con Francis fuera, tendría una buena oportunidad de ocupar su puesto. Casi lo consiguió».

El ritmo de rodaje era tan desenfrenado que no había tiempo para nada. Ni siquiera para recoger un premio. El 15 de abril de 1971, Coppola ganó el Oscar al Mejor Guión Original por su trabajo en *Patton* —compartido con Edmund North—. Temeroso de retrasarse aún más en el plan de trabajo, el cineasta envió a su secretaria a recoger la preciada estatuilla. El Oscar supuso un bienvenido alivio para Francis, una especie de póliza de seguros que, pensaba, animaría al estudio a mantenerle en la producción.

El 19 de abril estaba programado el rodaje de la escena del atentado contra Don Vito en Mott Street, un bastión mafioso en Little Italy que mantenía un aspecto inalterado por el tiempo. *Capos* auténticos salieron a la calle para observar al equipo, y uno de ellos compartió con Ruddy la opinión que le merecía el vestuario de Brando. «¿Por qué le vestís con harapos?», preguntó, molesto. «¡Ponedle elegante!».

Por primera vez, la tan secreta caracterización del divo quedaría expuesta a los ojos del público. Sin embargo, aunque Marlon estaría claramente visible para todos los presentes, Ruddy y los relaciones públicas de la Paramount informaron de que no estaba disponible para los fotógrafos. El estudio también llegó a un acuerdo con la revista “Life”, concediéndoles en exclusiva los derechos de las imágenes del intérprete para su portada. Para proteger la escena de los *paparazzi*, se levantó una virtual muralla humana alrededor de la localización, formada por policías, asistentes de producción y miembros de la Liga. Fue un magistral golpe publicitario.

En la fatídica escena del acribillamiento, Coppola quería que fluyese mucha sangre cuando el actor cayera sobre el pavimento. Informó a Dick Smith de que «necesitaremos un montón de sangre, probablemente ocho o nueve litros». «Yo pregunté: “Francis, ¿por qué no me lo dijiste ayer?”», recordaba el maquillador. «Enviamos ayudantes a buscar jarabe Karo por todas partes, y lo conseguimos en el acto».

A la hora de representar dramáticamente muertes y sufrimiento, Brando no tenía igual. En el pasado ya lo había demostrado con creces: la escena de su ejecución en *¡Viva Zapata!* —fusilado por un escuadrón de soldados mientras yace encogido en el suelo— y su apaleamiento en *La jauría humana* —con su insoportablemente lenta caída de una mesa— son inolvidables momentos cinematográficos. Y ahora volvería a dejarlo patente: el casi fatal ataque contra el Don —derrumbándose sobre el capó de

un coche y desplomándose finalmente en la calzada— supondría la más memorable interpretación del dolor en toda su carrera.

Aunque el rodaje estaba planeado para última hora de la tarde, se filmó por la mañana para que el director de fotografía Gordon Willis pudiese aprovechar una luz más suave. Una gigantesca lona que cruzaba todo Mott Street fue desplegada para tapar el sol en la calle. Coppola, Brando y Cazale revisaron cuidadosamente la coreografía de la escena antes de intentar la primera toma. Marlon estaba en su elemento. Atravesó la calle, cogió una naranja y recibió una lluvia de balas. Después se puso en pie, mientras la multitud de mirones rugía de aprobación.

«Cuando cayó al suelo, hubo gritos ahogados de la gente y un horrorizado silencio», recordaba Ruddy. «Coppola gritó “¡Corten!” y la muchedumbre aplaudió. Brando se levantó e hizo una lenta reverencia. Adoraba a la gente de Mott Street, y ellos le amaban a él».

Este entusiasmo popular causó muchos retrasos, pues los curiosos eran incapaces de contener el impulso de aplaudir a los actores antes de que una toma estuviese finalizada. Pero al divo no le importaba. Se decía que ésta era su producción favorita en veinte años.

A pesar de sus dotes de *showman*, Marlon conservaba la disciplina de un verdadero profesional. Gran parte de esa mañana se empleó en rodar otras escenas relativas al ataque, como algunas tomas de Fredo sufriendo una crisis histérica mientras su padre yace sobre el pavimento. Para mantener la continuidad, Brando tenía que quedarse en el suelo sin moverse de la posición en la que había caído durante cuarenta y cinco minutos, mientras el trabajo continuaba a su alrededor. Y así todas las veces.

«Después de una de estas tomas, yo tenía que retocar el maquillaje de Marlon», explicó divertido Dick Smith. «Uno de los ayudantes de dirección se acercó a mí y susurró: “Ten cuidado, está dormido”. Era increíble, pero con todo el movimiento que tenía lugar en torno suyo, él podía desconectar y dormirse».

Para sus compañeros de reparto, la capacidad de inmersión que demostraba Brando era motivo de asombro. Todas las mañanas llegaba al plató un actor cuarentón, vital, musculoso y jovial. Desaparecía en su camerino y se sentaba ante el espejo con su maquillador. Al cabo de una hora, reaparecía convertido en un hombre de sesenta y cinco años, barrigudo, mal vestido, de andares premiosos y reacciones lentas. Se arrastraba hacia el plató, y los demás intérpretes le abrían paso en señal de respeto a la edad.

El divo estableció una relación de afecto con sus compañeros de reparto, entre los que ocupaba una posición no muy distinta a la del Padrino en la película. Era su líder espiritual, pero su campechanía y sus constantes bromas apeaban al “monstruo” de su pedestal. En una escena en la que Don Vito, herido, es trasladado al primer piso de su

casa en una camilla, los extras que hacían de enfermeros no conseguían levantar a Marlon. Dos fornidos técnicos se ofrecieron a ayudar; empezaron a subir la escalera, cargando al actor en su camilla, pero al poco se vieron obligados a dejarle de nuevo en el suelo, agotados por el esfuerzo. Acabaron descubriendo el motivo: la gamba estrella había escondido pesas bajo la sábana de la camilla.

Si Coppola tuvo algún problema con Brando durante el rodaje fue intentar que memorizase sus diálogos. En todas sus películas, Marlon se negaba sistemáticamente a aprenderse sus frases, y trató de explicar su razonamiento al director. «Mira», le dijo. «Tú has dicho que en *La ley del silencio* te gusté, ¿no? Bueno, pues ahora estoy haciendo exactamente lo mismo. En la vida real, la gente no sabe lo que va a decir. Sus palabras les pillan por sorpresa. En las películas también tendría que ser así».

El cineasta sugirió que probasen a poner grandes carteles detrás de la cámara, como se hace en televisión. Ruddy estaba preocupado. «¿Cómo vamos a decirle: “Perdóname, Marlon, puede que seas el mejor actor vivo del mundo, pero ahora vamos a ponerte letreros?”», se preguntaba.

«No le consultamos, sólo lo hicimos», explicó Coppola. El equipo distribuyó “chuletas” por todo el plató, y Brando nunca mencionó el tema. De hecho, él mismo ponía fragmentos de sus diálogos en cajones, vasos, incluso pegados en los cuerpos de otros actores. El director recordaba a la estrella manejando un melón de un modo extraño. Cuando lo examinó, encontró frases de diálogo escritas en él.

«Escribía sus textos por todas partes», recordaba Gordon Willis. «A veces incluso en las manos o en las mangas de la camisa. Creo que de ahí venía el célebre estilo Brando: las pausas solemnes, eso de mirar alrededor antes de hablar. Me parecía divertidísimo que lo hiciera sólo para poder leer las frases que llevaba escritas en la mano».

Con el tiempo, Francis fue descubriendo otras peculiaridades profesionales de Marlon, y aprendió a reaccionar. El actor solía ser puntual en el trabajo. Sin embargo, tenía problemas para llegar a tiempo los lunes, porque los fines de semana volvía a Los Ángeles para ver a sus hijos. Cuando llegaba tarde, su costumbre era tratar de poner al director a la defensiva quejándose del guión. Coppola recordaba que «si Brando llegaba media hora tarde, decía: “Esta frase me da problemas”. Si era una hora: “No entiendo esta escena”. Si se retrasaba medio día, comentaba: “No me gusta esta escena en absoluto”».

Un día, el cineasta decidió mencionarle lo que había observado: «Cada vez que llegas tarde», le dijo, «me obligas a ponerme a la defensiva. Espero que si pierdes un día, no dejes la película». A Marlon le divirtió el comentario... y siguió llegando tarde los lunes.

Al cabo de tres semanas de rodaje, Coppola comprendió que todavía no había superado el periodo de prueba. La Paramount seguía teniendo dudas sobre su visión

del proyecto, y sobre todas las concesiones que le habían hecho. Los rumores de que podían despedirle empezaron a ser tomados en serio. «Las primeras semanas en *El Padrino* fueron desastrosas», afirmó Peter Bart.

Incluso antes de que arrancase la producción, en el estudio se decía que Francis sería reemplazado por Elia Kazan, el director favorito de Brando y, supuestamente, el único que podía manejar al actor. En febrero, se comentó que una copia del guión de *El Padrino* había sido enviada al legendario cineasta. Coppola recuerda la ansiedad que sentía en aquella época: «... Soñaba que Elia llegaba al set y me decía: “Eh, Francis... me han pedido que...”».

Aunque sólo fueran rumores infundados y Kazan no estuviera siendo considerado como un posible reemplazo, otros miembros de la producción creían que el director podía estar en peligro. Duvall, por ejemplo, pensaba que debería haber un segundo realizador a bordo, en previsión de males mayores. «En caso de que Francis fuese despedido», decía el actor, «su sustituto seguiría con el trabajo».

Según todas las informaciones, las primeras proyecciones fueron desastrosas. Era lógico: debido a todas las pruebas ordenadas por Evans, Coppola no pudo preparar adecuadamente el rodaje. «El tiempo de pre-producción fue violado», explicó Peter Bart, «así que Francis apenas tuvo tiempo para pensar en las localizaciones o los decorados».

La presión estaba destrozando los nervios del director. Reconocía que padecía insomnio (el médico del estudio le había recetado somníferos), pero intentaba compensar la falta de sueño imprimiendo un ritmo infernal al rodaje. Las cosas se pusieron muy feas cuando se enteró de que el laboratorio había echado a perder la última remesa de material filmado y, por consiguiente, otro día de trabajo.

Justo cuando Coppola pasaba por sus momentos más oscuros, Brando acudió en su ayuda con el apoyo emocional que el cineasta necesitaba. «Si te despiden, yo me voy», afirmó la estrella.

«Marlon me salvó el cuello», confirmó Francis más tarde. Pero si la Paramount decidió finalmente mantenerle en su puesto no se debió a las amenazas de Brando. Fue una decisión exclusivamente económica. Despedirle y contratar a otro director podía suponer un gran retraso en el rodaje. La fecha de estreno ya estaba fijada, y aplazarla saldría más caro que conservar al realizador original.

El propio Charles Bluhdorn se convirtió en el “padrino” de Coppola, yendo al plató cada día para mostrarle el respaldo que tanto ansiaba. A partir de este momento, el director asumió el mando. Despidió a aquellos que habían puesto en duda su valía y obligó al resto a acatar su voluntad. Al cabo de tres semanas, Francis había conseguido imponer su autoridad sobre la producción.

El 21 de mayo, el equipo se trasladó a Long Island para rodar, entre otras, la escena más notoria y horripilante de la película: el momento en que el ejecutivo

cinematográfico Jack Woltz descubre en su cama la cabeza de su caballo “Karthoum”. Los rastreadores de localizaciones habían conseguido el permiso para usar una de las residencias más glamourosas del país, la finca familiar Guggenheim en Long Island Sound, que había sido donada al Estado de Nueva York.

Coppola pretendía filmar esa secuencia en una verdadera mansión de Hollywood, pero el trabajo en localizaciones programado para Las Vegas y Los Ángeles fue cancelado por falta de fondos. De este modo, las secuencias de Las Vegas se rodaron en Nueva York, con un montaje de metraje de archivo de la capital del juego realizado a mediados de los años cincuenta. En cualquier caso, como el exterior de la mansión Guggenheim no se parecía en nada a la residencia de un magnate cinematográfico, Francis filmó el exterior de un auténtico palacete hollywoodiense nada más concluir la fotografía principal.

Al día siguiente, todo estaba dispuesto para rodar la polémica escena. La Paramount había insistido al director para que utilizase una cabeza de caballo falsa, pero la que le proporcionaron no era apropiada. «El estudio nos envió una gran cosa peluda con ojos desorbitados», explicó Ruddy. «Tenía una enorme grieta en el medio. En la pantalla, ningún espectador se creería que pertenecía a un caballo auténtico».

Los ayudantes de producción encontraron una verdadera cabeza de equino en un matadero de New Jersey. La enviaron al set en un contenedor de metal lleno de hielo seco, y fue cuidadosamente colocada sobre la cama de Jack Woltz, mientras Dick Smith empapaba de sangre falsa la inmaculada colcha blanca.

«Pusimos sangre fabricada con jarabe Karo en la cama, siguiendo las instrucciones de Coppola», comentó el artista del maquillaje. «Antes de cada nueva toma añadíamos más sangre. El nivel empezó a ascender por la cama hacia John Marley como la marea, primero hasta sus rodillas, luego hasta su entrepierna. Pronto las sábanas estaban empapadas y John cubierto de sangre».

Coppola trató a Marley con paciente respeto. Aparecer con tan horripilante pieza de *atrezzo* y empapado de sangre —aunque fuese falsa— era una situación incómoda incluso para un intérprete tan veterano como él. El director le instruyó cuidadosamente para esta breve pero indispensable secuencia; todos los implicados sabían que sería uno de los momentos más ansiosamente esperados por los lectores del libro. Francis filmó a Marley desde diversos ángulos antes de establecer la toma definitiva, en la cual Woltz echa hacia atrás las sábanas y lanza un grito de terror al descubrir la cabeza de su querido caballo. Finalmente, cuando el realizador quedó satisfecho, la cabeza fue empaquetada de nuevo en hielo seco y entregada a la Sociedad Protectora de Animales para su eliminación.

El cineasta se defendió de las numerosas protestas que suscitó esta *grandguignolesca* escena arguyendo que «la gente se enoja más por la muerte de animales que por la muerte de seres humanos. Treinta personas son asesinadas en la

película, pero ellos sólo hablaban sobre la “crueldad con los animales”».

El 24 de mayo, la producción regresó a Staten Island para rodar los exteriores de la boda de Connie en la propiedad de los Corleone. Pero esa semana llovió a mares en Nueva York, inundando la finca. Este imponderable obligó a posponer la filmación de la boda, lo que, a su vez, generó un efecto dominó de retrasos en las escenas de Brando, incluyendo la boda, sus reuniones con Michael y su muerte en el jardín.

A estas alturas, ya era evidente que Marlon terminaría por sobrepasar el plazo de seis semanas para el que había sido contratado, entrando en vigor su cláusula de indemnización, a razón de 40.000 dólares semanales. Ruddy sólo tenía dos opciones: asumir el coste de la penalización u ofrecer al actor una alternativa.

«Así que me reuní con Marlon en su hotel», recordó el productor. «Le dije: “Mira, para ser honestos, no tenemos dinero para seguir pagándote. Si estás dispuesto, te compraré un billete de vuelta a Los Ángeles y otro para que regreses aquí cuando la climatología haya mejorado”. Él se mostró de acuerdo y no nos cobró los días extra».

El 26 de mayo, el tiempo parecía estar aclarando, y Coppola decidió proceder con el rodaje de la boda, una escena que requería una compleja coreografía: *catering* para suministrar la comida de la fiesta, músicos, 350 extras y muchos ayudantes de producción para controlar a la multitud.

Pero por la tarde, el cielo empezó a amenazar tormenta de nuevo. Gordon Willis sabía que los nubarrones estropearían la iluminación de los exteriores. Cuando terminaron de cambiar la luz, el sol se había ocultado y el rodaje quedó suspendido durante el puente del Memorial Day, el día de los caídos de la II Guerra Mundial.

De vuelta al trabajo, viendo que el tiempo no mejoraba, Francis empezó a pensar que tendría que repetir la secuencia del enlace en su integridad, debido a la falta de continuidad entre planos. La solución aportada por Willis propició un estilo de iluminación que despertaría la admiración de la crítica.

«Acabamos haciendo la fiesta de la boda en exteriores, en una especie de Kodachrome muy vivo, en plan años cuarenta», explicó el director de fotografía. «Yo introduje el rojo amarillento en esas escenas, que les da un toque anaranjado como de otra época. Hice esa secuencia mucho más brillante, para luego pasar al interior oscuro del estudio, donde está Brando repartiendo favores; y luego, ¡zas!, otra vez los exteriores de la boda, con el color anaranjado».

Cuando los directivos del estudio vieron el copión, opinaron que la luz era demasiado tenue. «Dijeron que en los autocines no se vería nada. Yo les contesté que a mí los autocines me importaban un pito», aseveró enérgicamente Willis. «La verdad es que yo cambié la forma de iluminar en el cine americano... Lo hicimos todo con luz cenital, había que hacerlo así por el maquillaje de Marlon. Eso en sí no era una novedad, pero la forma en que lo hicimos daba un tono de realidad a la película, algo que no se había visto hasta entonces».

El rodaje de la boda también deparó otra de las características confrontaciones entre Coppola y Jack Ballard. Era el final del día, el sol se estaba poniendo, y se tomó la decisión de dar por concluida la jornada.

—¿Por qué no habéis terminado? —le preguntó Ballard a Gray Frederickson.

—Porque el sol se ha puesto. Nos hemos quedado sin sol —respondió el productor asociado.

—Usad luces. Eso es lo que hacemos en Hollywood —espetó Ballard—. En otras palabras, hacedlo como los chicos grandes.

Francis se puso hecho una furia.

—No les importa una mierda nada más que su maldito calendario y su dinero —rugió.

Gordon Willis empezó a rodar, aunque era evidente que estaba demasiado oscuro. El equipo continuó sus preparativos mientras seguía anocheciendo. Finalmente, tuvieron que desistir y dar por terminada la jornada.

El humor jugó un papel fundamental para aliviar las tensiones de la producción. Robert Duvall y James Caan, soberbios profesionales frente a la cámara, eran a menudo instigadores de las mejores bromas en el plató. Incluso el metraje de los primeros ensayos muestra a la pareja haciendo el payaso, pegándose el uno al otro y torturando a Al Pacino al hacerle partirse de risa durante sus escenas.

Caan involucró incluso a Lenny Montana en una de sus travesuras. Durante el rodaje de la secuencia en que Luca Brasi presenta sus respetos al Don, Montana recitó su texto ante Brando y después sacó la lengua, donde se había pegado un trozo de esparadrapo con las palabras: «Vete a tomar por culo, Marlon». El divo se partió de risa. Cuando llegó el momento de rodar el primer plano en que el Padrino le da las gracias, Brando dijo en tono solemne: «Luca, mi estimado amigo», y también sacó la lengua, apareciendo otro esparadrapo que decía: «Vete a tomar por culo tú también».

Sin embargo, la broma más popular entre los miembros del equipo era enseñar el trasero, cuanto más en público, mejor. Aparentemente fue Caan quien inició la fiebre exhibicionista que se adueñó del rodaje. «¡Jesús! Al principio todo el mundo estaba tan tenso», recordaba el actor. «Coppola tenía los nervios destrozados, y Pacino parecía como si se fuera a morir. Pero yo quería divertirme, así que Bobby [Duvall] y yo empezamos a hacerlo». Todo empezó el día que James Caan mostró su trasero desnudo a Francis Coppola y a Marlon Brando mientras estaban ensayando una escena con Salvatore Corsitto. Ninguno de ellos pensó que fuese particularmente divertido. Pero de algún modo se puso de moda, y Brando, Duvall, e incluso Pacino, se unieron a la fiesta.

Un día, terminado el trabajo, Duvall, su mujer e hijos y Caan circulaban por la Segunda Avenida de Manhattan, en una limusina del estudio. Robert miró hacia un lado y vio otro coche que llevaba al hotel a Brando y a su secretaria.

—¡Enséñale el culo! —gritó Duvall, dirigiéndose a Caan.

—Pero los niños... —protestó su compañero.

Robert ordenó a sus hijos que pasaran al asiento delantero y, cuando llegaron al primer semáforo, Marlon y su secretaria miraron hacia la limusina contigua y descubrieron las nalgas desnudas de James asomando por la ventanilla. Presa de un ataque de risa, Brando se cayó al suelo del coche, mientras su secretaria le miraba desconcertada. Unos días después, ésta le dijo a Duvall: «No sé qué le habéis enseñado a Marlon, pero la otra noche llamaron a la puerta de mi habitación del Waldorf. Marlon estaba en el pasillo, en cueros e inclinado, dándome la espalda. Se echó a reír y volvió corriendo a su habitación».

En el primer día de rodaje de la boda, mientras se estaba preparando una toma para la foto de familia, Brando y Duvall se bajaron tranquilamente los pantalones, se inclinaron y enseñaron sus traseros a más de cuatrocientos actores y miembros del equipo. «Las ancianas damas italianas que había detrás decían: “No he visto lo que he visto, ¿verdad?”», recordó el actor Richard Bright. Caan, que lo había empezado todo, actuaba como si no les conociese.^[7]

Como solía pasar en todos los rodajes de Brando, sus compañeros de reparto se quedaban a observarle cuando no tenían que trabajar. Encontraban asombrosa la imaginación que había demostrado en la composición de su personaje. En las primeras escenas en la casa de los Corleone, filmadas en los estudios Filmways, Marlon se encariñó con un viejo y maltrecho gato gris que vivía en el edificio. Decidió que en las secuencias en que el Padrino despliega su poder maléfico, llevaría al animal en el regazo; una idea inspirada, la yuxtaposición de la ternura y el terror. El único inconveniente fue que el gato estaba tan embelesado con las caricias del actor, que sus ronroneos dominaban la banda de sonido, obligando a doblar los diálogos del actor.

El astro también exhibió las dotes improvisatorias que le habían hecho célebre en la escena en que Al Martino, en el papel del cantante Johnny Fontane, acude al Don para hablarle de su declive profesional y pedirle ayuda. Coppola había reescrito varias veces esa secuencia; en su opinión, el problema estaba en la interpretación más que en el diálogo, sobre todo al cabo de varias tomas que no habían servido para nada. Martino no era un actor profesional, y sus esfuerzos por interpretar parecían inútiles. Brando se encargó de salvar la escena. El guión original mostraba al Padrino riñendo al cantante y revolviéndole el cabello afectuosamente, una idea que fue desechada. En su lugar, Don Vito iba a darle un gentil cachete en la cara.

«En ese momento», explicó Gordon Willis, «Marlon tuvo la idea de que el Don diera una bofetada al cantante para devolverle la lucidez». La inesperada fuerza del sopapo provocó una maravillosa expresión de sorpresa en Martino, que fue el punto culminante de su intervención.

Pero ni siquiera durante estos felices y productivos momentos en el set desaparecían los conflictos con el estudio. Los directivos de la Paramount en Nueva York y Los Ángeles estaban en constante comunicación con Coppola, para asegurarse de que se mantenía dentro del calendario y el presupuesto.

«Nos dejaron hacer la película, incluso con las preocupaciones que tenían antes de empezar el rodaje, porque les dijimos que nos atenderíamos al presupuesto. Pero estaban detrás de nosotros todo el tiempo», protestaba Ruddy.

Complicaciones aparte, el propio Francis fue a menudo su peor enemigo durante la producción de *El Padrino*. Dado su perfil emocional, su perfeccionismo y sus interminables peleas con el estudio, el director se veía constantemente atacado por tremendas dudas interiores, y acabó enfrentado a parte de su equipo.

Coppola incluso chocó con Gordon Willis, el hombre en quien más confiaba. Con el tiempo, ambos llegarían a respetarse mucho y a establecer una sólida relación profesional. Pero en su primer proyecto juntos, sus problemas eran de dominio público. El realizador se quejaba de que su director de fotografía «odiaba y malutilizaba a los actores. Quería que siguiesen marcas. Yo dije que no. No son robots, son artistas. Yo era su protector».

Willis aseguró luego que el problema no estaba en la supuesta antipatía que a él le inspiraban los intérpretes, sino en la falta de conocimientos técnicos de Coppola. «En aquel momento de su carrera, Francis no comprendía que sin oficio, no hay arte», argumentaba. «Ahora ya lo sabe, pero entonces no. No se puede planificar una escena de forma arbitraria y olvidar que estás haciendo una película. La secuencia tiene que resultarle cómoda a los actores, tiene que convenirle al director y, por último, tiene que adecuarse a las necesidades de la cámara. Si la escena no encaja en el agujerito por el que miramos nosotros, lo demás no importa. Si un director no sabe proyectar sus ideas en una estructura visual, la cosa no tiene sentido».

Dick Smith compartía la opinión de Willis sobre las exigencias y vacilaciones de Coppola. «Francis volvía loco a Gordon», explicó. «Decía: “Vamos a hacer la toma aquí, y de este modo”. Gordon lo preparaba todo, y entonces Francis decía: “No, mejor lo haremos desde el otro lado”. Gordon se tiraba de los pelos».

Los conflictos estallaron en diversas ocasiones, durante las cuales «Francis se encerraba en su oficina, y Gordon no salía de su trailer», recordaba Ruddy. «Al final sacaron lo mejor el uno del otro, pero hubo muchos conflictos».

La confrontación entre los dos hombres llegó a su punto álgido durante la preparación de una escena interior en casa de los Corleone, mientras el Don se recupera de sus heridas. Willis declaró que Coppola, en lugar de establecer el escenario, se puso a discutir si Brando debía llevar los tirantes puestos o caídos. El actor probó a ponérselos, los dejó colgar y luego se los pasó de nuevo por los hombros. Francis llamó a Gordon y le dijo: «Filma».

«¿Que filme qué?», preguntó Willis.

Sin responder, el director gritó «¡Acción!» por segunda vez. Gordon se negó a obedecer; sin un esquema de los movimientos de los actores, la iluminación no podía ser correcta. Ambos se enzarzaron en una discusión a grito pelado, que terminó con Willis abandonando el plató y diciéndole a Francis: «No sabes hacer nada bien».

Coppola ordenó al equipo de cámara que siguiesen rodando. Pero los operadores, cuya lealtad estaba con Willis, se negaron a trabajar. Francis explotó. «¡Que jodan a esta película!», rugió. «He dirigido cinco jodidos filmes sin que nadie me diga cómo hacerlo. Quiero hacer la jodida toma ahora y la haremos, incluso si el puto director de fotografía tiene que ser despedido».

Hecho una fiera, el cineasta volvió a su oficina. Entonces, el equipo se alarmó al escuchar lo que parecía un disparo. «Quizá se ha pegado un tiro», exclamó alguien. Al poco rato apareció un ayudante de dirección solicitando dos carpinteros. «Por favor», les dijo, «subid y poned una puerta nueva en la oficina de Mr. Coppola».

Brando, que había tenido su propia cuota de conflictos en otras producciones, se mantuvo calmado y al margen durante las peleas en el plató de *El Padrino*. Después de la confrontación entre Coppola y Willis, se volvió hacia un miembro del equipo y preguntó: «¿Por qué se están excitando tanto? Sólo es un filme de gangsters».

El compromiso de Marlon con la película estaba a punto de concluir. En ese punto, reforzar el guión para la escena clave que le quedaba por rodar seguía siendo un obstáculo. A pesar de las constantes modificaciones que el libreto sufrió durante la producción, la parte más importante —el traspaso de liderazgo entre el Don y su hijo Michael— no estaba escrita de modo satisfactorio. El diálogo, que se basaba casi literalmente en las frases del libro, no evocaba el amor y respeto que padre e hijo sienten el uno por el otro.

Brando puso reparos a las correcciones que Coppola proyectaba hacer en ese fragmento. Por fin, el director consiguió convencerle para que acudiera a rodar, e hizo una concesión: les filmaría a él y a Pacino en un plano general, paseando por el parque, mientras ambos improvisaban un diálogo. Más tarde, sonorizarían la escena con la nueva versión del texto.

Marlon encontró aceptable la solución. Se dejó colocar los micrófonos y echó a andar junto a Pacino por el jardín, con las cámaras filmando a cierta distancia. Sólo los técnicos de sonido que escuchaban a través de los auriculares supieron en ese momento que el divo, lejos de improvisar un diálogo pertinente para la escena, estaba susurrando obscenidades y chistes verdes al oído de su compañero.

El hecho de que Pacino consiguiera mantener la seriedad durante aquel paseo roza lo milagroso. Más tarde, cuando le preguntaron por esa escena compartida con la leyenda, se limitó a contestar: «¿Tiene idea de lo que fue hacer una toma con él?». Cuando le preguntaron qué había aprendido de Brando, respondió: «De Brando

aprendí a llegar tarde».

Era evidente que Francis Coppola necesitaba ayuda exterior. Pero tenía que ser alguien de su entera confianza, así que recurrió a un colega de sus días con Roger Corman: Robert Towne, un escritor conocido como el mejor “reparador” de guiones de Hollywood, un rápido y efectivo artesano que solucionaba cualquier deficiencia, grande o pequeña.^[8] Towne llegó al set de *El Padrino* el 2 de junio, y ese mismo día escribió pequeños ajustes para, entre otras escenas, la declaración de Michael de que mataría a Sollozzo y McCluskey. El guionista describió la mayor parte de su trabajo como «nada importante, sólo un poco de cirugía». Su principal tarea era reescribir el momento de la transición de poder entre el Don y su hijo, que necesitaba una transformación completa y urgente: el rodaje de esta secuencia estaba programado para el día siguiente; la jornada posterior se reservaba para filmar la muerte del Padrino. Después, Brando dejaría la producción, asumiendo que todo saliese según el plan previsto.

La mayor parte del trabajo previo de Towne como revisor de guiones había supuesto reescribir o reestructurar libretos enteros, y no una única escena, lo que suponía un encargo lleno de riesgos. «Yo no estaba reescribiendo el *script* de principio a fin, que es lo que he hecho más a menudo», explicó el guionista. «En vez de eso, estaba añadiendo material externo y tenía que encajarlo en lo que ya existía, hacerlo consistente. Eso significaba conocer todo lo que se había rodado y todo lo que el director tenía en mente. Un problema interesante. Usualmente, reescribes junto al director y sabes hacia dónde vas».

«Lo que necesitamos», le explicó Coppola, «es algo que permita que padre e hijo se acerquen el uno al otro, que indique que los dos se quieren, aunque no acierten a decírselo. En el libro no hay una escena así, pero en la película la necesitamos».

El escritor cogió sus notas y el guión original, y redactó una escena corta. Pero Brando la rechazó, alegando que el padre quedaba como un manipulador de su hijo.

Esa noche, Marlon, Francis, Robert y Al se reunieron en el camerino del primero. Todos ofrecieron ideas para la secuencia que debían rodar al día siguiente, pero fue el divo quien dio la clave. «Por una vez», dijo, «me gustaría ver a un hombre que no es incapaz de expresarse. Me gustaría que se expresara bien».

Towne volvió a su hotel y trabajó hasta las cuatro de la mañana. Coppola le recogió a las siete, y ambos fueron en coche hasta la localización de Staten Island, sin decir ni una palabra. El director preguntó por fin: «¿Ha habido suerte?». El guionista contestó lacónicamente, «Sí», y le entregó las páginas. Francis dijo que le gustaba la escena y pidió al escritor que le leyese el diálogo a Brando. El actor quedó satisfecho.

«Escribí una escena sobre la sucesión de poder, y a través de eso era obvio que los dos hombres sentían un gran afecto el uno por el otro», recordaba Towne. «A través de la ansiedad de Don Vito sobre lo que podría ocurrirle a su hijo, y su

ansiedad respecto a ceder su poder —sus ambivalentes sentimientos sobre forzar a su hijo a asumir su papel—, esa era la clave de la escena».

En pantalla, la secuencia dura menos de cuatro minutos. Pero a pesar de su brevedad, Towne había creado una obra maestra de la escritura cinematográfica, que permanece como uno de los momentos más memorables en la historia del Séptimo Arte. El guionista sería recordado por su contribución no acreditada a *El Padrino*. Cuando Coppola recibió su Oscar al Mejor Guión Adaptado, dijo: «Quiero dar las gracias a Bob Towne, quien escribió la bella escena entre Marlon y Al Pacino en el jardín. Ésa era su escena».

El 4 de junio, Brando rodó su última escena: la pacífica muerte del Don en su jardín. Solventadas muchas de las secuencias más complejas de la película, la producción siguió avanzando rápidamente: el 7 de junio, el director filmó los exteriores del bautizo del hijo de Connie y Carlo; el día 8, la ejecución del propio Carlo a manos de Clemenza.

Las expresiones de confianza de los directivos de Paramount elevaron los ánimos del equipo. Ya nadie ponía en duda la capacidad profesional de Coppola. En las primeras escenas positivadas, brillaba el dominio narrativo del cineasta y la brumosa y romántica envoltura de la fotografía.

El 22 de junio, Francis concentró sus esfuerzos en uno de los momentos más complejos de la cinta: el asesinato de Sonny Corleone en la cabina de peaje de la autopista. Aunque el estudio había abortado los planes para rodar en Las Vegas y Los Ángeles, Al Ruddy logró convencerles para que gastasen algo de dinero extra en esta importante secuencia.

Originalmente, Coppola había planeado filmar en cabinas de peaje auténticas, pero la logística del tráfico lo hacía imposible. En su lugar, Dean Tavoularis construyó una réplica muy real en una pista de aterrizaje en Floyd Bennett Field, un aeródromo abandonado en Long Island. Era un tranquilo y pacífico escenario para una ejecución, muy similar al que el diseñador había concebido para la espectacular escena del tiroteo en *Bonnie and Clyde*. La secuencia del asesinato de Sonny, que llevó tres días y requirió muchos extras, técnicos y explosivos, costó 110.000 dólares (frente a los 25.000 presupuestados inicialmente).

El 28 de junio, en el 66º día de rodaje de *El Padrino*, llegaron noticias alarmantes desde la celebración anual del Día de la Unidad Italiana en Columbus Circle, Nueva York: habían disparado a Joe Colombo. A unos pocos metros de las oficinas de Gulf +Western, frente a miles de atónitos espectadores y a pesar de un fuerte cordón policial, el fundador de la Liga Italo-Americana recibió dos balazos en la cabeza a quemarropa. El homicida —que jamás fue identificado— también resultó abatido; murió en el acto.

Colombo fue llevado al Hospital Roosevelt, que fue acordonado por Motivos de

seguridad, dado que la policía temía otro atentado contra su vida. Aunque no murió en el acto, sus heridas acabarían resultando fatales. Sufrió graves daños cerebrales y quedó casi totalmente paralizado. Falleció en mayo de 1978 de un ataque al corazón, derivado de los disparos que había sufrido siete años antes. De repente, la Mafia ya no era tan glamourosa. «Estaba alucinado», acertó a decir Ruddy. «Era una pesadilla».

«¿Puedes creerlo?», se preguntaba un desconcertado Coppola. «Antes de empezar a trabajar en la película, decíamos: “Estos chicos ya no van por ahí disparándose unos a otros”»..

La policía especuló con que el atentado formaba parte de una escalada de violencia mafiosa, impulsada por disensiones internas en la familia Colombo. Ese conflicto provocaría más derramamiento de sangre, y se prolongaría durante meses, incluyendo los días inmediatamente posteriores al estreno de la película.

La noche del 2 de julio, el equipo de *El Padrino* concluyó la fotografía principal en Nueva York. Coppola pidió un descanso de dos semanas antes de trasladarse a Italia para rodar las escenas del exilio de Michael en Sicilia. La pausa sirvió al director y a sus montadores para trabajar en un copión en bruto de unas tres horas de duración. El proceso de montaje continuaría mientras Coppola estaba en Europa, y durante los siguientes cinco meses. El cineasta se marchó a Italia durante diez días, pero sólo llevó consigo un equipo reducido. El productor asociado Gray Frederickson asumió la responsabilidad de primer ayudante de dirección. Aunque Gordon Willis se encargó de la fotografía y Dean Tavoularis del diseño, la Paramount se negó a cubrir los costes de enviar también a Dick Smith para que se ocupase del maquillaje. El trabajo se adjudicó a un maquillador local.

Para el bueno de Francis, viajar a las campiñas sicilianas, a nueve mil kilómetros de distancia del estudio, fue un estupendo contraste frente a la olla a presión de Nueva York. Como el pueblo de Corleone estaba demasiado desarrollado en 1971, la mayoría de las escenas se rodaron en los alrededores de Taormina, una villa turística al este de la isla, cerca del Etna. «Para Coppola, aquello fue el paraíso», dijo Ruddy. «Llegamos, no hicimos ningún ruido y no hubo fanfarrias. Nadie se enteró realmente de que estábamos allí. Todo funcionó como un reloj. Hicimos nuestro trabajo y nos fuimos».

La pausa de dos semanas en la filmación, más el relativamente pacífico rodaje en Sicilia, tuvieron una influencia tranquilizadora sobre el proyecto. En el mes de agosto, cuando comenzó la fase de pos-producción, el entusiasmo entre todos los implicados en *El Padrino* era palpable. Sin embargo, pronto surgiría una nueva controversia sobre el aspecto más importante de la película: su duración.

Desde el mes de mayo, un equipo de seis montadores (aunque, finalmente, sólo William Reynolds y Peter Zinner aparecerían acreditados en la versión definitiva)

había estado trabajando en el ensamblaje de la ingente cantidad de material que llegaba diariamente del plató. Francis Coppola rodó en total más de 150.000 metros de película potencialmente utilizable, unas 90 horas de metraje. Para acelerar el proceso de montaje, Ruddy y la Paramount permitieron al director trabajar en el primer copión en San Francisco. Los montajes finales y otros elementos de la pos-producción se completarían en las oficinas de la Paramount en Los Ángeles.

Para encargarse de la banda sonora, Robert Evans y Peter Bart hicieron un trato cada uno con un compositor diferente, sin decírselo al otro. «Ninguno de nosotros era un genio de la administración», admitieron ambos. Evans contrató a Henry Mancini, mientras su ayudante se comprometía con Nino Rota. Coppola no quería a Mancini, sino a Rota; pero Evans no conocía al músico milanés, lo que provocó una nueva pelea entre el director y el ejecutivo. Al final, como casi siempre, ganó el cineasta, y Rota escribió la banda sonora que le convertiría en un nombre popular en Norteamérica.^[9]

Utilizando material original, así como extractos de la música que había escrito para la película de Fellini *Fortunella* (1958), Rota compuso un poderoso *score*, sobresaliente en su conjunto, memorable en algunos temas concretos. Desde el inicial “Godfather Waltz” al arreglo orquestal que acompaña los créditos, la banda sonora está llena de intrincadas melodías, pasajes de aires italianos y temas evocadoramente trágicos. Para complementar la tensión de varias escenas, el maestro creó piezas de música de piano.

Aunque Rota escribió la mayor parte de la partitura, la música incidental^[10] de *El Padrino* también incluye ocho populares canciones italianas y americanas, como “Manhattan Serenade”, de Louis Alter; “I Have But One Heart”, de Johnny Farrow y Marty Symes, y “All of My Life” de Irving Berlin; además de fragmentos de composiciones clásicas de Johann Sebastian Bach y Wolfgang Amadeus Mozart.

Mientras se iban encajando los elementos de la pos-producción, la película evolucionaba, lenta pero segura, hacia la visión que Coppola tenía de ella. En septiembre, sin embargo, el director y sus montadores aún no habían llegado al punto en que sólo necesitaran aplicar un corte aquí o allá. Más bien todo lo contrario: necesitaban un machete con el que podar los kilómetros de celuloide sobrante. Para llevar el filme hasta un metraje manejable hubo que eliminar escenas enteras. También desapareció la estructura original en *flashback*, presente en el libro y el guión. En su lugar, la historia se montó de un modo más lineal.

Después, cuando la Paramount se involucró más a fondo en la producción, exigieron que se eliminase la secuencia final. Inicialmente, *El Padrino* iba a terminar con una imagen de Kay mientras enciende velas en la iglesia y reza por el alma de Michael. Pero Evans insistió en cambiarla, y el director no pensó que mereciese la pena luchar por esa escena. En su lugar, la película acaba con una escalofriante

secuencia que apunta brillantemente hacia la secuela: Kay pregunta a Michael si lo que ha oído —que él ha organizado el asesinato del marido de su hermana— es cierto. Él la trata de un modo condescendiente, como si fuese una niña. Después de una pausa, en una toma especialmente cercana, le miente: «No». Ella sale de la habitación y ve a los otros mafiosos entrar para rendir tributo a su nuevo Padrino. Sentimos que Kay ha quedado excluida para siempre de todo lo que es importante en la vida de su marido. El final preferido por Coppola nos devolvía al tema de la combinación de familia y religión, y la traición de Michael a ambos en su toma del poder. La conclusión impuesta por Evans representa sólo el poder del joven Corleone y la creciente irrelevancia de su esposa en su nueva vida.

En noviembre de 1971, tras meses de interminables cortes y reajustes, Coppola completó una versión casi definitiva de *El Padrino* que satisfizo al equipo de producción. El pre-montaje del director estaba listo para ser mostrado a Evans en las oficinas de la Paramount en Los Ángeles. Cuando las luces de la sala de proyección se encendieron, el ejecutivo convocó a Coppola a su despacho.

—La película apesta. ¿Lo captas? —bramó Evans—. Rodaste una gran película. ¿Dónde coño está?, ¿en la cocina, con tus spaghetti? Seguro que no está en la pantalla. ¿Dónde está la familia, el corazón, el sentimiento? ¿También se quedaron en la cocina?

—Todo el equipo piensa que es mi mejor trabajo —se defendió el cineasta.

—¿Qué carajo me importa lo que piensen ellos? ¡Apesta! Te has traicionado a ti mismo. ¿Qué jefe de producción le dice a un director que haga una película más larga? Sólo un loco como yo. Rodaste una saga y la has convertido en un trailer. Ahora dame una película.

Han pasado más de tres décadas y aún sigue habiendo desacuerdos sobre los hechos que llevaron a la creación de la versión final de *El Padrino*. En particular, en qué medida participó Evans en ese montaje. Las historias varían ampliamente, dependiendo de quién las cuente. Coppola recordaba haber entregado un copión al estudio que duraba 2 horas y 55 minutos, cerca de la extensión de la película que todos conocemos.

«A Evans le encantaba la película con 2:55», aseguró Ruddy. «Llamó a Frank Yablans, y Frank se volvió loco. Gritaba: “No arriesgaré con ninguna película que dure tres horas. Cortadla a 2:20”. Francis volvió a la sala de montaje y la volvió a cortar. Se la mostramos a Evans otra vez, y dijo: “Esta película se me hace más larga con 2:20 que con 2:55”. Y le explicó ese punto de vista a Yablans. Así que se quedó exactamente del modo que Francis quería».

En una entrevista publicada en 1984, Evans contaba su versión de la historia. Según el jefe de producción, el montaje que hizo Coppola «duraba dos horas y 20 minutos, y parecía sacado de la serie de televisión *Los intocables*. Francis le había

quitado toda la textura. Pensábamos estrenar la película en Navidad. Hablé con los jefes del estudio y les dije que no podíamos estrenarla para entonces. Casi me cuesta el puesto. Pero aplazaron el estreno y añadieron cincuenta minutos».

Coppola había actuado hasta el momento mediatizado por su contrato, que le exigía un montaje final cuya duración fuese inferior a dos horas y treinta minutos. Si se excedía de ese margen, la Paramount le hubiese arrebatado el control de la película y habrían hecho el montaje ellos mismos; una perspectiva terrorífica para un talento creativo como Coppola.^[11]

«Me dijeron que si la película duraba más de dos horas y media, me la quitarían», aseguraba el director. «Así que la hice de 2:20; estaba por debajo del límite de tiempo para no darle a nadie una excusa para despedirme».

Evans afirmaba que animó a Coppola a recuperar material. «Francis me dijo que le daba miedo entregar una película de tres horas», explicaba. «Cada jefe de estudio al que había conocido siempre le ordenaba: “¡Corta, corta!”. Así que le dije que la hiciera tan larga como quisiera y recuperase la textura, el calor familiar».

La verdadera historia queda aún más oscurecida por las declaraciones de Evans sobre su intensiva participación en el montaje de *El Padrino*. El jefe de producción recordaba una casi constante colaboración con el director, lo que, aseguraba, contribuyó al fracaso de su matrimonio con Ali MacGraw.

«Hacia el final eran siete días a la semana, dieciocho horas al día», comentaba. «Un columnista dijo que la película se interpuso entre Ali y yo, y en cierto modo es verdad. No estuve mucho en casa durante esos seis meses».

Años después, estos comentarios enfurecieron terriblemente a Coppola, que respondió con un airado telegrama a Evans. «Querido Bob Evans, he sido un verdadero caballero al respecto de tus afirmaciones de implicación en *El Padrino*», escribía el cineasta en 1983. «Nunca he hablado sobre tu eliminación de la música de Nino Rota, tu oposición al *casting* de Pacino y Brando, etc. Pero tus estúpidos comentarios sobre el montaje de *El Padrino* vuelven continuamente, y me ofenden por su ridícula pomposidad».

La última palabra sobre el tema la tenía Al Ruddy. «Bob estaba pasando por algunos problemas, y se juntaba mucho con nosotros por las noches», aseguró. «Era un buen tipo; nadie tenía ningún problema con que él estuviese allí, y siempre era muy gentil. No quiero quitarle ningún mérito a Bob, que nos respaldó, siempre trató de ayudar y nunca fue un obstáculo. Pero el montaje final fue de Francis, toma tras jodida toma».

De lo que no hay duda es del papel de Evans como defensor de la versión larga de *El Padrino*. Todos los asociados en la producción coinciden en que él la aprobó y se apresuró a defenderla ante sus jefes en la Paramount y Gulf+Western. «Considero que fue ésta la gran contribución de Bob a la película», concluyó Ruddy. «Estaba a

nuestro lado cuando llegamos con una película que duraba casi tres horas. Cuando Frank Yablans se enteró, casi perdió la cabeza, pero Evans nos respaldó».

Brando pidió ver un premontaje de *El Padrino*, cosa rara en un actor que pocas veces veía sus propios filmes. Buscaba una carga social, algo que le garantizase que aquélla no era sólo una cinta más de gangsters. «Me parece uno de los comentarios más impactantes que se han hecho sobre América», declaró tras la proyección.

Los ejecutivos de la Paramount pensaban que los diálogos de Marlon resultaban ininteligibles. Este defecto era especialmente evidente en las últimas secuencias, cuando la voz del Don se agudiza para indicar que en el atentado que sufrió le dispararon en la garganta (Coppola reconoció más tarde que se había equivocado al no aclarar este hecho). El actor accedió a doblar sus escenas; lo hizo en dos jornadas y acabó el día de Nochebuena. Al recibir un cheque de doce mil dólares por su labor, se presentó ante Evans y le dijo: «Esto son cuatro mil de más. El primer día no trabajé. ¿Dónde puedo enviar la diferencia?».

Pero lo cierto es que el estudio podía haberse ahorrado el dinero, y Brando, el esfuerzo. Los espectadores de los pases de prueba confirmaron que las frases de la estrella se entendían sin dificultad. Y los directivos de la Paramount reconocieron que la textura del sonido directo era mejor que la de los diálogos doblados en un estudio de sonido; en consecuencia, éstos nunca llegaron a utilizarse.

El estreno de *El Padrino* estaba programado originalmente para las Navidades de 1971. Pero debido a los múltiples problemas con el montaje, la Paramount aplazó la *premiere* hasta el 15 de marzo de 1972, y su estreno nacional hasta el 24 del mismo mes. El lanzamiento estaría respaldado por una avalancha publicitaria, el lanzamiento simultáneo del álbum con la banda sonora y una edición especial en rústica de 1.300.000 ejemplares de la novela original, con un inserto de treinta y dos páginas con fotografías de la película.

A comienzos de 1972, el *staff* de la Paramount y los exhibidores asistieron a una proyección privada de *El Padrino*. Aunque los propietarios de las salas y los periodistas disfrutaron de pases especiales, el estudio trabajó duro para que los comentarios sobre el filme no se hiciesen públicos hasta los días previos a la fecha del estreno. Mientras tanto, Coppola navegaba en un mar de dudas. Estaba al mismo tiempo entusiasmado e inseguro sobre el éxito de su criatura. En una entrevista, confesaba: «Temo que la gente piense que yo he cogido este excitante *best seller* y lo he transformado en una cinta monótona, pesada y aburrida con un montón de actores de los que se sabe que eran mis amigos personales».

La Paramount tomó entonces una decisión extraordinaria: estrenar *El Padrino* el 15 de marzo en una gran *premiere* simultánea en cinco salas de la cadena Loew's en Nueva York. Para los *standards* del marketing cinematográfico en los setenta, esta jugada constituía un movimiento arriesgado que nunca antes se había intentado. El

triunfo fue absoluto: las localidades se agotaron hasta en aforos de 4.700 butacas.

Los críticos se mostraron entusiasmados. «*El Padrino* es la primera película americana realmente satisfactoria y comercial del año», decía el “New York Times”. «Una de las más brutales y conmovedoras crónicas de la vida en América nunca diseñadas dentro de los límites del entretenimiento popular».

«*El Padrino* es un filme que parece tenerlo todo: calidez, violencia, nostalgia, el carisma de Brando en una de sus mejores actuaciones, y el recorrido dinástico de un *Lo que el viento se llevó* italo-americano», se podía leer en “Time”.

La revista “Life” definía la película como «un trabajo superior de entretenimiento popular. Nos recuerda a los perdidos placeres de las viejas películas de gangsters. ¿Qué más podríamos pedirle a un filme?».

Sin embargo, no todo fueron comentarios positivos. El cronista del “New York Post” señalaba ácidamente que «lejos de sobrevivir como el *Lo que el viento se llevó* de las películas de gangsters, mi deseo es que *El Padrino* sea tan rápidamente olvidada como merece».

En términos algo más moderados se expresaba “Vogue”: «En las reverentes manos de Francis Ford Coppola, la historia se ha convertido en una abrumadora, pretenciosa, lenta y finalmente tediosa cuasi-épica de tres horas».

La crítica alabó a todo el elenco de actores, pero destacó especialmente la “resurrección” artística de Marlon Brando y el “repentino éxito” de Al Pacino.^[12]

«Brando ha conectado finalmente con un personaje y una película que no necesitan avergonzar al más complejo e idiosincrático actor de América, ni a aquellos críticos que se habían preguntado qué había sido de él», escribía Vincent Canby en el “New York Times”.

Por su parte, James Bacon describía a Pacino como «Dustin Hoffman con *sex appeal*». El columnista opinaba que «el cine tiene una nueva superestrella en Pacino, que roba la película incluso a la mejor interpretación de Brando desde *La ley del silencio*».

Más rotundo aún se mostraba el crítico de “The Sun”, quien afirmaba que «la mejor interpretación es la del recién llegado Al Pacino. Yo le califico como uno de los mayores hallazgos de la pantalla desde... bueno, desde el joven Marlon Brando».

El estreno de *El Padrino* en 316 salas de todo el país, el 24 de marzo, pulverizó inmediatamente records de taquilla. En sus veintiséis primeros días de exhibición amasó 26 millones de dólares; una media de un millón diario. «Ningún filme había hecho tanto dinero en tan poco tiempo», anunciaron los orgullosos directivos de Paramount, mientras veían dispararse la cotización de las acciones de Gulf+Western.

Hasta ese momento, el récord de recaudación lo tenía *Lo que el viento se llevó*, con 72.900.000 dólares (incluyendo seis re-estrenos). El film de Coppola superó esa cifra en menos de seis meses, embolsándose 81.500.000 en su primer año. Antes de

finalizar el año 1972, *El Padrino* se había convertido en la cinta más taquillera de todos los tiempos, con unos ingresos mundiales estimados de 245 millones de dólares. La película hizo tanto dinero que no sólo cubrió de oro a la Paramount, sino que también revitalizó toda la industria de Hollywood, que había estado estancada financieramente durante varios años.^[13]

En el verano de 1972, *El Padrino* empezó a exhibirse fuera de Norteamérica, batiendo récords de taquilla en varios países. En septiembre llegó a Italia, el hogar natal de los Corleone, donde fue toda una sensación. La cinta llegó a estrenarse en el mismísimo corazón de la Mafia siciliana, Palermo, doblada al dialecto local (una versión en la cual el lenguaje era «más contundente y los matices menos sutiles»). Según informaba la prensa, la mayor parte de los Padrinos de la Mafia local fueron a verla, y se sintieron ligeramente envidiosos de la vida del Don Corleone. «Desearían ser tan atractivos y educados como Marlon Brando», comentaba el editor de un periódico de Palermo.^[14]

Las grandes películas generalmente no están planeadas como tales; se generan a través de una inusual confluencia de talentos y cualidades. Y *El Padrino* no es una excepción. Francis Coppola buscaba simplemente redimir una carrera titubeante cuando empezó a rodar la adaptación de la popular novela de Mario Puzo. Su talento le trajo suerte. Primero reunió a un extraordinario plantel de grandes actores que hicieron interesante el cine norteamericano durante los años setenta y ochenta: Marlon Brando, James Caan, Al Pacino, Diane Keaton y Robert Duvall. Después alió la mezcla con algunos competentes característicos: John Marley, Al Lettieri, Sterling Hayden y su propia hermana, Talia Shire. Coppola también tuvo el eminente buen sentido —o buena fortuna— de conseguir a Nino Rota para que escribiese su última gran partitura. Recibió un magnífico guión de Puzo, y después trabajó obsesivamente para llevar a todos los implicados hasta el límite de sus habilidades, y a veces más allá.

La novela de Puzo —que también resucitó una trayectoria vacilante— proporcionó no uno, sino varios elementos míticos que el director fue lo bastante inteligente para reforzar en la película. *El Padrino* es una saga generacional; también es un filme de acción, pero por encima de todo, atrapa la imaginación del público porque sugiere que la carrera de un gángster no es tan diferente de la de un hombre de negocios o un político. Esta interpretación tuvo una importante resonancia para la generación de los primeros años setenta.

La cinta es oscura (Gordon Willis atenuó deliberadamente la iluminación de cada escena); el ambiente es oscuro; y el clímax, en el cual Michael Corleone se permite una orgía de sangrienta venganza, podría resultar simplemente horrible, de no ser por las irónicas melodías del *score* de Rota, que nos mantienen a una apropiada distancia. Y éste es el mayor logro de Coppola en *El Padrino*: nos presenta simultáneamente

dos visiones de la familia Corleone. Los observamos desde dentro, simpatizando con los motivos y dilemas de estos individuos muy reales, atractivos y carismáticos; y los vemos desde fuera, en un estado de suspendida indignación ante un código moral que sólo conoce la codicia y la sangre.

Dediquemos unas líneas a la historia. Desde la primera secuencia, la patriarcal figura de Don Vito Corleone domina toda la pantalla. Vestido de etiqueta, con ademanes tranquilos, acariciando su gato y dando a besar su mano, otorga favores y ordena muertes con la tranquilidad de quien se encuentra en la cima de su poder. Coppola utilizó la iluminación para presentar al espectador las dos caras de la familia: en el jardín, bajo una luz radiante, entre risas y bailes, se celebra la boda de Connie Corleone, el ambiente rezuma paz y tranquilidad; en el interior, envuelto en las sombras de su despacho, un primer plano de Don Vito muestra la cara oscura de la familia, el aspecto sombrío de un poderoso clan teñido por la sangre y la violencia.

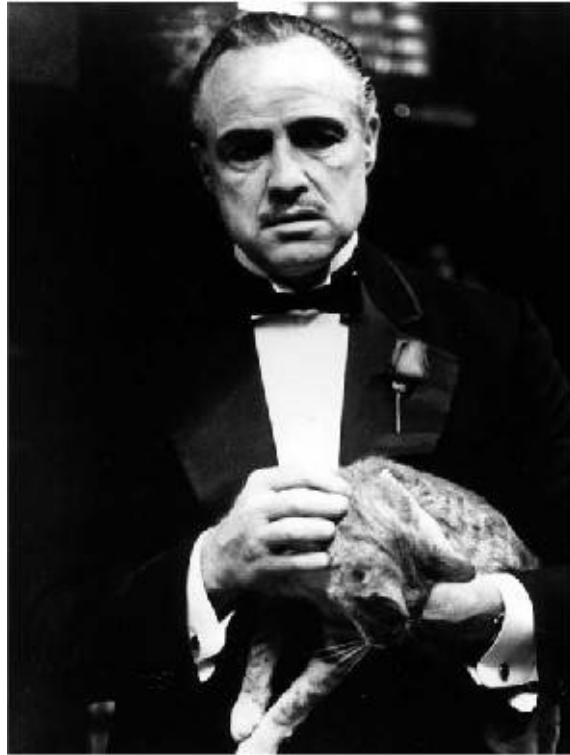
En la fiesta se encuentra el otro gran protagonista del filme: Michael Corleone, el hijo pequeño, un héroe de guerra apartado de los negocios familiares por voluntad propia y destinado a ocupar un cargo relevante en la sociedad. Pero la huella es demasiado profunda y ante la fuerza de la sangre (derramada por su padre) emerge el “Corleone” que hay en su interior. Descubre el siciliano que creía enterrado y, consciente de su suerte, asume el papel que la vida le ha deparado: convertirse en el nuevo Don. La película se cierra con una nueva celebración familiar —un bautismo— en la que el heredero recibe impasible los saludos de los invitados, mientras un montaje paralelo muestra cómo todos los jefes rivales que participaron en el asesinato de su hermano Sonny son eliminados en una matanza de tonos operísticos. Las cuentas están saldadas y un “nuevo Padrino” ha nacido a imagen y semejanza de don Vito. Nada ha cambiado, aunque las caras son diferentes, el personaje es el mismo. Creen manejarlo todo pero en realidad son marionetas en manos del destino.

Como en Coppola ha llegado a ser habitual, el trabajo de los actores a sus órdenes suele ser una de las bazas más sólidas de sus películas. Y en esta ocasión es difícil decir quién supera a quién. Aun así, resulta imposible no destacar el trabajo de Marlon Brando. Envejecido, afeado, lejos de la fornida silueta apolínea que luciera en los cincuenta y con esa voz cavernosa tantas veces imitada, el rebelde por antonomasia del cine resurgió de sus cenizas como el gran actor que siempre fue y la rutilante luminaria que arrastraba a las masas a las taquillas. A Al Pacino, por su parte, le tocó en suerte al personaje más controvertido del filme. El joven intérprete bordó un perfecto Michael Corleone, imperturbable, frío e implacable. Y la perfección de ambos se contagió, en cierto modo, a todos los demás: James Caan dio vida a un cautivador Sonny Corleone, violento, irascible y lascivo; Robert Duvall acometió la primera de una serie de excepcionales caracterizaciones en el papel del hijo adoptivo del Don, Tom Hagen, el implacable abogado de la familia; Diane

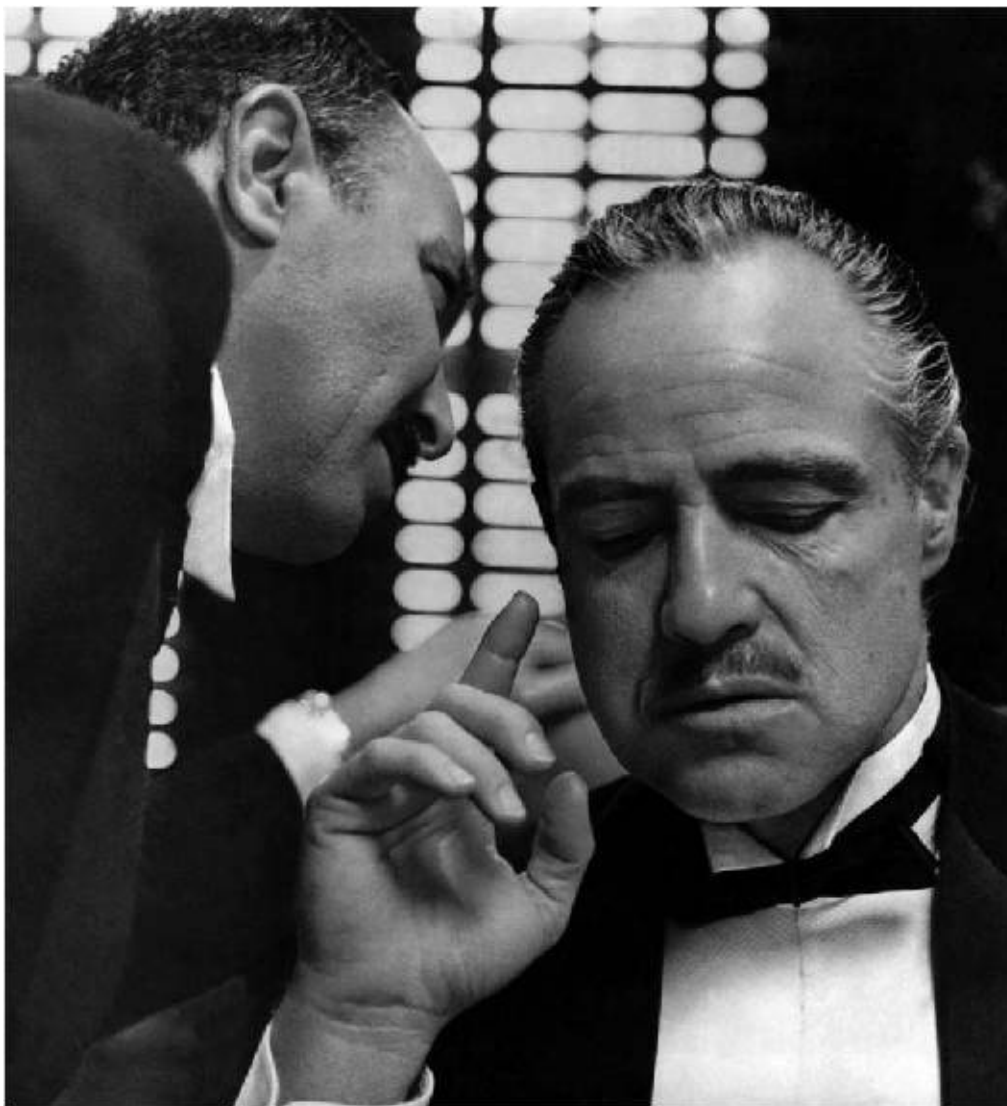
Keaton, Talia Shire, Richard Conte, John Cazale, Sterling Hayden..., todos en estado de gracia.

Francis Coppola logró en *El Padrino* que no se le fuera de las manos un difícil ejercicio de realización, mezclando, con justeza y talento, los ingredientes exactos para poner en pie una obra primorosa. Los escenarios están exquisitamente cuidados, el montaje es sobrio y vigoroso, la tensión se mantiene desde la primera secuencia a la última y la hermosa partitura de Nino Rota impregna el filme de un encanto muy especial. Una película insuperable.

Coppola será recordado por varias películas memorables, pero sobre todo como el autor de una de las páginas más brillantes y emotivas de la historia del cine: la “trilogía de los Corleone”. Su nombre permanecerá por siempre ligado a este hermoso fresco cinematográfico edificado sobre los cimientos de *El Padrino*, título clave y emblemático de los setenta, una obra por la que no pasa el tiempo como no sea para embellecerla y modernizarla.



Salvado el escollo del director de *El Padrino*, los ejecutivos de la Paramount se encontraron con otro hueso aún más duro de roer: el papel de Don Vito Corleone. En principio se barajaron los nombres de Ernest Borgnine, Edward G. Robinson, Anthony Quinn, George C. Scott, Laurence Olivier y Frank Sinatra, e incluso se dijo que el famoso abogado Melvin Belli estaba ansioso por participar en el filme. Sin embargo, el director tenía su propio candidato, Marlon Brando, un mito que vivía sus horas más bajas tras una década de películas desastrosas. El problema era que el director de la compañía no estaba dispuesto a arriesgar su dinero con una estrella famosa por su tendencia a retrasar los rodajes haciendo correcciones al guión y comportándose como una prima donna: «¡Como presidente de la Paramount —afirmó en una reunión—, quiero dejar claro que Marlon Brando jamás intervendrá en esta película!»». La búsqueda del Don continuó en un ambiente de tensión y ansiedad. Finalmente, se acordó pedir a Brando lo impensable: una prueba.



La crítica recibió con entusiasmo el trabajo de Francis Ford Coppola y aplaudió la resurrección de un Marlon Brando que había conseguido inaugurar la segunda etapa de su carrera como un intérprete de increíble madurez y versatilidad. La Academia de Hollywood reconoció su magistral interpretación y le premió con su segundo Oscar, a lo cual el genial y extravagante actor respondió con su prepotencia y desprecio habitual: rechazó el galardón y envió a la ceremonia a una joven siuxa en solidaridad con los indios encerrados en Wounded Knee. Brando había ganado una vez más.



'CHINATOWN'



Considerada una de las grandes películas de los años setenta, *Chinatown* fue una exploración perspicaz de los factores que determinaron el crecimiento de Los Ángeles en los años treinta, de los efectos de la corrupción y el expolio ecológico provocados por la venalidad que las grandes corporaciones tuvieron en la vida personal de los habitantes de la ciudad, además de un immaculado *film noir* en la tradición de Hammett y Chandler, a la altura de los más grandes clásicos del género. Ese milagro tenía cuatro artífices: el productor Robert Evans, el guionista Robert Towne —ganador de un Oscar por su trabajo—, el director Roman Polanski —inolvidable en su “cameo” de gangster vestido de blanco con navaja— y el actor Jack Nicholson, memorable en su creación de Jake Gittes, el detective protagonista.

Pero no es oro todo lo que brilla. Cuando llegó el momento de rodar *Chinatown*, Roman Polanski había dejado de creer en los finales felices. A cuenta de ello tuvo feroces discusiones con Robert Towne, que pretendía emparejar felizmente a Jack Nicholson y a Faye Dunaway al final de la película. Polanski estaba decidido a demostrar a los espectadores que la vida es una pesadilla sin paliativos. Mostró cierto grado de paciencia en el plató y pareció disfrutar maltratando a Faye: «¡Tú di la frase! ¡Lo que te motiva es tu sueldo!». Robert Evans reconoció que Polanski era un Napoleón con los actores.

Miss Dunaway siempre ha reconocido que trabajar con Polanski fue la experiencia profesional más difícil de su carrera: «Mis nervios estaban a punto de romperse, y también fueron momentos difíciles para él... Pero no creo que lo que Roman dijo tuviese ningún fundamento en absoluto; porque dos no discuten si uno no quiere, y él era insufrible. Es un personaje muy gótico, tiene un pasado muy complicado y no creo que se haya recuperado de ello. Por todo lo que sabemos ahora sobre su vida, obviamente ha tenido problemas con las mujeres. Así que el rodaje fue una guerra».

Resulta difícil resistirse al cliché “chico prodigio” cuando se habla de Robert Evans, o no evocar la sombra de Irving G. Thalberg, y no sólo porque Evans hubiese interpretado al legendario productor en el *biopic* de Lon Chaney, *El hombre de las mil caras* (1957). Evans se había pasado a la producción independiente a principios de los años sesenta y, en 1966, aceptó la oferta de Charles Bluhdorn, el mandamás de Gulf+Western, para entrar como vicepresidente a cargo de la producción en Paramount Pictures, una de sus filiales.

La compañía petrolera estaba pensando en cerrar el languideciente estudio y vender los terrenos al adyacente Cementerio de Hollywood, pero Robert cambió la suerte de la productora con una serie de éxitos en taquilla como *La semilla del diablo* (1968), *Love Story* (1970) y *El Padrino* (1972), convirtiendo a la Paramount en la *major* número uno de la industria.

A principios de la década de los setenta, Evans trató de negociar un acuerdo

basado en un porcentaje de los beneficios de cada filme producido por el estudio. En vez de eso, Bluhdorn le propuso una oferta inédita. Como recuerda el propio productor, el ejecutivo dijo: «Quiero que Bob haga historia... Podrá hacer una película al año, durante cinco años, con su propia compañía, Robert Evans Productions, y seguir siendo jefe de la Paramount. Seremos socios al cincuenta por ciento; si la cinta es un éxito, ganará mucho dinero».

Así que, para su primer proyecto autónomo, Evans se reunió con su amigo Robert Towne. Antiguo alumno de la “escuela” de Roger Corman, Towne había sido guionista de *La tumba de Ligeia* y compartido créditos con Sam Peckinpah en *Villa cabalga*. A principios de los setenta, su estrella estaba ascendiendo rápidamente, no sólo por su reputación de ser el mejor revisor de guiones de Hollywood (para Bob había pulido *El Padrino* y *El gran Gatsby*), sino también por el éxito de *El último deber*, dirigida por Hal Ashby y protagonizada por su colega Jack Nicholson. El guión de *El último deber* era excelente, pero su temática —una crítica al ejército hacia el final de la guerra de Vietnam— le causó no pocos problemas a su autor. El escritor pensó que quizás algo más genérico le garantizaría una travesía más tranquila. «¿Y si escribo una historia de detectives?», le preguntó a Evans.

Antes de que el productor pudiese responder, Towne empezó a hablarle sobre un guión original en el que estaba trabajando:

—Es sobre cómo Los Ángeles se convirtió en una ciudad en auge, incesto y agua. Está ambientada en los años treinta. Un sabueso de segunda es engañado por una misteriosa puta. En vez de resolver el caso para ella, él es el pichón. Lo estoy escribiendo para Jack Nicholson.

—Suená bien —comentó Evans—. ¿Cómo se llama?

—*Chinatown*.

—¿Quieres decir que está ambientada en Chinatown?

—No. *Chinatown* es un estado mental; el jodido estado mental de Jake Gittes.

Towne había sacado la idea para el título de un policía de Antivicio de origen húngaro que trabajó en el distrito de Chinatown, y al que el guionista conoció cuando le compró su perro pastor alemán, “Hira”.

«No sabes quién es un criminal y quién no lo es», le explicó el policía. «Así que en Chinatown dicen: “No hagas ninguna maldita cosa”». Para el escritor, Chinatown se convirtió en una sinécdoque para toda la ciudad de Los Ángeles, un lugar donde nadie sabe lo que está pasando y donde es mejor dejar las cosas como están, para bien o para mal. Así que el título de la película es una metáfora para una ciudad que en sí misma es más metafórica que real.

Incidentalmente, Evans también estaba buscando un papel protagonista para complacer a su nueva esposa, la actriz Ali MacGraw, y pensó que el rol de la mujer misteriosa era perfecto para ella. A pesar de lo esquematizado del concepto, al

productor le encantó el título y la atmósfera que evocaba, y pagó a Bob veinticinco mil dólares para que escribiese un guión completo.

Sin embargo, había una condición para el trato: Towne soñaba con dirigir *Chinatown* él mismo, sobre la premisa de que una simple historia de detectives no presentaría muchas dificultades para un realizador novato y mantendría al público interesado, tanto si hacía un buen trabajo como si no. Pero Evans le dijo: «Esta no es una de esas películas de Roger Corman. Esta costará mucho dinero. Quiero un director conocido».

El guionista no estaba en posición de discutir. Una cosa en la que ambos sí estaban de acuerdo era en que deberían ofrecer el papel del detective a Jack Nicholson. El actor subió a bordo casi desde el principio y estuvo siempre disponible para ofrecer sus ideas. Nicholson firmó por 500.000 dólares más un porcentaje de los beneficios de taquilla, su salario más alto hasta la fecha.

Chinatown se había originado en una atmósfera de melancolía y nostalgia. En la primavera de 1970, mientras se aburría en el rodaje de *Drive, He Said* en Eugene, Oregón, Towne leyó un libro de Carey McWilliams que detallaba la historia de la corrupción en la explotación del petróleo y el agua en el sur de California, una ficcionalización del famoso escándalo de Owen River Valley en 1908. El escritor pensó que allí había material para una gran película y empezó a escribir un guión, basando uno de los personajes centrales, la figura de un ingeniero pionero del suministro de agua en Los Ángeles.

Un reportaje fotográfico titulado “Raymond Chandler’s L.A.” en la revista “New West” le proporcionó a Towne otra piedra de toque, recordándole que debía preservar el pasado de la ciudad en la cinta.

Mientras escribía, Towne emuló conscientemente el tono áspero de dos monstruos sagrados, Raymond Chandler y Dashiell Hammett, a los que admiraba por su dominio del género de detectives.

«Hammett, por supuesto, fue una gran influencia por el nivel de realidad que introdujo en sus obras», admitía el guionista. «He leído todo lo suyo y todo lo de Chandler y me han influido mucho. Las descripciones de Los Ángeles que hace Raymond Chandler realmente me noquearon, me dejaron con un sentimiento de pérdida. Su prosa es increíble. Tiene ese sentimiento lírico de una ciudad en la que pasan cosas horribles».

Mulholland evolucionó hasta plasmarse en Noah Cross. En el guión, Cross tenía una hija, Evelyn, con la cual mantiene una relación incestuosa. Al principio, Towne estaba preocupado por la novedad del ángulo del incesto, pero eso no estimulaba su imaginación, así que cambió el enfoque al detective protagonista. Sería un héroe arquetípico, sin *glamour*, investigando un rutinario caso de divorcio.

El sabueso se convirtió en J. J. “Jake” Gittes. “Jake” era uno de los alias del

escritor para Jack Nicholson; Gittes venía por su amigo común, el productor Harry Gittes. Por supuesto, el papel estaba siendo diseñado a medida para Nicholson, a quien Towne conocía desde finales de los cincuenta. Incluso la historia estaba ambientada en 1937, el año de nacimiento del actor.

«El personaje sobre el que estás escribiendo y el actor que estás imaginando se convierten en uno en tu mente», decía el guionista. «Jake Gittes maneja a la gente del mismo modo que Jack, alternativamente intimidando y engatusando. Tiene la habilidad de Jack para manipular a la gente de un modo divertido y reflexivo. El amor de Gittes por la ropa viene de Jack. En un sentido, Jack siempre ha puesto su sello en lo que escribo».

De algún modo, el caso en que Gittes está trabajando le lleva hasta Noah Cross y la farsa de los derechos del agua. El incesto sería una bomba de relojería en el guión. Como sucede con la mayoría de los misterios, la estructura era un desafío, más formidable aún debido a la preocupación de Bob por la historia real. «Ningún guión me volvió nunca tan loco», admitía, «mientras trataba de revelar de una forma u otra montañas de información sobre presas, huertos de naranjas, incesto, etcétera».

Dieciocho meses después, Towne le entregó su guión a Evans. Éste le comunicó que, mientras terminaba su trabajo, un factor fundamental había cambiado: Ali McGraw estaba a punto de comenzar el rodaje de *La huida* con Steve McQueen. De todos modos, el humillado productor decidió seguir adelante con el proyecto. Siempre podrían contratar a otra actriz para el papel de la enigmática Evelyn Mulwray.

Sin embargo, nadie en la Paramount parecía entender el guión de Towne, quizá porque su subtexto trataba sobre un tema demasiado cercano a la industria: la codicia. Tampoco estaban precisamente entusiasmados con la contratación de Jack Nicholson como protagonista. Hay que tener en cuenta que, a mediados de los setenta, el actor era un estigma para los conservadores directivos del estudio.

Frank Yablans, presidente de la Paramount, aconsejó a Evans:

—No hagas tu primera película con esto. El único lugar donde se verá es en tu sala de proyección.

—*Chinatown* es mi filme, colega —replicó el productor.

—Con todo a tu disposición, escoges este pedazo de mierda. Es un jodido suicidio, pero es tu culo. Has hecho cosas más locas antes. Es tuya, chico.

Dicho esto, Yablans abrazó al productor, sacudiendo la cabeza con desesperación.

Pero Evans estaba empeñado en escoger *Chinatown* como su primera producción. Confiaba en que Nicholson podía atraer a un público más amplio que a los “porreros” de *Easy Rider*, la película que le lanzó al estrellato. Y ya tenía a un director en mente, cuyo nombre garantizaría que sus colegas ejecutivos llamasen urgentemente a sus psicoanalistas: Roman Polanski.^[1]

Polanski había emergido como uno de los directores europeos más prometedores de los sesenta, con inquietantes cintas como *El cuchillo en el agua*, *Repulsión* y *El baile de los vampiros*, trufadas de crueldad, paranoia y humor mordaz. Fue precisamente Evans quien le “importó” a Hollywood para hacer *La semilla del diablo*, un gran éxito de crítica y público en 1968. Pero desde entonces, Polanski había sufrido dos sonados batacazos con *Macbeth* y *¿Qué?* Evans sabía que el cineasta polaco necesitaba desesperadamente un nuevo triunfo comercial al estilo de Hollywood, y él podía servírselo en bandeja.

En realidad, fue Jack Nicholson quien primero pensó en Polanski como director de *Chinatown*. Los dos hombres habían pasado mucho tiempo juntos durante el invierno anterior, esquiando en Gstaad. Roman había alquilado una villa allí, mientras lamía sus heridas por el fiasco de *Macbeth*. Fue en estas circunstancias cuando la asociación Polanski/Nicholson comenzó a tomar forma, aunque sólo fuese por el hecho de que el actor era un huésped habitual en la residencia del realizador.

Roman le dijo a Jack que estaba escribiendo un papel para él en una película provisionalmente titulada *The Magic Finger*. El bizarro argumento trataba sobre un productor de cine (modelado a partir de uno de los héroes de Jack, Sam Spiegel) que está haciendo el *casting* para un film; de algún modo, la prueba debía implicar que las aspirantes chupasen el dedo meñique al productor. Nicholson declinó amablemente la oferta y prometió a su amigo que buscaría alguna otra cosa para trabajar juntos cuando volviese a Estados Unidos. Entretanto, el director voló a Italia y convenció a Carlo Ponti para que produjese su proyecto, ahora retitulado *¿Qué?* Como ya hemos señalado, fue otro monumental fracaso.

Mientras Polanski estaba en Roma recobrándose de la mala experiencia de *¿Qué?*, Nicholson le telefoneó y le sugirió que «trajese su culo a Los Ángeles» para rodar una nueva película titulada *Chinatown*. Evans también le llamó y, finalmente, le convenció para que viajase a Hollywood y se reuniese con Robert Towne para hablar sobre el guión.

Al principio, Roman no se mostró muy entusiasmado ante la idea de volver a Los Ángeles, la ciudad donde su esposa, la actriz Sharon Tate, y varios amigos habían sido masacrados por el culto pseudo-hippie de Charles Manson en agosto de 1969.

El retorno del cineasta polaco a la Meca del Cine fue acogido con reacciones diversas, que oscilaban entre los apretones de manos y las miradas de reojo que parecían decir: «¿Qué demonios está haciendo otra vez aquí?». Los asesinos de Sharon Tate acababan de comenzar su condena en prisión; los recuerdos aún estaban frescos en la memoria y, como señaló Nicholson, «la mayoría moral estaba esperando para castigarle porque su mujer había sido asesinada».

Roman descubrió con pesar que pocos de sus viejos amigos seguían aún en Los Ángeles, lo que le hizo sentirse aún peor. También notó que el juicio a Charles

Manson había puesto —virtualmente— el punto final al *hippismo*, al LSD y al estilo de vida que estaba en boga cuando emigró a Europa.

El control de *Chinatown* voló de las manos de Towne una vez que Polanski se involucró en el proyecto. El mercurial director nunca había dirigido un guión escrito íntegramente por otra persona; siempre lo había adaptado o redactado él mismo o en colaboración con alguien más.

Roman encontró el guión de Bob demasiado voluminoso. Rebosante de ideas, grandes diálogos y magistrales caracterizaciones, sufría de una trama excesivamente enrevesada que se ramificaba en todas direcciones. «Simplemente no podía filmarse tal y como estaba», opinaba el cineasta polaco, «aunque enterrada en algún lugar entre sus más de ciento ochenta páginas había una película maravillosa».

Towne estaba comprensiblemente ofendido. Había trabajado en el guión durante casi dos años, y pensaba que era lo mejor que había escrito nunca. Al guionista le disgustaba Polanski y su actitud de «Yo lo sé mejor que tú», no tanto a nivel personal como por su repentina decisión de hacer sustanciales cambios en la historia.

«Pude ser demasiado crítico a causa de mi baja moral», admitió Roman más tarde. «Estaba en Los Ángeles, donde cada esquina me recordaba la tragedia. También estaba a punto de cumplir los cuarenta, un momento deprimente en la vida de cualquier hombre».

Towne se mostró de acuerdo en hacer una reescritura del guión, y el director volvió a Roma aguardando el resultado. Cuando recibió la versión revisada, «era casi tan larga como antes, y aún más difícil de seguir», recordaba. Pero Polanski aún quería hacer la película; necesitaba urgentemente el dinero, y Evans le había prometido una bonita suma. Así que aceptó volver a Hollywood y pasar dos meses trabajando con el autor en una nueva remodelación del texto (aunque no recibiría acreditación por sus aportaciones).

La combinación era explosiva: Roman era intenso, centrado y puntual; Bob era letárgico, disperso y siempre llegaba tarde. Durante el período de reescritura, el realizador no sabía a quién matar primero; si al guionista o a “Hira”, su gigantesco perro.

«Allá donde vaya hay pelos», se quejaba Polanski. «El guión de Towne apesta, y su perro huele aún peor. Debería haberme quedado en París. Hay mierda de perro por todas partes».

Aunque consideraba a Bob «un artesano de excepcional talento», el pequeño cineasta también pensaba que el escritor se deleitaba «con cualquier forma de indecisión, apareciendo tarde, rellenando su pipa, comprobando su contestador, atendiendo a su perro». Así que diseñó una rutina de ocho horas de trabajo diarias y, en las ocho semanas previstas, los dos hombres consiguieron un aceptable guión de rodaje. No obstante, varios puntos clave seguían sin estar resueltos.

Fundamentalmente, Polanski quería que Gittes y Evelyn Mulwray se acostasen juntos, una idea que el guionista odiaba. Tampoco se pusieron de acuerdo sobre el final. En la versión inicial de Towne, Noah Cross moría y Evelyn acababa en los brazos de Gittes, pero Roman insistía en que la mujer también debía morir.

El director pensaba que la mayoría de películas de detectives eran enrevesadas, incluso incomprensibles, así que dinamizó la acción y eliminó varios personajes periféricos. Al limitar el punto de vista al del sabueso Jake Gittes, esperaba replicar la subjetividad de la narración en primera persona de las novelas de Raymond Chandler. Descartando la conclusión del guionista, dejó el final abierto, decidiendo trabajar en ello posteriormente.

Polanski había alterado la base temática de la historia para que tuviese ecos de *El halcón maltés* y *El sueño eterno*. El personaje de Gittes estaba en la línea de un Humphrey Bogart con mejor imagen y menos inclinado a hablar desde la comisura de la boca, aunque igualmente monosilábico. La narración seguía siendo complicada: Jake es un cínico ex-policía que ahora se ha establecido por su cuenta como detective privado, principalmente en casos de divorcio. Gittes es contratado por una dama para que consiga pruebas que demuestren que su esposo tiene un romance con otra mujer. Pero entonces la historia se fragmenta en varios caminos diferentes y, eventualmente, convergentes cuando el protagonista se da cuenta de que se ha metido en algo grande, introduciendo subtramas de corrupción en las altas esferas, violencia, sexo, incesto y muerte.

Después de los libidinosos excesos de *¿Qué?*, el férreo control exigido por el género policiaco era un desafío para Polanski. Evans había pensado que su presencia constante en la producción de *Chinatown* y los rigores naturales del *film noir* disciplinarían al director, controlando sus impulsos. Pero Roman no pudo evitar hacer una pequeña trampa: cuando comenzó el rodaje, el final aún estaba por escribir. En el más convencional y represivo de los géneros cinematográficos, la conclusión se fiaría al instinto y al deseo momentáneo.

El *casting* de los actores que acompañarían a Nicholson fue objeto de casi tantas discusiones durante la pre-producción como el propio guión. Tras ser abandonado por Ali MacGraw, Evans intentó contratar a Jane Fonda, a quien seis años antes había ofrecido el papel protagonista en *La semilla del diablo*. Ahora Roman la quería de nuevo, y una noche de noviembre de 1973, la actriz se reunió con el director en su casa de Hollywood Hills. Fonda parecía estar entusiasmada. Polanski estaba seguro de que la había convencido. Pero un par de días después, el representante de Jane le telefoneó diciendo que su cliente no haría la película. No dio más explicaciones.

Furioso por las calabazas de Fonda, Roman sugirió a Faye Dunaway para el papel de Evelyn Mulwray. El director conocía a Faye socialmente (había sido parte de su círculo en Roma, donde la actriz tuvo un romance con el productor de Polanski,

Andrew Braunsberg), y le gustaba su *look* retro. Evans no lo veía claro, porque Dunaway tenía fama de problemática, pero finalmente cedió.

Polanski también se salió con la suya en su elección de John Huston para el rol de Noah Cross. El fabuloso director de, precisamente, *El halcón maltés*, parecía estar en el dique seco y actuaba ocasionalmente en películas para ganar algo de dinero con que costear su aventurero estilo de vida.

Diane Ladd haría un pequeño papel como Ida Sessions, la mujer que organiza la muerte de Mr. Mulwray. Y, en un notorio cameo, el propio Roman interpretaría al repulsivo matón que raja la nariz a Gittes, un rol similar al que incorporó en *Two Men and a Wardrobe*. En los créditos, su personaje es identificado sólo como el “hombre con el cuchillo”, una ingeniosa alusión a su primera película, *El cuchillo en el agua*. Este cameo cristalizó la que era, por entonces, la imagen más popular del cineasta polaco: una irrevocable asociación con la violencia y el crimen.

Se dedicó un gran esfuerzo a la recreación de la época. La dirección artística y los decorados corrieron a cargo de Richard Sylbert, que había diseñado todas las películas de Mike Nichols, y cuyo trabajo en *Chinatown* sería recompensado con una nominación al Oscar.

«Yo no veía *Chinatown* como una pieza *retro* o imitación consciente de los filmes clásicos en blanco y negro», diría Polanski más tarde, «sino como una película sobre los años treinta vista a través de una cámara de los setenta. Quería que evocase el mundo y la época de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, pero también quería el estilo de la época representado por una escrupulosa reconstrucción de los decorados, el vestuario y el lenguaje; no por una deliberada imitación, en 1973, de las técnicas cinematográficas de los años treinta».

El director insistió mucho en el color y la Panavision. Escogió a un veterano director de fotografía, Stanley Cortez, que había hecho *El cuarto mandamiento* para Orson Welles. Insatisfecho con el trabajo de Cortez, sin embargo, Roman le reemplazó al comienzo del rodaje por uno de los jóvenes cámaras con más talento de Hollywood, John Alonzo.

Anthea Sylbert, cuñada de Richard Sylbert, fue contratada como diseñadora de vestuario. Anthea estudió viejas fotografías de estrellas de cine buscando ideas para el vestuario de Jake. Su vestimenta reflejaría «la idea de un segundón sobre cómo viste una estrella», pensaba la diseñadora. El distintivo *look* de Evelyn Mulwray, por su parte, estaba inspirado en la madre del propio Polanski, quien en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial acostumbraba a depilarse las cejas y a perfilarlas con un lápiz de ojos.

El rodaje de *Chinatown*, que comenzó en octubre de 1973, fue una experiencia inusualmente tensa para todos los implicados, quizá debido a la indudable

significancia que cada uno de ellos aportaba a su participación en la producción: Polanski necesitaba desesperadamente un éxito comercial; Nicholson veía la película como un trampolín para consolidar su *status* estelar; y Evans estaba preocupado por el destino de su primer proyecto independiente.

Al igual que Roman, Faye Dunaway precisaba con urgencia un film de éxito. Desde su eclosión con *Bonnie y Clyde* (1967), su carrera no había ido a ninguna parte. Pero director y actriz chocaron casi inmediatamente. Supuestamente, las primeras palabras que el cineasta polaco le dirigió a su estrella en el plató fueron: «He oído que es difícil trabajar contigo». Evidentemente, no es éste el modo más sensible de empezar una relación laboral.

Dunaway no se dejó intimidar. Había oído que Polanski intentaba enfurecer a sus actrices para estimular sus interpretaciones, un método que ella encontraba insultante. Así que cuando Roman le dijo que otros directores la consideraban «un grano en el culo», Faye explotó, acusándole de hacerse eco de los cotilleos.

La actriz quería un realizador que discutiese el personaje con ella, para que ambos pudieran ponerse de acuerdo sobre los motivos de sus acciones. Pero Polanski se resistía a explicarle por qué le pedía que hiciese las cosas; él seguía sus instintos, y se empeñaba en que la intérprete hiciera lo mismo.

«Evelyn es el personaje más complejo de la película», explicaba Dunaway. «Tenía que saber por qué se comportaba como lo hacía. Pero ese pequeño mierda no me hablaba sobre el papel; no me explicaba nada ni me daba ninguna pista. ¿Qué se suponía que tenía que hacer?, ¿leerle la mente?». Cuando Faye le preguntó por enésima vez sobre las motivaciones de su personaje, Roman aulló desdeñosamente: «¿Motivaciones? Yo te daré motivaciones. Todo el dinero que te pagan por hacerlo. Ésa es tu motivación».

Freddie Fields, el agente de la actriz, exigió una disculpa a Polanski; el director se retractó de forma poco entusiasta, y después lo estropeó al añadir: «Está loca de todos modos». Dunaway, como es lógico, no quedó complacida y siguió despellejando al cineasta con nuevos insultos e improperios antes de que el trabajo se reanudase.

La única pista que el genio polaco había ofrecido a su actriz sobre el personaje de Evelyn Mulwray era la importancia de su aspecto físico, lo que implicaba una gran atención al maquillaje y al peinado.

«Posiblemente debido a que le di a Faye Dunaway una idea exagerada de la contribución de su maquillaje a la atmósfera del filme», reflexionaba Roman más tarde, «empezó a dedicar más y más tiempo a su rostro. Cada vez que teníamos que cortar una toma, ella insistía en volver a maquillarse. Yo ya no podía soportarlo más. No sólo montaba un alboroto sobre su aspecto hasta un grado casi patológico, sino que estaba encaprichada con el Blistex. Se aplicaba ese producto en los labios tan habitualmente que el equipo celebró su último día de rodaje regalándole un tubo

gigante de Blistex construido por el departamento artístico».

Polanski notaba la inseguridad de Dunaway y su constante necesidad de trabajar sobre los diálogos. Las extrañas dudas y pausas en sus frases eran, según el director, «su modo de intentar recordar lo que tenía que decir, porque apenas se sabía sus partes y siempre estaba incordiándome para que las reescribiese». Cuando Roman consentía en sus exigencias, la actriz casi invariablemente cambiaba de opinión, sugiriendo volver al diálogo original.

Faye iba a la deriva, abandonada a su suerte sin la cooperación de un director que la ayudase a llegar al corazón de su personaje. Frustrada, habló con Towne para conocer sus ideas sobre la historia y los mecanismos psicológicos de su personaje. Apuntando de algún modo al hieratismo de Garbo o Dietrich, Dunaway mostraba su preocupación por el enigma que tortura a Evelyn Mulwray, quien encubre haber copulado con su padre y haber dado a luz a su hija.

«Un gran sentimiento de culpa y trauma está implicado en este personaje», decía la actriz. «Evelyn es una mujer con un pasado enormemente complejo y misterioso. Pasa su vida tratando de rectificarlo y de proteger a su hija». Pero por mucho que ella luchase por hacer valer su creatividad, sabía que Roman tendría el control final en el montaje. Molesto por la insistencia de Faye en el tema de las motivaciones, el cineasta polaco comentó que la actriz estaba «completamente neurótica».

La filmación de una escena provocó que las mutuas frustraciones del director y la actriz explotasen, literalmente, por un quítame allá esos pelos. La secuencia era crucial para la trama, una cita clandestina entre Gittes y Evelyn en un elegante restaurante de Los Ángeles. El momento exigía que saltasen chispas. Y vaya si saltaron... pero no ante las cámaras, sino detrás de ellas.

Mirando a través de su objetivo, Polanski vio que un cabello rebelde en el impecable peinado de Dunaway estaba reflejando la luz, lo que podía suponer una molesta distracción para los espectadores. El director gritó «¡Corten!», y se llamó a un peluquero que trabajó febrilmente para alisar el molesto pelo. Pero no hubo forma de evitar que volviese a salirse de su sitio, arruinando otra toma y consumiendo más tiempo. Incapaz de tolerar más retrasos por una cuestión minúscula, Roman se acercó a Faye y, mientras le hablaba para distraerla, le arrancó de un tirón el problemático cabello. La actriz enrojeció de ira, gritando a pleno pulmón: «¡No puedo creerlo! ¡Este hijo de puta me ha arrancado un pelo!». Dunaway salió en estampida del plató, dejando por el camino un generoso reguero de insultos para su director.

El rodaje de *Chinatown* fue cancelado el resto del día. Se convocó un gabinete de crisis, con Evans y Polanski por un lado, y Dunaway y su agente Freddie Fields por el otro.

Durante la reunión, el cineasta polaco le dijo a la intérprete: «Tú sólo eres una pieza en mi tablero de ajedrez. Si trabajas en mi plató, así es como debe ser».

«Olvídate de Roman, está loco», sugirió Fields a Evans. «Te conseguiré a Mark Rydell; él sacará una película de este embrollo».

«Que te jodan, Freddie. Roman es mi director, y Faye mi estrella. Yo me ocuparé de ello», fue la concluyente respuesta del productor.

Evans le hizo a Dunaway una oferta que no pudo rechazar: «Una nominación al Oscar o un Rolls Corniche. Te garantizo personalmente que uno de los dos será tuyo».

La actriz se derritió. A continuación, Evans repitió el mismo ofrecimiento a Roman.

«Que sea un Bentley y puedes volver a traer a Faye al plató», exclamó el director, riendo.^[2]

Se declaró entonces una incómoda tregua, ayudada por el hecho de que Evans mantuvo a Dunaway alejada del rodaje durante tres semanas. A su regreso, la actriz ya no volvería a dirigir la palabra a Polanski y se limitaría a aceptar con frialdad sus instrucciones.

Cuando los rumores de disensiones en el plató se filtraron a la prensa, el productor no se alteró. «Si me entero de que un director está teniendo problemas con sus estrellas, no me preocupo. Las películas que se hacen bajo tensión a menudo son mejores que aquellas que se han rodado en un ambiente feliz», explicaba.

Sin embargo, la mala sangre entre Faye y Roman se hizo más profunda, y no podía ser considerada simplemente como una riña entre dos profesionales trabajando bajo presión. El director describía a la estrella como «una loca maníaca». Aún así, no pudo evitar añadir que «nunca he conocido otra actriz que se tome su trabajo tan en serio».

A pesar de las tensiones entre el director y su estrella, Evans estaba encantado con la interpretación de Dunaway. «Creo que la imagen que Faye tiene en *Chinatown*», decía, «será el *look* para el próximo año. Es sexy, *chic*, misterioso».

Jack Nicholson también tuvo sus trifulcas y tribulaciones con Polanski, pero estaba más dispuesto a pasarlas por alto. Eran amigos y se tenían un gran respeto mutuo. Nicholson solía decir que «El “pequeño bastardo” [apelativo que el director se ganó durante el rodaje] es un genio».

En su autobiografía “Roman”, el cineasta polaco no desaprovechó la ocasión para deshacerse en elogios hacia el actor. «Jack está en el lado salvaje», escribía. «Le encanta salir por la noche, nunca se va a la cama antes de amanecer, escucha música y fuma hierba. Levantarse por la mañana es aún más agónico para él que para mí. Pero llega al plató sabiéndose sus frases y las de todos los demás, y es un intérprete tan excepcional que el peor diálogo suena nítido cuando él lo recita».

A causa de la reescritura del guión efectuada por Polanski, el personaje de Jake Gittes estaba presente en casi todas las escenas de la película. Esta circunstancia

resultó extenuante para el protagonista, aunque le ayudó a pasar el mal trago su absoluto convencimiento de que *Chinatown* era crucial para su carrera y, por lo tanto, no quería desaprovechar la oportunidad.

Para obtener de él la interpretación que deseaba, Roman hacía lecturas de los diálogos con Nicholson, representando el papel del detective para el actor. Esta costumbre era casi una maldición para Jack, que odiaba las lecturas hasta el punto de que había adquirido la costumbre de borrar de las copias de sus guiones las indicaciones del autor de turno sobre el tono para una frase determinada.

Usualmente, los actores se muestran muy sensibles hacia estas lecturas de diálogos, temiendo que el director controle demasiado su interpretación.

Un día, Nicholson preguntó a Diane Ladd:

—¿Te gustan esas lecturas?

—Bueno —replicó ella—, él no ha hecho lecturas conmigo, Jack. ¿Y contigo?

—Joder, sí, las ha hecho.

—¿Y lo has aceptado?

—Oh, bueno... El “pequeño bastardo” es mi amigo. ¿Qué puedo hacer?

—Entonces, ¿de qué te quejas? —concluyó Ladd.

A Nicholson, siempre dispuesto a divertirse y hacer bromas entre escenas, no le gustaban los directores agresivos. En una ocasión, Polanski le gritó: «Estás distraído gastando bromas». Molesto, Jack replicó: «Si hay algo que estoy intentando, es ayudarte a hacer esta película, Roman».

Más tarde, el actor diría: «Polanski es un dictador. Le encanta discutir, no sabría qué hacer si no tuviese discusiones. Pero él nunca pierde ninguna, así que no se trata de auténticas discusiones».

Durante el rodaje de *Chinatown*, Nicholson se probó a sí mismo a varios niveles, incluido el de la resistencia física, como en la escena en que Gittes es barrido por un torrente de agua. El director quería hacerla en una sola toma, con la cara del actor claramente visible, llegando a un primer plano cuando se golpea contra la valla metálica en el canal. Así que no había posibilidad de usar un doble.

Polanski desafió el ego masculino de Nicholson y le retó a hacer la escena él mismo. El actor aceptó con ciertas reticencias. «Jack golpeó la valla con tanta fuerza que sus zapatos dejaron una marca en el metal», comentó Roman. Una sola toma fue suficiente.

Nicholson nunca se preocupaba mucho por su aspecto, y debe ser el primer protagonista masculino que se pasa la mitad de la película con la cara cubierta por tiritas y vendajes, debido al corte en su nariz, infligido por el propio Polanski. La filmación de esa escena fue extremadamente compleja, y sus protagonistas llegaron a hartarse tanto de explicar cómo se había hecho, que empezaron a decir que el tajo en la nariz del actor era auténtico. «Es como si media ciudad estuviera intentando

encubrirlo, cosa que a mí me parece muy bien», dice el protagonista en un momento determinado de la cinta. «Pero, señora Mulwray, he estado a punto de quedarme sin nariz. Y a mí mi nariz me gusta. Me gusta respirar por ella».

El vendaje nasal de Gittes se convirtió en uno de los detalles más memorables de *Chinatown*. «En el guión original», recordaba Polanski, «la nariz de Jack era rajada en un momento posterior y sanaba con la milagrosa rapidez que sólo se ve en las películas. Como Jack es la clase de actor al que no le importa tener que hacer la mayoría de sus escenas con un vendaje en la cara, decidí conservar la herida en beneficio del realismo».

Polanski y Nicholson sólo tuvieron un altercado realmente fuerte durante la filmación. Sucedió en una escena en la oficina del sucesor de Mulwray, donde Gittes está estudiando las fotografías enmarcadas en la pared y descubre una pista. El director tenía problemas para orquestar el deseado efecto visual de la luz vespertina penetrando a través de las persianas venecianas. El número de tomas iba creciendo, mientras Jack se escabullía constantemente a su *trailer* para ver por televisión un partido de baloncesto entre los New York Knicks y sus amados Los Angeles Lakers.

Roman empezó a sentir que su amigo no estaba prestándole atención, y le gritó para que volviese de su camerino. «Te dije que no acabaríamos esta escena», aulló Nicholson.

«Okey, si esa es tu actitud...», replicó el cineasta, y añadió, «la toma es buena», esperando que el actor se diese cuenta de que la escena no se había rodado correctamente y se quedase hasta que estuviese terminada. Sin embargo, Nicholson volvió corriendo a su *trailer* para ver el final del partido.

Hecho una furia, Polanski salió tras él, irrumpió en su camerino y destrozó el televisor con el palo de una fregona. El aparato explotó y los cristales lo salpicaron todo.

«Eres un gilipollas», ladró el iracundo director, agarrando los restos del televisor y lanzándolos fuera del *trailer* de la estrella.

«La respuesta de Jack fue dramática en su furia irracional», escribió Roman en sus memorias. «Se arrancó la ropa bajo la mirada aprensiva de todos los presentes y se marchó del plató. Demasiado furioso para hacer nada excepto irme también, me dirigí al aparcamiento».

Con un nuevo vestuario, Nicholson salió de las instalaciones de la Paramount. Polanski hizo lo mismo y, poco después, se encontró parado con su coche ante un semáforo en rojo en Marathon Street, cuando el cochambroso Volkswagen del actor se puso a su lado.

A través de la ventanilla de su vehículo, Jack vocalizó las palabras «jodido polaco». Superado el calor del momento, Roman esbozó una amplia sonrisa; el actor también sonrió. Los dos estaban partiéndose de risa cuando arrancaron en direcciones

opuestas. Su amistad quedó restablecida, y el incidente fue olvidado.

En cuanto a las eternas discusiones entre Polanski y Towne con respecto al guión, cada vez más encrespadas, fueron zanjadas por el primero en su característico estilo dictatorial. El director escribió las versiones definitivas de dos escenas que el guionista no quería cambiar la misma noche anterior a su rodaje.

Finalmente, Evelyn Mulwray se fue a la cama con Jake Gittes. Mientras, lejos de las cámaras, los cotillas de Hollywood especulaban que Nicholson y Dunaway estaban haciendo lo mismo, aunque ninguno de los dos lo ha admitido nunca.

Respecto al clímax de la película, Towne explicó que «originalmente, hice que Evelyn matara a su padre. Gittes trataba de detenerla, pero era demasiado tarde, aunque conseguía sacar a su hija del país. Así que el final era agridulce».

Polanski, sin embargo, había decidido que «si *Chinatown* iba a ser especial, y no sólo otro *thriller* donde los buenos triunfan en el último rollo, Evelyn tenía que morir». En su guión de última hora, Evelyn Mulwray es asesinada por un policía y Noah Cross escapa con la niña, mientras Gittes observa la escena, impotente. Convencionalmente, las historias de detectives acaban con la restitución del orden social cuando los elementos subversivos son vencidos. Pero en la redefinición del género según Polanski, la violencia y el deseo triunfan finalmente.

El cineasta polaco ordenó a su diseñador de producción, Richard Sylbert, que construyese una calle de Chinatown en los platós de la Paramount, para que el estado metafórico del que hablaba Towne pudiera materializarse en un espacio real en el que todos los personajes principales se reuniesen al final, como si de una ópera se tratase.

El nuevo final se programó para la última noche del calendario de rodaje. Dunaway había estado esperando este momento para vengarse del director que la había torturado durante toda la producción.

«La llamada era para las tres de la tarde», recordó Evans. «Faye tardó cuatro horas en salir de su camerino. Se hizo de noche. Huston se estaba helando; Roman maldecía. No hicimos la primera toma hasta las once de la noche».

Aunque hoy resulta difícil imaginar una conclusión diferente para *Chinatown*, en su día Towne se sintió traicionado por Polanski, que terminó por expulsarle del plató y prohibiéndole ver las escenas rodadas cada día. El guionista atribuía el «morbosamente sombrío final» urdido por el director a sus propios problemas personales.

«El argumento de Roman», reflexionaba Bob, «era “Así es la vida... Las rubias guapas mueren en Los Ángeles. Sharon murió”. No lo decía pero eso era lo que sentía». Towne se referiría burlonamente al clímax de Polanski como «el túnel al final de la luz».

El director afirmó que no decidió qué final iba a rodar hasta la noche antes de que las cámaras se pusiesen en marcha, pero esto no parece muy probable. Como en casi

todas sus películas anteriores, la conclusión de *Chinatown* imbuje toda la historia de una desesperanza que parece señalar que el proyecto de los protagonistas no sólo está condenado, sino que es ridículamente ingenuo. La salvación es una ilusión. El mal nunca puede ser derrotado, porque está tan profundamente arraigado en nuestro interior que resulta más fácil entregarse que oponerse a él.

Evans y Towne trabajaron muy duro en la pos-producción de *Chinatown* durante la primavera de 1974, arreglando los puntos débiles después de que Polanski hubiese dejado la cinta definitivamente atrás. Pero nadie estaba seguro de cuál sería la reacción del público al estilo y la temática del filme, y en la Paramount estaban muy preocupados por las malas perspectivas en taquilla.

El primer pase de prueba fue un completo desastre. Cuando las luces de la sala se encendieron, la mitad del público se había marchado. El productor pensó que el único modo de salvar la película era darle un nuevo sonido «evocador y misterioso», y tomó la decisión unilateral de suprimir la música original compuesta por un amigo de Roman, Phillip Lambro, y contratar en su lugar al siempre fiable Jerry Goldsmith. El compositor sólo tardó ocho días en crear un nuevo *score* para el filme. «Su música era tan erótica y sobrecogedora que, mágicamente, *Chinatown* se convirtió en fascinante», proclamaba orgullosamente Evans.

Chinatown tuvo una presentación de gala en el Sindicato de Directores. Cuando la proyección terminó, no hubo aplausos, pero nadie se levantó para marcharse. «Era más espeluznante que la propia película», recordaba el productor. «Las luces se encendieron; ni un murmullo. Estaba seguro de que era un fracaso. Rona Barrett, la ácida columnista de cotilleos, pasó a mi lado y me dijo: “¿Cómo has podido hacer esta película?”».

Chinatown se estrenó el 20 de junio de 1974. Superó las bajas expectativas de la Paramount, aunque sólo funcionó moderadamente en el *box office* (su recaudación mundial fue de treinta millones de dólares).

La crítica dijo que la película demostraba «la total americanización de Polanski». El filme era un impecable producto de Hollywood, a pesar de los característicos toques de su director. «Una vez más», escribía un crítico, «Polanski confirma que con el material adecuado y un productor que controle sus excesos y tendencias hacia lo pretencioso, es capaz de un brillante trabajo como cineasta creativo».

Otros críticos, como el prestigioso Vincent Canby del “New York Times”, alabaron a Jack Nicholson: «Entre las cosas buenas de *Chinatown*», decía Canby, «está la interpretación de Nicholson, aportando un aire de cómica y vulnerable sofisticación, lo que supone la mayor contribución de la película al género». “Newsday” le comparaba favorablemente con Humphrey Bogart y señalaba: «Jack Nicholson es uno de los pocos actores en la América de hoy que pueden aguantar la comparación».

Lo cierto es que Nicholson está perfecto como Jake Gittes, lo que no es de extrañar, ya que el papel estaba hecho a su medida. El nombre compartido con un amigo —como ya hemos señalado anteriormente— no es el único lazo de unión entre la ficción y la vida personal del actor que realza la verosimilitud de la cinta. También había un curioso “triángulo” detrás de las cámaras, que implicaba a Jack, a John Huston y a la hija de éste, la actriz Anjelica Huston.

Jack y Anjelica se habían conocido en una fiesta en casa del actor a comienzos de 1973, e iniciaron un romance episódico que cristalizó en la época en que *Chinatown* entró en producción, bajo la atenta mirada patriarcal de John Huston, a quien Nicholson idolatraba.

Las escenas entre Nicholson y Huston, con todas sus equivalencias en la vida real, se cuentan entre los momentos más brillantes del filme. El “secreto” de la estrella es intuido cuando Noah Cross se enfrenta a Gittes y le pregunta si se ha acostado con su hija: «¿Se ha acostado con ella? Vamos, Mr. Gittes. No tiene que pensar en ello para recordarlo, ¿verdad?».

«Acababa de empezar a salir con la hija de John», recordaba Jack años después, «y eso alimentó la realidad de mi escena con él».

Roman Polanski comentó que el día de la filmación de esa escena fue la única ocasión en que Anjelica visitó el plató. Tras escuchar el diálogo atentamente, la actriz se marchó rápidamente. «Después se rio», contó, «y me dijo que estaba un poco avergonzada».

Chinatown recibió once nominaciones al Oscar: Mejor Película, Director, Actor, Actriz, Guión, Montaje (Sam O’Steen), Fotografía (John A. Alonzo), Sonido (Charles Grenzbach y Larry Jost), Música (Jerry Goldsmith), Dirección artística (Richard Sylbert, W. Stewart Campbell y Ruby R. Levitt) y Diseño de Vestuario (Anthea Sylbert). Sólo Robert Towne fue capaz de materializar su candidatura en un premio, pese a su enfado anterior por los cambios que Roman Polanski había hecho en su guión original.

Muchos críticos opinaron que la desoladora resolución de *Chinatown* era un reflejo del ánimo de Norteamérica a mediados de los años setenta, cuando el escándalo del Watergate y la crisis del petróleo culminaron una década y media de desilusiones políticas. El final original era mucho más optimista, pero la decisión de Polanski de cerrar la película con la muerte de Evelyn y el fracaso de Gittes parece mucho más apropiada, dados los tiempos. La habilidad de Nicholson para representar la vulnerabilidad junto con los manierismos de la masculinidad tradicional le convierten en el perfecto héroe pos-Bogart, pos-Watergate para una historia tan oscura.^[3]

En 1990 tuvo lugar la aparición de una secuela inexplicable, *The Two Jakes*, segunda entrega de la inconclusa trilogía que Robert Towne planeaba escribir sobre el

personaje de J. J. Gittes y la ciudad de Los Ángeles. Vale la pena dedicar siquiera unas líneas a esta decepcionante secuela, pues los problemas que rodearon su producción son comparables —si no mayores— a los sufridos por *Chinatown*. Originalmente, Towne había sido designado para ponerse tras la cámara, pero el rodaje fue cancelado el primer día, cuando se comprobó que Robert Evans era una completa nulidad en el papel del villano, el “otro Jake” del título. La filmación se reanudó cuatro años después, ya con Nicholson como director/estrella y Harvey Keitel como co-protagonista. Furioso por este desplante de su ex-amigo, Towne no ha vuelto a dirigir la palabra a Nicholson desde entonces. La película final es un enorme fiasco, carente de la perspectiva épica del original de Polanski.

Chinatown no es sólo una de las mejores películas de detectives de la historia del cine, sino una de las mejor construidas en cualquier género. Además de narrar un absorbente relato que incluye incesto y sobornos políticos, el filme de Roman Polanski capta la atmósfera de Los Ángeles en 1937, evocando recuerdos de *El sueño eterno*, aunque se sostiene por sus propios méritos. Incluso la apagada fotografía en color (normalmente antitética en los principios del cine negro) es apropiadamente nostálgica.

El Chinatown del título es un distrito de Los Ángeles, aunque este suburbio apenas figura en la acción y sólo la última escena tiene lugar allí. Curiosamente, el guión inicial de Robert Towne no incluía ni una sola escena en Chinatown, que era un metafórico estado mental más que un lugar específico. Todo lo que sabemos es que J. J. Gittes fue una vez policía en el distrito, y sus malas experiencias le llevaron a abandonar el Cuerpo. En Chinatown, se nos sugiere, no rigen las reglas sociales y morales habituales. Los asesinatos no se investigan, los sobornos y la corrupción se dan por supuestos. Lo que Gittes observa mientras busca respuestas es que toda la ciudad de Los Ángeles se ha vuelto como Chinatown. Lo que el espectador descubre en los últimos momentos de la película, es aún más inquietante: los amorales valores de Chinatown tienen el poder total sobre el futuro. «¿Por qué está haciendo esto?, ¿qué quiere comprar que no pueda permitirse ya?», pregunta el protagonista de la historia al villano Noah Cross cuando cae en la cuenta del horror. «El futuro, Mr. Gittes, el futuro», es la escalofriante respuesta.

A primera vista, Gittes es un mundano y cínico chico listo que se gana la vida investigando sórdidos adulterios. Pero según avanza la cinta, se revela como un ingenioso (aunque ingenuo) sabueso que busca respuestas a preguntas que apenas puede comprender. «Eres un inocente», le dice Evelyn Mulwray en un determinado momento. Si la historia tiene un fallo, es la ambivalencia con que Gittes nos es presentado. Esto no significa menospreciar la excelente interpretación de Jack Nicholson, que saca todo el partido al magnífico guión y desarrolla convincentemente

la descripción de Jake como un «personaje presuntuoso, cínico y también muy ingenuo».

¿Qué es lo que lleva a Gittes a desenmarañar la situación? A un nivel superficial, es apenas un impulso moral para librar a Los Ángeles de la corrupción; y él se lo explica a sí mismo simplemente como el deseo de proteger su reputación después de que le hayan engañado. En parte es por eso, pero su verdadera motivación nunca queda clara. Aunque parece ser una figura en la línea de Philip Marlowe, es demasiado ingenuo: hasta la resolución de la trama no se percata del enorme poder de Noah Cross y, momentáneamente, cree estar libre de la corrupción generalizada cuando la policía le pone bajo custodia. El legendario Marlowe nunca habría cometido ese error.

Faye Dunaway —nadie explotó mejor sus posibilidades neuróticas— es Evelyn, una mujer fría y elegante cuya marca de nacimiento —«una mancha en el iris»— representa el alma siniestra de la historia. Nos la presentan como una mujer fatal de buena familia; y efectivamente, sus sospechosas motivaciones refuerzan la sensación de peligro, hasta que la más asombrosa de las revelaciones desgranadas a lo largo de la cinta nos obliga a considerar la ansiedad del personaje y su deslumbrante escena de seducción bajo una luz diferente.

La actriz a quien Robert Evans definió como «más fría que un Baskin-Robbins» no parecía a primera vista la elección idónea para interpretar a la heroína de *Chinatown*. Era demasiado rígida, un maniquí elegante que no aparentaba reunir los requisitos necesarios para colmar los instintos carnales de Jake Gittes. Pero Dunaway no debe ser subestimada, aunque esté obviamente enamorada de su propia fama. Polanski se negó a tolerar sus aires de grandeza y le hizo la vida imposible durante el rodaje. La insultó, le arrancó pelos de la cabeza... El hecho de que la actriz no abandonara el rodaje es un mérito a reconocer. Sin duda sabía que aquél era el papel de su vida, el camino más corto hacia la inmortalidad.

Pero la función es de Jack Nicholson: la humillación que supone llevar la nariz vendada durante la mayor parte del metraje no hace mella en su *glamour* fatalista, en su presencia en la piel del fisgón cínico, ocurrente e impulsivamente honrado. Con su sonrisa perversa, un vestuario por el que Cary Grant hubiera dado el brazo derecho y algunos de los diálogos más ácidos de la historia del cine, Nicholson es la personificación de la mundanidad elegante. Pero en el fondo, su personaje es un hombre sencillo, apegado a una serie de verdades fundamentales. Cuando, lenta pero irremediabilmente, éstas le traicionan, su interpretación se vuelve regia.

La película fue un éxito debido a la feliz sinergia creada por el inteligente guión de Towne, la brillante dirección de Polanski y un gran reparto que incluía no solo a Nicholson y Dunaway, sino también al legendario director John Huston como el malvado millonario Noah Cross.

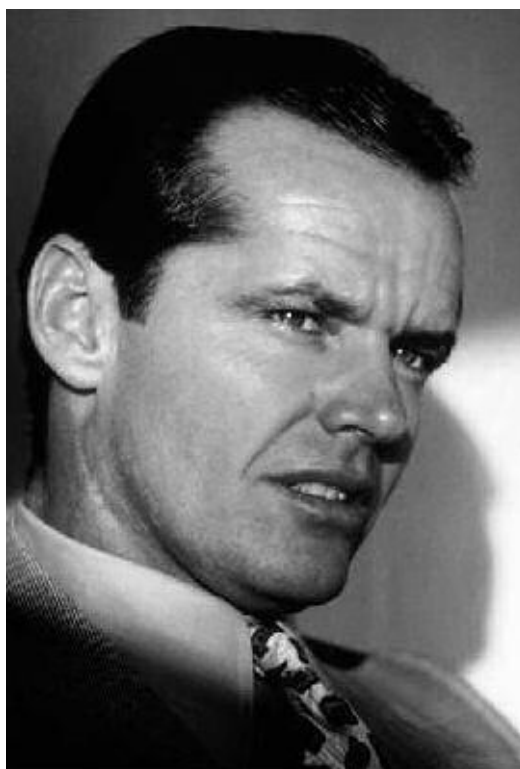
El tono de *Chinatown* es indudablemente pesimista y tiende hacia los más altos niveles de la tragedia. Se acerca mucho más al nivel de Arte con mayúscula que otras películas de Polanski en este período, y aún no ha recibido por parte de la crítica toda la atención que merece.



Roman Polanski se negó a tolerar los aires de grandeza de Faye Dunaway (imagen anterior) y le hizo la vida imposible durante el rodaje de *Chinatown*. La insultó, le arrancó pelos de la cabeza... El hecho de que la actriz no abandonara el rodaje es un mérito a reconocer. Sin duda sabía que aquél era el papel de su vida, el camino más corto hacia el Oscar.



Robert Towne escribió el guión de *Chinatown* expresamente para su amigo Jack Nicholson y ganó el único Oscar que la Academia concedió a la película en el año de *El padrino II*. La cinta es una maravillosa revisitación del mundo del film noir, llena de melancolía y suspense.





Gracias al genio de Roman Polanski, la película trasciende su calidad de inteligente rompecabezas narrativo para convertirse en creación inquietante y genial. Polanski buceó en su trágica experiencia directa del mal para endurecer el guión, sobre todo en la decisión de cambiar el final de Robert Towne por un desenlace amargo e inolvidable.

'TIBURÓN'



Tiburón inició formalmente la era del *blockbuster* de Hollywood. Esta historia de terror marino, que recaudó más de cien millones de dólares en seis meses, sentó precedentes de marketing que se han convertido en *standards* de Hollywood: demostró que una película, bajo la atenta supervisión de un estudio, podía precipitar un “evento” de la cultura *pop*. Pero la batalla que emprendió Steven Spielberg un 2 de mayo de 1974 fue mucho más cruenta de lo que había podido llegar a imaginar. El director debía sufrir su propia pesadilla en justa correspondencia por los millones de pesadillas que provocaría su filme en el público.

La génesis de *Tiburón* se remonta a junio de 1971, cuando el escritor Peter Benchley llevó una sinopsis de cuatro páginas para una propuesta de novela a la editorial neoyorquina Doubleday. Este boceto desembocó en un contrato que exigía la entrega de los cuatro primeros capítulos para el 15 de abril de 1972. El autor recibiría mil dólares por su trabajo, con la promesa de un anticipo mayor si Doubleday decidía seguir adelante con el libro.

Benchley entregó la versión final de su obra en enero de 1973. “Jaws” (“Mandíbulas”), la novela que dejó sobre la mesa de su editor, lo tenía todo: sexo, adulterio y un depredador marino con predilección por la carne humana.

Después de largas negociaciones, se llegó a un acuerdo en virtud del cual la editorial Bantam pagaría 575.000 dólares por los derechos de publicación del libro en rústica. De repente, “Jaws” se convirtió en una propiedad importante. La fecha de publicación fue modificada para permitir un lanzamiento cuidadosamente orquestado, primero en tapa dura y después en rústica, con una campaña a nivel nacional diseñada para vender millones de ejemplares.

Alertados por las grandes expectativas creadas en torno a “Jaws”, los productores David Brown y Richard Zanuck^[1] se movieron con rapidez. En el verano de 1973 ofrecieron a Benchley ciento cincuenta mil dólares y un diez por ciento de los beneficios de la película a cambio de los derechos cinematográficos de la novela, más otros veinticinco mil dólares por escribir una primera versión del guión. El escritor aceptó inmediatamente.

Zanuck y Brown fueron responsables de una larga lista de éxitos para la Fox, como *Sonrisas y lágrimas*, *Dos hombres y un destino*, *Patton* y *French Connection*. Cuando se marcharon a Universal Pictures, proporcionaron a la *major* su primer Oscar a la Mejor Película en cuarenta y cinco años con *El golpe*, de la que fueron productores ejecutivos.

La Zanuck/Brown Company era una unidad independiente de producción unida por fuertes lazos contractuales a la Universal. Esencialmente, eso significaba que tenían oficinas en las instalaciones del estudio, y que las propiedades que adquirían

serían producciones de Universal, con una complicada fórmula para la división de beneficios y riesgos.

Pero el estudio se mostró cauteloso con “Jaws”. Aunque *El golpe* había recaudado más de cien millones de dólares en todo el mundo, su éxito quedó diluido por los siguientes proyectos de Zanuck/Brown: *El molino negro*, *La chica de Petrovka* y *Loca evasión* (las tres de 1974). Este último título supuso el debut de Steven Spielberg en el cine después de una brillante carrera en la televisión.

Cuando Zanuck y Brown vieron el metraje de *Loca evasión*, quedaron lo suficientemente impresionados para ofrecerle a su joven protegido otro proyecto, sin ni siquiera esperar a saber si la presente película sería un éxito comercial (de hecho, fue un sonado fracaso). Querían que Spielberg hiciese *MacArthur*, pero el director declinó la propuesta, alegando que no quería pasar «dos años trabajando en diez países diferentes y cogiendo la disentería en cada uno de ellos» (*MacArthur* acabaría siendo dirigida por el mediocre Joseph Sargent en 1977).

Cuando los productores le preguntaron si había alguna cosa que le interesara, Steven admitió que no tenía nada específico en mente. Pero al salir de la oficina reparó en un gran montón de manuscritos sin publicar apilados al lado de la puerta. El que estaba arriba del todo llevaba la palabra “Jaws” escrita en grandes letras mayúsculas en la portada. Esto llamó la atención del joven cineasta: se preguntó si en la era de *Garganta profunda* podría tratar «sobre un dentista pornográfico». Así que se volvió hacia la secretaria de Zanuck y dijo: «Voy a llevarme uno de estos, ¿vale?».

Spielberg leyó el libreto durante el fin de semana y le vino a la memoria su primera película, *El diablo sobre ruedas*, en la que un pobre conductor es perseguido por un sádico camionero anónimo en una carretera solitaria. Steven quedó maravillado por las grandes posibilidades cinematográficas del relato. «Lo leí y sentí que había sido atacado», recordaría después. «Me aterrorizó, y yo quería devolver el golpe».

Al lunes siguiente, corrió a la oficina de Zanuck y Brown, e insistió en que aquello era lo que quería hacer. Los productores le dieron las malas noticias: “Jaws” ya tenía un director asignado, alguien llamado Dick Richards. Spielberg se quedó de piedra, pero tres semanas después, Zanuck le llamó para decirle que Richards había abandonado el proyecto, y que le querían a él. El director aceptó sin dudar.

Comprensiblemente, Steven dejó claro que no estaba interesado en limitarse a transferir el libro a la pantalla. En vez de eso, tomaría el concepto básico y transformaría “Jaws” en algo diferente. Él supervisaría todo el proceso, desde el guión hasta el montaje, además de ocuparse de la dirección en localizaciones. Desde el principio, se mostró categórico respecto a no filmar nada en el tanque de agua del estudio.

Zanuck y Brown habían asumido inocentemente que un entrenador de tiburones

podría conseguir que un Gran Blanco hiciese unos cuantos movimientos simples en las tomas largas, tras lo cual podrían usar miniaturas para los primeros planos. Cuando se enteraron de que el tiburón blanco no es domesticable y de que ningún ejemplar ha sobrevivido nunca en cautividad, los productores llegaron a la conclusión de que lo que necesitaban era una réplica mecánica a escala real, el “Tiburón Definitivo” que provocase el terror del público.

De este modo, el 1 de diciembre de 1973, el director artístico Joe Alves, que acababa de terminar *Loca evasión*, se puso a trabajar en el aspecto que debería tener el tiburón. Habló con expertos, se entrevistó con oceanógrafos e ictiólogos, leyó libros, vio fotografías y empezó a diseñar su bestia marina. Alves visualizó un modelo de unos ocho metros de largo que pudiese nadar libremente, autoalimentado e indistinguible de los verdaderos escualos.

Mientras, Spielberg y los productores decidieron que sería buena idea intercalar algo de metraje con tiburones auténticos, para convencer a los espectadores más escépticos. Ron y Valerie Taylor, un matrimonio australiano experto en escualos (responsable de la fotografía del documental de Peter Gimbel *Agua azul, muerte blanca*), fueron contratados para filmar metraje de segunda unidad en el Gran Arrecife de Coral en Australia, aunque advirtieron al cineasta de que ningún tiburón blanco de más de ocho metros había sido filmado nunca. Los Grandes Blancos de tres a cinco metros son relativamente comunes en aguas australes, pero ¿cómo hacer que pareciesen del doble de su tamaño?

Richard Zanuck, que seguía pensando que necesitaban un depredador auténtico para la escena en que Hooper es atacado por el tiburón mientras está sumergido dentro de su jaula, encontró la solución: «¿Por qué no construimos una jaula más pequeña y metemos dentro a alguien del tamaño adecuado?».

Y así fue como Carlo Rizzo viajó a Australia... y casi no volvió. Rizzo era un *exjockey* de apenas 1'45 metros de estatura, que había entrado en el mundo del cine en los años cincuenta como asesor técnico para escenas con caballos; luego, se hizo doble de acción ecuestre para niños y jóvenes indios. Cuando los productores de *Tiburón* le preguntaron si tenía alguna experiencia en submarinismo, naturalmente contestó que sí.

Rizzo y el director de segunda unidad Rodney Taylor (sin parentesco conocido con los documentalistas *aussies*) volaron hasta Port Lincoln, Australia, y zarparon en un barco para filmar tiburones blancos. Con ellos iban Ron y Valerie Taylor, y un par de jaulas similares a la que se utilizaría en la película. Una de las jaulas había sido construida para Rizzo, a una escala de 5/8; la otra, a una escala de 1/2, contenía un muñeco de noventa centímetros, equipado con un traje de buzo y bombonas de aire fabricados por el departamento de efectos especiales de la Universal.

La primera semana tuvieron suerte, con buen tiempo y muchos tiburones

merodeando. Sumergieron la jaula más pequeña con el muñeco dentro, y los Taylor (en otra jaula diseñada por ellos mismos) rodaron con sus cámaras submarinas metros y metros de película de las bestias comportándose de un modo convenientemente amenazador. Después llegó el turno de Rizzo, pero cuando un escualo se acercó demasiado a su jaula, al diminuto actor le entró el pánico y pidió que lo izaran. Por desgracia, la jaula era demasiado pesada y el pequeño motor que debía subirla tardó una eternidad en completar la operación. Finalmente, lograron distraer a la bestia, izar la jaula y sacar de su interior al aterrado Rizzo.

La segunda salida al mar del reducido equipo no fue tan fructífera. El tiempo había empeorado sensiblemente y les resultó difícil encontrar tiburones. Cuando por fin divisaron uno, Rizzo se preparó para meterse en la jaula y sumergirse. Pero el escualo arremetió directamente contra el barco y se quedó enredado entre las cuerdas, arrastrando la jaula hacia el fondo, sin que nadie supiese si Rizzo estaba dentro o no.

El pequeño actor escapó milagrosamente ileso del percance, y es a partir de aquí donde las historias difieren. Según el propio Rizzo, hizo varias inmersiones más después de aquel incidente. Según informadores anónimos, Rizzo se encerró en uno de los camarotes y se negó a volver a meterse en el agua.

Pese a todo, el material de segunda unidad se completó satisfactoriamente, aunque todavía tendría que pasar un año y medio antes de saber si se utilizaría en el montaje final, si los ángulos y el color encajarían con el rodaje que estaba por venir. Fue una apuesta de cien mil dólares del productor ejecutivo, Bill Gilmore, y dio resultado. Spielberg había hecho *storyboards* de dieciséis ángulos y tomas específicas que necesitaba para la película; Ron y Valerie Taylor se ajustaron a estas exigencias tanto como pudieron, y en el film definitivo resulta imposible distinguir qué escenas se filmaron en uno y otro lugar.

En aguas menos hostiles, Joe Alves tenía sus propios problemas. Había diseñado el exterior del “Tiburón Definitivo” y construido un modelo a escala reducida. Pero ser grande y tener un aspecto terrorífico no era suficiente. El depredador debía moverse en el agua de forma convincente y hacer todo lo que se especificaba en el guión.

El fervor inicial de Alves pronto empezó a esfumarse, y decidió consultar a los expertos en *animatronics* de la Universal.

El departamento de efectos especiales del estudio era uno de los mejores de Hollywood, pero cuando echaron un vistazo a los diseños de Alves, le dijeron que se olvidase del asunto. Construir un tiburón mecánico a escala real era sencillamente imposible. Hay que señalar que nadie en la Universal daba ninguna prioridad al proyecto. “Jaws” aún no era un *best seller*, y la compañía ya tenía varias superproducciones de catástrofes en marcha: *Aeropuerto 75*, *Terremoto* y *Hindenburg* estaban en avanzado estado de preparación. *Tiburón* era sólo otra *disaster movie* en la

lista; es más, probablemente nunca podría hacerse. Y ésta era la clave del problema: las necesidades técnicas para las secuencias del tiburón eran algo inédito en el Hollywood de mediados de los setenta.

A sugerencia de Spielberg, Zanuck y Brown contactaron con Bob Matthey, un veterano mago de los efectos especiales que había trabajado durante diecisiete años en Disney. Matthey era famoso por haber construido y manejado el pulpo gigante de *20.000 leguas de viaje submarino*, lo más cerca que nadie había estado del enorme *animatronic* que necesitaban los productores. Tras estudiar el problema, Matthey aceptó abandonar temporalmente su retiro para unirse al equipo de *Tiburón*.

En el plazo de una semana, Matthey volvió al estudio con una serie de pequeñas maquetas hechas de acero y cobre, y procedió a mostrar su funcionamiento: una plataforma sumergible con un carril, sobre el cual corría una grúa con un pivote en la parte superior; una maqueta de un barco soportado por barriles de flotación; y un pequeño tiburón que se encajaba en el pivote de la grúa que corría sobre la plataforma. Trasladada a escala real, aquella estructura pesaría unas doce toneladas y necesitaría un equipo de quince hombres para manejarla. No siempre funcionaría, y en los meses venideros, los problemas técnicos costarían a la Universal más de dos millones de dólares, suficiente para que los jefazos albergasen serias dudas sobre el proyecto.

Entretanto, Peter Benchley iba por su tercer borrador del guión, supervisado de cerca por Spielberg, quien no cesaba de hacer sugerencias que pensaba ayudarían a convertir el texto en una gran experiencia cinematográfica. El libreto de Benchley parecía conceder más importancia al escualo que a sus adversarios humanos, y Steven quería algo más que un espectáculo vacío. Decidido a escribir su propia versión, el director empezó a trabajar en el ángulo humano de la historia: Brody, el hombre de familia; Hooper, el ictiólogo empollón, y Quint, el torturado lobo de mar.

«Eso es como calificar de “manoseo” a una violación en grupo», exclamaría un iracundo Benchley tras ver la versión “pulida” de su trabajo. La calma se había prolongado demasiado tiempo y ya era hora de aplicar el inevitable cliché cinematográfico: los guionistas odian a los directores, y viceversa.

A sugerencia de Zanuck y Brown, Spielberg reclutó al dramaturgo Howard Sackler, ganador del Premio Pulitzer por su obra “La gran esperanza blanca”, que también adaptó al cine. En las escasas cuatro semanas que le permitía su apretada agenda, Sackler se ofreció a hacer una reescritura de *Tiburón*.

Y mientras todo esto sucedía, Joe Alves buscaba un lugar que hiciese las veces de Amity, el pueblo ficticio donde discurre la acción de la película. Tras recorrer todo el litoral de Nueva Inglaterra, acabó decidiéndose por Martha’s Vineyard, una población costera de Massachussetts. Alves tomó un montón de fotos de la zona y regresó a Los Ángeles.

La insistencia de Steven por rodar en escenarios reales causó problemas incluso antes de que la producción llegase al pueblo. La mitad de los residentes estaban convencidos de que los cineastas echarían a perder su paradisíaco enclave y dañarían su negocio turístico, igual que el tiburón blanco en la pantalla. El dinero, como casi siempre, fue la solución. Los comerciantes locales aceptaron a regañadientes la presencia de los “intrusos” cuando se dieron cuenta de que los ciento cincuenta miembros del equipo gastarían un montón de dinero fuera de temporada, desde la primavera hasta el otoño.

Gilmore, Spielberg y Alves volvieron poco después a Martha's Vineyard para buscar potenciales localizaciones. También inspeccionaron un barco que el director artístico había encontrado en Boston, un pesquero de doce metros de eslora llamado “Warlock”, que sería reformado y convertido en el “Orca”, la vetusta embarcación de Quint.

La Universal pensaba que *Tiburón* debería estrenarse en verano, una época acorde con el contenido de la cinta. Zanuck y Brown querían empezar a rodar en abril de 1974, esperando acabar el trabajo en Martha's Vineyard antes de que llegase la temporada estival, lo que incrementaría los problemas de la producción.

Lo más importante en esos momentos era que “Jaws” se convirtiera en un *best seller* para generar el interés del público. En ese sentido, no había de qué preocuparse: la edición en tapa dura permaneció cuarenta y cuatro semanas en la lista de los libros más vendidos, y el lanzamiento en rústica llegó al número uno, despachando más de cinco millones y medio de copias.

El presupuesto para *Tiburón* se estimó en unos tres millones y medio de dólares. Esa cifra bastaría para pagar 55 días de rodaje, más un par de semanas para el material de segunda unidad y otra semana adicional para las escenas submarinas con el tiburón (además de lo que ya se había filmado en Australia). 35 de esas jornadas transcurrirían en tierra y las veinte restantes en el mar. Todo muy bonito... salvo su escaso parecido con la realidad. Finalmente, la película tardaría veinte semanas en completarse y costaría más de ocho millones, una extravagancia para la época.

La relación a tres bandas entre Zanuck, Brown y Spielberg se fue haciendo más tensa con el paso de las semanas. Todos parecían hacer turnos para no hablarse con los demás: Steven amenazaba con abandonar el proyecto; Richard discutía con él, mientras David trataba de razonar. El director regresaba, pero imponiendo condiciones; algunas eran aceptadas, otras se olvidarían después.

El turbulento bullir de la pre-producción se veía periódicamente interrumpido cuando Spielberg era reclamado para comprobar los progresos en la construcción del tiburón, o para conferenciar con el departamento de producción sobre los problemas técnicos, o cuando tenía que volar al Este para ver nuevas localizaciones en Martha's Vineyard. Sin embargo, el tono general era de cooperación y apoyo mutuo. Todos

trabajaban duro para hacer la película antes de que el libro empezase a perder fuerza. Pero semana tras semana, “Jaws” seguía vendiéndose a buen ritmo, y pronto se hizo evidente que la Universal tenía un éxito en las manos.

En marzo de 1974, Steven envió el guión de *Tiburón* a su amigo Carl Gottlieb, ofreciéndole el pequeño papel de Harry Meadows, el editor del periódico de Amity. Gottlieb había llegado a Hollywood como guionista de *shows* televisivos, y había ganado un premio Emmy. Ocasionalmente, también actuaba y dirigía *spots* publicitarios. Carl leyó el guión y envió a Spielberg tres páginas llenas de objeciones, alabanzas y comentarios sobre lo que pensaba que habría que hacer para mejorar *Tiburón*.

La presión se acumulaba en las oficinas de Universal. El estudio hablaba del 10 de abril como fecha firme para el inicio del rodaje. «Imposible», dijo el director. Finalmente, se fijó el 2 de mayo. Si todo iba bien, la fotografía principal en Martha’s Vineyard se completaría a finales de junio, antes de comenzar la temporada estival, y a tiempo para evitar la huelga de actores prevista para el 1 de julio.

El 21 de abril, Steven telefoneó a Carl Gottlieb y le pidió que se reuniera urgentemente con él, Zanuck y Brown en el Hotel Bel Air de Los Ángeles. Al día siguiente, Gottlieb fue puesto en nómina como guionista de *Tiburón*. El día 23, el director y el escritor volaron a Martha’s Vineyard para preparar la filmación de un guión que aún no estaba terminado y que no tenía un reparto asignado. Nada más llegar al pueblo, Spielberg se recluyó en una casa con vistas al mar y empapeló las paredes con miles de bocetos de *storyboard*. Carl, por su parte, empezó a reescribir el libreto, y el trabajo —según las previsiones— de una semana puliendo los diálogos acabaría alargándose durante casi dos meses.

Richard Zanuck nunca dudó en señalar que la verdadera estrella de *Tiburón* era el escualo titular. Por lo tanto, el concepto a la hora de confeccionar el *casting* de la película sería contratar a buenos actores de carácter al mínimo coste posible. Peter Benchley, mientras tanto, seguía soñando con un trío estelar formado por Robert Redford, Paul Newman y Steve McQueen.

Contradictoriamente, la primera elección de Zanuck para el papel del jefe de policía Martin Brody fue nada menos que Charlton Heston, para disgusto de Steven. «¿Moisés?, ¿quieres a Moisés?», bramó. «¡Todo el mundo sabrá que él va a ganar!». Por suerte para el director, Heston pidió más dinero del que la Universal estaba dispuesto a pagarle. Spielberg tenía en mente a Robert Duvall como Brody, pero cuando éste le respondió que sólo aceptaría el rol de Quint, también fue descartado.

Roy Scheider, conocido principalmente como el compañero de Gene Hackman en *French Connection* (papel que le valió una nominación al Oscar como Mejor Actor Secundario en 1971), escuchó a Steven hablar sobre *Tiburón* en una fiesta. Picado por la curiosidad, se presentó al director. Poco después, estampaba su firma en el contrato

para interpretar al Jefe Brody.

Tras considerar brevemente a Joel Grey, Timothy Bottoms, Jeff Bridges y Jon Voight para el papel del joven ictiólogo Matt Hooper, Spielberg escuchó el consejo de su amigo George Lucas y se lo ofreció a Richard Dreyfuss, entonces de plena actualidad gracias a *American Graffiti*. «Preferiría ver esta película que estar en ella», fue la escueta respuesta del actor.

Dreyfuss confiaba en que su primer filme como protagonista, *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, fuese su definitivo lanzamiento al estrellato. Pero quedó tan horrorizado con su interpretación que, cuando Spielberg le tanteó por segunda vez, aceptó con la condición de que se introdujesen algunos cambios en su personaje. Irónicamente, *Duddy Kravitz* fue un éxito de crítica, pero esta buena noticia no contribuyó a mejorar el humor del actor, que afrontó el rodaje de *Tiburón* como si estuviese asistiendo a su propio funeral.

La elección del cazatiburones Quint fue aún más complicada. Lee Marvin, la primera opción del director, ni siquiera llegó a considerar el proyecto. Sterling Hayden —el memorable General Ripper de *Teléfono rojo... ¿volamos hacia Moscú?*— era el siguiente de la lista, pero el actor no estaba disponible. Estaba siendo investigado por evasión de impuestos, un problema que se remontaba a una sucesión de años infortunados, abogados hostiles y pensiones alimenticias. Hayden había fijado su residencia en París y, aunque podía ganar dinero en América como escritor, cualquier ingreso que obtuviese trabajando como actor sería inmediatamente confiscado por Hacienda en pago de sus impuestos pendientes. Así que los cineastas tuvieron que buscar en otra parte.

Fue entonces cuando Zanuck y Brown pensaron en Robert Shaw, con el que habían trabajado recientemente en *El golpe*. El volátil actor inglés no parecía estar en la mejor disposición para aceptar la oferta, en primer lugar porque estaba evitando la residencia norteamericana por problemas con Hacienda similares a los de Sterling Hayden; y en segundo lugar, porque pensaba que la novela de Benchley era «un pedazo de mierda».

Aún así, Shaw aceptó hacer la película con la condición de que el rodaje concluyese antes del 8 de julio, fecha en que debía incorporarse al *remake* de *Breve encuentro*. En esos momentos, el intérprete estaba representando una obra en Broadway; aún le quedaban cincuenta y cinco días de trabajo en Estados Unidos antes de que su visado caducara, tras lo cual los ingresos que hubiese generado durante el año serían objeto de imposición fiscal en el país. Los productores le garantizaron que la filmación empezaría el 2 de mayo y finalizaría el 25 de junio. Robert acabó trabajando en *Tiburón* durante diecisiete semanas... y debiendo una fortuna al Fisco.

Murray Hamilton fue contratado como Larry Vaughn, el alcalde de Amity. En la

novela, Vaughn protagonizaba una subtrama que le ligaba a la Mafia, pero ese pasaje fue eliminado del guión. Otro sub-argumento que se quedó fuera de la película fue el romance entre Hooper y la esposa del Jefe Brody: la tensión sexual creada por esa relación fue suprimida en favor de una aproximación más directa a la narración. La actriz Lorraine Gary fue escogida para interpretar a la sufrida Ellen Brody.

El reparto de *Tiburón* quedó definitivamente cerrado sólo tres días antes del comienzo de la fotografía principal. El 29 de abril, la producción puso rumbo a Martha's Vineyard. El espectáculo estaba a punto de comenzar.

Spielberg, Zanuck y Brown estaban de acuerdo al menos en una cosa: el tiburón tenía que ser un completo misterio. No debía facilitarse información ni fotos sobre los elaborados modelos que se iban a utilizar. Un guarda fue despedido cuando un reportero del "Christian Science Monitor" se coló en la nave donde se guardaban los *animatronics* y tomó algunas instantáneas. Todos pensaban que la excitación del público se vería considerablemente mermada si leían meses antes del estreno que el escualo protagonista no era más que una creación mecánica.

El equipo de producción alquiló una gran nave vallada para levantar la versión costa Este de "Ciudad Tiburón". Éste era el lugar donde Bob Mattey y su equipo construían los escualos en Los Ángeles; cuando se trasladaron a Martha's Vineyard, se consideró apropiado llamar de la misma manera a su nuevo hogar.

"Ciudad Tiburón" se componía de un almacén para albergar el equipamiento; un muelle para amarrar la barcaza donde se guardaban los compresores de aire, tanques y demás equipos para manejar a las bestias mecánicas; y todo el material necesario para mantener a los modelos en el agua: cuerdas, generadores, motores eléctricos e hidráulicos, etcétera.

El tiburón estaba siendo preparado a toda prisa para que funcionara correctamente cuando fuese requerido en el rodaje. Por desgracia, debido a las presiones del calendario, "Bruce" (el sobrenombre con que los miembros del equipo bautizaron al escualo mecánico, en honor al abogado de Spielberg, Bruce Ramer) nunca había sido probado en aguas oceánicas.

El único *test* acuático de "Bruce" se realizó en los estudios Nantucket Sound, y se saldó con un rotundo fracaso. La réplica a escala real fue sumergida en un tanque de agua, mientras los productores observaban ansiosamente. Minutos más tarde, los buzos tenían que rescatarlo del fondo. La obra magna de Mattey se había ido a pique. «Pensamos que nuestras carreras se habían hundido con él», admitía David Brown.

Había tres modelos a escala real del Gran Blanco, cada uno de los cuales costaba ciento cincuenta mil dólares y necesitaba un equipo de trece personas para manejarlo. Uno de los *animatronics* estaba enteramente abierto por la parte izquierda (para los movimientos de izquierda a derecha en la superficie), otro se abría por el lado

derecho (para los movimientos de derecha a izquierda) y el último, destinado a las tomas submarinas, estaba completamente cerrado.

Los tiburones abiertos se fijaban a la plataforma de acero sumergida en el fondo del océano, y se movían a lo largo de railes. Podían sumergirse, emerger, mirar a la cámara, morder, masticar, mover la cola y moverse de forma realista durante un trayecto de veinte o veinticinco metros. El escualo cerrado estaba acoplado a un “trineo marino”, un complicado mecanismo similar a un esqueleto submarino. Esta bestia podía maniobrar libremente por la superficie, guiada por buzos con tanques de oxígeno que conducían el trineo bajo las aguas.

Cada tiburón pesaba aproximadamente unos novecientos kilos y tenía una estructura interna de acero, sobre la cual se colocaba “carne” hecha de espuma de neopreno antiabsorbente, cubierta por una piel de poliuretano reforzada con material de nylon elástico en los puntos flexibles. Dentro, acoplados al esqueleto metálico, había veinte o treinta motores neumáticos para las partes móviles: sacudir la cola, abrir y cerrar la boca, mover los ojos, etc. El modelo estaba diseñado para tener un peso neutro en el agua, pero los mecanismos neumáticos causaban un constante flujo y reflujo de aire comprimido, cambiando constantemente las dinámicas submarinas. Además, algunos de los plásticos absorbían agua después de unas cuantas horas de inmersión, así que el peso del tiburón aumentaba cerca de un diez por ciento.

La piel de los escualos era un importante problema, pues no absorbía la pintura. Se habían realizado pruebas en California, pero en Martha’s Vineyard la temperatura y la humedad eran diferentes, y hubo que hacer varios ajustes. La actividad en “Ciudad Tiburón” era frenética. Lejos de allí, Zanuck y Brown se mantenían al margen, sin desear ver otra cosa que no fuese la perfección absoluta.

Tiburón se vio bendecida por la presencia de la montadora Verna Fields, una veterana del negocio que ya había colaborado con Spielberg en *Loca evasión*. Usualmente, las películas se montan tras la finalización de la fotografía principal. Fields, en cambio, siempre insistía en estar presente durante los rodajes, trabajando íntimamente con el director. Encerrada a todas horas en su habitación, Verna era capaz de montar secuencias enteras mientras eran filmadas, de modo que Steven podía ver una escena sólo unos días después de haber sido rodada, con un aspecto muy aproximado al resultado final.

Spielberg no había contado con las dificultades de rodar en el mar, no en un océano de atrezzo construido en un plató. Según los cálculos del director, de las doce horas diarias de rodaje sólo resultaban efectivas cuatro, ya que el resto se empleaba en anclar y estabilizar las naves, luchar contra el oleaje y manipular el tiburón mecánico, estrella absoluta de la cinta. No quedó más remedio que reorganizar drásticamente el plan de producción.

El calendario original pedía que se rodasen varias secuencias de playa a

principios de mayo. Pero la temperatura de las aguas de Martha's Vineyard depende de las corrientes del Golfo, que cambian entre finales de mayo y principios de junio; es decir, el agua no está realmente agradable hasta el 4 de julio. Pero esta circunstancia no había sido contemplada por los responsables de la producción. No fue hasta que llegaron a la isla cuando se dieron cuenta de que ningún residente local se metería en el océano antes de mediados de junio.

En consecuencia, las escenas de playa tendrían que retrasarse hasta el final del rodaje, cuando la temperatura del agua fuese soportable, lo cual implicaba adelantar las secuencias en alta mar y las primeras apariciones del tiburón. Esto suponía un cambio importante en los planes, ya que “Orca” y “Bruce” tendrían que estar listos dos semanas antes de lo previsto.

Joe Alves y su equipo habían hecho moldes de “Orca” y estaban preparando un duplicado en fibra de vidrio, el “Orca II”. Cuando llegó la hora de situarlo ante las cámaras, el “Orca II” fue hundido y reflotado veinticuatro veces, soportando con gallardía el fuego y los ataques del tiburón mecánico. Un problema menos.

Spielberg se estaba quedando sin escenas que rodar en tierra firme, y el programa original se había ido (nunca mejor dicho) por la borda. “Bruce” aún tenía que pasar su bautismo oceánico y el “Orca I” estaba recién pintado. El barco se terminó a toda prisa y el equipo empezó a trabajar, mientras el director rodaba todo lo que podía sin el tiburón.

Susan Backlinie protagonizó la primera secuencia, y terminó rompiéndose algunos huesos en nombre del arte. La actriz estaba atada a un arnés, que tenía dos cuerdas dirigidas a la playa y una tercera orientada hacia el fondo del mar. Mientras varios miembros del equipo corrían por la arena tirando de Susan a derecha e izquierda, el propio Steven estaba debajo del agua arrastrándola violentamente hacia el fondo para crear el efecto del ataque del tiburón bajo las olas. Pero un fallo de comunicación en tierra hizo que todos tirasen de las tres cuerdas a la vez. Resultado: Backlinie se rompió una costilla y tuvo la desagradable sensación de partirse en dos. El equipo, creyendo que la actriz simplemente estaba actuando de un modo muy convincente, no prestó atención a sus gritos de socorro mientras la boca se le llenaba de agua. Esa toma fue la que el director utilizó en la versión definitiva.

Para interpretar un pequeño papel de reportero televisivo, Spielberg decidió recurrir al propio Peter Benchley. Eso supondría un poco de publicidad añadida para la película y, además, el novelista era perfecto para el rol. Antiguo presentador de televisión, Benchley era un experimentado entrevistador y su aspecto —alto y atlético— era el adecuado.

Sin embargo, Peter estaba muy molesto porque sabía que Steven y Carl Gottlieb estaban cambiando todo lo que él había escrito. Para complicar más las cosas, un periodista de la revista “Newsweek” fue a Martha's Vineyard para entrevistar al

realizador y hacer un reportaje sobre la película, que se publicó a finales de junio, la misma semana de la llegada de Benchley a la isla.

El artículo sacaba de contexto las declaraciones del director e incluía numerosos errores. “Newsweek” citaba a Steven diciendo: «La visión que Peter Benchley tiene de su libro no es mi visión de la película... A él no le gustaban sus personajes, así que ninguno de ellos era muy agradable. Les ponía en una situación donde estabas rezando para que el tiburón se los comiera... en orden alfabético». Estas afirmaciones, lógicamente, disgustaron a Benchley, que arremetió desde las páginas de “Los Angeles Times” contra las licencias creativas que Spielberg se había tomado, particularmente en la nueva conclusión de la cinta. El escritor dijo, entre otras cosas, que la idea de que Brody matase al tiburón haciendo explotar en sus fauces una bombona de oxígeno era una locura implausible.

«Steven no sabe nada», añadía el escritor. «Es un chico de veintiséis años que creció con las películas; no tiene más conocimiento de la realidad que a través del cine. Cuando tiene que tomar decisiones sobre cómo se comporta la gente en determinadas situaciones, se va a los filmes de los años cuarenta o cincuenta en busca de estereotipos... Spielberg será un día conocido como el mejor director de segunda unidad de América».

Pese a que Gottlieb y Benchley comparten los créditos del guión de *Tiburón*, nunca llegaron a trabajar juntos físicamente. El novelista se quejaba constantemente de que sus subtramas de sexo y corrupción habían sido reemplazadas por situaciones sin ninguna originalidad, y acabó siendo expulsado del rodaje.

Echando la vista atrás hacia el último acto de la historia, la batalla mortal entre los tres hombres y el tiburón en alta mar, Spielberg recordaría el dolor, la frustración y el desgaste físico que acarreó el lograr que esos últimos rollos funcionaran. La secuencia tardó dos meses y medio en rodarse y dobló el presupuesto previsto. Todo lo que había ocurrido hasta entonces no era nada en comparación con los problemas que causaron “Orca”, “Bruce”, el viento, los actores, las mareas y el clima.

Mientras Spielberg filmaba las últimas escenas en tierra, Bob Matthey y su equipo daban los retoques definitivos al escualo. Zanuck y Brown exigían ver los test, lo que significaba que “Bruce” tendría que ser sumergido en el agua y filmado por una cámara de segunda unidad, de manera que los productores pudiesen hacerse una idea del aspecto que tendría en la pantalla. El tiburón tenía que trabajar. Se habían gastado varios millones de dólares con ese fin, y había una película terminada en sus dos terceras partes.

Y llegó el gran día: el 1 de julio, una flotilla de barcos se hizo a la mar para rodar la primera secuencia con “Bruce”. El equipo fijó la plataforma submarina en el sitio apropiado, en Cow Bay, con la isla a sus espaldas. Pusieron manos a la obra y empezaron a llenar lentamente los tanques de flotación, dejando entrar el agua y

extrayendo el aire y proyectando luego la masa de acero de doce toneladas al fondo del océano. Mientras contemplaban el hundimiento de la plataforma, la radio comunicó un inquietante mensaje: «Aquí Dick Zanuck y David Brown. ¿Está todo preparado? Tenemos un bote esperándonos en...».

Bajo la benevolencia de los dioses del mar, la plataforma recuperó su verticalidad y una rápida inspección reveló que ningún daño serio se había producido. Quedó situada en la posición correcta, al nivel previsto, anclada y preparada para sacar al tiburón y a la embarcación.

“Bruce” y el “Orca” fueron remolcados hasta el lugar, y el escualo quedó enganchado al brazo de la grúa. La plataforma submarina contaba con un complicado juego de aparatos electrónicos para dar lecturas de la posición y la velocidad, pero semanas antes se habían quemado a causa de la electrólisis. La única manera de manejarla era guiándose por la vista o por el instinto.

Los barcos con las cámaras y el “Orca” se pusieron en posición y se prepararon para hacer una toma. Entonces se produjo el desastre: “Bruce” se hundió inmediatamente en las aguas verdes y heladas. Nervios, pánico, descontrol... y cuando los técnicos lograron que el tiburón se moviese, el sistema hidráulico explotó.

En las raras ocasiones en que “Bruce” funcionaba, lo hacía del siguiente modo: fijado a su brazo mecánico, podía emerger y sumergirse a voluntad; el brazo iba conectado a un carrito que corría sobre los carriles de acero de la plataforma, dándole un margen de movimiento de veinte metros en línea recta. El “Orca” era posicionado cerca de la trayectoria del escualo, y la cámara se situaba donde pudiese registrar mejor la acción: en el agua para ver al “Orca” y al tiburón, o en un barco para filmar a los hombres, al “Orca” y a “Bruce”. El “Orca” estaba frecuentemente amarrado, pero cuando se necesitaba una toma en movimiento, se le remolcaba. En este caso, el cable de remolque se enganchaba por debajo de la línea de flotación o fuera de plano.

Los meses transcurrían lentamente. Era temporada alta en Martha’s Vineyard; la población habitual de la isla, unas seis mil personas, había crecido hasta las sesenta mil. Todo estaba lleno, las calles abarrotadas de tráfico, y los *ferrys* de la península traían más curiosos que observaban el rodaje y dificultaban el trabajo del equipo.

Un inconveniente más: habían esperado tanto para rodar las escenas marinas que la temporada de navegación estaba en su apogeo. Cada vez que Spielberg trataba de filmar una secuencia con el trío de héroes aislado en el océano, yates y veleros surcaban al fondo, mientras familias enteras saludaban sonrientes a la cámara. El problema parecía tan insalvable que el desesperado director consideró añadir estos barcos al guión, aunque sabía que así destruiría la atmósfera que estaba buscando.

Al principio, se intentó ahuyentar a las embarcaciones de recreo con el barco más rápido de los contratados por la productora, pero es difícil limpiar una línea de horizonte de treinta millas; así que, cada vez que veían un yate y el operador de

cámara gritaba «¡Está dentro!», los actores y el equipo se sentaban y esperaban hasta que pasaba y podían empezar la toma de nuevo. La rabia y la ansiedad de los protagonistas cuando luchan con el tiburón en el último acto es auténtica, una expresión real de su descontento con el proceso de rodaje. Más tarde, Spielberg cambió la localización a un lugar más peligroso, con más viento y mares más embravecidos, pero menos frecuentado, con una vista ininterrumpida del horizonte.

Cada día, al terminar la jornada de trabajo, los técnicos revisaban a “Bruce” para reparar la pintura desprendida y los arañazos. La piel del monstruo mecánico absorbía algo de agua, por lo que era necesario secarlo tan pronto como llegaba al almacén. El horario habitual para el equipo de efectos especiales era el siguiente: de 1:00 a 6:00 a.m., lavar, pintar y acicalar a “Bruce”; de 6:30 a 8:00 a.m., remolcar el tiburón hasta la localización; a las 9:00, fijar a “Bruce” a la grúa, test de funcionamiento. Al concluir el día de rodaje, desconectar los controles, bajar al tiburón de la grúa, remolcarlo a la orilla y encender los secadores.

Incluso Bob Mattey, cuya fe ciega en el proyecto le impedía reconocer que algo fuera realmente mal, afirmaría después que habían subestimado el poder del mar. Los percebes se acumulaban en la plataforma submarina, y los raíles precisaban de la aplicación de una grasa especial. Las algas también entorpecían habitualmente el trabajo.

Cada noche, cuando el último barco volvía a puerto, un vigilante evitaba que los ladrones robaran las costosas herramientas y el equipo. Pero no sirvió de nada. En el transcurso del rodaje, las cosas empezaron a desaparecer con regularidad: generadores, herramientas, hilo de nylon, cualquier utensilio que los “gorrones” locales pensaran que podían usar. La producción gastó miles de dólares reemplazando el equipo sustraído.

El 17 de julio sólo se habían filmado noventa y seis tomas. El antiguo presupuesto y el calendario ya eran historia. A esas alturas, parecía que filmar *Tiburón* iba a llevar cuatro veces más tiempo e iba a costar el triple de lo previsto. El desastre final se produjo el 30 de julio, cuando el equipo se trasladó a las costas de Chappaquiddick Island para rodar las escenas del hundimiento del “Orca” bajo los violentos envites submarinos del tiburón.

El barco tenía que inclinarse mediante un complicado sistema de cables submarinos, y se colocaron varias cámaras para rodar simultáneamente. Llevó mucho tiempo preparar la toma, pero finalmente todo estuvo listo. Debido al oleaje y a la tensión de los cables, uno de los anclajes del “Orca” se soltó, junto con un gran trozo de tabla, dejando un enorme boquete en el casco por debajo de la línea de flotación. En cuestión de minutos, el agua empezó a inundarlo todo, mientras los actores y los técnicos saltaban al mar y trataban de agarrarse a cualquier objeto que no estuviese sumergido. Fred Zendar, el asesor técnico, puso el barco a toda máquina en dirección

a la orilla, pero sus esfuerzos fueron en vano. La última imagen que Steven recuerda antes de que llegaran los guardacostas es la de su supervisor de sonido, John Carter, agarrando su megáfono y chillando: «¡Que se jodan los actores, salvad el departamento de sonido!».

Roy Scheider había quedado atrapado en la cabina del “Orca”, pero se las apañó para salir. En apenas un minuto, el barco se hundió, y el mar se llenó de buceadores y pequeñas embarcaciones que trataban de salvar las piezas del equipo.

Dos cámaras Arriflex se hundieron, con su preciosa película dentro, pero un buzo las recuperó; una de ellas era la cámara “A”, la responsable de rodar la parte crucial de la acción. Un vuelo de urgencia a Nueva York permitió salvar los cientos de metros de celuloide empapado en los laboratorios Eastman. El material fue positivado y el negativo almacenado con el resto. Meses después, cuando se montó la secuencia completa, allí estaba la toma que se filmó cuando el “Orca” se hundía en su tumba marina.

En esas mismas fechas, el presidente de la Universal, Sid Sheinberg, convocó a Zanuck, Brown y Spielberg a una reunión de urgencia en Hollywood, y les preguntó: «¿Podéis decirme por qué no debería clausurar la película?». Incluso llegó a barajarse la posibilidad de despedir al director, aunque finalmente la sangre no llegó al río. Con todo, a partir de ese momento, los productores pasaron mucho más tiempo en Martha’s Vineyard.

El productor ejecutivo Bill Gilmore tenía en su oficina un mapamundi con todas las localizaciones posibles, desde Indonesia y el Océano Índico hasta el Caribe y Nueva Escocia. Cada día, Gilmore, Zanuck y Brown estudiaban el mapa y trataban de decidir si no sería mejor trasladar la producción a aguas más tranquilas, o a una localización más barata. Se formuló un “Plan del Juicio Final”, consistente en cancelar el rodaje y marcharse a casa, excepto el equipo de efectos especiales, que se quedaría en Martha’s Vineyard hasta que supiesen cómo hacer funcionar el tiburón. En septiembre, cuando los turistas hubiesen desaparecido, se reanudaría el trabajo en el mismo punto donde se había dejado, y mientras se habría montado el resto del filme.

Pero nunca hizo falta poner en práctica este plan. Verna Fields mostró su entusiasmo por las secuencias montadas en las que estaba trabajando, y Spielberg se mantuvo firme en su determinación de no mostrar el metraje a nadie hasta que estuviese listo. Ni siquiera los productores podían ver el material hasta que Verna y Steven diesen el OK.

A la vez que los técnicos batallaban con “Bruce” en la costa, el desánimo comenzaba a cundir entre los actores. El director trataba de mantener la calma y les escuchaba con paciencia infinita mientras balbuceaban histéricamente sobre otros proyectos a los que estaban renunciando, y sobre cuánto añoraban a sus familias.

Todo el mundo llevaba meses aislado en Martha's Vineyard, saliendo al mar, esperando durante horas, separados de familiares y amigos. Todos se comportaban como tropas en el frente, experimentando fatiga, agotamiento nervioso y alcoholismo incipiente. Había peleas, amenazas y, mientras tanto, los vecinos del pueblo ponían agua en los depósitos de combustible del "Orca" y se comportaban menos hospitalariamente cada día.

Spielberg no se percató de la gravedad de la situación hasta que el habitualmente centrado Roy Scheider empezó a volverse loco a causa de los constantes retrasos. Finalmente, un día explotó y se puso a gritar como un energúmeno a Steven y al ayudante de dirección, liberándose de toda la frustración que había estado acumulando durante los meses precedentes.

Scheider no fue el único actor afectado por la larga duración del rodaje. Richard Dreyfuss, que creía estar perdiendo el tiempo en un fracaso seguro, se dedicaba a irse de juerga y a criticar al director en la prensa. «Si alguno de nosotros tuviese algo de sentido común», declaró el hastiado intérprete, «todos nos marcharíamos ahora mismo». Robert Shaw, por su parte, aliviaba la tensión del mejor modo que sabía: con whisky, vodka y ginebra. Y en lugar de disculparse por su habitual estado de embriaguez, alardeaba de ello ante la prensa. «Bueno, todos tenemos métodos diferentes», decía, «pero yo tiendo a beber cuando estoy totalmente aburrido».

Shaw tenía otro motivo de preocupación. Su visado estaba a punto de expirar, así que, cuando su presencia no era requerida, volaba a las Bermudas o a Montreal para salir del país durante unos días y mantener su estancia laboral en Estados Unidos por debajo del límite permitido. A pesar de sus esfuerzos, Robert se levantó una mañana debiéndole un montón de dinero a Hacienda. Pero a estas alturas, las pagas de penalización por retrasos ya habían entrado en funcionamiento, lo que no hizo mucha gracia al departamento de contabilidad de la Universal.

El antagonismo de Shaw hacia Dreyfuss es un hecho bien documentado. Los dos intérpretes comenzaron el rodaje de un modo bastante amigable, pero cuando Richard intentó "curar" el alcoholismo de su compañero arrojando su botella de whisky por la ventana más cercana, Robert le golpeó con un extintor de incendios. Ahí se acabaron las buenas maneras. El actor británico pensaba que Dreyfuss era una *prima donna* y no se molestaba en ocultar su desprecio hacia él, lo que, paradójicamente, ayudó a crear la tensión necesaria entre sus personajes.

Otra conocida leyenda sobre el rodaje de *Tiburón* es la que hace referencia a uno de los más famosos discursos de la historia del cine: la secuencia en la que Quint describe el hundimiento del acorazado "Indianápolis" durante la Segunda Guerra Mundial, y el subsiguiente ataque de tiburones que diezmó a los supervivientes, es uno de los relatos más poderosos y escalofriantes jamás narrados en una película. A lo largo de los años, tres personas distintas se han apuntado el mérito de la creación

de ese mítico monólogo: el director y guionista John Milius (*El viento y el león*, *Conan el bárbaro*), el escritor Howard Sackler y el propio Robert Shaw.

Gottlieb explicó que Sackler, un ávido marinero, recordaba el incidente real del “Indianápolis”, y lo añadió a un corto discurso en el guión original. A medida que la filmación de la escena se acercaba, el monólogo fue sometido a nuevos escrutinios, y Carl hizo una anotación: lo que se necesitaba era la clase de calma antes de la tormenta que siempre se escucha en las trincheras antes de la batalla.

A Shaw no le gustaba la escena tal y como estaba escrita, así que Spielberg telefoneó a sus amigos George Lucas y John Milius, pidiendo sugerencias. Milius — que reescribió algunos diálogos del filme— tuvo la varonil idea de que Hooper y Quint comparasen sus cicatrices en la primera parte de la secuencia, y también recortó la terrorífica historia a nueve páginas. Pero la escena seguía sin ser del agrado de Robert, y finalmente el actor reunió todas las versiones, las notas y el material de sus propias investigaciones, y escribió su propio monólogo.

La noche antes de rodar la escena, Shaw fue a la casa que compartían Spielberg y Gottlieb, que acababan de cenar con Dreyfuss y Fields. Robert apareció con una sola cuartilla y anunció que le gustaría leer el discurso del modo en que pensaba que debería hacerse. Cuando terminó, todo el mundo se quedó en silencio. Ésa era la secuencia, perfectamente escrita.

A la mañana siguiente, sin embargo, Shaw estaba tan borracho que tuvo que ser guiado hasta el set para filmar la escena. El monólogo comenzó bien, pero, de pronto, el actor empezó a divagar sobre su mujer y sus hijos. Steven le dejó finalizar, le felicitó por su interpretación y le mandó al hotel. Un día después, se repitió la toma. Esta vez, Robert ofreció una portentosa actuación, clavando el discurso a la primera. Ese momento se convirtió en la imperecedera contribución de Shaw a *Tiburón*. Cuatro años más tarde, el actor murió fulminado por un ataque al corazón en una carretera de Irlanda. Tenía cincuenta y un años.

Spielberg había estado trabajando sin parar y sin salir de la isla durante cinco meses y medio. Por fin, en septiembre, vio la luz al final del túnel. En un extraño giro del destino, “Bruce” comenzó a funcionar correctamente: el equipo de efectos especiales había perfeccionado sus procedimientos de control, de modo que el tiburón podía repetir el mismo movimiento tantas veces como fuese necesario, y con menos tiempo de preparación. Rodando tanto metraje como era humanamente posible, la atmósfera de la producción fue cambiando lentamente mientras todo el equipo se convencía de que estaban haciendo historia.

Zanuck y Brown insistían en la importancia de mantener a “Bruce” en secreto, para no echar a perder el misterio y la sensación de peligro. Cada noche, la bestia mecánica era cubierta con lonas impermeables. Varios reporteros fracasaron en su empeño de sacar una foto del escualo, aunque esta lucha incesante contra la prensa

supuso un nuevo fastidio para el equipo de la película.

El trabajo en exteriores finalizó el 15 de septiembre. Steven estaba tan desesperado por marcharse de Martha's Vineyard que planeó una fuga; en realidad, no quería participar en una fiesta de fin de rodaje regada de alcohol. El director había oído que los chicos del equipo planeaban arrojarlo al mar para celebrar el último día de filmación, así que se puso su mejor traje para disuadirles. Cuando la toma final estuvo preparada, Spielberg subió al barco para comprobar que todo estaba en orden y después volvió corriendo a la orilla, donde le esperaba un coche, con todas sus maletas y listo para partir. El equipo finalizó la toma y lo festejaron tirando por la borda a los jefes de varios departamentos de producción.

El estudio concedió tres semanas de “vacaciones” mientras las fuerzas se reagrupaban en Los Angeles, pero *Tiburón* aún no estaba terminada. Faltaban dos escenas por completar: la confrontación final de Hooper con el monstruo y el descubrimiento del barco hundido del infortunado Ben Gardner. Tras estudiar las alternativas, se decidió rodar la primera secuencia en la isla de Catalina, y la segunda en el viejo tanque de agua de la MGM, construido para las películas de Esther Williams.

Spielberg había evitado utilizar depósitos de agua durante la fotografía principal. Ahora, sin embargo, se mostraba feliz de poder trabajar en el estudio, donde podía controlar la iluminación y ya no estaba a merced del viento y el clima. No es de extrañar, después de los meses de pesadilla vividos, la solemne promesa realizada por el director al finalizar la producción: «Mi próximo filme será en tierra firme. Ni siquiera habrá una escena en el cuarto de baño».

Con las postreras tomas enlatadas, la cinta estaba lista para su montaje final. La primera parte del metraje ya no necesitaba —prácticamente— retoque alguno, pues Verna Fields había tenido mucho tiempo para trabajar mientras se rodaban las últimas escenas. Pero el segundo acto era un completo caos: los listados de las secuencias eran erróneos, se habían incluido tomas que no aparecían en el guión y la estructura que Spielberg había concebido en su cabeza debía ser montada ahora de forma coherente. Se positivarón ciento veinte mil metros de película, de los cuales tres mil trescientos irían en el montaje definitivo.

Fue en esta fase final de la producción cuando Steven tomó una decisión que sería fundamental para el clima terrorífico de *Tiburón*. Al comprobar con aprensión que “Bruce” no resultaba tan convincente en la pantalla como había esperado, el director optó por no mostrar a su bestia mecánica hasta pasado la mitad del metraje, y sólo en breves *flashes*. Esta argucia resultó ser mucho más efectiva que las prolongadas tomas que había rodado inicialmente.

Para componer el *score* se contrató a John Williams, un íntimo amigo de Spielberg, responsable de la partitura de *Loca evasión*. Él fue la primera persona —

aparte de los ejecutivos de la Universal— en ver la copia de trabajo. Le gustó lo que vio, e inmediatamente entabló largas conversaciones con el cineasta sobre el concepto musical a seguir. Ambos estaban de acuerdo en que *Tiburón* era básicamente un filme de aventuras. Williams buscó inspiración en los *scores* clásicos y compuso un dramático motivo central de cuatro notas para la estrella de la cinta, el temible devorahombres.

La banda sonora de *Tiburón* ha quedado grabada con letras de oro en la historia de la música cinematográfica contemporánea. Sin embargo, Spielberg no pudo reprimir las carcajadas cuando su amigo la interpretó por primera vez para él. «Eso es muy divertido, John, de verdad», dijo el director entre risas. «Ahora en serio, ¿qué tienes en mente para esta película?».

Al finalizar el rodaje, las anécdotas eran tan numerosas que el coguionista Carl Gottlieb, que había tenido una carrera previa como actor cómico, escribió una divertidísima crónica de la filmación bajo el título “The Jaws Log”, cuya publicación coincidiría con el estreno del filme y prácticamente acabó convirtiéndose en un elemento más de *merchandising*.

La Universal organizó un preestreno con público en Dallas para el 26 de marzo de 1975. Ese primer pase fue pura dinamita: la gente chilló, aplaudió y rio alternativamente durante toda la proyección... Aunque no lo bastante, al parecer, para el exigente Spielberg, que decidió hacer un añadido de última hora a la película: la escena en que la cabeza decapitada del infortunado pescador Ben Gardner surge de improviso de un agujero en su barca hundida.

Este impactante momento no aparecía en el guión original. El director ha confesado que, cuando vio la reacción del público a la secuencia en que el tiburón asoma su hocico a espaldas de Brody, se volvió «codicioso» y quiso provocar mayor «cantidad de gritos». De este modo, improvisó la citada toma de la cabeza, que rodó él mismo en la piscina de Verna Fields. El resultado es uno de los grandes *shocks* de la cinta.

Spielberg también probó ante los espectadores de Dallas los dos finales diferentes que había filmado para *Tiburón*. En uno de ellos, el monstruo marino simplemente moría a consecuencia de las heridas sufridas durante su batalla con los tres protagonistas. La gente se decantó por el clímax más dramático, en el que el tiburón salta por los aires en mil pedazos. Este efecto se consiguió amontonando más de treinta kilos de carne en la boca de “Bruce” y haciéndola explotar después con dinamita.

Lo que sucedió después no fue tanto una estrategia empresarial como una revolución en el modo de lanzar las películas. *Tiburón* se estrenó el 20 de junio de 1975 en 409 salas norteamericanas, estableciendo para lo sucesivo la época de finales de mayo y principios de junio como el inicio de la temporada cinematográfica.

Para sacar el máximo partido a su *premiere* nacional, la Universal utilizó una táctica de saturación publicitaria en televisión, comprando anuncios en cada programa emitido en horario de *prime time* durante los días anteriores al estreno. Tan exitosa fue esta campaña que se convirtió en un procedimiento *standard* en la industria americana. *Tiburón* convenció a los ejecutivos hollywoodienses de que la televisión debía ser explotada para la publicidad, no evitada como en el pasado.

A mediados de julio, *Tiburón* ya se exhibía en más de mil pantallas. Al final de su primera trayectoria comercial había recaudado más de 470 millones de dólares en todo el mundo, convirtiéndose en el filme más taquillero de la historia en el período más corto de tiempo. También recibió cuatro nominaciones al Oscar: perdió el de Mejor Película ante *Alguien voló sobre el nido del cuco*, pero se llevó los correspondientes al Montaje, Sonido y a la mil veces imitada Banda Sonora de John Williams.

El éxito de *Tiburón* generó tres secuelas de calidad progresivamente decreciente (*Tiburón 2* [Jeannot Szwarc, 1978], *Jaws 3-D: el gran tiburón* [Joe Alves, 1983] y *Tiburón. La venganza* [Joseph Sargent, 1987])^[2] e infinidad de infectas imitaciones, además de, por supuesto, los ubicuos derivados de *merchandising*: posters, camisetas, muñecos, toallas de playa...

Otra consecuencia reseñable de la “tiburonmanía” fue que las acciones de MCA, la compañía “madre” de Universal Pictures, subieron veintidós puntos y medio en menos de un mes tras el estreno de la cinta. *Tiburón* demostró que una sola película, promocionada del modo adecuado, podía hacer ganar millones de dólares a todos los implicados en ella.

Mientras los records seguían cayendo, la industria comenzó a mirar, codiciosamente, hacia el futuro. El filme de Spielberg, junto a *La guerra de las galaxias* dos años después, lanzó a la estratosfera las expectativas financieras de Hollywood. Cuando los años setenta dejaron paso a los ochenta, ya no se trataba sólo de obtener beneficios: ahora las películas tenían que amasar cientos de millones. Serían grandes eventos, cuyo éxito o fracaso no se conocería al cabo de semanas o meses, sino tras el primer fin de semana. Todo —riesgos, beneficios, pérdidas— creció súbitamente. Ya no serían nunca más meros productos que entran y salen de los cines, sino gigantescos dados con los que se jugaba la suerte de los estudios y, en ocasiones, de la industria.

Tiburón fue el *megahit* veraniego que situó a Steven Spielberg en el mapa cinematográfico. Tomando como modelo las películas de monstruos de serie B de los años cincuenta, el director jugó inteligentemente con nuestro miedo atávico a los misterios que acechan bajo las aguas, y convirtió el *best seller* de Peter Benchley en

la saga marina más terrorífica jamás filmada, creando una psicosis colectiva entre los bañistas de todo el mundo. En este aspecto resultó crucial la “invisibilidad” de la bestia. La decisión del cineasta de no mostrar a su demoníaco escualo durante más de una hora —aunque las interminables dificultades técnicas con su tiburón mecánico contribuyeron en gran medida al proceso— dio un resultado perfecto. Un feliz recordatorio de que, hace mucho tiempo, Spielberg solía hacer películas para adultos en vez de para niños.

La cinta presenta dos partes claramente diferenciadas: la primera, muestra la aparición del sanguinario escualo y las diferentes reacciones de la comunidad ante sus ataques; la segunda, describe su persecución y muerte. Al principio, la cámara sigue el recorrido del animal hacia sus indefensas presas, pero no lo vemos, efecto que subraya el suspense e incrementa la sensación de impotencia de las víctimas. El espectador no puede ver más que sus terroríficos efectos. Spielberg nos sorprende continuamente, provoca falsas alarmas y nos asusta en los momentos más inesperados. Los bañistas no se enfrentan con un monstruo sobrenatural, en la mejor tradición del cine fantástico (*King Kong*, *El hombre lobo*, *Drácula...*), sino a un tiburón, ejemplar que puede encontrarse sin dificultad en las aguas cálidas de medio mundo y cuya aleta asomando por la superficie constituye una de las imágenes más terroríficas de la naturaleza, preludio de una muerte segura e inevitable.

La segunda parte del filme, la más lograda e inspirada, narra el titánico y angustioso enfrentamiento de los cazadores con el gigantesco escualo: Brody, el jefe de la policía local; Quint, un lobo de mar que tiene una cuenta pendiente con los tiburones, y Hooper, un científico. En el mar los papeles se trastocan y los perseguidores se convierten en perseguidos, encontrándose a merced de su presa, que poco a poco irá destrozando su embarcación hasta engullir por entero a Quint. Cuando parece que no existe fuerza humana capaz de acabar con él, Brody se deshace de la bestia haciendo explotar una bombona de oxígeno en sus propias narices. Una vez más, el ciudadano común expuesto a una situación límite se transforma en un héroe y arriesga generosamente su vida para proteger el bien común.

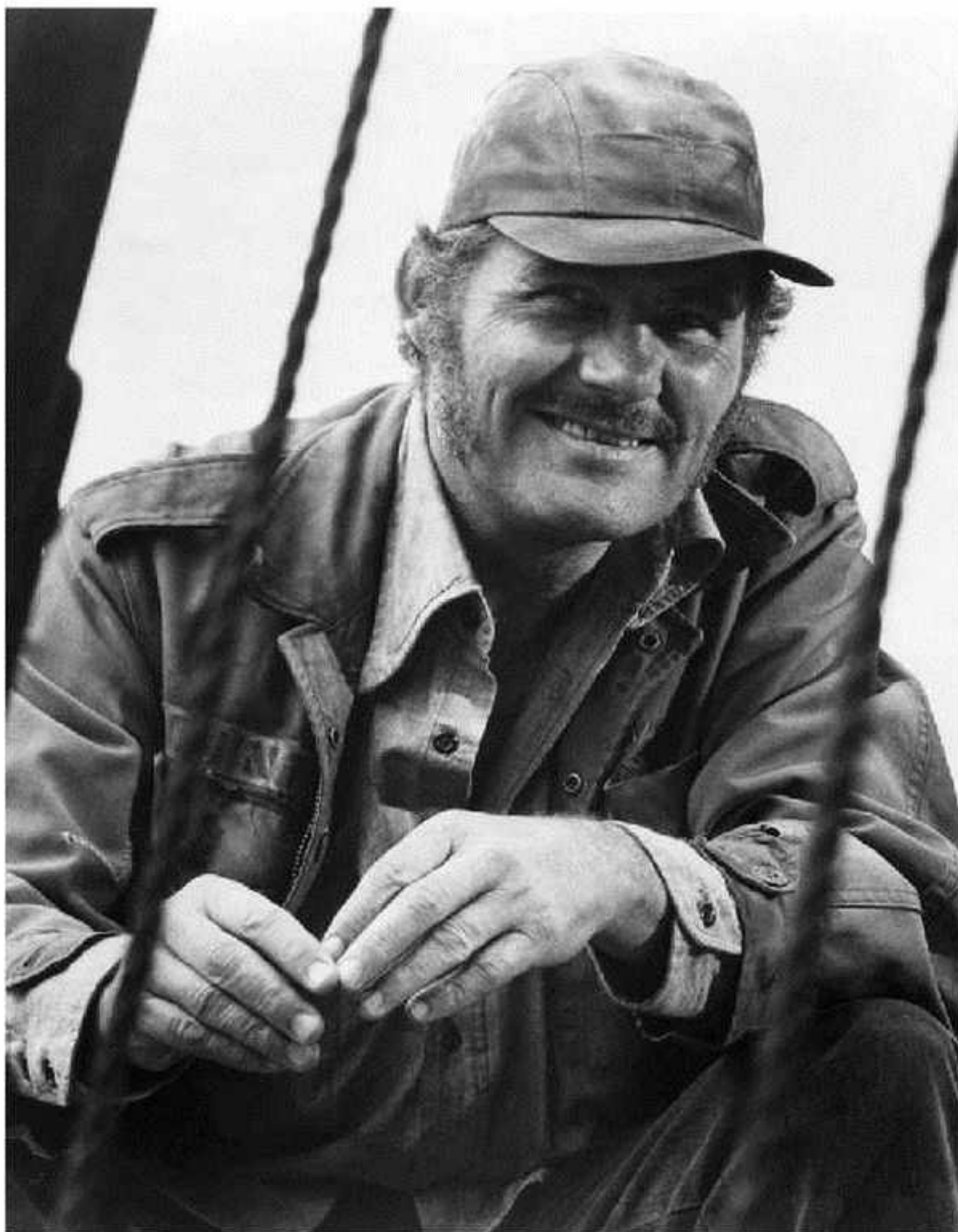
La historia de un Gran Tiburón Blanco invadiendo un pueblo turístico de Nueva Inglaterra y el moderno capitán Ahab (Quint) contratado por la aterrorizada comunidad para matarlo es ya un clásico del género de terror y aventuras. La dirección de Spielberg convierte el material en un *tour de force* que pone los nervios de punta. Desde la aterradora apertura, en la que una bella joven es devorada por el invisible tiburón, hasta el claustrofóbico clímax a bordo del barco de pesca de Quint, el realizador nos tiene agarrados y rara vez nos suelta.

La crítica ha interpretado *Tiburón* de dos modos diferentes. Puede ser vista como una película sobre el Watergate; en ella, un oficial público (el alcalde) trata de ocultar una amenaza al pueblo (el ataque del gigantesco escualo), y tiene que ser un heroico

rebelde (el jefe de policía) quien aniquile al monstruo marino y devuelva las cosas a la normalidad. El mensaje parece evidente: el mundo funciona si podemos contar con verdaderos héroes.

Pero *Tiburón* también explota hábilmente la maquinaria del cine moderno. Desde las secuencias iniciales, Spielberg asocia el punto de vista de la cámara (bajo el agua) y el motivo musical central con el peligro del ataque del tiburón. La cinta manipula nuestra mirada, proporcionando simultáneamente al espectador diversión y miedo. Es un ejemplo destacable de cómo Hollywood puede controlar la visión del público para provocar miedo y placer. *Tiburón* trata sobre la América del Watergate, pero también sobre la experiencia de ir al cine en los años setenta.

Esta obra maestra de Spielberg merece los más altos calificativos por su inesperado montaje, su torrencial *score* y su cuidadosa construcción hacia imágenes tan impactantes que parecen saltar a tu regazo. Las excelentes interpretaciones de Roy Scheider, Robert Shaw y Richard Dreyfuss se añaden a la creciente tensión, jugando inteligentemente con nuestros más profundos miedos atávicos.





Steven Spielberg —con muchísimo apoyo promocional— creó la primera película “acontecimiento” para la temporada veraniega: *Tiburón*. La campaña de lanzamiento se ocupó de impulsar el boca a boca antes del estreno de la película. Cuando el filme llegó a los cines, se formaron colas interminables, y cuando los espectadores entraron por fin en las salas, contaron a sus amigos lo que habían visto y fueron a verla otra vez. «En el cine actual no cuenta el nudo ni los desenlaces», explicó Spielberg, «sólo cuenta que el principio sea muy fuerte y que la película esté empezando continuamente». Fiel a esta máxima, el cineasta aumentó e intensificó los ingredientes de suspense y de terror de la novela, creando un clima angustioso que atrapa al espectador desde las primeras escenas y no le concede un momento de respiro hasta que aparece el “The end” en la pantalla.



El tiburón, una enorme creación mecánica que medía veinticuatro pies y pesaba una tonelada y media,

fue concebido por Joe Alves con un coste de 450.000 dólares. “Bruce”, como le bautizó cariñosamente el equipo, no parecía un modelo mecánico, y gracias a la espléndida manipulación de Spielberg, continúa siendo una amenaza completamente creíble y aterradora. Spielberg decidió que la bestia no apareciera antes de la primera hora de metraje. «En realidad yo quería rodar la película a nivel del agua, como estamos las personas cuando vadeamos agua». Algunos de los imaginativos planos que utilizó para ponernos nerviosos —la originalísima forma de iluminar la niebla, por ejemplo— reaparecieron en muchos de sus trabajos posteriores, grandes éxitos de taquilla que introdujeron a su director en la aristocracia hollywoodiense.

'LA GUERRA DE LAS GALAXIAS'



Días antes del estreno de *La guerra de las galaxias*, George Lucas ya había alcanzado ese punto que está más allá de la completa desesperación. Después de vivir la pesadilla que supuso rodar la película en Túnez e Inglaterra, cuando cualquier cosa concebible había salido mal, y habiendo sobrevivido a lo peor, estaba invadido por ese sentimiento de imparable convicción que le había mantenido a flote en mitad de todos los desastres. No importaba lo que otros pudieran pensar: *La guerra de las galaxias* iba a ser una de las películas de mayor éxito de todos los tiempos. Él era George Lucas. ¡Y la Fuerza estaba con él!

Marzo de 1977. George Lucas invita a un grupo de amigos íntimos, entre ellos Steven Spielberg y Brian De Palma, a su estudio de San Anselmo, al norte de San Francisco. El plan es ver un copión de *La guerra de las galaxias*, la preciada película en la que Lucas ha estado trabajando durante los dos últimos años. También está presente Alan Ladd Jr., el único ejecutivo de la Fox que ha apoyado constantemente el proyecto a pesar del escepticismo y el menosprecio del resto de la junta directiva. Mientras la proyección avanza, el improvisado público se revuelve incómodo en sus asientos y, al terminar, se produce un largo silencio, roto por las risas de De Palma. «George», anuncia con regocijo, «¡esto es un galimatías!». Más de un director, en este punto, después de que el proceso tormentoso de su fabricación casi hubiese acabado con su salud, habría contemplado seriamente el suicidio. Pero Lucas estaba conectado con la Fuerza.

Cuando *La guerra de las galaxias* se estrenó en los últimos días de la primavera de 1977, Hollywood aún estaba reponiéndose de la desilusión de la era Vietnam y luchaba por conectar con una generación destetada con la televisión. Quizá por primera vez desde la llegada del sonoro, una película de la gran industria iba a cambiar radicalmente la forma de hacer y vender cine, incluso la forma de verlo. Pero en aquellos días nadie podía adivinar el futuro que le esperaba a ese joven cineasta que aspiraba a convertirse en el dueño y señor de un universo llamado *Star Wars*.

Un futuro y ahora casi tres décadas de historia. Dado que *La guerra de las galaxias* demuestra cada día que es todo lo contrario de un fenómeno pasajero, describir la huella que ha dejado la película en nuestra conciencia colectiva se ha convertido en una tarea absurda. Limitémonos a reseñar que, en los años setenta, fue una obra tan decisiva como *El padrino*, *El último tango en París* o *Apocalypse Now*. Y en cuanto a relieve artístico y a calado fundacional en la ciencia-ficción, su hechura es comparable a las de *Metrópolis* y *2001: una odisea del espacio*. Esta es la historia de cómo hace mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana, Luke Skywalker tocó la historia del cine con su sable mágico.

A diferencia de muchos de sus compañeros de generación, George Lucas no creció soñando con dirigir películas. Aunque iba a las matinales de los sábados como todos los chicos de su edad en su pueblo natal, Modesto, California, su primera fantasía fue ser piloto de carreras. Pero un casi fatal accidente de coche poco después de graduarse en el instituto puso fin a su sueño y cambió radicalmente su visión de la vida: empezó a leer ávidamente filosofía, historia, sociología y mitología. Devoró libros que hablaban sobre batallas épicas entre el bien y el mal, príncipes y ogros, heroínas y malvadas princesas, la transmisión de padres a hijos de los poderes del bien y el mal.

El estudio de los mitos le reveló a Lucas, entre otras muchas cosas, la capacidad de la imaginación humana para concebir realidades alternativas, figuras, lugares y hechos anteriores o posteriores al momento actual pero llenos de significado para nuestro presente. El joven lector se dio cuenta de que los filmes de aventuras, los seriales o los *westerns* podían verse —en su simple distinción entre bien y mal, héroes y villanos— como representaciones contemporáneas de los temas de la mitología y el folklore antiguo.

Poco después, George se matriculó en la Escuela de Cine de la Universidad del Sur de California, y desde el principio mostró su interés por los efectos especiales y los trucos de cámara. Hizo varios cortos de ciencia-ficción, incluyendo *THX-1138: 4EB*, que ganó el primer premio en el Festival Nacional de Cine Estudiantil en 1967. Ese mismo año recibió una beca de Warner Brothers para asistir al rodaje de *El valle del arco iris* (1968), de Francis Ford Coppola. Lucas y Coppola se hicieron buenos amigos y, en 1969, formaron una compañía llamada American Zoetrope. El primer proyecto de la nueva productora fue convertir el corto estudiantil de George en su debut cinematográfico. *THX-1138* (1971) es el desarrollo del trabajo de estudios que realizó en la University of Southern California, en el que plantea un mundo orweliano en el que todos los seres humanos son idénticos. Los críticos alabaron calurosamente su convincente evocación de una sociedad futurista y robotizada, pero el público no se dignó a ir a verla, convirtiéndola en el único fracaso de su autor.

En 1971, cuando Coppola empezó a trabajar en *El Padrino*, George formó su propia compañía, Lucasfilm Ltd., y escribió y dirigió la semi-autobiográfica *American Graffiti* (1973), un retrato brillante y nostálgico de la experiencia de un grupo de jovencitos a comienzos de los años setenta. La entusiasta acogida dispensada al filme convenció al joven cineasta de que se hallaba en el buen camino: consiguió un gran éxito de taquilla, un Globo de Oro y cinco nominaciones a los Oscar, además de lanzar a un grupo de buenos y jóvenes actores, entre ellos Richard Dreyfuss, Ron Howard, Paul Le Mat, Cindy Williams y Harrison Ford.

Lucas se sentía en la cima del mundo. Había hecho la película por menos de un

millón de dólares, un astuto acuerdo financiero le había reportado unos siete millones de dólares y, gracias a este éxito, podía salir de la sombra de su mentor Coppola. Entonces abordó su nuevo proyecto: una película basada en los comics de “Flash Gordon” que había devorado de niño. Cuando descubrió que el productor italiano Dino De Laurentiis tenía los derechos de las tiras del personaje creado por Alex Raymond y no pensaba renunciar a ellos, el joven director no se desanimó. Al contrario, decidió escribir su propia odisea espacial, en la que uniría su amor por la ilustración y por las grandes películas de aventuras de su juventud, con su meditada admiración de la mitología y el folklore clásico.

Poco a poco germinó en su imaginación la idea de una epopeya futurista de robots, héroes y princesas, que hermanase el cuento de hadas tradicional con las modernas epopeyas de ciencia-ficción. Y le vino a la mente un título mágico: *La guerra de las galaxias*. «Me di cuenta de que podía crear un personaje tan fácilmente como Alex Raymond, quien a su vez se basó en Edgar Rice Burroughs», explicó el cineasta años más tarde. «Es un superhéroe básico en el espacio exterior. Comprendí que lo que realmente quería hacer era una fantasía de acción contemporánea».

Lucas había empezado a escribir la génesis de lo que sería *La guerra de las galaxias* en 1972, mientras *American Graffiti* afrontaba los últimos pases de prueba. No siendo el más rápido de los guionistas, sólo había conseguido redactar un tratamiento de trece páginas en mayo de 1973, titulado “La historia de Mace Windu” y ambientado en el siglo XXXIII. Jeff Berg, el agente del mesiánico cineasta, pensó que nada de aquello tenía sentido. «La primera línea de la sinopsis», recordaba, «decía chorradas como: “Mace Windu, un respetado Jedi-Benda de los Opuchi que estaba emparentado con Usby CJ Thorpe, aprendiz padawaan del famoso Jedi”». Como diría después Harrison Ford: «George, tú puedes escribir esta mierda, pero seguro que no puedes decirla ante la cámara».

Con las ideas muy claras y la seguridad que otorga un éxito cinematográfico a sus espaldas, George libró la guerra con los estudios, incapaz de conseguir que nadie respaldase su «extraño pequeño proyecto de ciencia-ficción». Contractualmente, la Universal —el estudio que había respaldado *American Graffiti*— tenía la primera opción sobre el nuevo proyecto de Lucas. Pero Ned Tanen, el jefe de la *major*, echó un vistazo al resumen de trece páginas y lo rechazó.^[1] El veredicto de United Artists fue similar. Los ejecutivos la encontraron demasiado enrevesada, oscura y con una mitología desmesurada. Tampoco tenía las ideas muy claras Alan Ladd Jr., hijo del famoso actor y nuevo jefe de producción en 20th Century Fox, pero estaba mucho más en la onda de Lucas y compartía su pasión por las viejas cintas de aventuras. Había visto un copión de *American Graffiti* y estaba convencido de que sería un gran éxito. Telefoneó a George y después de escuchar su perorata describiendo el filme como un cruce entre *El Capitán Blood* y *Buck Rogers*, le dijo: «No entiendo esta

historia pero confío en ti y creo que eres un tipo con talento. No estoy invirtiendo en este guión, estoy invirtiendo en ti». Ladd le dio a Lucas quince mil dólares para que desarrollase un guión, autorizó un presupuesto de tres millones y medio para la película y se sentó a esperar a que el joven cineasta regresara con un borrador definitivo.

Fue una larga espera. Agobiado por dolores de estómago, migrañas cegadoras y un extraño comportamiento obsesivo (sólo escribía con lapiceros del número dos sobre papel cuadriculado azul y verde, y empezó a cortarse mechones de cabello cada vez que tiraba una cuartilla), Lucas trabajó en el guión durante más de dos años. Tenía una clara conciencia de las imágenes que deseaba, pero no sabía cómo verterlas sobre el temible folio en blanco. Y la primera versión, fechada en mayo de 1974, era tan oscura y parecía una imitación tan burda de Tolkien, que fue recibida por los interesados con hondo escepticismo, cuando no con pura y simple consternación.

Desesperado, George rehizo radicalmente su historia, los personajes iban y venían (Mace Windu desapareció, para finalmente reaparecer veinte años más tarde en *La amenaza fantasma*), la trama fluctuaba enormemente y todos sus amigos le decían que su saga espacial iba a ser un fracaso de proporciones colosales.

Lucas incorporó a la historia diversos elementos de la leyenda Artúrica, de “El señor de los anillos”, de los *westerns* y las películas de capa y espada, de *Flash Gordon* y *Planeta prohibido*, de los filmes japoneses de samuráis... Lector omnívoro y aplicado estudiante de religión comparativa, también bebió de textos como el místico “Tales of Power” de Carlos Castaneda y el influyente estudio sobre mitología mundial de Joseph Campbell “The Hero with a Thousand Faces”.^[2] Todos estos ingredientes fueron removidos por el cineasta en un gran potaje futurista heroico-místico. «Son todas las cosas grandes unidas», decía entusiasmado.

Lucas nunca ha ocultado que su película está plagada de referentes cinematográficos de las más diversas procedencias: entre otras cosas, varios personajes de *La guerra de las galaxias* proceden directamente de *La fortaleza escondida* (1958) de Kurosawa; el origen de R2-D2 se inspira claramente en los “drones” de *Silent Running* (1972); la escena en la que Obi-Wan Kenobi le corta la mano a una criatura en la taberna es una referencia directa a *Yojimbo* (1961); la secuencia en que Luke vuelve a la granja de sus tíos y la encuentra arrasada es idéntica a otra de *Centauros del desierto* (1956); la escena final de la entrega de medallas es un calco toma por toma de una secuencia de *El triunfo de la voluntad* (1935); incluso el personaje de Darth Vader estaba basado en Hakaider, el villano de la serie de televisión nipona *Jinz nin-gen Kikaid* (1972), a quien George había descubierto mientras visitaba Japón un par de años antes.

La escritura se complicó aún más porque Lucas trató al principio de embutir en un único guión todos los hechos que finalmente formarían la primera trilogía de *La*

guerra de las galaxias. La solución estaba en hacer la primera película sólo con lo que habría sido el primer acto del guión, y en esa línea trabajó durante otros seis meses. En las sucesivas reescrituras le ayudaron (sin acreditación) Willard Huyck y Gloria Katz, los guionistas de *American Graffiti*, que volverían a trabajar con él en *Indiana Jones y el templo maldito* (1984) y *Howard, un nuevo héroe* (1986).

Tras un año de dudas, tormentos y depresiones, el 28 de mayo de 1975 salió a la luz una nueva versión. El premio de consolación para el largo período de escrituras y reescrituras fue que Lucas tenía historias detalladas para tres filmes y esbozos más generales no para una, sino para tres trilogías. *La guerra de las galaxias*, *El imperio contraataca* y *El retorno del Jedi* componen la segunda trilogía; otra trilogía —que Lucas rodaría dos décadas después— cubre los hechos anteriores a *La guerra de las galaxias*, y una final que sería una secuela de los tres films existentes. De hecho, en los créditos iniciales, *La guerra de las galaxias* sería identificada como “Episodio IV: Una nueva esperanza”, una manifestación de los grandes designios que George había concebido para su épica espacial y no, como muchos pensaron entonces, un homenaje a los seriales de los sábados.

«Con esta película», explicó Lucas, «quería hacer una especie de cuento de hadas. No había una mitología moderna para darles unos valores a los chicos, una vida mitológica de fantasía. Los *westerns* fueron los últimos de ese género para los americanos. No se estaba haciendo nada para los jóvenes que tuviese verdadero sustento psicológico». Aunque Coppola le insistía para que abandonase el proyecto e hiciese una película más seria, como *Apocalipsis Now*, George se decantó por seguir su propia estrella. «Decidí seguir la ruta menos chic», declaró.

Finalmente, el 1 de agosto de 1975, el tercer borrador de lo que entonces se conocía como *Las aventuras de Luke Starkiller tomadas del Diario de los Whills. Saga Uno: La guerra de las galaxias* estaba listo para rodarse. Era la historia del joven granjero Luke —que de Starkiller pasaría a llamarse definitivamente Skywalker— y su búsqueda de “La Fuerza”, los poderes sobrehumanos, cuasi-religiosos de una extinta orden de caballeros, los Jedi.^[3] En su andadura ayuda a la princesa Leia a recuperar su trono con la colaboración de un *alter ego*, Han Solo, y dos pintorescos robots, C-3PO y R2-D2. El enfrentamiento entre el benévolo Obi-Wan Kenobi y el malvado Darth Vader proporcionaba a la aventura el necesario marco místico y religioso.

Alan Ladd Jr., una de las pocas personas que aún apoyaban el proyecto pese a la oposición de buena parte de los miembros de su consejo en Fox, absolutamente contrarios a la película, provocó una “pequeña” crisis cuando anunció que el presupuesto real de la producción no sería de tres millones y medio de dólares —como el propio George, temeroso de ser rechazado, había insinuado al principio—, sino de doce millones. En la dura negociación que siguió, se pactó la producción en

diez millones, cifra que, de producirse retrasos o imprevistos, dejaba al director un margen prácticamente inexistente. Pero Lucas, que ya se había gastado un millón de su propio bolsillo en la preparación cuando el estudio le dio luz verde al proyecto, hubo de aceptarlo, a sabiendas de que el rodaje podía convertirse fácilmente en una aventura ingobernable.

En el otoño de 1975, George y su productor Gary Kurtz volaron a Londres para reservar un estudio. Finalmente se inclinaron por los Estudios Elstree, que ofrecían grandes espacios y aportaban sus propios técnicos, lo cual se ajustaba perfectamente a sus necesidades. En realidad, fue Kurtz quien tomó la decisión. Lucas, reacio a dejar California, a su mujer, a su perro y a sus amigos, no tuvo más remedio que aceptar.

El director reclutó a continuación a dos viejos conocidos para la parte más complicada del filme, el diseño de un universo completo y coherente: el ilustrador Ralph McQuarrie, un antiguo diseñador de Boeing Aircraft, que realizó los bosquejos de las naves y de personajes esenciales como Darth Vader, C-3PO y R2-D2, y Joe Johnson, que imaginó el aspecto de muchos efectos especiales. El equipo creativo se completaría con el diseñador de producción John Barry, los directores artísticos Norman Reynolds y Leslie Dilley, y Stuart Freeborn a cargo del maquillaje.

Gary Kurtz contrató como supervisor de la producción a Robert Watts, que había desempeñado la misma función en *2001: una odisea del espacio*. Watts trabajaría con Lucas durante catorce años, convirtiéndose finalmente en supervisor de producción de Lucasfilm en Europa.

«Estábamos en una situación de parar y arrancar», recuerda Watts. «Se suponía que íbamos a empezar a rodar en marzo de 1976, pero no recibimos la autorización definitiva hasta el día de Año Nuevo. Es asombroso que lo consiguiésemos. Teníamos un programa de rodaje de trece semanas y sólo nos pasamos en tres».

Ahora todo lo que Lucas tenía que hacer era encontrar a los actores que diesen vida a su alegre banda de aventureros espaciales. Viendo a Obi-Wan Kenobi, el viejo y sabio mentor Jedi de Luke, como el personaje clave de la historia, quería un intérprete que transpirase autoridad, sabiduría y grandeza. Pensó inicialmente en ofrecerle el papel a Toshiro Mifune,^[4] pero el gran actor japonés declinó la oferta.

El azar determinó que Sir Alec Guinness se encontrara en Hollywood rodando el *thriller* paródico *Un cadáver a los postres*. George le envió el guión a su hotel y unos días después se reunieron en el restaurante Sorrentino's. La timidez congénita del cineasta impidió que Sir Alec entendiese muy bien la oferta, pero al actor le hizo gracia la ingenuidad de aquel muchacho vacilante con barba y gafas, y aceptó sin más, una intuición feliz que habría de valerle una pequeña fortuna. Al respecto de aquel primer encuentro, Guinness escribió en su diario al día siguiente: «La conversación, que trató sobre el papel que le gustaría que yo interpretase, estuvo dividida culturalmente por ocho mil millas y treinta años; pero creo que podríamos

entendernos».

Sir Alec había quedado impresionado con el guión... o al menos, eso fue lo que Lucas pensaba. El genio británico reveló años después que sólo una cosa le impresionó realmente sobre el proyecto: su cheque. Encontró el argumento de Lucas «florido, sin aliento y penoso». Pero la oferta de 150.000 dólares más un 2,25% de los beneficios brutos de los productores le convencieron para guardarse sus instintos críticos.

Con un único nombre estelar contratado, Lucas buscó actores desconocidos para adjudicar los tres papeles principales en una historia que, a pesar de todo su misticismo y sus hazañas en el espacio exterior, se reducía a una vieja fórmula de Hollywood, el triángulo amoroso. El trío protagonista en esta *Lo que el viento se llevó* intergaláctica lo forman Luke Starkiller —que pronto vería su apellido suavizado a Sky-walker—, la princesa adolescente Leia Organa y Han Solo, un personaje descrito en el guión como «un duro piloto al estilo James Dean, un *cowboy* en una nave espacial: sencillo, sentimental y arrogante».

Poco confiado a la hora de tratar con los actores, George compartió las sesiones de *casting* con su amigo Brian De Palma, que estaba buscando jóvenes intérpretes para su nueva película de terror, *Carrie*. En el otoño de 1975, los dos cineastas se sentaron codo con codo en los estudios Samuel Goldwyn, decidiendo cuáles de los nuevos talentos estarían en *La guerra de las galaxias* y cuáles en *Carrie*. Fue un trabajo agotador. Cada día veían a treinta o cuarenta candidatos, y De Palma asumió el mando tan agresivamente que, en su primera audición, Mark Hamill pensó que el tímido Lucas era el ayudante del director italoamericano.^[5]

Hamill, que iba a convertirse en Luke Skywalker, era un joven veterano de la televisión, cuyo currículum incluía varios culebrones y la popular serie *Con ocho basta*. Después de su prueba, George le envió algunas páginas del guión y le hizo volver para una audición grabada en vídeo. «Esa fue la primera vez que vi a Harrison Ford», explicó Hamill. «Recuerdo haber pensado que él debía ser el personaje de Flash Gordon y yo uno de sus camaradas. También recuerdo a George diciendo: “Este es el filme de bajo presupuesto más caro de la historia”. Ese era el espíritu, y algo que jamás olvidaré. Todo en la primera película tenía una alegría y una libertad que nunca volvimos a tener. A veces las primeras obras de un director son las más excitantes de su vida porque después las presiones crecen exponencialmente. Pero George parecía agobiado. Ya estaba bajo una gran presión».

Carrie Fisher tenía diecinueve años cuando fue contratada como la princesa Leia Organa. Acababa de causar sensación como ninfómana en su debut cinematográfico, *Shampoo* (1975), pero no era una desconocida. Carrie había nacido siendo ya famosa, pues era la primera hija de la pareja más querida de América en los años cincuenta, Eddie Fisher y Debbie Reynolds. Sin embargo, a la joven actriz le llevó un tiempo

estar segura de que Lucas no cambiaría de opinión.

«Habría hecho cualquier cosa que me dijeran, porque pensaba que enseguida se darían cuenta de que no habían escogido a alguien lo bastante atractiva y me despedirían», recordaba Carrie. «Cuando me contrataron, me dijeron que perdiese cinco kilos. Con mi estatura, eso es como pedirme que me corte una pierna. Así que seguía pensando que un día aparecería por el plató y me dirían: “Vale, gordita, vamos a seguir con una persona más delgada que luzca mejor que tú”. Pero George quería personalidades fuertes. Decía que ese era su método. Yo tenía una cierta brusquedad en mi conducta, y supongo que por eso encajaba».

La historia de cómo Harrison Ford acabó consiguiendo el papel de Han Solo es otra de esas anécdotas que el propio actor cuenta mejor que nadie. «La razón por la que tropecé de nuevo con George Lucas fue porque mi agente me indujo a instalar una nueva puerta en la oficina del estudio de Francis Coppola», declaró Harrison. «Yo sabía que estaban haciendo un *casting* y me mostré un poco reticente a estar cerca de la oficina de Francis, siendo un carpintero, durante el día. Así que hacía el trabajo por la noche. Una vez tuve que ir a trabajar al estudio durante la mañana. Y fue justo el día que George estaba haciendo el *casting* para *La guerra de las galaxias*. Allí estaba yo, arrodillado en la puerta, y entran Francis Coppola, George Lucas, otros cuatro capitolos de la industria y Richard Dreyfuss. Me sentí del tamaño de un guisante cuando pasaron junto a mí. Pero, semanas después, cuando habían probado a todos los demás actores en el mundo, conseguí el papel».

Sin embargo, en esta ocasión, Ford pecó un poco de sobresimplificación. La historia completa es que él ya había trabajado con Lucas en *American Graffiti*, pero la mayor parte de su papel acabó en el suelo de la sala de montaje, y su subsiguiente carrera interpretativa no había causado demasiada impresión en Hollywood, por lo cual aceptó un bien remunerado empleo como carpintero para ganarse la vida mientras esperaba el papel de su vida.

Fue en este momento cuando su agente, Fred Roos, le pidió que se presentase las oficinas de Zoetrope para construir una elaborada puerta de entrada para la compañía que Lucas dirigía con Coppola. Harrison sabía que George estaba haciendo el *casting* de su nueva película en esas oficinas y protestó. «Lucas va a venir aquí», dijo. «No quiero que me vea trabajando en una jodida puerta». Pero Roos insistió en que lo hiciese, y su pequeña manipulación surtió efecto.

Lucas seguía ocupado con su épico *casting*. Durante ocho semanas, los actores y actrices habían desfilando, como él mismo recuerda, «cada cinco minutos». Casi con la misma frecuencia, Roos aparecía en su puerta, meneando la cabeza y suspirando: «George, ¿por qué te molestas cuando el chico que necesitas está justo delante de tus narices?».

Era poco probable que George pudiese olvidar al actor por el que Roos estaba

haciendo campaña aunque hubiese querido. Ford estaba dando salida a su ira en la oficina de al lado. Furioso por verse obligado a hacer trabajos de carpintería mientras el *casting* tenía lugar a su alrededor, Harrison daba martillazos lo más fuerte que podía.

Lucas, sin embargo, tenía una idea muy clara de lo que quería. «Y en general, quería estar lejos de la gente de *American Graffiti*», explicó.

«George había hecho saber que no iba a utilizar a nadie de *American Graffiti*», confirmó Ford. «No porque le hubiésemos decepcionado, sino porque estaba escribiendo una historia totalmente original y necesitaba caras nuevas».

Las cosas, sin embargo, no salieron como el joven director esperaba. A finales de 1975, Lucas se estaba empezando a desesperar. De los cientos de actores que había entrevistado para el papel de Han, sólo un puñado se habían acercado a la sardónica arrogancia que necesitaba. Durante un tiempo, jugó con la idea de escoger a un actor negro y estuvo a punto de contratar al poco conocido Glynn Turman, que había tenido un pequeño éxito con *Peyton Place*. «Pero no quería hacer *Adivina quién viene esta noche* a esas alturas, así que me eché atrás», reconoció el director.^[6]

Mientras su frustración iba en aumento, Lucas veía cada día a Ford, con una cáustica mueca en el rostro, y finalmente le abrió una rendija. «Harrison estaba ahí fuera trabajando todo el tiempo», recordaba George. «Le dije: “¿Te gustaría leer algunas de estas cosas, porque necesito a alguien que lo haga frente a todos estos personajes?” Y él dijo que lo haría».

La idea era que Harrison Ford leyese los papeles masculinos para las actrices que asistían a las pruebas de la princesa Leia. A Ford no le importó hacer ese favor a Lucas, a quien apreciaba, pero pasado un tiempo empezó a irritarle el tener que leer un rol que pensaba que nunca interpretaría. Según algunas versiones, fue esa misma rudeza la que le proporcionó el papel de Han Solo. Es más probable, sin embargo, que George viese en él elementos de su personaje. Harrison desprendía tal franqueza y honestidad en su forma de expresarse que no se alejaba mucho de las frases de Solo en la película.

Cuando vio los resultados de las pruebas de pantalla de Ford, Lucas comprendió cuánta razón tenía Fred Roos. Han Solo había estado delante de sus narices todo el tiempo. «Era con mucho el mejor», admitió el director. «Al minuto de estar en la pantalla tienes la sensación de que arrastra un montón de pasado con él. Una parte de esa sensación proviene sólo de su dureza física, pero otra parte es la astuta inteligencia que proyecta».

«Finalmente, me hicieron una oferta», declaró Harrison con ironía. «El proyecto se promocionaba como una película de bajo presupuesto. Y ciertamente lo fue para los actores; puedo confirmarlo». La oferta de mil dólares semanales era menos de lo que estaba ganando como carpintero, así que le pusieron delante una zanahoria en

forma de un porcentaje sobre los beneficios.

Lucas se había decidido por Harrison Ford, Mark Hamill y Carrie Fisher para dar vida al trío protagonista, aunque tenía preparado un equipo de reserva para sustituirles en caso de que alguno de ellos no hubiese podido participar en el filme. Era un grupo o el otro, sin mezclas ni combinaciones. El segundo trío de candidatos del director estaba formado por el joven actor de teatro Christopher Walken como Han Solo; Will Selzer, estrella de una fallida *sitcom* de la ABC titulada *Karen*, como Luke; y la antigua modelo de “Penthouse” Terri Nunn como Leia. Sólo Walken se recuperó del rechazo cuando George les dijo que había optado por el primer grupo.

Ford se compenetró particularmente bien con Fisher y Hamill. «Para mí, al menos», dijo Harrison, «resultaba evidente que los personajes eran muy contemporáneos y la situación muy simple, dicho sin ánimo despectivo. Era una historia humana, transparente, sin segundas lecturas».

Lucas había escrito un pasado para cada personaje de su historia. Pero al mismo tiempo, sabía que sus actores podían añadir pequeños toques que les diesen vida en la pantalla. Muchas de las escenas de Han Solo requerían que Ford pareciese aturdido por los líos en que se metía. Algunos de sus mejores momentos los consiguió al no aprenderse sus frases deliberadamente. A menudo se presentaba para una escena y anunciaba que pretendía improvisar en una toma. «Párame si lo hago realmente mal», le decía a Lucas.

«George no tenía una actitud autoritaria como tantos directores, que dicen: “Chico, llevo veinticinco años en este negocio. Confía en mí”», explicó Harrison. «Él era diferente. Sabía que la película se basaba en las relaciones entre nosotros tres, y estimulaba nuestras contribuciones. George me dio mucha libertad para cambiar pequeñas partes del diálogo con las que me sentía incómodo. Trabajamos juntos en ello. Realmente me gustaba colaborar con él».

La selección de los demás miembros de reparto ofreció menos problemas. Para interpretar al angustiado androide de protocolo C3-PO, Lucas contrató a Anthony Daniels, un joven actor de teatro clásico con talento para el mimo (algo crucial, dado que su rostro sería invisible tras la máscara dorada). No es que Daniels estuviese inicialmente muy entusiasmado con la perspectiva de interpretar a un robot, pero algunos atractivos encontró en el personaje de C3-PO para aceptar el papel.

A Kenny Baker, un diminuto cómico de variedades, le tocó en suerte el personaje sin diálogo —sólo silbidos— de R2-D2. El gigantesco David Prowse se convirtió en Darth Vader, combinación ominosa de casco nazi, máscara antigás y manto de monje en un conjunto de siniestro samurái, al que el actor negro James Earl Jones (Orson Welles fue el primer candidato) prestó su magnífica voz. Peter Mayhew, por su parte, se metió dentro de la piel de Chewbacca, el exótico compañero de Han Solo. Para darle peso al reparto, el director recurrió a otro nombre ilustre, el británico Peter

Cushing, como el malvado Almirante Moff Tarkin, Gobernador de las Regiones Exteriores Imperiales.

El rodaje de *La guerra de las galaxias* comenzó el 26 de marzo de 1976. Pero no en Londres, sino en Túnez, con el árido desierto haciendo las veces del planeta Tatooine. Fue un completo desastre. Gary Kurtz había programado once días de filmación... o esa era la idea. Al día siguiente de que los actores y el equipo llegasen al pequeño pueblo de Chott el Djerid, empezó a llover torrencialmente por primera vez en medio siglo y el desierto se convirtió en un mar de barro. Los camiones se hundieron en ríos y lagos salados que se materializaron de la noche a la mañana. Los decorados y el vestuario quedaron destruidos y la moral se vino abajo. Cuando volvió a sucederle lo mismo en *La amenaza fantasma* veinte años después, Lucas se rio, considerándolo como un buen augurio. Pero no le vio la gracia allá por 1976.

Cuando la lluvia paró, se desató una tormenta de arena que duró una semana y que estropeaba continuamente el equipo; todas las cámaras tenían que ser desmontadas y limpiadas cada día. Este no fue el único problema técnico: el pobre Kenny Baker tenía que embutir sus escasos 1'15 metros en el armazón de R2-D2, cuyo panel de control no funcionaba debido a las interferencias con las transmisiones de radio locales. Cuando vemos a R2-D2 moviéndose por el desierto, en realidad está siendo arrastrado sobre esquíes con una cuerda de nylon. Cuando había suerte y el robot funcionaba, sus motores hacían tanto ruido que el único modo de que Baker supiese cuando había finalizado una toma era golpear el exterior con un martillo.

Los técnicos británicos tampoco fueron de mucha ayuda. Lucas quería a Geoffrey Unsworth, que había trabajado en *2001: una odisea del espacio*, como director de fotografía. Pero Unsworth ya estaba comprometido para hacer *Un puente lejano*, y George se decidió por Gilbert Taylor, un personaje mucho menos afable. Taylor también había colaborado con Kubrick, en *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*, y con los años había cultivado una profunda aversión hacia los directores americanos. Gary Kurtz se dio cuenta de que Gilbert odiaba la película y de que, voluntaria o involuntariamente, estaba retrasando la producción. Intentó reemplazarle por Harry Waxman, pero el equipo de cámara hizo saber que no trabajarían con Waxman, y Lucas le dijo a Kurtz que el cambio probablemente retrasaría aún más la producción.

Taylor permaneció en Túnez, pero hizo poco por ocultar su desdén por el proyecto, y la mayor parte del equipo siguió su ejemplo, negándose a trabajar ni un minuto más de las horas estipuladas por el sindicato. Cuando Lucas trató de convencerles para que hiciesen dos horas extras al día —práctica común en Estados Unidos—, le dijeron que se olvidase del tema.

Taylor también se negó a utilizar las lentes de foco tenue que el director escogió para dar a la película el *look* apagado que quería. Lucas respondió reorganizando la disposición de las luces sin decírselo a Taylor, el insulto definitivo para un operador.

Al final los dos firmaron una tregua forzosa, porque George sabía que si despedía al director de fotografía, todo el equipo abandonaría el rodaje con él.

«Comprendí por qué los directores son gente tan horrible», observó Lucas después. «Porque quieres que las cosas se hagan bien y no hay tiempo para ser amable, para ser delicado. Gasté todo mi tiempo gritándole a la gente».

Por si todo esto fuese poco, la comida y los alojamientos iban de lo pésimo a lo innombrable, y casi todo el mundo sufrió problemas estomacales. George estaba en un estado cercano al pánico y comenzó a padecer de insomnio. «No sabía lo que estaba haciendo», confesó después.

No era el único. Cuando Anthony Daniels visitó los Estudios Elstree para someterse a las pruebas de vestuario, Daniels empezó a comprender dónde se había metido. «Rápidamente me hice a la idea de que no iba a ser una buena experiencia», recordaba. «En la primera visita de mi vida a un estudio acabé casi desnudo, en una habitación cubierta con polietileno protector, con dos tipos embadurnándome por todas partes de vaselina y plástico transparente y después arrojándome puñados de yeso».

Lo peor aún estaba por venir. La armadura completa de C3-PO fue enviada directamente a Túnez después de una sola sesión de prueba. «No funcionaba. No podía doblar las rodillas o ver los objetos laterales. No hacía más que chocar con las cosas», explicó Daniels. «No podría haber sido más físicamente inepto. Fue una experiencia muy extraña. Todos estos hombres mirándote y tú haciendo tu trabajo pésimamente. Esa noche dormí muy mal. Estaba pensando: “¿Qué demonios he hecho? No tengo ni idea de cómo hacer esto”».

Kenny Baker recuerda los sufrimientos de su compañero “robot” en nombre del arte de Lucas: «Le llevaba unas dos horas meterse en su traje y después más de media hora salir. Una vez que estaba disfrazado, se pasaba así todo el día. No podía sentarse ni ir al baño. No podía comer o beber como una persona normal».

Sir Alec Guinness era quien mejor parecía adaptarse a la vida en el desierto, no en vano ya se había doctorado en esta materia después de trabajar con David Lean en *Lawrence de Arabia*. Visitando un oasis con su esposa, haciéndose amigo de Mark Hamill y Harrison Ford, y en general comportándose de un modo perfectamente cortés en el plató, Sir Alec ocultaba su desdén por el proyecto. «Aparte del dinero, que debería hacerme pasar el año confortablemente, lamento haberme embarcado en la película», escribía en su diario. «Todos me caen muy bien, pero no es un trabajo de interpretación. Los diálogos, que son lamentables, se cambian continuamente y sólo mejoran ligeramente, y nada clarifica mi personaje o lo hace siquiera soportable. Además, me siento viejo y fuera de sintonía con los jóvenes. Me hacen sentir como si tuviera noventa años... y me tratan como si tuviese ciento seis».

La paciencia del actor británico se agotó cuando Lucas —que no cesaba de

modificar el guión sobre la marcha— decidió que Obi-Wan Kenobi debía morir en el duelo de espadas láser con Darth Vader. La leyenda dice que Guinness se enteró cuando llegó a Túnez y, aparentemente, amenazó con abandonar la película. Fueron necesarias muchas y delicadas negociaciones para persuadirle de que continuase, prometiéndole que se concedería a su personaje una mayor presencia mística sobre toda la acción.

En años posteriores, Sir Alec contó una historia muy diferente, afirmando que fue él quien persuadió al director para que Kenobi muriese a manos de Vader. Argumentaba que el viejo Jedi sería un mentor místico más apropiado si se le aparecía a Luke como un fantasma. A Lucas le encantó la idea, para alivio de Guinness. «Lo que no le dije es que no podía seguir recitando esas condenadas frases horribles. Ya había tenido suficiente», confesaba.

En un estado de frustración completa, Lucas se vio obligado a filmar muchos planos, consciente de que debería repetirlos después. Para su completo horror, la continuación en Elstree no sería mucho más afortunada.

Tras un par de semanas en el desierto, la producción se trasladó a los Estudios Elstree. Aduñarse de sus nueve gigantescos —aunque decadentes— platós en una época en que el estudio londinense estaba desesperado por conseguir dinero le había parecido a Lucas un inteligente método de estirar su presupuesto de ocho millones y medio de dólares. Sin embargo, las cosas no funcionaron como el director había esperado.

Tras sufrir la plaga de la lluvia en Túnez, el equipo de *La guerra de las galaxias* se encontró con el verano más caluroso que Londres había visto en muchos años. Varias personas se desmayaron en el plató y Peter Mayhew (un gigante de 2'16 que trabajaba como celador en un hospital de Yorkshire antes de que Lucas le contratase para interpretar al compañero de Han Solo, Chewbacca) sufrió una insolación dentro de su peludo disfraz de wookiee.

Parece ser que todos los actores soportaron diversas incomodidades: cuando Luke comenta en la película que no se ve nada con el casco de las tropas de asalto no está bromeando; los soldados siempre estaban chocando unos contra otros, y uno de ellos incluso sufrió una conmoción cerebral; Carrie Fisher llevaba los pechos sujetos con cinta adhesiva en un casto estado inmóvil, como corresponde a una princesa de cuento («Los pechos no botan en el espacio, no hay brincos en el Imperio», decía la actriz irónicamente); Hamill, Ford y Fisher se vieron obligados a pasar varias horas en el inundado depósito de basura, y Hamill contuvo la respiración con tanta fuerza que le estalló un vaso sanguíneo de la cara y durante el resto de la película sólo se le pudo filmar desde un perfil.

Quien se lo tomó con más calma fue el veterano Peter Cushing: como encontraba

sus botas muy incómodas, interpretó cada toma en la que sus pies quedaban fuera de cuadro con zapatillas de andar por casa.

La atmósfera en Elstree estaba tremendamente enrarecida. Lucas y Kurtz eran considerados inmaduros, confusos y retraídos por el poco cooperador equipo inglés. Decir que los técnicos locales no se llevaban bien con sus colegas americanos sería quedarse corto. «Nosotros pensábamos que ellos eran gente extraña, y sospecho que ellos pensaban que nosotros éramos una panda de idiotas», explicaba el ayudante de cámara británico Tony Way. «Pero era una nueva forma de hacer películas, y no estábamos acostumbrados a esa clase de cosas».

Uno de los principales problemas era que nadie, aparte de Lucas, parecía tener ni idea de lo grandioso que sería el producto final. El filme se estaba rodando sin ninguna continuidad, y la dependencia de las secuencias de “pantalla azul”, a las cuales se añadirían después los efectos especiales, la hacían ininteligible.

En el plató, donde los actores estaban convencidos de estar atrapados en un auténtico desastre, prevalecía un clima de divertida incredulidad. La mayor parte del tiempo se veían obligados a actuar en el vacío, reaccionando a hechos inexistentes. Carrie Fisher, obligada a expresar horror cuando su planeta natal de Alderaan es destruido, se encontró actuando ante «una pizarra con un círculo dibujado en ella y un aburrido inglés sosteniéndola». Harrison Ford fue entrevistado por un reportero de la BBC, que le preguntó: «¿De qué trata esta película?». No pudo responder. «Estaba ahí sentado con el micrófono en la cara y me di cuenta de que no sabía de qué iba la jodida película», recordaba Ford.

«No teníamos ni idea de qué estaba pasando», confirmaba Peter Mayhew. «Nos decían que los efectos especiales se añadirían más tarde. Cuando decían que la nave espacial estaba atravesando un cinturón de asteroides, nadie sabía qué aspecto tenía un cinturón de asteroides. Nos decían que hiciésemos esto, que nos quedásemos allá. Era difícil comprender qué significaba todo... George estaba muy nervioso, quería que se hiciese exactamente como él decía. Todo el mundo —más o menos— se doblegó. Fue un choque de lo antiguo y lo moderno, y los resultados fueron inevitables».

Mark Hamill comparó la experiencia de actuar en *La guerra de las galaxias* con ser una pasa en una ensalada de frutas y no saber quiénes son las otras frutas. No hubo ensayos, ni siquiera una lectura previa del guión. Carrie Fisher explicó que Lucas sólo le decía: «Actúa más como una princesa». Su indicación favorita parecía ser: «Más rápido, más intenso». Una de las pocas reglas definidas era que todo el mundo tenía que tomárselo en serio. No tenía que haber muecas a la cámara, ni dobles sentidos autoconscientes.

La confusión que los actores experimentaban provocó que se creasen fuertes vínculos de camaradería entre ellos. Harrison Ford y Carrie Fisher, especialmente, se

hicieron inseparables. Carrie, que ya estaba iniciando su coqueteo con las drogas y el alcohol —que casi la llevaron a la autodestrucción—, fumaba marihuana abiertamente en el plató. Harrison, según algunos rumores, se unía a ella ocasionalmente. «Tenían una bonita relación. Cuando alguien no podía encontrar a Harrison, decías: “¿Has mirado en el camerino de Carrie?”», recordaba David Prowse, un antiguo culturista contratado para introducirse en la armadura del siniestro Darth Vader.^[7]

Fisher no ocultaba el hecho de que se sintió casi abrumada cuando puso sus ojos sobre Ford. «Harrison es un animal increíblemente atractivo, en todos los sentidos de la palabra. Este carpintero semental...», decía la actriz. «Nunca he tenido la misma impresión sobre nadie más en toda mi vida. Sabía que iba a ser una estrella, alguien del orden de Tracy o Bogart».

En mayo, Alan Ladd Jr. hizo una visita a Londres y visionó un premontaje de cuarenta minutos del material filmado; sin efectos visuales ni música parecía tan malo que Ladd estuvo a punto de cancelar su compromiso. *La guerra de las galaxias* ya no era una epopeya estelar, sino un buque que se hundía.

Ante el creciente desánimo del director, el rodaje proseguía a un ritmo cada vez más frenético. Con frecuencia Lucas entraba en un decorado nuevo y emplazaba su cámara en un ángulo, mientras los pintores daban el último toque en el opuesto. George, viendo cómo el abismo entre su sueño y la realidad se ensanchaba continuamente, se volvió aún más malhumorado e incommunicativo, y sus preocupaciones empezaron a manifestarse físicamente. Sufría constantemente resfriados y pequeños achaques. «Tenía unas terribles infecciones en los pies», comentó la guionista Gloria Katz. «Tratamos de convencerle de que no se matara... Era muy frágil».

«Sabes que nunca vas a conseguir el cien por cien de lo que imaginabas», se quejaba Lucas a su entonces esposa Marcia, «pero crees que quizás obtendrás el setenta o el ochenta por ciento. Yo estoy consiguiendo el cuarenta por ciento cada día».

Cuando llegó la hora de abandonar Inglaterra, había mucha gente convencida de que *La guerra de las galaxias* sería un fracaso. Estaban seguros de que la película era un embrollo incoherente. Las cosas fueron de mal en peor cuando la Fox amenazó con cancelar la producción faltando aún algunas escenas clave de la historia por rodar. Lucas puso a trabajar a tres unidades simultáneamente en Elstree y a otra en los vecinos estudios Shepperton, a un ritmo vertiginoso. La mayor parte de la batalla inicial se filmó durante la última semana, con Gary Kurtz dirigiendo personalmente las escenas de las tropas de asalto. «Francamente, todos pensábamos que era un desastre», resumía lacónicamente David Prowse.

Al término de los setenta días de filmación, George estaba exhausto y al borde de

la crisis nerviosa. Volver de nuevo a su casa de California supuso un alivio momentáneo. Pero aún le esperaban duras pruebas. La peor fue el descubrimiento de que Industrial Light & Magic, tras un año de trabajo —seis meses se invirtieron en poner a punto las cámaras computerizadas que requerían los trucajes—, sólo había terminado tres de los trescientos sesenta y cinco efectos especiales previstos para la película. Pero empecemos por el principio.

Es posible que Luke Skywalker y Han Solo resucitaran la moda de las aventuras de buenos sentimientos en los resentidos años setenta, pero la joya de la corona de *La guerra de las galaxias* siempre han sido los efectos especiales. Lucas había dicho: «La tecnología no nos salvará», lo cual era una declaración de principios sobre el mundo, pero también sobre el cine. Aun así, fue la extraordinaria abundancia de efectos especiales visuales y sonoros lo que elevó su película por encima de todo lo que se había hecho antes. Este filme engendró una nueva generación de gurús de los trucajes y saludó la llegada de la era de los ordenadores al cine.

Cuando la Fox dio luz verde al proyecto en 1975, la mayoría de las casas de efectos especiales habían cerrado, dejando a Lucas con una única opción: construir unas instalaciones propias donde se pudiesen crear todos los trucos que hacían falta para contar su historia. Consideró a varios artistas para el trabajo de supervisar los efectos, incluyendo a uno de los principales arquitectos de *2001*, Douglas Trumbull, y al experto en animación en *stop-motion* Jim Danforth, pero ambos declinaron la propuesta. Después contactó con John Dykstra, que había trabajado con Trumbull en *Silent Running* antes de convertirse en pionero del trabajo con ordenadores. Y finalmente, invirtiendo un millón de dólares de las ganancias obtenidas con *American Graffiti*, fundó Industrial Light & Magic (ILM), la compañía destinada a convertirse en la empresa de efectos líder en el mundo. Lucas destinó casi tres millones del presupuesto de la película para la creación de los trucajes.

Tras aceptar el encargo en el verano de 1975, Dykstra se trasladó a la primera sede de ILM, un almacén en Van Nuys, Los Ángeles, y empezó a reclutar gente. Tenía claro cuáles eran las necesidades de Lucas: crear una acción dinámica que fuera mucho más allá de lo que se había logrado antes en las películas espaciales.

«Nuestro primer cámara, Richard Edlund, y el maestro del diseño mecánico, Dick Alexander, habían trabajado para The Robert Abel Company, y suyos eran algunos de los más populares *spots* publicitarios de la época», explicó Dykstra. «Pero ellos eran la excepción a la regla: la mayoría de nuestra gente no tenía experiencia. Sin embargo, todos eran gente brillante, poseían sentido común y podían usar ambos lados de su cerebro».

Durante la filmación de la unidad principal en Túnez e Inglaterra, Lucas y Kurtz tenían que confiar en los informes que los ejecutivos de la Fox les enviaban sobre los

progresos de ILM, una situación que provocó una escalada de tensiones. Dado que la prioridad inicial era establecer la infraestructura necesaria, las primeras tomas de efectos tardaron en llegar. Además, las dos partes parecían tener expectativas diferentes sobre lo que ILM podía proporcionar.

«La Fox no podía decir si se estaban haciendo progresos. Miraban lo que habíamos construido sin saber cómo funcionaba nada», comentó Dykstra. «Después veían a alguna de nuestra gente durmiendo hasta mediodía —sin saber que habían trabajado hasta las cuatro o las cinco de la mañana— y llegaban a la conclusión de que no nos estábamos tomando esto en serio. Después de todo, aún no había ninguna película».

Lo cierto es que los ejecutivos de la Fox que visitaron las instalaciones de ILM no quedaron muy emocionados al ver a varios miembros del equipo medio desnudos fuera del almacén, haciendo turnos en un ingenioso tobogán de agua casero. El estudio consideró cortar sus pérdidas, presionando a Lucas, quien llegó a pensar que Dykstra, al alterar las tomas para ajustarlas a lo que se podía conseguir con los efectos, se había tomado demasiadas libertades con su visión de la película.

George regresó a Los Ángeles para supervisar personalmente el trabajo de los efectos especiales, consciente de lo importantes que eran para vender su historia. Venía preparado para lo peor, pero cuando entró en el almacén de Van Nuys, se subió por las paredes. En el transcurso de un año, ILM había gastado cerca de un millón de dólares y sólo tenían tres tomas utilizables.

En defensa de Dykstra hay que decir que gran parte del dinero había sido destinado al trabajo de investigación y desarrollo que haría posible todas las tomas posteriores, pero eso no evitó que tuviera una bronca monumental con el siempre paciente Lucas. En el vuelo de regreso a San Francisco, el director empezó a sufrir dolores en el pecho. Se le diagnosticó agotamiento extremo, y pasó una noche ingresado en el hospital de Marin County.

George se recobró lo suficiente para tomar personalmente el mando en las operaciones de la ILM, dividiendo la elaboración de los trucajes en dos turnos: uno que trabajaba de las tres de la tarde hasta la medianoche, y otro de las ocho de la mañana a las seis de la tarde. Y él, además de controlar y supervisar su labor, pasaba horas y horas ante la moviola, junto a su mujer, Marcia —que acababa de montar *Alicia ya no vive aquí* para Martin Scorsese—, tratando de recomponer su sueño galáctico pedazo a pedazo.

Ladd también aportó su granito de arena convenciendo personalmente a la dirección de la 20th Century-Fox para que pusiesen los 25.000 dólares adicionales que el cineasta necesitaba para filmar la escena de la cantina de Mos Eisley en un plató de Los Ángeles. Mientras tanto, Lucas se fue al desierto de California para rodar la acción con el vehículo de Luke. Y lo hizo sin Mark Hamill, que había sufrido

un grave accidente de coche y yacía en una cama en el Hospital General de Los Ángeles con la cara destrozada. El director tuvo que usar un doble para las últimas tomas de la película.^[8]

«Nunca tuvimos la intención de poner a la 20th Century-Fox y a George en una posición tan comprometida», reflexionó Dykstra, «pero lo cierto es que, aparentemente, sólo tenían unas cuantas migajas valoradas en un millón de dólares, que además no podrían utilizar a menos que nos mantuviesen contratados. Así que, aunque la sangre no llegara al río, teníamos un núcleo de opositores que no entendía nada, con George en medio. Algunos de nosotros empezamos a pensar que éramos los rebeldes y la Fox el Imperio malvado».

Finalmente, la bomba no llegó a explotar. Con un año de desarrollo a sus espaldas, ILM empezó a funcionar a toda máquina y a entregar montones de tomas, muchas de las cuales embellecieron las secuencias de acción real filmadas en Inglaterra y Túnez. Todas las escenas de naves espaciales fueron posibles gracias a un sistema denominado Dykstraflex, desarrollado por el mago Dykstra.^[9]

En un momento determinado, la filmación de las secuencias de efectos especiales fue interrumpida por una visita del sindicato local de operadores de cámara, cuyo objetivo era obligar a la empresa a contratar a operadores sindicados. Alguien programó la Dykstraflex para que llevase a cabo una compleja serie de movimientos que finalizaron con la cámara apuntando directamente a las caras de los representantes sindicales. Dykstra dijo: «Envíenos a alguien que pueda manejar eso». Los sindicalistas se marcharon y nunca volvieron a aparecer por el almacén de ILM.

Para completar la ilusión con éxito, los setenta y cinco modelos empleados en la película tuvieron que ser contruidos hasta el último detalle. El Destructor Estelar — que costó \$100.000— tenía 250.000 portillas individuales. El “Halcón Milenario” fue diseñado por una compañía inglesa de ingenieros marítimos, y se detallaron hasta las miniaturas de la cabina. Al final, las 365 tomas trucadas incluidas en la película elevaron los costes muy por encima de los 2.500.000 dólares destinados a esta partida en el presupuesto original.^[10]

Lucas puso un énfasis especial en la idea de un futuro concebido para ser experimentado como realidad en vez de como fantasía. El futuro de *La guerra de las galaxias* no era resplandeciente, sino sucio y oxidado, como si todos los elementos hubiesen sido utilizados hasta la saciedad en las carreteras secundarias de innumerables galaxias. Lucas le contó a un entrevistador durante la producción en Inglaterra que las cápsulas “Apolo” eran flamantemente nuevas cuando despegaron, pero cuando volvieron, el interior estaba lleno de envoltorios de caramelos, latas vacías de refrescos y demás basura. Ese era el efecto que él quería conseguir, pero su orden de ensuciar lo deslumbrante provocó las iras del diseñador de producción John Barry. Los diferentes modelos de R2-D2 también fueron revolcados por la basura,

arañados y abollados.

Este afán de realismo también se aplicó a los diferentes sonidos que se escuchan en el filme. Y Ben Burt era el responsable de que así fuera.^[11] En su primera reunión, Lucas le dijo que quería que todo sonase real. «Que los motores sonasen reales», recuerda Burt, «chirriantes y oxidados, con sonidos acústicos. Al usarlos, descubrimos que todo empezaba a tomar una sensación de realidad. Las naves verdaderamente sonaban como si tuviesen motores en su interior».

Burt se pasó un año entero coleccionando sonidos. Con todo el material recopilado confeccionó una biblioteca de miles de sonidos que después podía mezclar o procesar para darle al director lo que necesitase, desde el golpe de un puñetazo en la cara al chirrido de un motor herrumbroso o un avión explotando. Al final, Lucas y su equipo podían presumir de tener una película con 360 planos de efectos especiales, cuando entonces la cifra habitual era de 50 a 150.

El estreno de *La guerra de las galaxias* estaba inicialmente previsto para las Navidades de 1976, pero la posproducción se alargó mucho más de lo esperado y hubo que aplazarlo cinco meses. A los ejecutivos de la Fox les preocupaba que la nueva fecha de lanzamiento, el 25 de mayo de 1977, haría coincidir la película con *Los caraduras*, uno de los previstos taquillazos del año. Temores que luego se revelarían infundados: al final de su primera exhibición en los Estados Unidos, *La guerra de las galaxias* había recaudado más del doble que la película de Burt Reynolds.

Volvamos ahora al principio, cuando Lucas proyectó una copia sin terminar de su película para un selecto grupo de amigos poco después de la ceremonia de los Oscar, en marzo de 1977. Brian De Palma, Martin Scorsese, Steven Spielberg, John Milius y Alan Ladd Jr. estaban allí. Lucas había insertado escenas de combates aéreos en blanco y negro de viejas cintas bélicas en lugar de los efectos especiales (aún sin terminar), y la música de John Williams brillaba por su ausencia, pero era suficiente para hacerse una idea de cuál iba a ser el resultado.

Al final de la proyección se produjo un embarazoso silencio, roto por condolencias en vez de felicitaciones. De Palma se mostró particularmente irónico en sus comentarios y Ladd, al menos, sintió un gran alivio: no era tan mala como imaginaba. Spielberg fue el único que apoyó a su amigo. «George, es genial», dijo. «Va a hacer cien millones de dólares».

Siendo optimista, Lucas esperaba que *La guerra de las galaxias* recaudaría tanto como una película media de Disney en la época, unos dieciséis millones de dólares. Suficiente para cubrir los costes de producción y no hundir completamente su carrera como director.

«Bueno, sólo es una película estúpida», suspiró encogiéndose de hombros. «No va a funcionar».

En eso coincidían casi todos. En la primavera de 1977, el rumor de moda en Hollywood eran los problemas que George Lucas estaba teniendo con la película que había puesto su vida del revés. La proyección para los directivos de la Fox también fue un desastre: aquellos que no se durmieron aborrecieron *La guerra de las galaxias*. De hecho, estaban tan seguros de que iba a ser un fracaso que llegaron a barajar la idea de eliminar los efectos especiales y reciclar la cinta como una serie de televisión.

Los reveses fueron cayendo como fruta madura. El trailer promocional que se pasaba desde Navidades tuvo que ser retirado porque el público se reía al ver caer al pequeño R2-D2. “Variety” reflejaba la opinión de la industria cuando predijo que *La guerra de las galaxias* sería el fin de la carrera de George Lucas.

Entretanto, el director no estaba teniendo enfrentamientos sólo con el estudio: para preservar la dramática apertura de la película, insistió en colocar todos los créditos al final, para que no interfirieran con la icónica introducción (co-escrita por Brian De Palma). El Sindicato de Directores tomó cartas en el asunto y exigió a Lucas que acatase sus normas y pusiese los créditos al principio o de lo contrario sería multado. George, fiel a sus principios, mantuvo los créditos al final de la cinta, pagó la multa y, tras el estreno, abandonó el Sindicato de Directores.

A estas alturas, Lucas ya estaba resignado a lo que suponía un fracaso. Pero en el proceso de sonorización y de música, *La guerra de las galaxias* empezó a cobrar vida. Si hay una sola persona que pueda atribuirse el mérito de haber salvado la película, ese sería el compositor John Williams. El emocionante tema central del filme, reverberando a lo largo de toda la saga, se ha convertido en una de las piezas más identificables de la música cinematográfica desde *Lo que el viento se llevó*.

Williams recordaba que fue Steven Spielberg, para quien había compuesto la banda sonora de *Tiburón*, quien le recomendó a Lucas. Se conocieron en la pequeña oficina del director en la Universal, antes de comenzar el rodaje. George no perdió el tiempo: «Es una especie de película espacial», dijo. «¿Te gustaría hacer la música?». «Me encantaría», respondió el compositor, y así comenzó su fructífera asociación. Un año después, los dos hombres pasaron tres días en la casa del cineasta en San Anselmo, viendo la cinta en una moviola y decidiendo dónde debería ir la música. Lucas había puesto algo de Dvorak y Wagner en una pista musical provisional; y estaba claro que quería un sonido clásico del siglo XIX.

«El razonamiento de George», explicó Williams, «era que íbamos a ver planetas desconocidos, criaturas que no habíamos visto antes. Todo lo visual iba a ser desconocido y, por tanto, lo que debería ser familiar era la conexión emocional que la película tiene a través del oído hasta las vísceras. Ahí tengo que concederle todo el mérito a George, a su idea de hacer la música sólidamente tonal y claramente

melódica, acústica en vez de electrónica».

John Williams le dijo al director: «¿Por qué no me dejas escribir nuestra propia música clásica y desarrollar temas propios para no violar grandes obras de arte del pasado? Puedo coger mi tema y hacerlo lento, rápido, bajarlo una cuarta, atenuarlo, etcétera». Tiempo después, entre risas, comentó: «Es un desafío cuando alguien le dice a un compositor: “Haz algo como Wagner”». También le propuso la idea del *leitmotiv*: diferentes temas identificativos para Han, Leia, Luke, Darth Vader y los robots. El cineasta estuvo de acuerdo. Después Williams se marchó a componer, y volvieron a encontrarse en la sala de grabación de los estudios Denham en Inglaterra, con la Orquesta Sinfónica de Londres lista para interpretar la partitura. El músico había escrito un rico y majestuoso *score* de aventuras que rendía homenaje a compositores clásicos de Hollywood como Max Steiner y Erich Korngold. Su grabación proporcionó al director su único momento feliz desde el inicio de esta odisea cinematográfica.

Desde el estudio de grabación, Lucas telefoneó a Spielberg a Los Ángeles y le dejó escuchar treinta minutos del *score*. Spielberg se deprimió terriblemente. «¿Por qué?», preguntó George. «Porque se supone que John tiene que hacer *Encuentros en la tercera fase* para mí y ha gastado su último cartucho contigo», respondió Steven.

Un signo vino a indicar que *La guerra de las galaxias* no iba a ser ningún desastre. En febrero de 1977, una proyección especial organizada por Ladd para el equipo de distribución, publicidad y *marketing* de la Fox fue recibida con auténtico entusiasmo. Y se decidió hacer la primera *preview* para el público el 1 de mayo. Para tener la copia lista a tiempo, como no había estudio disponible, Lucas tuvo que mezclar su película en los Goldwyn Studios, de las ocho de la noche a las ocho de la mañana.

Adornada con la emocionante música de John Williams, el sonido Dolby y los efectos especiales que, en esa era pre-infográfica, habían sido reajustados para ofrecer la máxima calidad que la ILM podía ofrecer, *La guerra de las galaxias* se pre-estrenó en el Northpoint Theatre de San Francisco, la misma sala de la *preview* de *American Graffiti* cinco años atrás.

George Lucas, Gary Kurtz, Alan Ladd Jr. y el montador Paul Hirsch se escondieron ansiosamente en la parte de atrás del cine, mordiéndose las uñas. La larga introducción —«Hace mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana...»— provocó murmullos de confusión. Pero cuando la nave de la princesa Leia era perseguida por el destructor de Darth Vader, con su enorme masa moviéndose desde arriba para engullir la pantalla, se produjo un grito colectivo seguido de una estruendosa ovación. «No me lo esperaba», recuerda Ladd. «Tenía lágrimas en los ojos. La gente gritaba y aplaudía».

La película se estrenó el 25 de mayo de 1977 en treinta y dos cines

cuidadosamente seleccionados. La estrategia de la 20th Century-Fox se centró en un lanzamiento limitado, esperando que el boca a boca atrajera a un público más numeroso. El objetivo principal eran los estudiantes, y se bombardeó los periódicos y radios universitarias con publicidad. Nadie estaba seguro de cómo funcionaría entre el mercado adulto.

Lucas no fue al estreno. Se había pasado todas la noches sin dormir, supervisando las mezclas de sonido de las versiones francesa, española y alemana de *La guerra de las galaxias* (desde la infausta proyección para sus amigos, el cineasta había trabajado hasta el agotamiento montando y volviendo a montar su criatura, en un intento de salvarla de la quema). Al concluir, se reunió con su esposa Marcia para cenar en un restaurante cercano al famoso Graumann's Chinese Theatre de Los Ángeles. Cuando vieron la longitud de las colas que recorrían Sunset Boulevard, se quedaron asombrados. «Era como una escena de masas», recordaba el director. «Un carril de tráfico estaba bloqueado. Había policía. Había limusinas frente al cine. Había colas, de ocho o nueve personas de ancho, en ambos sentidos y alrededor del edificio. Exclamé: “Dios mío, ¿qué está pasando aquí? Debe ser una *premiere* o algo así”. Miré a la marquesina, y era *La guerra de las galaxias*». Los Lucas pasaron el resto de la noche sentados en la mesa de una hamburguesería próxima, sin dar crédito a sus ojos, simplemente observando a la gente, desesperada por ver su película. El director comprendió, por vez primera, que su epopeya espacial iba a ser uno de los grandes éxitos del cine de todos los tiempos.

Al día siguiente, George y Marcia se fueron a Hawai para disfrutar de sus primeras vacaciones desde 1969. Mientras el matrimonio descansaba en una playa del Pacífico, *La guerra de las galaxias* pasaba de ser un éxito a convertirse en un fenómeno social.^[12] En Honolulu se reunieron con Ladd y su esposa. Después de tantos sinsabores, los dos hombres se sintieron unidos por un sentimiento común de triunfante reivindicación. Spielberg llegó unos días después, y empezaron a hacer planes. Steven quería rodar una película de aventuras a lo James Bond; Lucas le propuso hacer un pastiche de las cintas de episodios de los años treinta y cuarenta a partir de una idea suya, en torno a un *playboy* aventurero que rescata a las chicas y resuelve misterios. Spielberg, entusiasmado, prometió que harían esa película juntos.

Al otro lado del océano, “Newsday” afirmó que *La guerra de las galaxias* era «una obra maestra escapista, una de las mejores cintas de aventuras jamás realizadas». Para “Time”, se trataba de «una gran y gloriosa película, la mejor del año». Y Vincent Canby opinaba en el “New York Times”: «Es el más elaborado, más bello serial cinematográfico nunca rodado».

Como casi todos los críticos señalaron, el filme de Lucas contenía elementos del *western* y de las películas de capa y espada con sus princesas cautivas y en peligro, así como de los viejos seriales al estilo *Flash Gordon*. Los secuaces son robots

rechonchos en vez de viejos *cowboys* vestidos de cuero, y los pistoleros se desafían con espadas láser en vez de revólveres Colt. Pero sigue siendo el mítico y simple mundo de los buenos contra los malos, la vieja generación salvando a la joven con un último gesto heroico, lo que nos transmite el mensaje del coraje y la convicción.

La guerra de las galaxias se proyectó durante dos semanas en el Graumann's Chinese Theatre antes de ser retirada por un compromiso anterior con una película de William Friedkin, *Carga maldita*. Pero se montó tal escándalo público que fue restituida al cabo de una quincena.

Nadie había visto nunca nada igual. El desembolso de once millones y medio de dólares se recuperó en la primera semana de exhibición. A finales de agosto —después de un lanzamiento generalizado— *La guerra de las galaxias* había alcanzado los cien millones más rápido que ninguna otra película en la historia de Hollywood. A finales de 1977, llevaba recaudados 193.500.000 dólares sólo en Norteamérica, convirtiéndose en la cinta más taquillera de todos los tiempos hasta el estreno de *E.T.* en 1982. Las acciones de la Fox doblaron su valor y Alan Ladd Jr. fue nombrado presidente de la compañía.

Los innovadores métodos de Lucas se extendieron más allá de la cámara y la sala de montaje. Astutamente, el cineasta negoció unos honorarios modestos por adelantado —50.000 dólares por escribir el guión y 100.000 más por dirigir— y, a cambio, se quedó con un cuarenta por ciento de los beneficios brutos del filme y con los derechos de la música y el *merchandising*. Hasta entonces, estos derechos se veían en la industria como algo insignificante, pero con *La guerra de las galaxias* el potencial para la licencia de productos se reveló como una succulenta fuente de ingresos: se fabricaron juguetes, comics, *souvenirs*, ropa y miles de objetos conectados con la cinta. Las ventas totales del *merchandising* galáctico se estiman a día de hoy en más de 2.500 millones de dólares. Esta lluvia de dinero acabó convirtiendo a Lucas en uno de los hombres más ricos de Hollywood.

Pero el rodaje de la cinta también le había dejado algunas lecciones de gran trascendencia. Carrie Fisher recordaba una noche en la sala de mezclas durante la postproducción. «George estaba tumbado en el sofá, y llevaba despierto treinta y seis horas», explicó. «Estaban amenazando con quitarle la película de las manos, montar el negativo y lanzarla a los cines. Y me miró y exclamó: “No quiero volver a hacer esto”».

Incluso durante el rodaje en Inglaterra, Lucas le dijo a un reportero: «Sé que soy mucho más un cineasta que un director de películas. Mis actitudes personales no son proclives a esta clase de empresa gigantesca. Me gusta ser un capitán en las trincheras más que un general en el puesto de mando. Pierdes el contacto personal, a menos que seas Kubrick, que puede tomarse todo el tiempo que haga falta para supervisar todos los detalles personalmente. Te vuelves más distante de lo que me gustaría ser».

Los hombres de negocios de Hollywood casi se tragaron sus puros cuando Lucas, en un gesto de generosidad pocas veces visto en la industria, anunció que iba a premiar personalmente a la gente que había hecho realidad su sueño. Sus tres protagonistas principales, Harrison Ford, Mark Hamill y Carrie Fisher, fueron premiados con un 0,25% de los beneficios netos de la película para cada uno. Teniendo en cuenta que *La guerra de las galaxias* recaudó cerca de 600 millones de dólares en todo el mundo, una cifra que arroja unos beneficios netos de unos 150 millones, podemos presumir que el trío se embolsó alrededor de 375.000 dólares.

Lucas también telefoneó a Alec Guinness a Inglaterra, ofreciéndole otro 0,25% de los beneficios. Este gesto asombró y encantó al actor. Cuando vio la película terminada, quedó impresionado. «Es asombrosa como espectáculo y técnicamente brillante», dijo. «Excitante, muy ruidosa y afectuosa. A las escenas de batalla al final, en mi opinión, le sobran cinco minutos; y algunos diálogos son atroces y gran parte de ellos se pierden en el ruido, pero es una experiencia intensa».

El extraordinario éxito de *La guerra de las galaxias* convirtió a Guinness en un hombre rico. Pero aunque le encantaba ganar dinero, al legendario actor británico le deprimía que su celebridad estuviese basada en un trabajo que él mismo no tenía en buena estima. Años más tarde, durante una estancia en América, una mujer le abordó y presumió de cuántas veces había visto su hijo *La guerra de las galaxias*. Sir Alec le hizo prometer que nunca más le dejaría verla. «Estoy cansado de esa película y de todo su bombo», declaraba sin tapujos a cualquier periodista que le preguntaba por el tema.

Con el paso de los meses, comenzó la lluvia de premios para *La guerra de las galaxias*: la Asociación de Críticos de Los Ángeles la eligió como la Mejor Película del año y John Williams ganó un Globo de Oro y un Grammy por su excelsa banda sonora. Lucas no pestañeó cuando *La guerra de las galaxias* recibió diez nominaciones al Oscar, incluyendo las categorías de Mejor Película, Dirección y Guión. El director consideraba el premio de la Academia como un instrumento de *marketing* para los estudios, no como un reconocimiento de mérito por sus colegas. Y si asistió a la ceremonia en abril de 1978 fue como acompañante de su esposa, Marcia, también nominada para el Mejor Montaje. Marcia ganó, por supuesto, y a George le dolió, aunque él siempre lo negase, no ser premiado como mejor Director y Guionista, distinción que le arrebató Woody Allen por *Annie Hall*.

La odisea espacial de George Lucas perdió en todas las categorías importantes —Película, Dirección, Guión y Actor Secundario (Alec Guinness)—, pero arrasó en las categorías técnicas —Sonido, Montaje, Efectos Visuales, Diseño de Vestuario, Dirección Artística y Banda Sonora—, además de obtener un Oscar Especial para Ben Burtt por los revolucionarios efectos de sonido creados para las voces de las diversas criaturas y robots que pueblan la cinta.

Por otro lado, el estreno de *La guerra de las galaxias* en la víspera del Memorial Day marcó el comienzo de las temporadas de verano con películas dirigidas al mercado juvenil, épocas que pronto se convirtieron en el eje de la producción de todos los grandes estudios. El apoteósico éxito del filme inspiró una ola de imitaciones, en las que los géneros de serie B del Hollywood de antaño (ciencia-ficción, *western*, super-héroes, terror) se convertían en suntuosos y extravagantes espectáculos, de gran presupuesto y reparto estelar, de hoy en día.

Acerca de todos estos hechos y eventos que ya han hecho historia, su socio y amigo Steven Spielberg escribió: «Llevo dos décadas intentando explicar la genialidad de George Lucas. He intentado desenterrarla como si fuera una antigüedad arqueológica, la bola de cristal de George. Después de mucho pensar, la única explicación que se me ocurre es ésta: un día, en un brillante rayo de luz blanca, vio el futuro y se ha pasado los últimos veinte años mostrándonoslo».

La guerra de las galaxias fue el inicio de uno de los grandes imperios del cine americano. George Lucas acaparó una enorme fortuna, lo que le permitió independizarse completamente del sistema de estudios que tanto detestaba, y recluírse en su Xanadú particular, el gigantesco y vanguardista Rancho Skywalker, en su Modesto natal. La nueva sede de Industrial Light & Magic se convirtió en una combinación de vivienda, oficina y estudio ultramoderno para formar jóvenes talentos.

Paradójicamente, el gran éxito de *La guerra de las galaxias* convirtió a Lucas en uno de los magnates más tristes. Su matrimonio con Marcia acabó por romperse en 1983, y agobiado por las presiones, las neurosis y los problemas de salud que había sufrido mientras rodaba su ópera espacial, dejó de dirigir. En las siguientes dos entregas de la saga, *El imperio contraataca* (Irvin Kershner, 1980) y *El retorno del Jedi* (Richard Marquand, 1983), sólo ejerció como productor y co-guionista. Tuvieron que pasar veintidós años hasta que decidió volver a ponerse detrás de la cámara para rodar la primera entrega de una nueva trilogía galáctica, *La guerra de las galaxias: Episodio I. La amenaza fantasma* (1999), un previsible éxito de taquilla que, sin embargo, no convenció a los antiguos fans de Luke, Han Solo y compañía.

Hace varios años, en una introducción actualizada de su biografía “Skywalker: the Life and Films of George Lucas”, Dale Pollock observó que *La guerra de las galaxias* «había ingresado por fin en la categoría de simple moda de los setenta». Es posible que haya llegado la hora de volver a actualizar esa introducción. Tras haber vuelto a la actualidad con el estreno de la Edición Especial de la trilogía, donde pudimos ver el último grito en efectos y escenas inéditas, el número de miembros del Club de Fans Oficial de *Star Wars* se ha disparado, pasando de los veinticinco mil de 1995 a los más de cien mil de hoy, la cifra más elevada desde antes del estreno de *El*

retorno del Jedi. Ni siquiera el club de fans de *Star Trek* autorizado por la Paramount, que está dirigido por el mismo equipo, puede presumir de tener tantos miembros.^[13]

En la actualidad, *La guerra de las galaxias* ha dejado de ser un filme para convertirse en una parte de nuestra cultura. Sus personajes principales ya no son los habitantes de una galaxia lejana, muy lejana: son unos iconos reconocidos universalmente. Lucas supo devolver al cine el sentido del gran espectáculo y de la épica. Apostó fuerte y acertó.

«Hace mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana», rezan los títulos iniciales de *La guerra de las galaxias*, introduciendo no sólo este filme sino toda una nueva ola en el cine de Hollywood. A partir de este punto, las películas norteamericanas cambiaron —para mejor o peor—, al igual que las expectativas del público. La cinta de George Lucas dejó a los espectadores pidiendo más; los espectáculos “más grandes y mejores” hicieron furor en los años posteriores, aunque muchos de ellos palidecían en comparación con el original.

Hollywood comenzó en un salón de juegos, así que resulta apropiado que su película más rentable fuese tan formalmente cautivadora y psicológicamente estéril como una máquina de *pinball*. Es cierto que los efectos de *La guerra de las galaxias* están pasados de moda, pero las objeciones palidecen frente al mayor logro de la película: la epopeya espacial de Lucas otorgó nuevamente vigencia a un género las más de las veces denostado por los gurús de la crítica y sacó al público de los arcanos de *2001* para devolverle, con confiada desenvoltura, a los simples placeres de la *space opera*. Robots, magos, princesas, héroes aguerridos, seres antropomorfos, maquinarias sofisticadas y místicos casi medievales se fundieron en una arrolladora aventura, que reveló súbitamente a millones de espectadores de todo el mundo los goces de la infancia recuperada.

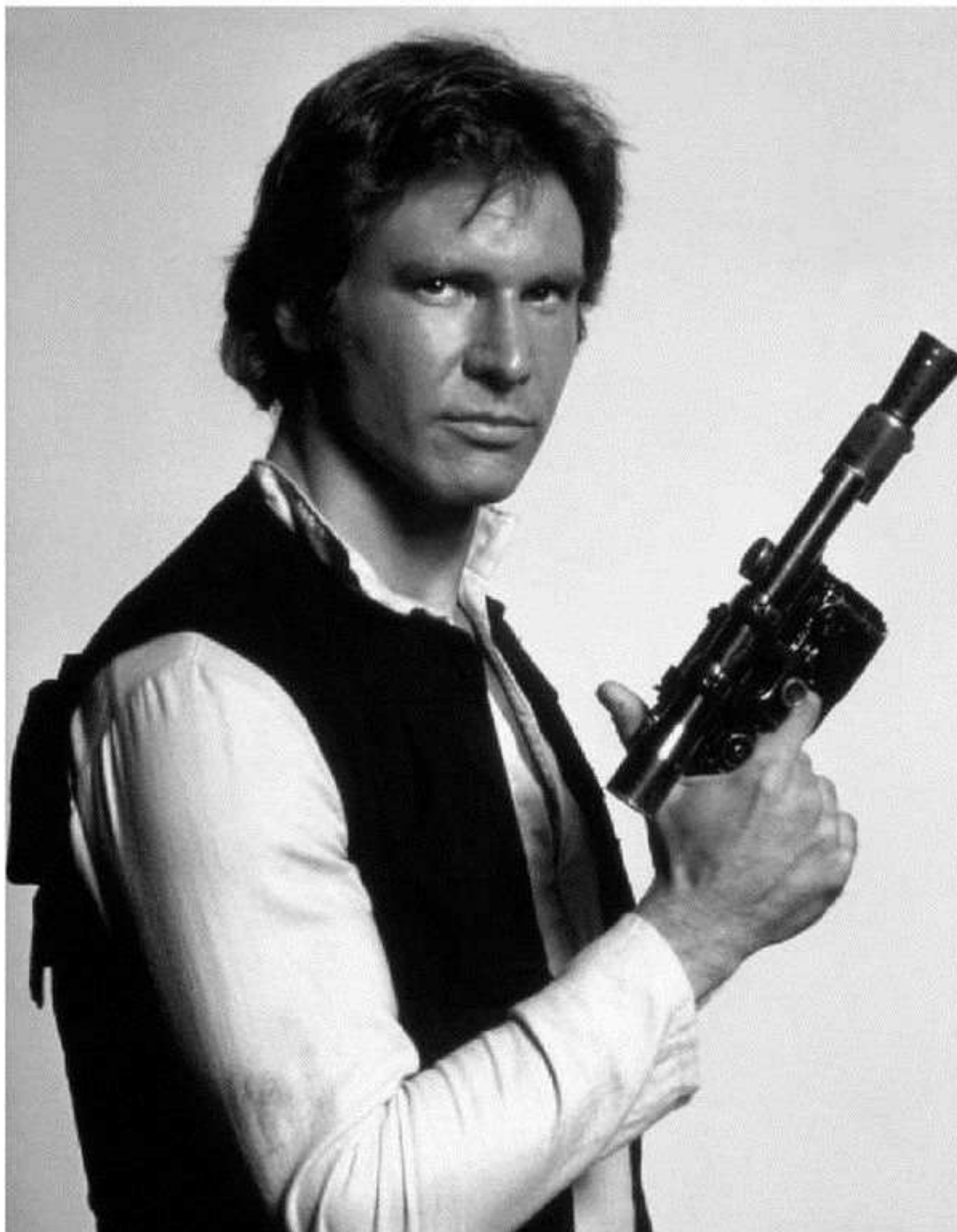
La espectacular ópera espacial de Lucas es una intemporal fábula del bien contra el mal cósmicamente disfrazada con revolucionarios efectos especiales, una deslumbrante colección de personajes intergalácticos y una acción desenfrenada. Después de comprar dos robots sirvientes, Luke Skywalker activa accidentalmente la señal de socorro holográfica de la princesa Leia en uno de los robots. De este modo comienza la apasionada búsqueda de Luke, adolescente rey Arturo que parte al rescate de una princesa cautiva, dando significado a su vacía vida mientras clarifica los misterios de su pasado. Su peripecia posee la misma sólida y tradicional arquitectura iniciática de las grandes novelas de aventuras, de “La isla del tesoro” a “El señor de los anillos”.

No puede negarse el atractivo de este histórico *blockbuster*. Lo que es fascinante desde un punto de vista cinematográfico es la naturaleza maravillosamente híbrida de

la película. Es un enorme compendio de géneros, personajes, estilos y puntos argumentales que recoge cuarenta años de historia del cine. Probablemente no hay ni una toma que no tenga algún antecedente cinematográfico. Esta afirmación no es necesariamente una crítica. *La guerra de las galaxias* recuperó para una nueva generación muchos de los elementos más atractivos del cine de la era de los estudios, y lo hizo con gran elegancia y un arrollador sentido del ritmo, que captura y cautiva, convirtiendo esta gozosa película en una electrizante antología. Para algunos jóvenes espectadores este filme sirvió como puerta de entrada a la gloria del séptimo arte.

Combinando grandes interpretaciones de los “desconocidos” Mark Hamill, Carrie Fisher y Harrison Ford con emocionantes recursos visuales, Lucas forjó un nuevo estilo de ciencia-ficción clásica a partir de sus resplandecientes recuerdos infantiles de los seriales de serie B. Así, *La guerra de las galaxias* presenta una serie de personajes que se han convertido en parte de nuestra consciencia colectiva: Hamill es el bisoño joven Luke Skywalker; Ford es el pícaro aventurero Han Solo; y Fisher es la adorable, valiente princesa Leia. También se apuntan al viaje un par de adorables androides, R2-D2 y C-3PO; Chewbacca, el feroz, gigantesco piloto Wookie que en realidad tiene un corazón de oro; y Obi-Wan Kenobi, el sabio anciano que en realidad es un gran maestro Jedi.

No tiene *La guerra de las galaxias* ninguno de los signos que caracterizan al cine perecedero. El alarde técnico —siempre efímero— está perfectamente medido y hasta resulta comedido, porque no eclipsa la aventura humana, que es lo que importa y lo único que queda. La película dura dos horas, pero pasan a la velocidad de esas naves que conducen por el espacio sideral los personajes. Hay traiciones, asesinatos, masacres, confesiones, peleas contra personas, animales y robots, hay duelos magníficos... Es cine en estado puro. Los nombres de los protagonistas, la música de John Williams, los escenarios, las naves, los rayos láser, las espadas, todo encaja en este cuento genial.

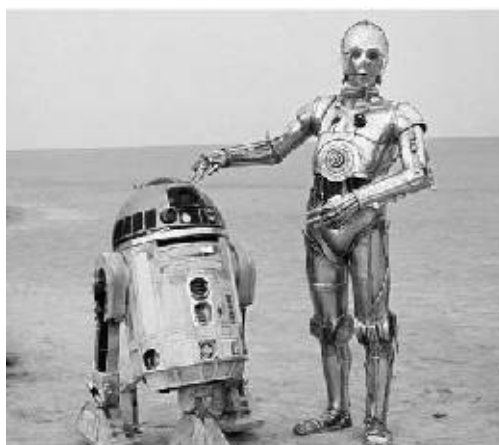
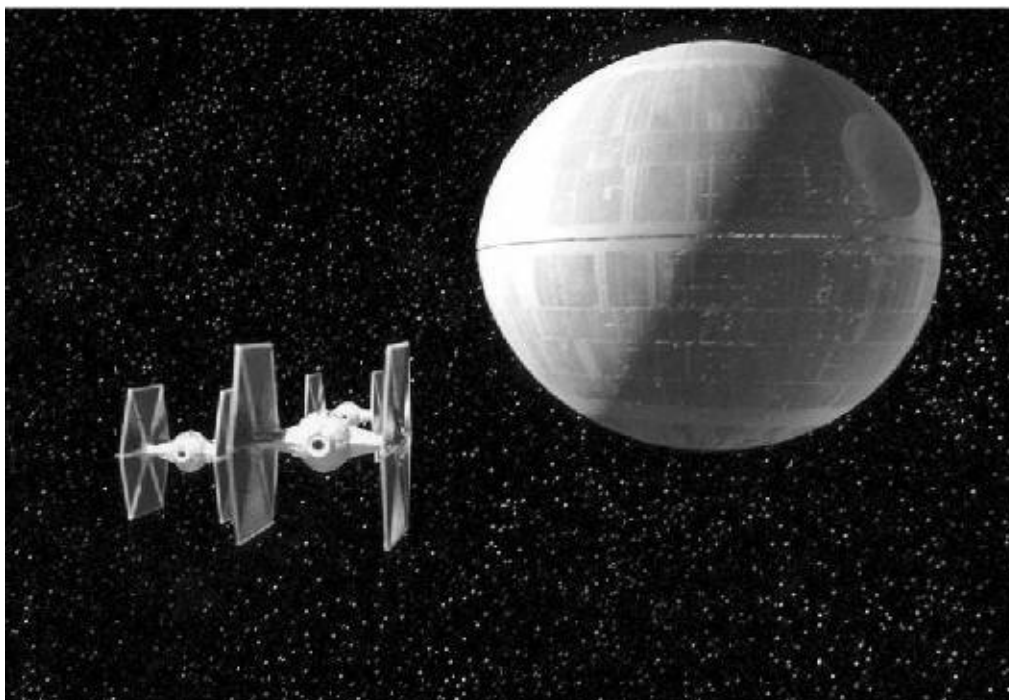


Como George Lucas tenía muy claro que deseaba caras nuevas para encarnar a los protagonistas de *La guerra de las galaxias*, unió fuerzas con su amigo Brian De Palma —otro brillante cineasta surgido de la universidad—, que estaba buscando el reparto de *Carrie*. Tras entrevistar a cientos de actores, se decidió por el desconocido Mark Hamill, para el papel de Luke, y por Carrie Fisher —hija de Debbie Reynolds y Eddie Fisher, sin otra experiencia que una breve aparición en *Shampoo*— para el de Leia. A Harrison Ford (imagen anterior), más experimentado y con quien ya había trabajado en *American Graffiti*, le confió el personaje de Han Solo.



El rodaje de *La guerra de las galaxias* estuvo cargada de desafíos y desastres. Nunca se había exigido la magia técnica que se requería aquí, y Lucas confió en un equipo muy joven de inventivos ingenieros y en los especialistas en animación de Madison Avenue.





Anthony Daniels (C-3PO) fue el actor que peor lo pasó durante la filmación y aún antes, durante las pruebas a las que fue sometido en Londres, en las que pasó días enteros cubierto de vaselina y materia plástica. Daniels ingresó en el Guinness como el intérprete que más veces se ha desmayado en un rodaje.



Eterno compañero de Han Solo, Chewbacca (Peter Mayhew) es un peludo wookiee, con una fuerza descomunal y más de dos metros de altura. Come lo que le echen, es gracioso, y se pasa media película gruñendo y la otra media arreglando los fallos del Halcón Milenario.

'EL CAZADOR'



Tachada de fascista, racista e históricamente inexacta, *El cazador*, a pesar de todos sus defectos, reveló brutalmente al pueblo americano el drama de aquellos combatientes que nunca encontraron, a su regreso, la calurosa bienvenida que esperaban. «Yo no quería hacer un documental sobre la guerra del Vietnam», afirma el director Michael Cimino. «Mi película es pura ficción. Se limita a contar el destino de un grupo de amigos en la época del conflicto».

El cazador posee la belleza y la grandiosidad de las grandes producciones de Hollywood. La descripción de una comunidad concreta, la de la América de provincias, convive con el retrato de un grupo de hombres enfrentados a la brutal experiencia bélica, a la muerte, al odio y al sufrimiento. Para Cimino, la polémica secuencia de la ruleta rusa es una metáfora: «Los hombres se volaban la tapa de los sesos por dinero, las naciones se suicidaban en la guerra».

En contraste con lo que había sucedido durante la Segunda Guerra Mundial, Hollywood no estaba haciendo patrioterías películas de propaganda mientras sus soldados combatían en Vietnam. Desde un punto de vista pragmático, podía decirse que dado que la guerra de los 10.000 días se estaba retransmitiendo en directo por televisión cada noche, no había mucho que los cineastas pudiesen hacer para superar eso. Filosóficamente, no era una guerra popular —si es que existe alguna que lo sea—, y además Estados Unidos la estaba perdiendo. Un productor tenía que ser muy temerario para esperar que el público pagase sus cinco dólares para ver un filme en el que sus chicos no ganaban.

La guerra terminó en 1975 con la caída de Saigón y con los comunistas apoderándose del país. La mayor superpotencia del mundo había sido derrotada por un puñado de granjeros con sombreros de paja. Para entonces, la atmósfera en Norteamérica había cambiado mucho: el movimiento antibelicista convenció a la mayoría de los estadounidenses de lo absurdo del conflicto, y el desenmascaramiento de Nixon como un mentiroso y un charlatán agravó su sentimiento de desilusión.

Desde el polémico *western* moderno de John Wayne *Boinas verdes* (1968), Hollywood había considerado Vietnam como veneno para la taquilla. Pero una vez que las bolsas de cadáveres dejaron de llegar a casa, hacer películas sobre la guerra ya no parecía tan mala idea. Hacia el final de los años setenta, los cineastas estaban preparados para proporcionar a América una catárquica evaluación de su incursión en el sudeste asiático. El éxito de filmes sobre psicóticos veteranos del conflicto como el Travis Bickle de *Taxi Driver* demostraba una cosa: el público estaba preparado para ver la guerra en la pantalla.

De este modo, en 1978, Vietnam se había convertido en la nueva sensación cinematográfica. Un puñado de cintas sobre el conflicto estaban en producción o a punto de estrenarse: *Apocalipsis Now*, de Francis Ford Coppola; *Nieve que quema*,

protagonizada por Nick Nolte; el drama romántico *El regreso*, con Jane Fonda y Jon Voight; *La patrulla*, con el veterano Burt Lancaster; y *Los chicos de la compañía C*, de Sidney J. Furie. Pero ninguna de ellas tendría el mismo efecto sobre el público americano que *El cazador*, la revelación del excesivo y barroco Michael Cimino.

Nacido en Nueva York de padres italoamericanos, Cimino se graduó en Arte por la Universidad de Yale a comienzos de los años sesenta. Estudió interpretación y dirección con Lee Strasberg, y después se ganó la vida dirigiendo películas industriales, *spots* publicitarios y documentales, mientras trataba de hacerse un nombre como guionista. A principios de los setenta co-escribió los guiones del *eco-thriller* futurista *Naves misteriosas* (1971) y de *Harry el fuerte* (1973), la primera de las secuelas de *Harry el sucio*. Este último trabajo le puso en contacto con Clint Eastwood, quien le dio la oportunidad de escribir y dirigir uno de sus vehículos de lucimiento, *Un botín de 500.000 dólares* (1974). La película funcionó razonablemente bien a nivel de crítica y público, y le valió a Jeff Bridges una nominación al Oscar como Mejor Actor Secundario.

«Después de *Un botín de 500.000 dólares*», recordaba Cimino, «tuve un montón de ofertas, pero decidí asumir un riesgo. Sólo me implicaría en proyectos que realmente quisiera hacer». Planeó con calma su siguiente movimiento. Y se decidió por hacer un filme sobre la guerra de Vietnam.

Durante un tiempo, pareció que las ilusiones de grandeza de Cimino iban a quedarse en nada. Los primeros intentos de mover su proyecto por los estudios terminaron con el típico «No nos llame, le llamaremos nosotros».

«La gente se olvida de quién eres», se quejaba el director. «Cuatro años y tanto trabajo para nada... Tenía esa horrible sensación de que lo había dejado escapar todo».

Su tabla de salvación fue el gigante discográfico británico EMI, que, en aquella misma época, estaba empezando a gastar parte de sus beneficios en la industria del cine, explotando un resquicio legal que ofrecía un beneficio rápido a las compañías americanas que invirtiesen en proyectos europeos. EMI Films se estaba abriendo camino en Hollywood, financiando películas como el *thriller* de Ryan O'Neal *Driver* y la *road movie* de Sam Peckinpah *Convoy*.

En noviembre de 1976, Cimino se reunió con Michael Deeley, director gerente de la compañía discográfica, y durante dos horas le explicó la historia de un grupo de amigos de clase obrera de un pueblo industrial del norte del país que van a luchar a Vietnam. A Deeley le gustó su simplicidad.

«Aún no sé qué ocurrió», admitió el cineasta. «Me dijeron: “Hazlo”. Pregunté cuándo. Contestaron: “De inmediato”. Pregunté: “¿Qué significa eso?” Concluyeron: “Ayer”». Deeley le ofreció 7,5 millones de dólares para hacer *El cazador*, confiando en que alguna compañía americana aportaría el dinero que faltase. Finalmente se

asociaron con Universal Pictures, que puso el resto de la financiación a cambio de los derechos de distribución de la película en los Estados Unidos.

Cimino tenía un presupuesto, una fecha de inicio de rodaje (17 de marzo de 1977) y un título. Lo que no tenía era un guión. Estaba tan ansioso por empezar a trabajar que ni siquiera había escrito un borrador. De hecho, no tenía ni una sinopsis. Todo lo que tenía era «un presentimiento» de que su historia sería una película poderosa.

La base de *El cazador* es “El hombre que vino a jugar”, un guión original de 1975 escrito a cuatro manos por el desconocido guionista Louis Garfinkle y por Quinn Redeker, un actor cuyos créditos incluían películas con The Three Stooges. El hombre del relato “iba a jugar” a la ruleta rusa, y al director le gustó tanto la idea que le pidió a Deric Washburn, su co-guionista en *Naves misteriosas*, que incorporase este juego suicida a la historia. Redeker y Garfinkle no contribuyeron al guión escrito por Cimino y Washburn, e incluso el nombre del propio Washburn no figuraba en la mayoría de borradores. Tuvo que ser el arbitraje del Sindicato de Guionistas el que impusiese un crédito compartido: Redeker, Garfinkle, Washburn y Cimino por la historia original, y Washburn y Cimino por el guión.

La nueva historia analizaba los efectos de la guerra sobre tres jóvenes trabajadores siderúrgicos de Pennsylvania, llamados a filas en 1968. A pesar de sus proclamas de veracidad, Cimino admitió que pretendía que la película tratase sobre Vietnam sólo en el sentido más general. «Podría ser cualquier guerra», dijo. «Yo nunca he estado en Vietnam, pero en algunos aspectos *El cazador* es una película muy personal, autobiográfica... He conocido a muchas personas que han combatido en Vietnam. Cuando hablábamos sobre las razones que les llevaron a alistarse en el Ejército, sobre todo en las unidades especiales, siempre, más tarde o más temprano, surgía la palabra aventura».

»Esto es fácil de explicar. Algunos de ellos llevaban una vida muy confinada, y el ejército siempre ha sido, en la mayoría de los países, la mejor forma de escapar momentáneamente del entorno de uno, de salir de sí mismo. Para muchos, el ejército fue su única evasión. Después volvieron a la normalidad».

Las auténticas raíces de *El cazador*, al menos para las secuencias ambientadas en Pennsylvania, están en *Los mejores años de nuestra vida*, la película de William Wyler sobre los soldados que vuelven a casa tras la II Guerra Mundial. En ambos filmes, tres veteranos afrontan las dificultades de reajustarse a un mundo transformado por la guerra. Los protagonistas se reúnen en un bar, y se congregan alrededor de su dueño pianista. Las dos incluyen un romance adúltero y una larga secuencia de una boda.

En cuanto a las secuencias bélicas de *El cazador*, se refieren sólo tangencialmente a Vietnam. Los vietcongs podrían ser fácilmente apaches o mexicanos, y la ubicación, cualquier lugar remoto del mundo. Los episodios bélicos de la historia de Cimino se

parecen más a la película de John Boorman *Deliverance*. Ambas comparten la misma trama: un grupo de amigos de la ciudad son amenazados por lugareños homicidas durante un viaje a la naturaleza salvaje.

Ningún veterano podría reconocer la guerra de Vietnam tal como la presenta Cimino. Los tres héroes, todos blancos y del mismo pueblo, consiguen de algún modo ser enviados a la misma unidad. Excepto por dos chicas que bailan letárgicamente en un club de Saigón, hay poco sentimiento de los omnipresentes sexo y drogas, ni del *rock'n'roll* que proporcionó sus himnos a la guerra. En su lugar, como tema central de la película, el director encargó una sentimental melodía de aroma italiano —“Cavatina for Guitar and Orchesta”— al compositor británico Stanley Meyers.

Cimino le ofreció a Roy Scheider el papel de Michael Vronsky, el principal protagonista y héroe moral de la historia, guardián de una casi mística tradición de naturaleza, amistad y caza. Scheider, que acababa de obtener gran éxito comercial con *Tiburón*, aceptó el papel, sobre todo porque, en esta temprana versión de la historia, era Michael quien se quedaba en Vietnam, convirtiéndose en adicto a la ruleta rusa, y su amigo Nick quien volvía en un intento de rescatarle. Quien quiera que interpretase a Michael estaría en pantalla casi toda la película.

«Trabajamos en ello durante meses», recordaba Scheider. «Me dejé crecer la barba y todo». Entretanto, su agente negociaba con Universal, que le tenía bajo contrato. Pero el estudio se negó a dejarle hacer *El cazador*. Preferían que repitiese su papel como jefe de policía de Amity en *Tiburón 2*. «Eso pasó porque yo era un don nadie», explotó Roy, indignado hasta el día de hoy.

Fue Michael Deeley quien sugirió a Robert De Niro, entonces en la cresta de la ola tras los éxitos de *El Padrino II* y *Taxi Driver*, para interpretar el rol de Mike Vronsky. Cimino le envió el guión. «Tenía una fotografía de un tipo con un ciervo muerto atado sobre el capó de un Cadillac blanco», recordaba el actor, «con acérías al fondo. Era una imagen tan buena que llamé a Michael inmediatamente». La fotografía era el elemento más sustancial del guión, muchas secuencias del cual estaban sólo esbozadas. Episodios que ocupaban treinta minutos en pantalla eran simplemente apuntados como: «Escena 22. Todos bailan».

De Niro estaba en conversaciones con Martin Scorsese para hacer un *biopic* del boxeador Jake La Motta, que en esta fase llevaba el título provisional de *Prizefighter*, pero la producción estaba embarrancada en un mar de dudas. De modo que, finalmente, en enero de 1977 se comprometió con *El cazador*.

«No quería hacer nada hasta *Toro salvaje*, pero me gustaron la historia y los diálogos», admitía años después el actor. «Era tan simple, parecía tan real». La EMI aceptó aplazar el rodaje hasta junio para poder contar con él.

A Deeley ya le salían las cuentas. Razonaba que como la mayor parte de la

película estaría enmarcada en el Lejano Oriente, *El cazador* tendría una buena oportunidad de penetrar en los entonces difíciles mercados de Hong Kong, Singapur, Taiwan y otros territorios orientales. La EMI estaba tan complacida con lo que veía como un gran golpe de mano, que casi antes de que la tinta de los contratos se secase puso un enorme anuncio en “Variety” promocionando el filme. Basándose en la fotografía del guión, un De Niro con gafas de sol y rifle de caza se unía al ciervo sobre la capota del coche.

Cimino ya tenía a su estrella, pero aún no tenía un guión definitivo. Así que, para ayudarse a encontrar un sentimiento sobre los personajes —y, de paso, para buscar las localizaciones de la película—, decidió viajar por los pueblos industriales de América. De Niro, que siempre estaba dispuesto a investigar sus papeles tanto como le fuese posible, le acompañó, y juntos recorrieron unos 150.000 kilómetros por todo el país. Frecuentando bares de obreros, tomando cervezas y jugando al billar dieron forma a los personajes del guión y, por casualidad, encontraron a la persona perfecta para interpretar al malhablado Axel: Chuck Aspergren, un auténtico trabajador siderúrgico.^[1]

A fin de sumergirse a fondo en su personaje, De Niro cambió su permiso de conducir de Nueva York por uno de Pennsylvania. También se sacó la licencia de armas para cazar en ese estado, donde tendría lugar la mayor parte del rodaje. «Pasé mucho tiempo en Mingo Junction y Steubenville, empapándome del entorno», explicó el actor. «Hablé con los obreros de las fábricas, bebí y comí con ellos, jugué al billar. Nadie me reconoció durante ese tiempo. Los amigos sólo me presentaban como “Bob”, y yo seguía desde ahí. (...) Traté de acercarme todo lo posible a ser un trabajador siderúrgico. Quise trabajar en una acería, pero no me lo permitieron».

Cuando regresó de su periplo por los pueblos obreros, Cimino inició el proceso de *casting* en Nueva York, seleccionando actores jóvenes sin demasiada reputación en Hollywood. John Savage, a quien le tocó en suerte el papel de Steve, había hecho mucha televisión y algunas breves apariciones en películas como *Material americano*. Christopher Walken, que encarnaría al trágico Nick, era un sólido actor de teatro que tenía en su currículum pequeños pero memorables papeles en *Supergolpe en Manhattan* (1971) y *Annie Hall* (1977). George Dzunda, el actor que daba vida a John, el dueño del bar donde se reúnen los amigos, era un virtual desconocido que sólo había intervenido en un par de producciones televisivas.

Aparte de De Niro, el actor más célebre de *El cazador* era John Cazale, que había trabajado con él en *El Padrino II* y con Al Pacino en *Tarde de perros*. Cazale era carne de teatro y, aunque no despreciaba el cine, hacía muy pocas películas; de hecho, llevaba tres años sin aparecer en la pantalla grande. Fue De Niro quien le sugirió como Stan, el arrogante y violento mujeriego que prefiere quedarse en casa mientras sus amigos van a la guerra. Una vez contratado, John Cazale propuso a su novia

Meryl Streep para el pequeño pero fundamental papel de la chica de Nick, Linda. Streep sólo había hecho una película antes, *Julia*, pero De Niro y el director de casting Cis Corman la vieron en un telefilme titulado *The Deadliest Season*, y la contrataron.

Con el reparto y el guión a punto, las cosas parecían ir sobre ruedas. Pero entonces golpeó el desastre. El rutinario chequeo médico en la víspera del rodaje reveló algo que Cimino ya sabía: John Cazale sufría un cáncer óseo en fase terminal. El actor se lo había confesado antes de que le contratasen y le dijo que si quería reemplazarle, lo entendería. Pero el director decidió seguir adelante con él.

Sin embargo, a la EMI le preocupaba que la producción pudiera venirse abajo si Cazale moría durante la filmación, y ordenaron a Cimino que le sustituyese por otro actor. El director se negó.

«El rodaje ya se había retrasado», recordaba Michael. «Le dije a la compañía que íbamos a empezar a hacer la película, y ellos respondieron que, a menos que me deshiciese de John, cancelarían el proyecto. La única alternativa, añadieron, era escribir otro guión que excluyese completamente a su personaje. Les respondí que no sólo no iba a echar a John, sino que tampoco iba a escribir un guión alternativo y que podían cancelar la cinta por lo que a mí respectaba, y colgué el teléfono».

Meryl Streep amenazó con abandonar la película si Cazale era despedido, y Cimino empezó a pensar que tendría que cancelar todo el proyecto. Cazale era su primera y única elección, y para aplacar al estudio, se ofreció a reorganizar completamente el calendario de rodaje para filmar primero todas sus escenas. Ante la perspectiva de perder el dinero que ya habían invertido en el filme, la EMI decidió asumir el riesgo y aceptó el compromiso del director.

En vez de irse a Tailandia para rodar las secuencias de Vietnam durante el verano de 1977 y regresar a América para filmar las escenas de caza en otoño, Cimino invirtió el orden. El rodaje comenzó en diversas poblaciones industriales de los estados de Pennsylvania, Ohio, Washington y Virginia, utilizando una bolera aquí, una iglesia allá, para hacer realidad la visión que Michael tenía del pueblo de Clairton. Los actores y el equipo intimaron rápidamente. Todo el mundo lo estaba pasando tan bien filmando la extensa secuencia de la boda que, cuando el director gritó ¡Corten!, le abuchearon y siguieron bailando. Walken recordó su encuentro con Cimino años después: «Alguien estaba hablando sobre una boda y nos miramos el uno al otro. Yo dije: “Nosotros estuvimos en la mejor boda de todas”. Y aún pienso que lo fue».

Sin embargo, las cosas pronto empezaron a complicarse. El cambio de fechas significó que tenían que rodar un guión ambientado en invierno durante uno de los veranos más calurosos que se recuerdan, con temperaturas que superaban los 40°C. Durante la última escena de la película, que se filmó en el auténtico bar utilizado

como decorado, el equipo estaba en paños menores detrás de las cámaras, y los actores se refrescaban en el refrigerador portátil entre las tomas.

«Teníamos dos equipos trabajando contrarreloj sin hacer otra cosa que deshojar árboles y pintar la hierba de marrón», explicó Cimino. «Hacía tanto calor que entre las tomas teníamos que cambiar el vestuario de los actores. Apenas llegábamos al final de una toma y ya todo el mundo estaba empapado de sudor debajo de sus camisas de leñador y sus chaquetas acolchadas».

Después del sofocante calor, se pasó al gélido frío. La caza de ciervos se rodó a 1.500 metros de altura en los Apalaches, aunque el director envió después una unidad al Lago Chelan, en las montañas de Washington Cascade, para filmar sus dentados picos, más consistentes con su visión de un mundo más puro y más limpio. El equipo estuvo en las cumbres durante más de un mes. Con el presupuesto fuera de control, disparándose hasta límites alarmantes, Cimino empezó a crispase. Cuando le dijeron que los únicos ciervos disponibles eran cervatillos criados en granjas, lanzó una imprecación. «Me volví loco», recordaba. «Les dije que habría una revolución en los cines si matábamos a Bambi». La solución del excéntrico cineasta fue retrasar la producción para que dos venados fuesen transportados en avión desde un coto de caza. Hicieron falta treinta hombres para acarrear las jaulas montaña arriba.

John Cazale sobrevivió a ésta y otras tensiones de la producción («John no faltó ni un día, ni un minuto», declaró un emocionado Cimino), pero no llegó a ver la película terminada. Atendido hasta el final por Meryl Streep, el actor sucumbió al cáncer el 12 de marzo de 1978 en Nueva York.

Debido al cambio en el calendario provocado por la enfermedad de Cazale, el equipo de *El cazador* llegó a Tailandia en plena temporada del monzón. Llovió sin parar, a menudo con tanta intensidad que obligaba a detener la producción. Como si las cosas no fuesen lo bastante negativas, la mayor parte del equipo cayó enfermó con bronquitis, un mánager de producción fue arrollado por un tranvía y una fotografía se cayó por la ventanilla de un coche.

Huyendo de las inundaciones en Bangkok, la unidad se trasladó al norte de Tailandia, al famoso río Kwai. Allí descubrieron que facciones hostiles al golpe de estado militar que se había hecho con el poder en 1976 estaban acampadas en la frontera birmana, a sólo 150 kilómetros de distancia. Afortunadamente, el productor John Peverall había establecido buenas relaciones con el nuevo régimen en sus anteriores viajes de investigación, y el equipo pudo dormir en paz, con un policía militar *thai* montando guardia por cada tres americanos. Aún así, el soborno y la extorsión eran el pan diario en ese rincón del mundo, y Cimino pensó que lo más inteligente sería enviar toda la cinta, sin procesar, directamente a los Estados Unidos en vez de arriesgarse a cualquier “contratiempo” (civil o político). Esta decisión aumentó los costes enormemente. Y eso que aún no habían empezado a “jugar” con

los helicópteros...

Según el guión, De Niro y Savage tenían que tomar parte en una escena de acción que exigía que sus personajes se colgasen de los patines de un helicóptero y después se lanzasen al río Kwai mientras el aparato pasaba, peligrosamente, cerca de un puente. Inicialmente iban a ser reemplazados por dobles, pero la cámara de Vilmos Zsigmond estaría tan cerca de ellos que era obvio que el público descubriría fácilmente el engaño. Siempre profesionales, los dos actores se presentaron voluntarios para hacer la escena ellos mismos. Ensayaron durante dos días con el veterano coordinador de especialistas Buddy Van Horn, y saltaron más de quince veces al río desde una altura de diez metros. Pero cuando las cámaras empezaron a rodar, nada salió acorde con lo previsto, y Robert y John escaparon por los pelos de hacer su viaje de vuelta a casa metidos en bolsas de cadáveres.

«El piloto no quería volar demasiado bajo porque había rocas a ambos lados y un estrecho pasaje por el que corría el agua», recordaba De Niro. «Los patines del aparato se engancharon en el cable del puente y, sin darse cuenta, el piloto levantó todo el puente y lo retorció mientras John y yo estábamos colgando fuera del helicóptero».

Savage empezó a señalar a los patines y a chillar al piloto, un miembro de la armada tailandesa que no hablaba ni una palabra de inglés. Cuando el aparato empezó a inclinarse de un lado a otro, De Niro gritó: «¡Salta!» y los dos hombres se zambulleron en el río.

«Salimos del agua y entonces pensé que el helicóptero iba a caérsenos encima», añadió el actor. «Eso pasa en las películas; tienes que tener mucho, mucho cuidado. Nadie planea un accidente, y el caso es que, a veces la toma ni siquiera se utiliza. Puedes morir haciendo una de esas escenas y cuando la gente la ve no se dan cuenta de lo peligroso que fue».

El helicóptero logró aterrizar sano y salvo, aunque estaba seriamente dañado. «Cuando volvimos, vimos que el rotor de cola estaba doblado», declaró el director. «El piloto dijo que sus manos estaban tan entumecidas que no podía sentir los mandos». Siempre oportunista, esa fue la toma que escogió para la copia final de la cinta.

Esta no fue la única ocasión en que Cimino llevó a sus actores hasta el límite de su resistencia física y mental. Walken y De Niro interpretaron la escena de las jaulas en el río sumergidos hasta el cuello en las aguas infestadas de serpientes del Kwai. «Las circunstancias eran auténticas», subrayó Christopher. «Hacía calor, llevábamos allí mucho tiempo. Estábamos atados. Había mosquitos, había ratas».

La secuencia más controvertida de *El cazador* es, sin duda, aquella en la que De Niro y Walken son capturados por el Vietcong y obligados a jugar a la ruleta rusa mientras sus captores apuestan sobre el resultado. La cinta fue muy criticada porque

no existen pruebas de que una atrocidad similar fuese perpetrada por ninguno de los dos bandos. También se criticó a Cimino porque la escena del ataque que precede inmediatamente a la captura de los soldados parece recordar a la masacre de My Lai llevada a cabo por los americanos en 1966, aunque en la película se atribuye al Vietcong. El director se defendió de ambas acusaciones:

«La cinta no es realista, es surrealista», explicaba. «Incluso los paisajes son surreales. El pueblo industrial al que llamamos Clairton está compuesto por ocho pueblos diferentes en cuatro estados. No puedes encontrar ese pueblo en ninguna parte, no existe. Y el tiempo está comprimido. Al tratar de exprimir la experiencia de la guerra en un filme, incluso en uno tan largo como éste, tuve que enfrentarme a ella de un modo no literal. Usé hechos de 1966 como My Lai y de 1975 como la caída de Saigón, aunque siempre como puntos de referencia más que como acontecimientos. Pero si atacas a la película por sus hechos entonces estás peleando contra un fantasma, porque nunca se buscó la fidelidad literal».

La polémica en torno a *El cazador* se recrudeció después del estreno, cuando los periódicos informaron que veintiocho personas en diversas partes del mundo habían muerto jugando a la ruleta rusa, influenciados por las escenas de la cinta.^[2] En medio del debate, De Niro salió en defensa de su director:

«La escena de la ruleta rusa es una metáfora», comentó. «La gente dijo que en la guerra no se hacía eso, pero tuvo un gran efecto. Impresionó al público de un modo en que no lo hubiera hecho si simplemente hubiesen visto otra batalla. Así que veías esta metáfora y eso tenía sentido para mí. Parecía válido».

Sin embargo, al actor no le gustó tanto la imagen de sus captores vietnamitas apostando sobre el resultado de la tortura. Discutió vehementemente con Cimino al respecto, pero al final el director impuso su punto de vista. «Por aquel entonces yo había estado leyendo un libro sobre los prisioneros de guerra en Vietnam», explicó. «Siempre les obligaban a retractarse, a que dijese que se habían equivocado al invadir Vietnam. No se trataba de dinero. Se trataba de ideas. Eso fue un error. En las escenas de Saigón, la historia es diferente, esperabas el tema del dinero y la corrupción. Pero ahí afuera, en los dominios del Vietcong, si les hubiesen dicho a los prisioneros: “Di que estáis equivocados” o “Firma este papel”, creo que hubiese tenido más consistencia. Hubiese elevado la historia».

Es difícil de creer, sin embargo, que De Niro insistiese demasiado en un cambio. La de la ruleta rusa es una de las mejores escenas de la película. Además, es una metáfora, una tosca pero potente representación de la política exterior americana en Asia: el suicidio moral y físico a cambio de un dudoso beneficio.

Dejando a un lado las discusiones sobre la moralidad de la actitud de Cimino, lo que no puede negarse es que De Niro y Walken se sometieron a un auténtico suplicio para filmar la escena. Para moderar a Christopher, que no es el actor más sutil del

mundo, Robert le dijo: «Tómate el tiempo que haga falta, interpreta toda la escena en tu cabeza. No hables». Walken entendió lo que su compañero quería decir. Pensar en su diálogo en vez de recitarlo hacía que Nick pareciese vagamente distraído, como si su mente estuviese en alguna otra parte. «Fue un gran consejo», recordaba el actor. «No tienes que decirlo todo; piénsalo». Para reforzar el aspecto retraído e insensibilizado de su personaje, Christopher estuvo varios días alimentándose exclusivamente a base de arroz y plátanos.

Existen rumores no confirmados de que De Niro sugirió hacer la escena más real introduciendo una bala auténtica en el tambor de la pistola. Lo que sí es seguro es que utilizó otro de sus trucos interpretativos para provocar la reacción necesaria en Walken: le sugirió a Cimino que ordenase a uno de los guardias abofetear a su coprotagonista sin que él supiese lo que iba a pasar.

«Esa escena era uno de los muchos y graves problemas que yo tenía con la película», declaró Christopher. «Llegué al plató pensando: “Ojalá supiese lo que estoy haciendo”. Pero cuando alguien te da un mamporro cincuenta veces, no tienes que fingir una reacción. No tienes problemas para temblar».

Walken se tomó su venganza cuando, en la misma secuencia, improvisó el momento en que escupe a la cara a De Niro. El Rey del Método se quedó tan alucinado que Cimino tuvo que detenerle para que no abandonase el plató. «Tiene coraje», diría después el director sobre Christopher.

Posteriormente, Walken admitió que era un gran admirador del trabajo de De Niro, y que había recurrido a ese recurso para crear el personaje de Nick. «Mi admiración por él es una de las cosas que se ven en la película», explicó. «Se suponía que nuestros personajes eran amigos desde hacía veinte años, hay un poderoso sentimiento entre ambos. Creo que mis sentimientos sobre el trabajo de Robert ayudaron a crear una impresión de calidez y amistad».

Al volver a Estados Unidos, el director se tomó tres meses para ver lo que había rodado antes de empezar siquiera a montar el filme. El medio año siguiente lo pasó ensamblando el material en un primer copión de cuatro horas. La EMI protestó vehementemente y contrató en secreto a un montador para que redujese el metraje a una duración cercana a las dos horas. Pero Cimino, que merodeaba por los pasillos de los estudios Universal en Los Ángeles, preparado para “secuestrar” la película si alguien trataba de montarla sin su permiso, se mantuvo en sus trece.

«Con tres horas es una obra maestra, con dos un fracaso», argumentaba el director. «Si hubiese hecho eso, habiésemos perdido cosas importantes. Un filme cobra vida gracias a sus sombras, sus espacios, y eso era lo que ellos querían cortar».

Con la EMI amenazando con hacerse cargo del montaje, Cimino insistió en hacer un pase de prueba. El estudio estaba convencido de que al público no le gustaría la película y así ellos tendrían libertad para remontarla. No podían haber estado más

equivocados. A la gente le encantó. «Ha sido una guerra», proclamaba un exultante Michael, «pero todos estuvimos juntos al final».

Años después, Cimino contó una curiosa historia sobre dos supuestos pases de prueba independientes: uno con la versión corta, que era el montaje del estudio, y otro con la versión larga, que era su montaje de cuatro horas. El director afirmó que sobornó al proyeccionista de la versión del estudio para que saboteara el pase. El público vio su versión, que obtuvo una buena respuesta y se convirtió en la versión para los cines. Posteriormente, el director recortó el metraje hasta dejarlo en las tres horas del montaje final.

«Nadie sabía exactamente qué estaba pasando», recordaba Walken, «pero todos teníamos la sensación de que la película iba a ser algo grande». Sin embargo, la EMI seguía recelando de *El cazador*. Aunque se daba cuenta de que era una importante declaración sobre la guerra de Vietnam, temía que fuese demasiado agotadora emocionalmente para llegar a un público masivo. La impresionante fotografía de Vilmos Zsigmond, el evocador *score* de Stanley Myers y las tremendas interpretaciones de todos los actores pronosticaban serias posibilidades de triunfo en la entrega de los Oscar. Pero, ¿podría este pesimista drama sobre el epílogo de la derrota militar de América tener éxito en la taquilla?

Convencidos de que la cinta se estrenaría sin una hábil campaña de publicidad, la Universal contrató al publicista y productor Allan Carr, que había convertido *Grease* en un éxito de cien millones de dólares. Después de ver la obra de Cimino en una sala de preestreno, Carr le dijo a la EMI que su película estaba destinada a ser un éxito. Sólo tenía que ser promocionada del modo adecuado. «Sabía que no iba a gustarme *El cazador*», declaró. «Trata sobre dos cosas que no me importan —Vietnam y gente pobre— y está firmada por Cimino, al que recordaba dirigiendo a Ann-Mar-gret en anuncios de “Canada Dry” cinco años antes. A mitad del metraje, estaba llorando tanto que tuve que ir al lavabo para echarme agua en la cara».

Carr desechó el estreno en otoño programado por la Universal y organizó una semana de proyecciones en Nueva York y Los Ángeles para comienzos de diciembre de 1978. Después se retiraría de la cartelera y no se lanzaría de forma masiva hasta febrero de 1979. De este modo, el filme podría entrar en la carrera por los Oscar mientras se mantenía tentadoramente fuera del alcance de la mayoría de la gente.

Como Carr había previsto, la expectación en torno a *El cazador* crecía por momentos. Ni siquiera importó que la asistencia en los cines de Nueva York estuviese limitada a quinientas butacas por pase: las noticias de que se trataba de algo desagradable pero impresionante corrieron como la pólvora por todo el país. La guinda la debía poner, según los planes de los productores, la Academia de Hollywood, pues todas las previsiones apuntaban a que la cinta se vería impulsada en la taquilla por un puñado de nominaciones a los Oscar. Normalmente el éxito

comercial estimula las candidaturas; ahora ellos esperaban que sucediese al revés.

Hacer que la película fuese “exclusiva” ayudó a construir un sustancial revuelo en los medios de comunicación. Apenas habían terminado las primeras proyecciones cuando la izquierda radical ya estaba cargando contra su estereotipado retrato de los vietnamitas como sádicos que apostaban con las vidas de los soldados americanos. Los veteranos también se quejaron de que las secuencias de tortura que presentaba Cimino no eran fieles a la realidad. Por si esto fuese poco, Jane Fonda condenó públicamente *El cazador*, argumentando que era «racista» (después admitió que ni siquiera la había visto).

Pero no fueron sólo los americanos quienes protestaron por la postura política del filme de Cimino. En el Festival de Cine de Berlín, la Unión Soviética, Cuba y otros cuatro países del bloque del Este se negaron a visionarla, considerándola un insulto a la gente de Vietnam. Durante los siguientes dos años, cada proyección de *El cazador* en cualquier lugar del mundo sería susceptible de provocar protestas y piquetes. Exactamente, la reacción que Carr había esperado.

Siguiendo la senda de su publicista, el director afirmaba en las entrevistas que, durante los pases, incluso hombres que no habían luchado en Vietnam se iban llorando al baño, pero volvían, recuperada la compostura, a ver el resto de la película. En realidad, muchos más espectadores se quedaban sentados para gozar con la violencia de la cinta y, particularmente cuando De Niro mataba a sus captores, rugir de aprobación.

Las tácticas de Carr dieron un gran resultado en la primavera de 1979. *El cazador* recibió nueve nominaciones a los Oscar: Mejor Película, Director, Actor (De Niro), Actor Secundario (Walken), Actriz Secundaria (Streep), Guión Original, Fotografía, Sonido y Montaje. Su principal competidora, irónicamente, sería *El regreso*, otra historia sobre veteranos del Vietnam, con ocho: Película, Director (Hal Ashby), Actor (Jon Voight), Actriz (Jane Fonda), Actor Secundario (Bruce Dern), Actriz Secundaria (Penelope Milford), Guión Original y Montaje. Los ataques de Fonda al filme de Cimino prometían una ruidosa confrontación en la noche de los Oscar.

La Academia de Hollywood estaba tan dividida como lo había estado el público. *El regreso* tenía lugar principalmente en un hospital de veteranos entre paraplégicos víctimas de la guerra, y aunque coincidía parcialmente con *El cazador*, la historia hablaba sobre reconciliación, repatriación y romance, elementos ajenos a la visión de Cimino. Muchos pensaban que *El cazador* era demasiado controvertida y poco fiel a la verdad; otros sugerían que *El regreso* presentaba una visión demasiado idealizada de la vida para los veteranos.

El suspense se mantuvo hasta el último instante la noche del 9 de abril de 1979 entre las dos mil personas que poblaban el Dorothy Chandler Pavillion de Los Ángeles y los setenta millones de espectadores que siguieron el espectáculo a través

de la televisión. En el exterior del recinto, los ánimos estaban muy caldeados, agitados por una manifestación de la Asociación de Veteranos de Vietnam contra la Guerra, trece de los cuales fueron detenidos por la policía.

Dentro del recinto, sin embargo, las cosas estuvieron relativamente tranquilas, y al final de la noche los premios se habían repartido bastante equitativamente entre las dos películas favoritas. *El cazador* ganó cinco estatuillas: Mejor Película, Director, Actor Secundario, Montaje y Sonido. *El regreso* cosechó tres, entre ellos, significativamente, los dos principales galardones interpretativos para Jon Voight y Jane Fonda.

Gracias al éxito en los Oscar, *El cazador* se disparó en taquilla hasta alcanzar una recaudación de 49 millones de dólares sólo en los Estados Unidos. Su éxito revitalizó por sí mismo las películas sobre Vietnam. Mientras *El regreso*, *La patrulla* y *Los chicos de la compañía C* se hundían en la oscuridad, *El cazador* allanó el camino para todo el género bélico desde *Apocalipsis Now* hasta *Platoon*. No está mal para un filme que surgió sólo como “una corazonada”.^[3]

Cimino aprovechó su momento de gloria para dirigir la larga y costosa *La puerta del cielo*, un desastre de proporciones épicas. El fracaso de este filme llevó virtualmente a la bancarrota a United Artists. El cineasta intentó recuperar su estatus con títulos como *Manhattan Sur*, *El siciliano* y *37 horas desesperadas*, pero todas fueron fiascos en taquilla. Apartado del cine desde la minoritaria *Sunchaser*, Michael vive actualmente en París y ocupa su tiempo escribiendo novelas y guiones. Su carrera es el material del que están hechas las películas: un hombre de enorme talento cuyo gusto por el exceso fue su tumba comercial.

La subsiguiente caída en desgracia de Cimino no ha hecho ningún favor a *El cazador*, una obra incomprendida y en algunos sectores calumniada. Las acusaciones de fascismo, patriotismo y racismo la han perseguido durante más de un cuarto de siglo. Es incuestionable que es una película parcial; un filme que no da a un solo personaje vietnamita un nombre o una línea subtitulada de diálogo, mientras —simultáneamente— demoniza al Vietcong como sádicos sedientos de sangre. Pero es un error creer que el director tenía como objetivo el análisis histórico, o ni siquiera la exactitud. Su enfoque era más reducido y su método de trabajo más simple: dramatizar el sísmico impacto de una guerra distante sobre una comunidad obrera americana. Los episodios de Vietnam, de hecho, se asemejan a pesadillas infantiles, exageradas e imprecisas quizás, pero hasta cierto grado, vívidas y reales. Saigón, impregnada en sombras y bañada en llamas, es otro infierno imaginario, mientras los vietcongs son monstruos, pura y simplemente. Cimino incluso afirmó que tenía «recortes de los periódicos de Singapur» que proporcionan una base real a la secuencia de la ruleta rusa, aunque pisó un terreno más firme cuando explicó que las apuestas eran simplemente un recurso dramático para capturar las dos características

cardinales de todas las guerras: la espera y la muerte al azar.

En lugar de complacerse en la descripción de una América desengañada y pesimista, el director puso de relieve todo lo que la América de los inmigrantes tiene de excepcional. En un momento en el que el país guerrea lejos de casa, en que algunos de sus jóvenes huyen al extranjero y escupen sobre la bandera de su país, *El cazador* muestra a un grupo de americanos que creen en el honor, la amistad, la fraternidad y la palabra dada. Steven salva la vida gracias a Michael. Éste vuelve a Saigón porque así lo ha prometido, para intentar rescatar a Nick del descenso a los infiernos que ha comenzado a emprender.

Antes de volver a ese Vietnam donde tanto ha sufrido, Michael comprende durante una cacería lo que es la felicidad de vivir. Renuncia a matar el ciervo que se ha puesto a su alcance y dispara al aire, como para exorcizar ciertos recuerdos. Fracasaré, sin embargo, en el intento de salvar a Nick, destinado a morir víctima de ese juego de la ruleta rusa que se le ha vuelto tan indispensable como las drogas.

En realidad, la mítica es el único contexto apropiado para examinar *El cazador*. Cimino, como John Ford antes que él, estaba diseñando la mitología americana a partir de la historia viva. Michael Vronsky es, en cierto modo, una versión moderna del Ulises de Homero, siempre tratando de volver a un hogar que ya no está en el mapa.

De hecho, la tragedia de Michael es que sólo Vietnam le proporciona un escenario lo bastante grande para expresarse completamente. Es genuinamente heroico —tanto en su exitosa fuga como en su frustrado rescate— en Vietnam. En casa es un inadaptado, un solitario, incluso antes de alistarse.

A su regreso, el fracaso de Michael a la hora de volver a conectar con sus amigos recibe una dimensión genuinamente trágica. No hay modo de que pueda explicar lo que ha visto, lo que ha vivido, lo que ha sufrido. Y en un filme que está lleno de sobresalientes interpretaciones —el luminoso debut de Meryl Streep, el salto a la fama del oscarizado Christopher Walken, la última aparición cinematográfica de John Cazale—, De Niro es siempre el personaje central, y él es quien carga resueltamente con la película del mismo modo que Michael pone a salvo al lisiado Steven.

Consideremos estas otras virtudes: la ambientación de clase obrera, mostrada sin condescendencia; el cambio de tono y ritmo cuando se traslada del pueblo industrial a la jungla del Sudeste asiático; la desesperada tensión de la primera secuencia de la ruleta; el grupo formado por De Niro, Walken, Cazale y Savage; el vano intento de algo parecido al amor entre De Niro y Meryl Streep; y la noción general de una América cegada luchando por avanzar. *El cazador* no es políticamente correcta, pero es una de las pocas películas americanas que entienden el estado de ira y confusión dentro de la esperanza del país.

La obra maestra de Cimino es una película agotadora, una experiencia

sobrecogedora, una prueba de resistencia para el espectador en la misma medida en que lo fue para los actores y el equipo, obligados a librar una guerra privada en las localizaciones de Tailandia. Y aún así, desde el ubicuo tema musical a la rica y lírica fotografía de Vilmos Zsigmond, el filme de Cimino es un filme de enorme, aunque mayoritariamente melancólica, belleza. Como tal, tiene el poder para conmover, y en algunos casos atormentar, al público hasta extremos de emoción casi sin igual en la historia del cine. En su momento, la odisea de Michael fue un sorprendente y ambicioso intento por vendar una herida en la *psique* americana que aún estaba fresca; casi treinta años después, *El cazador* merece ser reclamada como uno de los más hermosos tratados sobre el ser humano jamás plasmados en celuloide.



«Me sentí compenetrado con él desde el primer momento. Vi que creía firmemente en su proyecto y sentí la necesidad de llevarlo a la práctica... Intuí que había en él un realizador con ideas nuevas y ambiciosas», dijo Robert De Niro cuando un desconocido Michael Cimino fue a solicitarle su colaboración en un guión titulado *El cazador*.



El hecho de que John Cazale, enfermo de cáncer, avisara a Michael Cimino del riesgo que le amenazaba contribuyó sin duda a reforzar la atmósfera fúnebre del rodaje de *El cazador*. Consciente de que Cazale era el intérprete ideal para el papel de Steven, Cimino se enfrentó a la compañía EMI para mantenerlo en el reparto. La enfermedad del actor avanzó durante la filmación, y Cazale murió al poco de terminar la película, aunque no alcanzó a ver el estreno. Meryl Streep, su compañera, se esforzó por hacer más llevaderos los últimos días de su amado. Estas dramáticas circunstancias

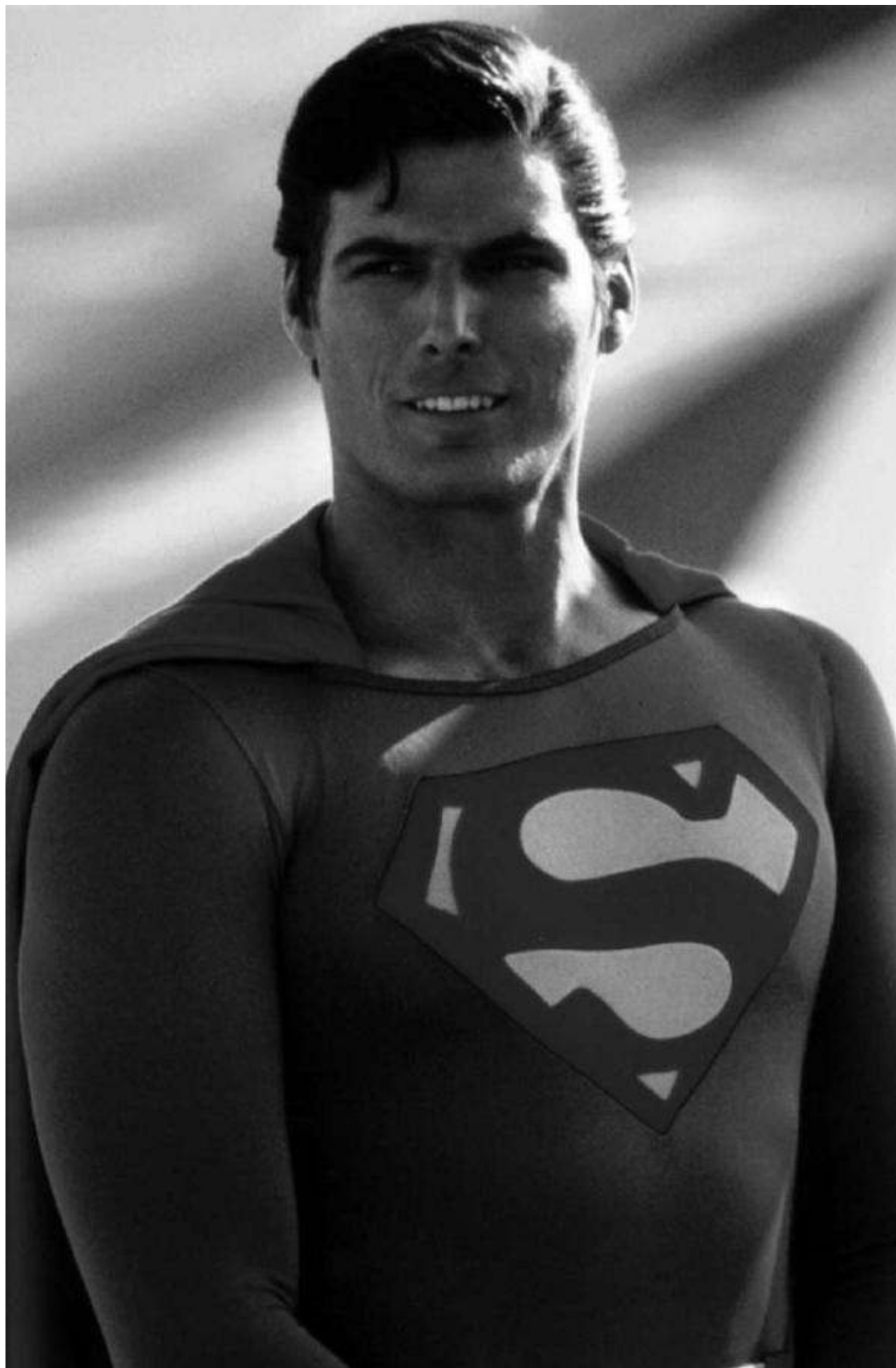
influyeron sin duda en la creación del bonito personaje de Linda, quien, fiel a Nick, acepta volcar su amor en Michael.



En esta epopeya exaltadora de los valores y del modo de vida americanos, la guerra, con su carga de horrores y violencia, aparece como un escenario lejano, en un segundo nivel de narración. El primero se centra en la historia de cinco amigos, jóvenes obreros metalúrgicos de una urbe industrial de Pennsylvania. Pertenecen a una minoría étnica, concretamente a una comunidad de origen lituano y religión ortodoxa, y participan de sus conflictos y sus ritos: los noviazgos, el trabajo, la caza, la diversión. Esta vida apacible, casi bucólica, está condenada a desaparecer ante la llamada a filas de tres de ellos. La acción transcurre en 1968, los Estados Unidos están en guerra con Vietnam del Norte y los amigos deberán marchar a Indochina. Antes de partir se celebra la boda de uno de los futuros

soldados (imagen anterior), una de las secuencias memorables de la película, y los amigos salen a cazar juntos, a modo de despedida.

'SUPERMAN'



Durante un fugaz instante de 1978, en plena resaca del subidón proporcionado por *La guerra de las galaxias* el año anterior y la revolución formal que ésta trajo consigo, llegamos a creer que el hombre podía volar. Los carteles no decían otra cosa: «Usted creerá que un hombre puede volar». Esa frase y el radiante símbolo “S”, universalmente conocido, nos decía todo lo que necesitábamos saber, que nos esperaba algo especial. *Superman: la película* ofrecía el potencial de hacer justicia por fin a uno de los grandes iconos de acción del siglo xx. Pero habría que recorrer un camino muy largo hasta conseguirlo.

Creado por Jerry Siegel y Joe Shuster en 1938 para la revista “Action Comics”, Superman causó un impacto tan enorme que no tardó en saltar de las páginas de los tebeos a otros medios de comunicación como prensa, radio, cine y televisión.

En 1940, la Mutual Network inició sus seriales radiofónicos dedicados a las aventuras del Hombre de Acero. Cada emisión empezaba con un coro de voces que decía: «¡Mira! ¡Arriba en el cielo! ¡Es un pájaro! ¡Es un avión! ¡Es Superman!». Las voces de Clark Kent y de Superman las ponía el actor Clayton “Bud” Collyer, quien, para diferenciar a un personaje de otro, entonaba a Clark con voz de tenor y a su *alter ego* con voz de barítono (no obstante, la identidad de la voz del superhéroe fue mantenida en secreto hasta 1946).

En 1941, Superman pasó por primera vez al cine. La Paramount realizó, entre septiembre de 1941 y julio de 1943, diecisiete películas de dibujos animados, respetando el estilo en guiones y dibujos de Siegel y Shuster, y consiguiendo una gran calidad —no superada en muchas versiones posteriores—. En los primeros episodios de 1941, la voz del héroe volvía a ser la de Bud Collyer.

En 1948, Columbia Pictures realizó *Superman*, serial cinematográfico de quince episodios de unos quince minutos de duración. El papel de Superman lo interpretó Kirk Alyn, con Noel Neill como Lois Lane. Los efectos especiales eran prácticamente nulos, y las secuencias de vuelos y aterrizajes se hacían insertando dibujos animados. El éxito de *Superman* fue rotundo y, en 1950, se realizó el segundo serial, *Atom Man versus Superman*, también en quince episodios protagonizados por los mismos actores.

En 1951, sin embargo, los seriales empezaron a decaer debido al gran auge de la televisión. Thomas Carr, que había codirigido el primer serial de *Superman*, empezó a buscar un nuevo actor para la película *Superman and the Mole Men*, y dio con George Reeves, conocido sobre todo por su aparición en *Lo que el viento se llevó*. Para el papel de Lois Lane se escogió a Phyllis Coates. Esta película de cincuenta y nueve minutos se utilizó como piloto para la serie de televisión *The Adventures of Superman*, que comenzó a emitirse en 1952.

En 1954, la 20th Century Fox realizó cinco películas, agrupando en cada una de ellas tres episodios de televisión con “puentes” adicionales para hilar las diferentes historias. Estos cinco filmes fueron: *Superman's Peril*, *Superman Flies Again*, *Superman in Scotland Yard*, *Superman and the Jungle Devil* y *Superman Exile*.

The Adventures of Superman se canceló en 1957, después de cinco temporadas y 104 episodios en antena. En cuanto a George Reeves, se encasilló de tal modo con el personaje que cuando finalizó la serie no pudo conseguir otros trabajos. El 16 de junio de 1959 apareció muerto en su habitación. Su cadáver presentaba un tiro en la cabeza. Aunque el caso se cerró como suicidio, las misteriosas circunstancias de su muerte han dado pie a oscuras teorías que hablan de un asesinato.

Finalmente, en 1966, la CBS lanzó simultáneamente las series de animación *The New Adventures of Superman* y *The New Adventures of Superboy*. La misma cadena emitió entre 1967 y 1969 varios *cartoons* protagonizados por Superman y otros héroes de la factoría DC.

Y así llegamos a 1974, año en que los productores Alexander e Ilya Salkind adquieren los derechos cinematográficos de “Superman” de la editorial DC Comics, que en aquella época era propiedad del enorme emporio Warner Communications.^[1]

Nacido en Gdansk, Polonia, en 1921, Alexander era hijo del productor Mikhail Salkind, famoso sobre todo por *La calle sin alegría* (1925), una de las primeras películas protagonizadas por una entonces desconocida Greta Garbo. El joven acabó trabajando como asistente de su padre y debutó como productor en solitario con la comedia de Buster Keaton *El moderno Barba Azul* (1945). Convertido en la tercera generación de Salkind dedicados al cine, Ilya se unió a su progenitor Alexander para producir *Cervantes* (1967), a la que siguieron *La luz del fin del mundo* (1971) y *Barba Azul* (1972).

De este modo, el escenario estaba preparado para que los Salkind dejaran su marca a lo grande en la historia del cine. Uniendo sus fuerzas con el director británico Richard Lester, toda la familia —Alexander, Ilya y el abuelo Mikhail, junto con Pierre Spengler, un viejo amigo de Ilya— acometió *Los tres mosqueteros*, una superproducción protagonizada por Michael York, Raquel Welch, Faye Dunaway y Charlton Heston.

Cuando Lester completó el rodaje, tenía al menos cuatro horas de material. Alexander lanzó una idea: «¿Por qué no cortarla por la mitad y hacer dos filmes?». Y eso fue lo que sucedió. *Los tres mosqueteros* se estrenó en 1973 y su “secuela”, *Los cuatro mosqueteros*, al año siguiente. Las dos películas fueron un éxito de taquilla, pero hubo un “error”: nadie se lo dijo a los actores.

Enfurecidos, Heston y sus compañeros de reparto demandaron a los Salkind por lanzar dos largometrajes cuando sus contratos especificaban sólo uno. Finalmente, los productores tuvieron que pagarles. Después de este escándalo, se introdujo en el

negocio la llamada “cláusula Salkind”, que establece que un productor debe declarar cuántos filmes va a rodar con el mismo reparto y equipo.

A pesar de que aún seguían enfrentados por los beneficios de las películas de los mosqueteros, los Salkind le ofrecieron a Richard Lester dirigir su nuevo proyecto: *Superman* (de nuevo, los productores pretendían rodar *Superman I* y *II* simultáneamente). Lester declinó, explicando que no le gustaban las películas de fantasía y que no estaba familiarizado con el material, al haber estado los comics prohibidos en su casa cuando era niño.

El siguiente candidato para filmar las aventuras del Hombre de Acero fue Steven Spielberg, pero los productores no estaban dispuestos a pagarle al joven realizador el elevado salario que exigía. Decidieron esperar hasta ver cómo funcionaba la «película de peces» que acababa de hacer. En 1975, después de que *Tiburón* se convirtiese en un gran éxito, Spielberg firmó con Columbia Pictures y empezó a trabajar en *Encuentros en la tercera fase* (1977) antes de que los Salkind pudiesen hacer nada.

Paralelamente, estaba el problema de la adaptación. DC Comics, ferozmente protectora de su personaje más valioso, tenía derecho a veto sobre la elección del guionista y sobre el guión final, y suministró una lista de nombres adecuados. Los productores hablaron primero con William Goldman, que declinó el proyecto, antes de acudir a Mario Puzo, que había ganado un Oscar por su guión de *El Padrino*. El escritor italiano estaba intrigado por la escala épica de la leyenda de “Superman”, y rápidamente escribió un mastodóntico borrador de quinientas páginas, que entregó en octubre de 1975. Este libreto fue posteriormente revisado por David Newman, Leslie Newman y Robert Benton.

La pre-producción de *Superman* comenzó en los estudios Cinecittá de Roma a finales de 1976, con el inglés Guy Hamilton (el hombre que había rodado las películas de la saga de 007 *James Bond contra Goldfinger*, *Diamantes para la eternidad*, *Vive y deja morir* y *El hombre de la pistola de oro*) ocupando la silla de director. Sin embargo, cuando los costes empezaron a dispararse, se organizó el traslado a Inglaterra, donde parecía que el rodaje sería mucho más barato. Lo malo del asunto era que Hamilton acababa de empezar su exilio fiscal de Gran Bretaña, lo que significaba que sólo podía pasar en el país treinta días al año, o de lo contrario tendría que pagar impuestos. No tardó en abandonar el proyecto.

Richard Donner recuerda que estaba en el cuarto de baño de su casa cuando recibió la llamada de uno de los productores. «Hola», dijo una voz. «Me llamo Alexander Salkind. ¿Sabe quién soy?».

«No», respondió Donner. Salkind le explicó que era la mitad del equipo de producción padre-hijo que había hecho *Los tres mosqueteros* y su secuela. Tenían los derechos de “Superman”, pero su director había abandonado el proyecto. ¿Le interesaría el trabajo?

Richard Donner había comenzado su carrera como actor en el *off-Broadway*. Después se marchó a California, donde hizo anuncios de televisión antes de ascender a director de series tan populares como *Kojak* o *El fugitivo*. Su primera película fue *X-15* (1961), un drama ambientado en la Guerra Fría protagonizado por una de las parejas más improbables del cine, Charles Bronson y Mary Tyler Moore. No tuvo su segunda oportunidad hasta siete años después, pero la ligera *Sal y pimienta* (1968) fue un fracaso. Tras firmar la comedia *Lola* (1969), pasó los cinco años siguientes dirigiendo telefilmes. Finalmente, Donner dio en la diana con *La profecía* (1976), un enormemente popular *thriller* sobrenatural protagonizado por Gregory Peck como un diplomático cuyo hijo resulta ser el Anticristo. Fue el éxito de este filme lo que movió a los productores a ofrecerle el importante encargo de dirigir *Superman*.

«Como era costumbre de los Salkind, quienquiera que estuviese de moda era a quien utilizaban», explicó Richard. «En cualquier caso, me dijo: “Estamos haciendo *Superman* y queremos que la dirijas. Te pagaremos mucho dinero”. Yo respondí: “Fantástico, pero no sé nada sobre la película”. Me comentó que me enviaría un guión. Literalmente, treinta minutos más tarde, un mensajero me trajo un guión de quinientas páginas firmado por David y Leslie Newman y Robert Benton, basado en el más humorístico tratamiento escrito por Mario Puzo, que englobaba las historias de las dos películas de *Superman*».

Después de leer el guión, Richard Donner aceptó la oferta, con la estricta condición de que se le permitiera incorporar a su propio guionista para hacer una reescritura completa. Los productores pusieron objeciones, así que el director les rechazó.

«Era un guión bien escrito, pero era una situación totalmente ridícula», recordaba Donner. «Estaba este tipo, Pierre Spengler, que iba a supervisar el rodaje de la película para los Salkind. Le dije: “No puedes rodar esto porque nos tiraremos cinco años”. Él replicó: “Oh, no, es genial”. Yo añadí: “Eso es totalmente estúpido”. Ciento diez páginas es más que suficiente para un guión, así que incluso para dos películas es demasiado».

Finalmente, Donner aceptó reunirse con los productores en París. Allí le dijeron que podía contratar a otro guionista, y el realizador aceptó el trabajo. Y entonces le soltaron la bomba: el filme debía estar listo para su estreno en las Navidades de 1978. Los estudios Pinewood de Londres estaban contratados a partir de marzo de 1977. No sólo eso, sino que el plan era rodar la secuela simultáneamente, como habían hecho con sus películas de *Los tres mosqueteros*. Donner tenía sólo once semanas para pensar en cómo diablos iba a convencer al mundo de que un hombre podía volar.

Lo primero que hizo Donner cuando subió a bordo fue eliminar todo lo que Guy Hamilton había llevado a cabo en Cinecittá, pues, a su juicio, nada era utilizable. Tendrían que volver a empezar desde el principio. En esas escasas once semanas

había que revisar el guión, que no tenía la verosimilitud que *Superman* requería desesperadamente; completar el *casting* de los papeles principales; diseñar y construir los decorados, incluyendo la enorme Fortaleza de la Soledad; y finalmente, pero lo más importante, encontrar un modo de hacer que el vuelo de Superman pareciera realista.

«La película había sido preparada durante un año en Roma», explicó el director. «Cuando llegué, tuvimos que descartarlo todo, porque no podíamos usarlo. Aún estaban haciendo una clásica fábula norteamericana con una visión americana. Reemplacé a casi todos los que habían intervenido en el proceso hasta el momento, porque teníamos una actitud diferente sobre cómo debería hacerse. Once semanas después estábamos rodando en Krypton con Brando. Increíble».

El guionista Tom Mankiewicz (que había trabajado con Guy Hamilton en sus películas de James Bond) fue contratado para pulir el monumental guión. La intención de Donner era aportar un punto de vista purista a la historia, centrándose en el mito original de Superman, y evitando el tratamiento dado a la leyenda en la serie de televisión de los años cincuenta. Los dos hombres decidieron que la palabra clave para todo el proyecto sería “verosimilitud”. El director la hizo imprimir en tarjetas y se las envió a cada unidad de la producción.

«Es una palabra que se refiere a ser real», explicaba Donner. «No realista, sino real. Hay una diferencia. En el momento en que no seáis fieles a la verdad, a la dignidad de la leyenda, en el momento en que hagáis una broma de ello, o lo convirtáis en una parodia, entonces destruíis su inocencia y honestidad». Este compromiso con el realismo dio como resultado el famoso eslogan «Usted creará que un hombre puede volar». (Originalmente, la frase había sido la más corporativa «Estas Navidades, Warner Bros. te trae el regalo de volar»).

El Sindicato de Guionistas de América acreditó como autores del guión a Puzo, David Newman, Leslie Newman y Robert Benton, aunque muchos de los implicados en la producción, empezando por el propio Donner, citan a Tom Mankiewicz como autor de gran parte del *script* final de rodaje. Para compensar su omisión como guionista, el director le dio a Mankiewicz un crédito como “asesor creativo”.

El *casting* ya tenía a la mitad de sus componentes cuando Donner se incorporó a la producción. Los Salkind querían hacer una gran película, y para ello necesitaban a grandes estrellas. Gene Hackman (ganador del Oscar en 1971 por *French Connection: contra el imperio de la droga*) iba a cobrar 2 millones de dólares por interpretar a la archi-némesis de Superman, Lex Luthor; pero esta cifra palidecía de insignificancia comparada con los 3,7 millones pagados a Marlon Brando por el papel de Jor-El, el padre del héroe. El acuerdo era un récord en la historia del cine, aunque Brando solamente iba a estar en pantalla unos meros doce minutos en la secuencia del prólogo, enviando a su bebé a la Tierra mientras Krypton explota. A Donner no le

preocupaba el astronómico sueldo de su estrella. «No han comprado a Marlon Brando, el actor; han comprado a Marlon Brando, el nombre», comentó.

El director continuaba su reflexión: «Lo interesante es que los Salkind habían tratado de vender su proyecto en Cannes durante un par de años, y cada año había un helicóptero con un cartel que decía: “Los Salkind os traen *Superman*”. Pero no podían convencer a los ejecutivos para que les diesen el dinero. Muy inteligentemente, fueron a Mario Puzo y le pagaron un montón de dólares por escribir la historia. Después, fueron a Brando y Hackman, les ofrecieron otra fortuna y les dieron las fechas específicas en las que rodarían. Pusieron un cartel en Cannes que decía: “Los Salkind os traen *Superman*... Escrita por Mario Puzo... Protagonizada por Marlon Brando y Gene Hackman”. De la noche a la mañana, fueron aceptados. Yo estaba emocionado, porque ningún papel podría tener mejores intérpretes. También estábamos comprometidos con las fechas que se habían dado a Brando y Hackman, y eso era una enorme responsabilidad».

Fue una antigua novia de Brando y conocida de los Salkind, Marie Cui, quien le habló al divo del filme. «Cui le presentó el proyecto a Marlon», confirmó uno de los amigos del actor. «Pero entonces él no sabía que ella iba a cobrar 30.000 dólares por poner a los Salkind en contacto con él. Cuando se enteró, le cabreó que ella hubiera ganado dinero a su costa. Pero aceptó hacer la película».

Cuando Brando firmó su contrato, se dedicó a contarle a todo el mundo que acababa de ganar tres millones de dólares. En realidad, las condiciones que consiguió su abogado eran mucho más interesantes. La estrella cobraría, además de su salario, el 11,3% de los ingresos de la película en América y el 5,65% de los internacionales, con un mínimo garantizado de 1.700.000 dólares. Teniendo en cuenta que *Superman* recaudó 300 millones de dólares en todo el mundo, se calcula que Marlon acabó embolsándose unos 15 millones por apenas doce días de trabajo en el filme.

En 1976, todo el mundo conocía a Superman; pero nadie, empezando por los propios cineastas, sabía qué rostro tendría en la pantalla. El *casting* para el papel titular en la epopeya de los Salkind se convirtió en el equivalente masculino de la búsqueda de Scarlett O'Hara. Todos los grandes nombres de Hollywood estuvieron conectados con él en algún momento: Robert Redford, Clint Eastwood y James Caan fueron tanteados. El primero pidió demasiado dinero; el segundo alegó estar demasiado ocupado; y el tercero, simplemente, dijo: «De ningún modo voy a meterme en ese estúpido traje». Algo parecido le sucedió a Richard Gere, que no era capaz de verse con mallas.

Patrick Wayne, el hijo de John Wayne, recibió una oferta en firme para ponerse la capa del héroe; pero en aquellas fechas, el gran *Duke* ya estaba muy enfermo de cáncer, y Patrick rechazó el papel para dedicarse a cuidarle. Bruce Jenner también declinó la oferta, aunque en su caso fue para hacer el desastroso musical de los

Village People ¡Qué no pare la música!

Arnold Schwarzenegger, Charles Bronson, Kris Kristofferson, Ryan O'Neal, Burt Reynolds y Warren Beatty estuvieron en el punto de mira durante un tiempo. Sylvester Stallone, reciente el éxito de *Rocky*, hizo una fuerte campaña para interpretar al Hombre de Acero, pero fue rechazado; lo mismo que Jon Voight, cuya imagen no encajaba en el perfil que los productores tenían del personaje.

En cualquier caso, Donner quería a un desconocido, alegando que una gran estrella distraería al público. «Nadie encajaba», recordaba. «Nadie podía llevar la “S” y resultar creíble. Nadie podía volar. Si veías a Robert Redford volando, sería Redford volando». Los Salkind, que acababan de firmar el enorme cheque de Brando, se mostraron entusiasmados con la idea. La directora de *casting*, Lynn Stalmaster, se puso a trabajar y vio a docenas de potenciales cruzados con capa. Incluso el dentista de la esposa de Ilya Salkind llegó a hacer una prueba de pantalla para el papel.

Christopher Reeve, un actor de teatro de Nueva York, fue inicialmente rechazado por ser demasiado joven (tenía veinticuatro años, mientras que el guión indicaba que debía tener treinta y cinco) y demasiado enclenque. Sin embargo, después de seguir probando aspirantes, Donner y Tom Mankiewicz decidieron reducir la edad de Superman a treinta años y contratar a Reeve.

«Recibí una llamada de alguien que dijo: “Hay un chico que es genial. ¿Te gustaría verle?”», explicó el cineasta. «Chris estaba unos diez o quince kilos más delgado. Le di mis gafas para que se las pusiera, y se parecía tanto al personaje que era increíble». Christopher ocuparía el tercer lugar en los títulos de crédito, por detrás de Brando y Hackman, y cobraría 250.000 dólares, calderilla comparado con los sueldos de las dos grandes estrellas de la película.

El malogrado Reeve había estudiado interpretación a las órdenes de John Houseman en la famosa Escuela Juilliard de Nueva York, y debutado en Broadway en 1976 al lado de Katharine Hepburn en una producción de “A Matter of Gravity”. Su experiencia delante de las cámaras se limitaba a un papel recurrente en el culebrón televisivo *Love of Life* y una pequeña aparición junto a Charlton Heston en la cinta de catástrofes *Alerta roja: Neptuno hundido*. Sin embargo, demostró ser perfecto para el papel, todo músculos y visión de rayos X con el uniforme de Superman, y un notable comediante cuando interpretaba a su *alter ego* Clark Kent.

Reeve empezó inmediatamente a desarrollar su físico para transformarse en un Superman convincente, sometiéndose a un programa intensivo de *bodybuilding* supervisado por David Prowse, que recientemente había terminado su trabajo como Darth Vader en *La guerra de las galaxias*. El actor ganó quince kilos de músculo y se convirtió en un verdadero hombre de acero. De hecho, se entrenó tanto durante la preproducción y el rodaje que las tomas maté que le sacaron al principio de la película no encajaban con las que le tomaron después, y hubo que rehacerlas.

«Pensaba que estaba en buena forma antes», declaró Christopher al concluir el rodaje, «pero cuando terminamos, me sentía como si estuviese listo para tumbar a Muhammad Ali».

Reeve también confesaba más tarde que su inspiración a la hora de interpretar a Clark Kent había sido el papel de Cary Grant en *La fiera de mi niña*. Hubo quien le criticó que representase al *alter ego* de Superman como un tipo torpe y apocado. Esta caracterización, en opinión del actor, era necesaria porque pensaba que tenía que haber alguna diferencia entre el héroe y Clark. De lo contrario, «es el mismo tipo con gafas».

Entre las actrices que hicieron pruebas para el papel de Lois Lane estuvieron Anne Archer, Deborah Raffin y Stockard Channing. Durante los *test* de pantalla para el rol de Superman, el personaje de Lois lo interpretó Holly Palance. Lesley Ann Warren estuvo a punto de firmar, pero finalmente la elegida fue Margot Kidder, una joven actriz canadiense que había causado sensación en la película de Brian De Palma *Hermanas*.

Según afirmó Donner, Goldie Hawn fue la primera opción para el personaje de Eve Tessmacher, la ayudante de Lex Luthor, pero pidió demasiado dinero. El director contactó después con Ann-Margret, cuyas exigencias económicas también eran exageradas. El papel terminó en las manos de Valerie Perrine, una antigua *showgirl* de Las Vegas nominada al Oscar por su trabajo en *Lenny*.

Fieles a su política de grandes estrellas, los Salkind intentaron fichar a Joan Crawford para el rol de Mamá Kent. Desgraciadamente, la veterana actriz estaba demasiado enferma para aceptar y murió poco antes de que empezase la producción. Phyllis Thaxter interpretó finalmente el personaje. Otra baja por enfermedad fue la de Keenan Wynn, la primera elección para encarnar a Perry White, el director del “Daily Planet”, pero sus problemas cardíacos forzaron su sustitución por el ex-niño prodigio Jackie Cooper. El multiestelar elenco se completó con nombres de relumbrón como Ned Beatty, Glenn Ford, Trevor Howard, Terence Stamp y Susannah York. En un guiño nostálgico, Kirl Alyn y Noel Neill, los protagonistas del primer serial cinematográfico de *Superman*, fueron contratados para hacer un breve cameo como los padres de la joven Lois Lane.

El rodaje de *Superman* comenzó el 28 de marzo de 1977 en los londinenses estudios Pinewood, donde se habían construido los decorados para la secuencia inicial en el planeta Krypton, según diseños de John Barry. Barry también fue el responsable de las oficinas del “Daily Planet” en el estudio, importando toneladas de muebles de oficina americanos, así como del palacio de hielo que el héroe visita para conocer su destino. Los exteriores serían rodados por una segunda unidad en Nueva York.

Marlon Brando tenía prevista su llegada a Inglaterra una semana antes, con la

intención de recaudar fondos para una serie de televisión sobre los indios, pero retrasó su vuelo un día para dar esquinazo al comité de bienvenida que pretendía enviarle el estudio.

Donner no sabía qué esperar de su excéntrica estrella (a su juicio, «la clase de hombre que si puede coger su dinero y no trabajar, estará feliz de hacerlo»), y llamó a Francis Ford Coppola, que acababa de dirigirle en el tormentoso rodaje de *Apocalipsis Now*. Jay Kanter, el representante de Brando, le había dicho que a su cliente no le gustaba trabajar, y Coppola corroboró esta afirmación. «Déjale hablar y él dará su propia respuesta», fue el consejo del cineasta italoamericano. Esta advertencia resultaba poco alentadora para Donner, que había planificado cada segundo de los doce días de trabajo de Marlon. «Incluso había calculado cuánto me costaría cada vez que fuese al retrete», recordaba. No iba a haber tiempo para charlas de investigación sobre el personaje.

El director se alarmó aún más cuando le llegaron rumores de que Brando iba diciendo a la gente que pretendía interpretar el papel como «una gran maleta verde». Al llegar a Pinewood envuelto en un suéter y varios pañuelos, y sufriendo de una combinación de gripe y *jet lag*, el divo echó un vistazo al vestuario (trajes blancos hechos de material altamente reflectante, para crear un inusual efecto fotográfico) y sugirió: «Sabes, quizás yo no debería tener el mismo aspecto que la gente de Krypton, quizás debería parecer una rosquilla». Donner fingió estar calmado, «pero Pierre Spengler casi se desmaya».

El primer día de rodaje, sin embargo, el divo se mostró dispuesto a colaborar. Antes de hacer su primera escena, propuso grabar el ensayo. «¿Quién sabe?», dijo. «A lo mejor tenemos suerte».

Envuelto en una larga y vaporosa túnica, muy eficaz para disimular sus prominentes carnes, Marlon parecía un sacerdote pagano. Ocupó su posición e inició el monólogo en el que Jor-El se lamenta de tener que enviar a su hijo a la Tierra. Como de costumbre, se negó a memorizar sus frases por anticipado, y las escribió en el propio pañal del bebé. Podría haber optado por la autoparodia, pero prefirió la seriedad: recitó el rimbombante discurso con solemnidad de actor shakespeariano. «Cuando terminó, hubo un silencio lleno de asombro y respeto», recordaba el director. «La primera toma fue la definitiva».

El segundo día de rodaje, Brando seguía encontrándose mal y pidió marcharse pronto a casa. Donner estuvo a punto de sufrir un infarto, pero dijo lo único que podía decir: «Eres Marlon Brando. ¿Cómo quieres que me niegue?». La estrella contestó: «Mira, te regalo un día extra. ¿Te parece bien?». Se estaba ofreciendo a hacer gratis algo que por regla general sólo hacía a cambio de 250.000 dólares. El director quedó convencido de que tendría tiempo de exprimir a su estrella a su plena satisfacción. «De forma que le mandé a casa tranquilo», recordaba.

En los once días siguientes, la prensa amarilla británica propagó noticias sobre el genio de Marlon, su vanidad, su excentricidad, un enconamiento que seguramente tenía más que ver con la indignación provocada por la fortuna que estaba cobrando que con su conducta en el rodaje. El director repetía que la estrella no se había mostrado conflictiva, que sólo tenía gripe, y que había hecho su trabajo prácticamente dentro del plazo previsto. «La verdad es que estuvo maravilloso», confirmó Tom Mankiewicz. «Cuando acabamos teníamos más de una hora de material aprovechable para las dos películas».

Brando no fue el único que puso pegas a su caracterización. A Gene Hackman no le gustaba en absoluto el postizo de látex que tenía que llevar para representar la calvicie de Lex Luthor, y prefería lucir en su lugar una serie de pelucas a cual más delirante, diseñadas para poner de relieve la alopecia del villano. Finalmente, accedió a llevar la calva en su última escena en la película. El actor también se negó inicialmente a afeitarse el mostacho que lucía por aquel entonces. Antes de que se encontrasen cara a cara, Donner le propuso que si se rasuraba el mostacho, él también se quitaría el suyo. Hackman aceptó, para enterarse más tarde de que el director jamás había lucido bigote.

Una vez que la secuencia de Krypton estuvo enlatada, la producción se paralizó durante unas semanas mientras el director y su equipo de efectos especiales seguían trabajando en su mayor quebradero de cabeza: cómo convencer al público de que Superman podía volar.

«Yo era tan ingenuo como todos los demás», admitió Donner después del rodaje. «El guión indicaba que Superman vuela aquí, hace esto, hace aquello... sin que nadie supiese cómo iba a hacerlo. Cuando llegué a Pinewood, les dije que me mostrasen el material del vuelo. Lo vi y me quedé pasmado al contemplar a un hombre caminando que era levantado del suelo por dos cables, y después aterrizaba fuera de control. Eso fue lo primero que tuvimos que corregir. Tuvimos montones de problemas del mismo tipo».

Dado que estaban trabajando con un actor y no con miniaturas, la tecnología de control de movimiento desarrollada para *La guerra de las galaxias* era virtualmente inutilizable. Como Reeve, inevitablemente, se movería de formas diferentes en los numerosos pases controlados por ordenador que el control de movimiento utiliza para crear secuencias, los diferentes elementos nunca encajarían. El viejo sistema de proyecciones traseras, en el cual un actor era suspendido frente a una pantalla y una secuencia pre-grabada se proyectaba desde atrás, no permitiría los gráciles movimientos de cámara e interacciones entre Reeve y los fondos, así que fue descartado.

«Intentamos la caída libre, pero lo desechamos», recordaba Donner. «Usamos algunas pinturas maté, que nunca me gustaron. Intentamos hacer volar a un doble

desde una grúa de sesenta metros detrás de una miniatura del Golden Gate. Como el puente tenía dieciocho metros de largo, teníamos que balancearle varios cientos de metros en un gran arco. Hicimos algo de vuelo nocturno en grúas, lo cual era peligroso. No hubiésemos debido, pero tuvimos suerte».

Al final, el mago de los efectos visuales Zoran Perisic desarrolló un revolucionario sistema que combinaba proyecciones traseras con unas lentes de *zoom* especialmente diseñadas que creaban la ilusión de movimiento, realizando un *zoom* sobre Reeve al mismo tiempo que simulaban que las proyecciones retrocedían.

A medida que avanzaba el rodaje, las cosas se pusieron realmente feas entre el director y los productores. Los Salkind querían acelerar la producción, finalizar la película y estrenarla cuanto antes. De hecho, estaban dispuestos a lanzar cualquier cosa, sólo querían algo que llevarse a la boca. Sus inversores se impacientaban, sintiendo que su dinero se estaba arrojando a un agujero negro. En su opinión, el metódico Donner estaba actuando según un proceso de eliminación, incapaz de explicar por adelantado qué era lo que quería exactamente. Empezaban a creer que había sido una mala elección. «Debemos pensar en reemplazarle», informó Pierre Spengler a sus socios.

Por Pinewood empezaron a correr rumores de que los productores iban a despedir al director. El propio Donner admitió años más tarde que nunca sabía si iba a estar trabajando al día siguiente. De acuerdo con una fuente fiable, los Salkind ya habían decidido no utilizar el material de Brando para la segunda película. Marlon les estaba costando demasiado dinero y no querían pagarle por *Superman II*. Es obvio que los productores utilizaron a la estrella para conseguir financiación de un banco italiano y, cuando el dinero estuvo seguro, dejaron de necesitarle para la secuela, porque les salía demasiado caro. Cuando Donner se enteró de la jugarreta, empezó a llamarles «gilipollas» y estallaron las discusiones.

Las cosas alcanzaron un punto crítico cuando Pierre Spengler permitió que el supervisor de miniaturas Derek Meddings abandonase la producción antes del final. «Intentaron despedirme muchas, muchas veces», explicó Donner, «pero no podían. La Warner tenía derecho de aprobación del director y sólo había cuatro nombres en su lista. Estábamos Friedkin, Spielberg, yo y quizá algún otro. Pero debido a la inexperiencia de Spengler, el dinero se fue por el retrete. Odio ver eso cuando debería estar ahí en la pantalla».

A mediados de abril, las dos semanas del rodaje en Krypton fueron comprimidas en un rollo de cuatro minutos para los altos ejecutivos de Warner Bros. Les encantó y se opusieron al despido de Donner. Dado que el estudio estaba aportando dinero extra, los productores no podían echarle.

En realidad, los Salkind y Spengler también estaban entusiasmados con el material de Marlon Brando como Jor-El. Era el insensato coste de esos cuatro

minutos de metraje lo que les preocupaba, junto con el hecho de que la comunicación con su director consistía en discusiones a gritos. Donner tenía el respaldo de los actores y del equipo, y los Salkind sabían que despedirle podía dañar seriamente la producción, originando una desbandada masiva. De este modo, Spengler llegó con otra sugerencia: «Hagamos otra cosa. Contratemos a Richard Lester como productor para hacer que las cosas avancen».

La invitación de los Salkind era intrigante para Lester. ¿Había considerado alguna vez producir una película que no estuviese dirigiendo? El cineasta llegó a la conclusión de que el equipo de *Superman* estaba pasando por graves problemas, y que querían que actuase como intermediario de paz. Tuvo la suficiente curiosidad para volar a París y reunirse con ellos, astutamente acompañado por su abogado. Lester se negó a escuchar una sola palabra sobre la proposición de *Superman* hasta que la cuestión de su porcentaje de *Los mosqueteros* (unos cuatro millones de dólares) hubiese quedado zanjada. Alexander Salkind firmó a regañadientes un acuerdo vinculante en una servilleta, que rápidamente fue a parar al bolsillo del abogado.

Mientras insistía en que de ningún modo usurparía la autoridad de Donner, aceptó actuar como tercer productor acreditado e intermediario entre ellos y el director. Había otra condición significativa: se le pagaría cada jueves. Al volver a Londres, Lester concertó una reunión con Donner, donde acentuó que no tenía la más remota ambición de hacerse cargo de la película. No haría ninguna sugerencia; no hablaría con ningún miembro del reparto ni del equipo si no contaba con la autorización expresa del director. Daría opiniones y estaría encantado de ayudar, pero sólo si le preguntaban. Su mensaje era claro: «Debes saber que no soy una amenaza para ti. Estoy aquí por razones que no tienen mucho que ver con este filme».

«Las cosas se pusieron tan mal entre los productores y yo», recordaba Donner, «que ellos quisieron un árbitro, y sugirieron a Dick Lester. Yo conocía a Dick, así que fue maravilloso. El acuerdo estipulaba que él no podía asistir a las proyecciones o estar en el plató a menos que se le invitara, y resultó ser un tipo encantador, y pasamos buenos momentos juntos. Cualquier cosa que los Salkind tenían que decirme, lo hacían a través de él, y lo mismo valía para mí. Esa era su función en la película, y nos hicimos grandes amigos».

A pesar de todo, Donner tenía la molesta sensación de que todo era un complot. Y, en retrospectiva, el propio Lester cree que la estratagema de los Salkind era, de hecho, forzar la renuncia de su director. «Cuando Richard llegó, pensé que él iba a dirigir», confirmó después Donner. «Pero me dijo: “Mira, esta gente me debe dinero desde hace mucho tiempo. Esta es mi forma de recuperarlo... De ningún modo dirigiría esto, no quiero hacerlo. Desde entonces fue un placer. Este tío fue una gran ayuda”».

Lo que Lester se encontró en su primer día en el plató de *Superman* fue muy extraño para él. Era una escena entre Ned Beatty y Valerie Perrine en una carretera de montaña. Mientras ensayaban una y otra vez —para un episodio que iba a ocupar cuarenta segundos en la película— con una gran cantidad de técnicos esperando, Richard pudo ver una masa de nubarrones negros agrupándose en la distancia. Entre los ensayos, Donner y su gente bebían café, se sentaban, contaban chistes y, cuando estuvieron listos, la primera de las nubes estaba encima de ellos. Como no quería rodar hasta que la luz fuese perfecta, el director decidió esperar hasta que la nube hubiese pasado. Sin embargo, se desencadenó una furiosa tormenta que duró tres días, durante los cuales no se filmó nada.

El veterano director inglés estaba asombrado. Sabía que él habría hecho cinco tomas antes de que la primera nube les hubiese alcanzado; y si por alguna razón no estuviese contento, habría hecho un par más con la nube.

La producción estaba tan retrasada y en tan graves problemas económicos, que Lester sugirió inmediatamente abandonar la idea de rodar *Superman I* y *II* simultáneamente; debían reducir las pérdidas y concentrarse en los abrumadores problemas técnicos de la primera cinta. Si no podían solucionarlos, apuntaba, el material de *Superman II* no tendría ningún valor; nadie querría ver una secuela. La decisión fue bien acogida por todos, incluyendo al propio Donner. Había que hacer algo para frenar los crecientes costes de producción, y una sola película sería beneficiosa para todo el mundo. El director terminó de filmar el material de Gene Hackman para la segunda parte, y también finalizó algunas escenas en los decorados de la Fortaleza de la Soledad. Cuando el rodaje de *Superman II* se canceló, en octubre de 1977, el ochenta por ciento del filme ya estaba enlatado.

Otra idea que se demostró muy valiosa fue crear una segunda unidad de maquetas, ya que el trabajo había avanzado a un ritmo agónico. Aparte de esto y de algunas sugerencias menores en el guión, la principal función de Lester en el plató cada día durante seis arduos meses fue mantener la paz entre Donner y los Salkind, y coordinar una segunda unidad al mando de John Glen. De hecho, según afirmaba el director, en un momento determinado llegó a haber hasta siete unidades filmando simultáneamente diversas escenas en varias localizaciones.

Lester observaba cómo Pierre Spengler, los ojos y oídos de los Salkind en el plató, telefoneaba diariamente a Alexander, a una media de tres horas por llamada. Incapaz de viajar hasta las localizaciones en avión, debido a su claustrofobia, el viejo Salkind quería estar informado. Aunque era un gran políglota, apenas sabía leer inglés. La leyenda dice que después de hacer que le enviaran un guión revisado de *Superman* a Ginebra y pedir que se lo leyese, se quedó dormido al llegar a la segunda página, y siguió roncando hasta el final. Entonces se despertó y dijo: «Es genial».

El rodaje de *Superman* continuó durante el verano y el otoño de 1977, desplazándose a Alberta, Canadá, para las secuencias de Smallville, y a las Montañas Rocosas para la escena del robo del misil. Después, la compañía se trasladó a Nueva York para filmar el edificio del ficticio “Daily Planet” en los exteriores del cuartel general del “Daily News”, donde vemos por primera vez a Clark Kent como adulto. Para capturar el majestuoso *skyline* de la Gran Manzana, el director de fotografía Geoffrey Unsworth colocó tres generadores e inundó de luz el edificio. Justo cuando estaban preparados para rodar, el resto de la ciudad se desvaneció súbitamente. Fue el comienzo del famoso apagón de Nueva York de 1977; todo lo que quedó, iluminado por los generadores de Unsworth, fue el edificio del “Daily News”. En el día y medio que tardó la ciudad en recuperar la normalidad, la filmación estuvo suspendida.

De vuelta a Inglaterra, donde debía concluir el rodaje, Lester, flanqueado por Spengler y Donner, señaló lo que veía como un gran defecto en el final de la cinta: «No hay peligro para ninguno de los protagonistas», dijo. «Es algo que debemos resolver».

En la conclusión original, Lois Lane sobrevivía al terremoto, la tierra no se tragaba su coche. Superman salva California, reestructura la Falla de San Andrés y lanza el segundo misil al espacio, que explota en la Zona Fantasma, liberando al General Zod y a sus compinches. Lester opinaba que este final no tenía elemento emocional, y recuperó una vieja idea del primer borrador de Mario Puzo: matar a Lois. ¿Cómo devolverla a la vida? Robando el epílogo planeado para la segunda película, donde Superman hace retroceder el tiempo, deshaciendo de este modo la tragedia y logrando de paso que Lois se olvide de su identidad secreta.

«No está mal para alguien sin interés en los comics o sus héroes», comentó Pierre Spengler. «Richard nos proporcionó el clímax perfecto».

La fotografía principal concluyó en octubre de 1978 y, acto seguido, el filme entró en posproducción. Se habían rodado 375.000 metros de celuloide, de los cuales 3.600 se convertirían en el montaje definitivo.

Donner le pidió a Jerry Goldsmith, con quien había trabajado en *La profecía*, que se encargase de escribir el *score* de *Superman*. Goldsmith aceptó, pero debido a un conflicto de fechas tuvo que renunciar al proyecto, siendo sustituido por John Williams. La banda sonora compuesta por Williams recibiría una nominación al Oscar y ganaría un Grammy. Curiosamente, Goldsmith escribió seis años más tarde la música de *Supergirl*, un fracaso comercial en el que Helen Slater interpretaba a la supuesta prima del Hombre de Acero.

Cuando se preparaban los títulos de crédito, Lester pidió que su nombre no fuese incluido como productor. *Superman* no era su película, y él estaba allí meramente para coger su dinero de *Los mosqueteros*. El cineasta cobró religiosamente su cheque cada jueves durante todo el tiempo que ejerció como productor oficioso, aunque al

final parece que no llegó a recuperar todo lo que los Salkind le debían.

«Creo que el filme va a ser sensacional, un gran éxito», le explicó a Spengler. «Pero aunque ayudé todo lo que pude, no podría aceptar un crédito como productor. También sería extraño para la gente ver mi nombre ahí, porque obviamente yo soy conocido como director y eso despertaría preguntas sobre Donner en las mentes de la gente. Y ésta es su película».

Warner Bros. tenía ahora una gran participación en *Superman*, suficiente para preocupar a los Salkind, que habían tenido que venderles algunos de los derechos que poseían (incluyendo los televisivos) para conseguir dinero adicional. En algún momento del rodaje, el estudio envió a su mejor hombre, Charles F. Greenlaw, a Inglaterra para supervisar el trabajo y asegurarse de que Donner obtenía todo lo que necesitaba. Los Salkind tenían problemas con el presupuesto y la Warner estaba dispuesta a comprar un porcentaje del filme. Algunos creen que, en realidad, el estudio estaba sabotando la producción, agotando el presupuesto para que los productores finalmente tuviesen que entregarles la película.

La *premiere* de *Superman* estaba programada para el 10 de diciembre de 1978 en Washington D.C., con la asistencia del Presidente Jimmy Carter. Pero los Salkind, sospechando que les podían arrebatar la cinta, no permitieron que los negativos saliesen de Pinewood. «Si la queréis, pagadme millones de dólares», dijo Alexander Salkind. Como Warner Bros. ya se había gastado siete millones promocionando el estreno del filme en Navidad, con más de quinientos cines en América esperando —y preparados para demandarles si no se entregaba a tiempo—, no les quedó más alternativa que pagar. «El final era inevitable», admitió un representante del estudio. «Desde el momento en que Alex dijo: “Yo tengo los negativos; si queréis una copia para el estreno tendréis que darme algo a cambio”, estábamos resignados a pagar. Hubiésemos enviado a los Marines para conseguirla».

«Vendí a la baja los derechos de la película en el extranjero», alegó Salkind para justificar el “secuestro” de *Superman*. «Los inversores estaban lanzándose a mi cuello, así que necesitaba el dinero».

Finalmente, la *premiere* se celebró tal y como estaba previsto. Cinco días más tarde, *Superman* llegaba a 508 salas de todo el país. Fue un éxito clamoroso. Permaneció en el número uno de taquilla durante once semanas consecutivas, recaudando 134,2 millones de dólares en los Estados Unidos y un total de 300 millones en todo el mundo. No tardó en superar a *Gigante* como la película más taquillera en la historia de Warner Brothers hasta la fecha.

Superman sólo obtuvo tres nominaciones menores al Oscar: Montaje, Banda Sonora y Sonido, y fue derrotada en todas las categorías. Sin embargo, Zoran Perisic y su equipo recibieron un Premio Especial por su revolucionaria aportación a los efectos visuales en el cine.

A pesar de la positiva recepción crítica y comercial, la guerra entre Donner y sus productores no amainó. Los Salkind acusaron —posiblemente con un ojo puesto en minimizar los futuros beneficios de los participantes— al director de haberles costado demasiado dinero y de haberse excedido del presupuesto, citando unos astronómicos 130 millones de dólares (la cifra probablemente se acercó más a los 55). Un ejecutivo de la Warner resumió la situación a un reportero inquisitivo: «Nunca sabrás lo que Alex Salkind se gastó en ese filme».

Donner replicó que, para empezar, nunca había visto un presupuesto. Así que, ¿cómo podía haberlo superado? Además, su trabajo, inicialmente programado para nueve meses, se había prolongado durante dos años y cuatro meses, incluyendo la pre y la posproducción, sin recibir ningún salario adicional a cambio.

A la semana siguiente, Donner, Marlon Brando y Mario Puzo demandaron a los Salkind por estafarles en su esperado porcentaje sobre los beneficios brutos de *Superman*. Brando presentó una demanda por cincuenta millones de dólares y solicitó al Tribunal Superior de Los Ángeles una orden judicial para impedir que la Warner distribuyese el filme y la utilización de su «nombre, acciones, poses, apariciones, trabajos interpretativos, imagen, reproducciones de imagen, voz u otros atributos personales». El 26 de diciembre, el tribunal denegó su petición porque no había evidencia de daños y perjuicios. Pero su abogado, Norman Garey, perseveró durante años en la batalla judicial. La respuesta de los Salkind fue prescindir de los servicios de Donner como director de *Superman II* en favor de Richard Lester y eliminar todas las escenas de Marlon de la secuela.

Dada la avalancha publicitaria, es fácil subestimar la efectividad con que Richard Donner visualizó esta adaptación del defensor de los débiles. Sin realmente optar por ninguna interpretación en particular del mito (o ningún estilo visual, para el caso), Donner y sus guionistas Mario Puzo, Robert Benton y David Newman (más Leslie Newman) repasan varias posibilidades del género, y nos permiten que podamos ver a Superman como una Gran Broma o como el Hijo de Dios.

Cierto que, en ocasiones, la cinta resulta cursi y rebuscada, pero triunfa en las escenas del pájaro humano. Visiones rudimentarias para los criterios actuales, de acuerdo, pero sorprendentes en aquellos días. La avanzada tecnología empleada, a base de pantalla azul y retroproyección con perspectiva, consigue crear la impresión de que Superman surca el aire de verdad, llega al espacio y regresa a la órbita de la Tierra para salvar a su amada Lois Lane.

La versión a escala épica de la leyenda del Hombre de Acero es un fabuloso e irresistible entretenimiento. El deliberado choque de estilos genera mucha excitación y, sí, usted creerá que un hombre puede volar. Christopher Reeve toma el papel titular y lo hace suyo, combinando correctamente facciones cinceladas con una agradable humanidad cómica, mientras el propio filme equilibra amablemente efectos

especiales con el romance de Superman y Lois Lane (Margot Kidder).

Cuando era joven, Clark Kent no pudo hacer nada por salvar la vida de su padre adoptivo; pero ahora invierte el curso del tiempo por conveniencia personal, demostrando que en el extraterrestre Kar-El late una parte de alma humana. Como dice Lex Luthor: «Hay un fuerte componente de bondad en ti, Superman. Pero es que nadie es perfecto».

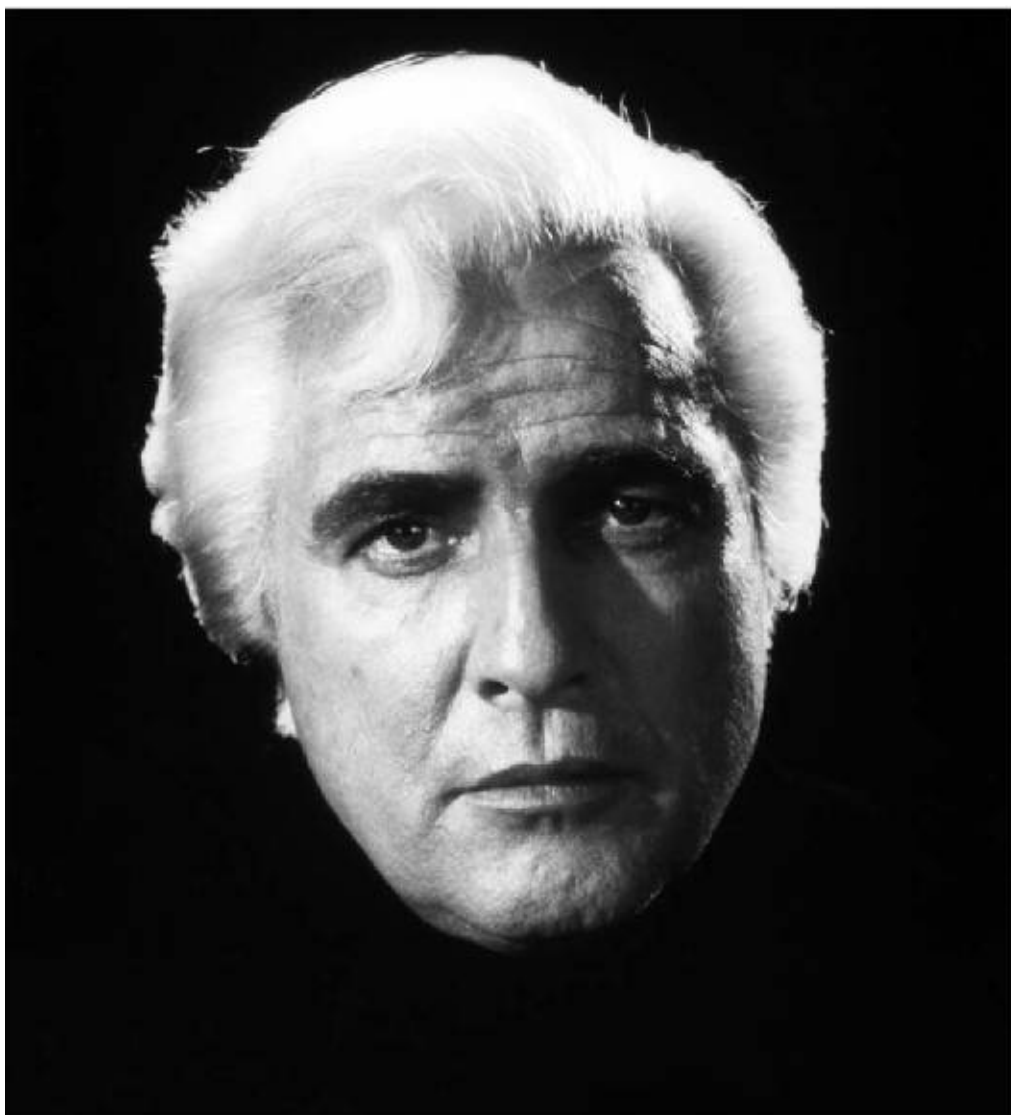


Superman fue, entre otras muchas cosas, la película que aumentó en quince millones de dólares la fortuna de Marlon Brando por quince minutos de presencia en pantalla, auditiva o visual.





Superman fue un blockbuster inmediato. Pero Marlon Brando, Richard Donner y el guionista original, Mario Puzo, no estaban contentos, acusando a los Salkind de estafarles en sus esperados porcentajes de los beneficios. Sólo dos días después del estreno de la película, Brando interpuso una demanda por una cuantía de \$50 millones. También solicitó a la Corte Superior de Los Ángeles un mandamiento judicial contra la distribución de la película o el uso de su “nombre, actos, interpretaciones, imagen, voz, y/o otros atributos personales”. El 26 de diciembre, la corte se negó a interponer una orden de retención temporal, concluyendo que no existían evidencias de daños. Los Salkind, entre tanto, despidieron a Donner como director de *Superman II*, reemplazándole por el británico Richard Lester, y eliminaron todas las escenas de Brando en la secuela.



'APOCALYPSE NOW'



El rodaje de *Apocalypse Now* estuvo marcado por esa clase de locura que generalmente queda reservada para un teatro de guerra o un psiquiátrico de alta seguridad, un proceso de creación cinematográfica elevado a la enésima potencia. Menos mal que la empresa llegó a buen puerto. La película recaudó 150 millones de dólares, ganó la Palma de Oro en Cannes, dos Oscar (una minucia, todo hay que decirlo, comparado con lo que se llevó *Kramer contra Kramer*) y a la larga fue reconocida por los críticos como una poderosísima alegoría que revolucionó el cine bélico. Aún así, uno se pregunta si hay alguna empresa artística que justifique las tribulaciones que vivió Francis Ford Coppola, medio héroe, medio loco. El protagonista sufrió un infarto, el déspota del lugar pidió que le devolvieran sus helicópteros porque tenía que bombardear a los insurgentes, un tifón llevó al traste el set, Marlon Brando se presentó con muchos kilos de más y el director guardaba una lista de gente que podría ponerse al timón si él estiraba la pata.

La presencia de ánimo que demostró Coppola al aguantar el tipo ante un matrimonio, una salud mental y un presupuesto que se le iban de las manos —al final tuvo que poner millones de dólares de su propio bolsillo— es tan asombrosa como conmovedora. El insensato intento de improvisar pasajes enteros de la película y de empezar todos los días con un nuevo guión de rodaje es menos digno de encomio, pero es posible que tal política contribuyera en la misma medida a esbozar la atmósfera del filme. Hay una jungla ahí fuera...

Hoy cuesta creer que los planes originales de esta laberíntica producción eran diez veces más insensatos. Pero lo más increíble del rodaje de *Apocalypse Now* es que las cosas podrían haber ido mucho, pero mucho peor. Este asombroso viaje al horror fue concebido en 1969 y desarrollado durante cinco años por el pro-bélico John Milius y su compañero de clase en la escuela de cine, el liberal antibelicista George Lucas, entonces asistente de Francis F. Coppola en Zoetrope, como una lejana adaptación de “El corazón de las tinieblas”, la novela corta que Joseph Conrad escribió en 1910.

La aportación de Coppola en esta etapa consistió, precisamente, en sugerir el relato de Conrad como base del guión. La novela narra el viaje de un hombre por el río Congo para encontrar a Kurtz, un comerciante de marfil que ha perdido el juicio por influencia de las primitivas fuerzas de la jungla y del arbitrario proceso de destrucción que se lleva a cabo en nombre del imperialismo. Como muchas de las obras de Conrad, “El corazón de las tinieblas” es un relato prácticamente autobiográfico en el que el autor describe sus impresiones de su estancia en África a bordo del vapor “Roi des Belges”, siguiendo una trayectoria muy similar a la de su héroe de ficción, el marino Marlow.^[1]

Milius se sirvió de esta idea para desarrollar, a lo largo de seis semanas, el

esquema de una historia que se alejaba bastante de la temática expuesta por el escritor anglo-polaco. Sus otras grandes fuentes de inspiración fueron el poema épico de Homero “La Odisea” y el definitivo reportaje de Michael Herr sobre la guerra de Vietnam, *Dispatches*.

Cuando Milius le habló por primera vez de la idea de hacer un film bélico a Lucas, originalmente designado como director, el plan era rodar en el propio Vietnam, al más puro estilo *cinéma vérité*, un plan que, según recordaba más tarde, les hubiera permitido llegar a tiempo para la ofensiva del Têt. Pero los dos jóvenes cineastas querían hacer su película en 1968, cuando el conflicto estaba en su apogeo y tragándose a cientos de soldados americanos cada semana. Naturalmente, la idea no agradó a los posibles financiadores y el proyecto fue archivado indefinidamente. Habría que seguir pensando que aquella novela era inadaptable.

«Íbamos a hacer *Apocalypse Now* por 1.500.000 dólares en Vietnam», comentó Milius. «Teníamos gente que conocía a generales de las Fuerzas Aéreas y que iba a ayudarnos a conseguirlo. Estuvimos muy cerca. Pero entonces el estudio empezó a decir: “¿Por qué vamos a mandar allí a estos *hippies*? Son una panda de pirados. Los van a matar. Allí hay una guerra auténtica”. Así que nos pararon. En esa época había disturbios callejeros a causa de la guerra, y un ejecutivo de estudio es la última persona que quiere verse envuelto en eso. Hollywood no es exactamente conocido por su conciencia social».

Todo siguió igual hasta 1974, cuando Coppola informó a Lucas de que finalmente había conseguido luz verde para su proyecto y éste le contestó que estaba demasiado ocupado trabajando en una pequeña película de ciencia-ficción titulada *La guerra de las galaxias*. «Pero si quieres hacerla», le dijo George a su amigo Francis, «ve y hazla».

En esas fechas, Coppola ya era el director más influyente de la industria. Tres años atrás era un don nadie para la Paramount, el nombre número trece en la lista de posibles directores de *El padrino*, pero ahora estaba en situación de elegir. Al cineasta y a su productora, American Zoetrope, les interesaba el proyecto porque parecía fácil de hacer, pues incluso tenía un buen guión. Toda una ironía, visto lo visto.

«Estados Unidos acababa de salir de la peor guerra que había provocado», declaró el realizador italoamericano, «y la única que había perdido. La gran cantidad de muertos, el terrible desgaste social que sufrió el país, las protestas que generaron, una nación totalmente arrasada por culpa de la política de nuestro gobierno... No, no podía esperar más, iba a hacer la que sería mi gran obra y a exponer mi punto de vista».

La aventura vietnamita de Coppola se inició con la búsqueda de capital. El cineasta disponía de una fuerte suma de dinero, fruto de los beneficios obtenidos por los dos *Padrinos*, pero no era suficiente. El presupuesto inicial era de 12 millones de

dólares y el plan de rodaje de 16 semanas. No obstante, parecía una inversión segura, y no tuvo dificultades para obtener ocho millones de dólares de los distribuidores extranjeros para financiar el proyecto.

Solucionado —al menos momentáneamente— el problema presupuestario, comenzó el arduo proceso de la selección del reparto. Coppola había prometido a sus inversores un elenco de campanillas, pero su configuración habría de convertirse en el primero de sus calvarios. La búsqueda de actores empezó en noviembre de 1975.^[2]

Para el papel del capitán Willard, el director habló con Steve McQueen, pero el carismático protagonista de *La huida* rechazó la oferta al considerar el compromiso demasiado agotador. Lo mismo le sucedió con Clint Eastwood. Un primer contacto con el agente de Marlon Brando tampoco mejoró las perspectivas, al responderle que en ese momento sólo estaba interesado en descansar. Ni siquiera fructificaron las propuestas a sus más íntimos: Al Pacino se negó a pasar diecisiete semanas en la selva filipina, James Caan impuso unas condiciones económicas disparatadas y Gene Hackman adujo otros compromisos.

La desesperación hacía mella en Coppola, que veía cómo su proyecto se quedaba huérfano de estrellas y, por lo tanto, podía evaporarse su financiación. Insistió con Steve McQueen, ofreciéndole el papel de Kurtz, que requería menos semanas de rodaje, pero éste exigió que le pagaran la misma cantidad que hubiera percibido por el personaje de Willard, con lo que se le descartó definitivamente.

Los siguientes nombres de la lista fueron Jack Nicholson y Robert Redford, a quienes dio a elegir entre Kurtz y Willard. Recibidas las correspondientes negativas, Coppola agarró sus cinco Oscar y los tiró por la ventana de su casa de California. Logró cargarse cuatro de ellos.

La situación era crítica. Pero sonó el teléfono. El agente de Brando le comunicaba que el actor deseaba hablar con él. Después de varias conferencias, Marlon accedió a encarnar a Kurtz por tres millones y medio de dólares por cinco semanas de rodaje. El contrato se firmó en febrero de 1976 y se le añadió una cláusula en la que se especificaba que la estrella no habría de incorporarse al equipo hasta finales de verano, aunque la filmación se iniciara antes.^[3]

Con Brando contratado, se pudo rehacer el pacto con los distribuidores extranjeros, que sólo redujeron su aportación en un treinta por ciento, y se cerró un acuerdo con United Artists, que aportó siete millones de dólares a cambio de los derechos de distribución de la película en Estados Unidos y Canadá. Pero ninguna otra gran estrella se prestó a colaborar en una empresa tan larga y fatigosa.

Coppola concentró entonces sus miras en actores de segunda fila. Martin Sheen, quien ya había impresionado al director en las pruebas finales para el papel de Michael en *El padrino*, se convirtió en la opción principal para el papel de Willard. Pero había aceptado otro trabajo, así que le dio una oportunidad a Harvey Keitel, el

inquietante descubrimiento de Scorsese en *Malas calles*. El actor firmó por unos honorarios de 80.000 dólares. Del resto del reparto, tan solo Robert Duvall y Dennis Hopper aportaban ciertas dosis de popularidad.

El 1 de marzo de 1976, Coppola embarcó a familia y equipo rumbo a las islas Filipinas. El rodaje comenzó el 20 de ese mes, en plena selva y en unas circunstancias muy diferentes a las habituales en el cine de Hollywood, aunque el equipo no se privó de algunas comodidades: por ejemplo, se hacían traer pasta fresca desde Italia, a razón de 8.000 dólares el vuelo.

Los problemas no se hicieron esperar. El primer día, a causa de una confusión logística, Harvey Keitel fue abandonado en una balsa junto a otros miembros del reparto. «Hola, soy Harvey Keitel», repetía en vano el actor en su *walkie-talkie* antes de concluir: «¡No le haríais esto a Marlon Brando!». Keitel, de todos modos, no tendría que preocuparse durante mucho tiempo por el modo en que se le trataba. Al cabo de seis semanas, Coppola tomó una decisión tan extrema como onerosa: despedirle.^[4]

«Harvey interpretaba su papel de una manera febril», se justificaba Coppola, «como los actores de segundo plano que tratan de atraer la atención sobre su persona agitando mucho su reloj de pulsera o haciéndose el nudo de la corbata. Además, se quejaba por todo: “¿Por qué no puedo alojarme en el mismo hotel que Marlon Brando?” “No, yo no quiero subir a ese barco”... Tuve que despedirle».

Tras la marcha de Keitel, Francis Coppola volvió a Los Ángeles, se afeitó la barba para viajar de incógnito y una semana después encontró un nuevo Willard: Martin Sheen. El actor no tardaría en descubrir que trabajar en *Apocalypse Now* iba a ser una experiencia única, por llamarla de algún modo. «No sé si voy a sobrevivir a esto», le dijo a un amigo. «Esos cabrones están locos. Todos esos helicópteros realmente están haciendo volar las cosas por los aires». De hecho, con la ingente cantidad de armamento utilizado en la producción, se podría haber equipado a un verdadero ejército. Como confesaba más tarde el coordinador de especialistas y veterano del Vietnam Dick White: «Con los helicópteros, los barcos y los extras bien entrenados que teníamos a nuestra disposición, había tres o cuatro países en el mundo que podríamos haber invadido fácilmente».

La locura comenzó cuando el director de fotografía Vittorio Storaro y el resto del equipo llegaron al escenario donde iba a rodarse la escena más recordada de *Apocalypse Now*: el ataque de la Caballería Aérea del Coronel Kilgore a la aldea vietnamita bajo los sones de “La cabalgata de las Walkirias”. Nadie tenía la más mínima idea de cómo convertir en realidad los grandiosos sueños del director.

Las setenta chozas que conformaban el objetivo habían sido especialmente

construidas en una plantación de cocos cerca de Baler. Coppola dirigía el ataque — que implicaba a 450 actores, extras y técnicos— desde uno de los helicópteros. Todo se escapó de control con un ataque aéreo al departamento de atrezzo. La explosión destruyó un taller de pintura y causó daños por valor de 50.000 dólares.

Los helicópteros fueron una de las grandes atracciones del rodaje en Filipinas. El Ejército estadounidense estaba descontento con el tono de la película y no ofreció su cooperación, así que el realizador italoamericano se las tuvo que ingeniar para conseguir que el presidente Ferdinand Marcos le permitiera usar el grueso de su fuerza aérea. «Por cierto», comentó Francis en una entrevista televisada en 1992, «como Marcos era uno de los perros más fieles del gobierno estadounidense, nos dejó utilizar sus veinticuatro helicópteros, ¡qué eran los mismos que utilizó Nixon en Vietnam! Más realismo, imposible».

Por la mañana, los técnicos pintaban los aparatos con insignias militares norteamericanas, y por la noche las reemplazaban por los motivos de la Fuerza Aérea Filipina. Con el Gobierno librando una guerra contra los comunistas insurgentes en las montañas, Coppola raramente tenía a los mismos pilotos dos días consecutivos, lo que implicaba perder muchas horas en complicados ensayos. No obstante, pese a la inexperiencia de los pilotos, el cineasta se las hubiera arreglado bien con este equipo si Marcos no se hubiera reservado el derecho a exigir la devolución de sus helicópteros en caso de necesidad. Y eso fue lo que sucedió el 2 de abril, en mitad de la preparación de una compleja toma, aquella en la que el coronel Kilgore organiza un ataque aéreo al son de “La cabalgata de las walkirias”: el presidente Marcos reclamó sus aparatos para combatir a los rebeldes en el sur del país, dejando al director compuesto y sin nada que rodar.

Incluso cuando los aparatos estaban presentes, las cosas raramente salían bien. Increíblemente para una película de este calibre, al principio no había ningún supervisor aéreo asignado al rodaje hasta que Dick White se ocupó personalmente de orquestar el combate. «Tenía quince helicópteros en el aire», maldecía Coppola, «y no había forma de decirles que si no volaban otros diez pies, no saldrían en el plano». Con los hados de semejante humor, las cosas sólo podían empeorar. El calor y la humedad eran cada vez más insoportables y el generador de electricidad no paraba de dar problemas. Incluso el tigre que había llegado de Los Ángeles para la famosa escena de la jungla se había escapado de su jaula aérea, consiguiendo que el piloto abandonara la cabina para refugiarse en el ala.

Otro aspecto de la producción que escapaba al control del atribulado director era la meteorología. Concretamente, el huracán “Olga”, que el 8 de junio consiguió paralizar el rodaje después de dedicar seis días a enterrar la zona bajo una capa de agua de un metro de profundidad, dejando 140 muertos a su paso. En su diario, publicado más tarde con el título “Notes”,^[5] Eleanor Coppola describió así la

sensación de claustrofobia que provocaba el aguacero:

«Aquello era cada vez más emocionante. Las habitaciones de abajo empezaban a inundarse... La tierra de los macizos de flores se colaba en la piscina. Francis ponía “La Bohème” a todo volumen...; los truenos y la lluvia eran tan ensordecedores que teníamos que hablarnos a gritos. Al final tuvimos una cena estupenda».

La mayor parte de los monumentales decorados de *Apocalypse Now* quedaron destrozados. «El tifón nos azotó», dijo el productor Gary Frederickson. «Destruyó todos los sets. Tuvimos que cancelar la producción. El país estaba inundado, todo estaba debajo del agua. Fue una pesadilla».

Hollywood no tardó en recibir noticia de la inimaginable serie de problemas que estaba dificultando el trabajo de Coppola, y los periodistas del sector empezaron a publicar artículos que hicieron dudar a muchos de que la película se terminara alguna vez. El titular “¿Apocalypse Cuándo?” resumió en dos palabras el escepticismo que flotaba en el ambiente.

Las caravanas de colonos que sufrían el ataque de los indios en el Salvaje Oeste no se alegraban tanto de la aparición salvadora del 7º de Caballería como lo hizo el equipo de *Apocalypse Now* cuando vieron llegar a Filipinas a John Milius. Estaban en el remoto set de una producción que había sido planeada como un rodaje rápido y barato de seis semanas, pero que se había convertido en dieciséis meses de agotadora lucha por la vida y la cordura. Cineasta de gran personalidad (había dirigido *El viento y el león* y escrito *El juez de la horca* para John Huston), Milius debía ser una influencia apaciguadora para el director de la película. Y pocas personas han necesitado nunca la paz tanto como Coppola, que estaba a punto de volverse loco... si es que no lo había hecho ya.

«Me llamaron para que volviese a poner orden en el guión», recuerda Milius. «Y todo el mundo dijo: “Gracias a Dios, todo irá bien ahora, este es un nuevo día”. Dijeron: “Ve allí y dile que se ha vuelto loco”, todo ese rollo». Pero subestimaban las dotes de persuasión de Coppola. «Salí de la reunión una hora y media más tarde», añadía el guionista, «y me había convencido de que esta sería la primera película que ganaría el Premio Nóbel».

Tras el parón de dos meses provocado por el tifón, la locura volvió a adueñarse del rodaje durante la filmación de una de las escenas más extrañas y escalofrantes de la película. Martin Sheen celebraba su 36 cumpleaños y, en parte para celebrarlo, en parte por dictado del Método, la técnica interpretativa asumida durante toda la producción, Coppola tenía a su estrella atiborrada de alcohol y marihuana. En el momento en que, según el guión, Sheen tenía que admirarse en el espejo de luna de su dormitorio, el actor, sumido en un estado de gran cansancio y susceptibilidad

emocional, realizó una improvisación memorable, golpeando el espejo y lastimándose el dedo pulgar, acción catalizadora de un ataque de llanto etílico que sobrevivió al montaje final. Aquella escena se convirtió en la ilustración perfecta del credo del director: toda experiencia vivida en el rodaje tenía que influir en la obra.

El caos anímico que habían sorprendido las cámaras empezó a adueñarse de la vida de Sheen, que comenzó a consumir alcohol y tabaco en tales cantidades que el 28 de febrero de 1977 sufrió un infarto y recibió la extremaunción. «Casi me muero», declaró el actor. «Gateé hasta el borde de la carretera y esperé. Me obligué a permanecer despierto porque estaba seguro de que si perdía la conciencia ya no despertaría. Entonces el camión del vestuario pasó y me recogió. Me llevaron a la oficina de producción y llamaron a un médico. Yo sólo dije: “Traedme un cura”».

Coppola comprendió con horror que, aun en el caso de que el actor sobreviviera, el escándalo consiguiente acabaría con la película. De manera que intentó silenciar lo sucedido. Después de todo, ¿no se comparaba este rodaje con la misma guerra de Vietnam? Habían sufrido contratiempos militares, hostilidad medioambiental y explosiones colaterales. Ahora se enfrentaban a la muerte y a la censura.

Martin se salvó, como es sabido, y siete semanas después ya estaba trabajando de nuevo, pero ahora era Francis el que se encontraba en las últimas. Para poder reanudar el rodaje había tenido que avalar los tres millones de dólares en que se había excedido el presupuesto con dinero de su propio bolsillo, una suma que sólo recuperaría en caso de que la película recaudara 40 millones de dólares. Con este último retraso, la situación había empeorado decisivamente. Coppola hizo lo que pudo por mantener a su equipo ocupado durante la convalecencia de Sheen. Y no era ésta la situación que más le inquietaba: tenía que terminar la película y manejar a Brando. Eleanor Coppola describió así el estado mental de su marido:

«Esta película es como una metáfora de un viaje al interior de sí mismo. Él ha hecho ese viaje y sigue haciéndolo. Asusta ver a alguien a quien amas viajar al centro de sí mismo y enfrentarse a sus miedos, a su miedo al fracaso, a su miedo a la muerte, a su miedo a la locura. Para llegar al final del camino hay que fracasar un poco, morir un poco, enloquecer un poco. Para Francis aún no ha terminado el proceso».

El cineasta lo sabía. *Apocalypse Now* se había apoderado por completo de su persona, hasta el extremo de no poder distinguir dónde empieza el sueño y termina la realidad: «Muchas de las ideas y de las imágenes con las que estaba trabajando en calidad de director de cine empezaban a coincidir con las realidades de mi propia vida, y descubrí que yo, igual que el capitán Willard, estaba subiendo por un río en una selva remota, buscando respuestas y esperando algún tipo de catarsis».

En este punto, cualquier otro director habría tirado la toalla. Pero Coppola no era como los demás. «Recuerdo claramente una conversación», comentó Milius. «Estábamos volando en su avión y él dijo: “Si yo muero, tú la acabarás. Y si tú

mueres, George Lucas la acabará. Y si George muere... ¿Que piensas sobre Ken Russell?»». Al final, los talentos del señor Russell no fueron necesarios para terminar *Apocalypse now*, aunque los problemas no dejaron de asolar el rodaje. Gary Frederickson, por ejemplo, no pudo olvidar los estrambóticos aprietos causados por la construcción del llamado “recinto de Kurtz”, un enorme templo lleno de cadáveres diseñado para reflejar la demencia del personaje de Marlon Brando.

«Recuerdo que el diseñador de producción Dean Tavoularis bromeaba diciendo que iban a meter unos cuantos muertos auténticos allí dentro», explicó. «Y yo no les creí. Fui al set un día y Dean me dijo: “Ven, déjame enseñarte algo”. Y había un montón de cuerpos en el suelo cubiertos con formol. Yo dije: “¡No puedes hacer esto! ¡Es una locura! No puedes usar cadáveres auténticos ¿De dónde los has sacado?” Y él contestó: “Bueno, encontramos a un tipo que se los proporciona a las escuelas de medicina locales”. Entonces, el asunto llegó a oídos de los militares e investigaron al tipo que había conseguido los cuerpos. Resultó ser un ladrón de tumbas. Así que volvieron y se llevaron nuestros pasaportes. Nos dijeron: “¿Cómo sabemos que ustedes no mataron a esta gente?”».

Los nervios llegaron a un punto crítico cuando Francis aprendió por su cuenta a pilotar un helicóptero y empezó a transportar a los actores él mismo. «Lo más terrorífico», recuerda Laurence Fishburne, «fue que a causa del huracán teníamos que volar bordeando la costa a cien pies de altura. Si no volábamos de ese modo estábamos condenados. Yo lloré, tío. Pensé que iba a morir».

Después de tales roces con la muerte y la desesperación, la llegada de Dennis Hopper no supuso ninguna ayuda para el debilitado equilibrio mental de Francis Coppola. El cineasta había asumido un gran riesgo al contratarle, pues el protagonista de *Easy Rider* apenas había trabajado durante los años setenta (después del fin de su matrimonio de ocho días con Michelle Phillips y del fracaso de su proyecto personal, *The Last Movie*, torpedeado por los estudios), y se había retirado a Nuevo México.

Digamos que Dennis estaba un poco... oxidado. Aunque era incapaz de recordar una sola frase, Hopper no tenía inconveniente en informar al director sobre el estado de sus gafas: «Cada raya representa una de las vidas que he salvado», explicaba el actor, con risa de hiena loca, a un Francis que le escuchaba con expresión de franco desconcierto. Conversaciones de este tipo, tan divertidas como escalofrantes, se repetían con frecuencia.

Éste era el escenario perfecto, sin duda, para acoger a Marlon Brando, cuya aparición en escena respondió a las expectativas: llegó provisto de una silueta descomunal —no exactamente la que uno podría esperar de un boina verde enloquecido— y de un estado de ánimo caracterizado por la inercia apática, lo que forzó al director a replantearse una vez más cómo demonios acabar la película antes de que les matara a todos.

Tan pronto llegó al set, Brando expresó su vergüenza por la circunferencia de su vientre y preguntó a Coppola si no había manera de disimular su peso. También admitió, avergonzado, que no había leído la novela de Conrad, aunque había prometido hacerlo. Actor y director pasaron noches enteras discutiendo la solución. El uno quería disimular su gordura y el otro deseaba transformar al enloquecido coronel en un devorador insaciable.

«Yo ignoraba cómo estaría Marlon físicamente cuando se incorporase al rodaje», recordaba el cineasta. «Esto me producía sudores. La última vez que le había visto estaba demasiado grueso. Me prometió que iba a adelgazar. Me quedé muy poco convencido de que fuese a cumplir su palabra, por eso escribí un final en el que aparecía grueso... Y cuando llegó a Filipinas estaba demasiado gordo. Pero él no quiso rodar las escenas que utilizaban como resorte dramático su gordura».

Coppola y Brando discutieron las motivaciones de Kurtz mientras el taxímetro de un millón de dólares por semana abonables a éste último no dejaba de correr. No pudieron rodar un solo plano en varios días. El actor introducía pasajes de T. S. Elliot y de otros autores, fragmentos metafísicos, expresiones de compasión por las condiciones de vida de los vietnamitas y meditaciones poéticas; luego, el director desmenuzaba las posibilidades incorporando algunas ideas y eliminando otras. Pero una cosa quedó clara desde el principio: el astro se raparía la cabeza para que su aspecto se asemejara al de un Buda malévolo.

Finalmente se llegó a un acuerdo. El director de fotografía, Vittorio Storaro, propuso una iluminación rara y un ambiente nebuloso para aquellas escenas, logrando convencer a los dos escépticos y extenuados artistas. Luego, la cámara enfocó a Brando y éste improvisó un angustioso monólogo de cuarenta y cinco minutos para la secuencia previa a su muerte, antes de que se derrumbe sobre su propia sangre. «Reía, lloraba, me ponía histérico», explicaría más adelante. «Nunca había estado tan cerca de perder la cabeza en un papel».

Coppola, entusiasmado por el asombroso recital del astro, se encerró a escribir de nuevo las secuencias. Había nacido un nuevo Kurtz, teatral y casi sobrenatural, semejante a una figura mitológica, un personaje de leyenda. Un miembro del equipo recuerda: «Rodaron las escenas de tal modo que Marlon pareciera medir casi dos metros en lugar de metro ochenta; en otras palabras, una criatura de proporciones colosales».

Aunque Francis quedó encantado con el trabajo de Brando, no se decidía a rodar las escenas que debía compartir con Hopper. «Me daba miedo poner a Dennis en la misma habitación que Marlon», comentó el realizador italoamericano, no sin razón. Las conversaciones tripartitas entre Coppola, Brando y Hopper, inmortalizadas igualmente en *Hearts of Darkness*, ofrecen pruebas razonables para la beatificación del primero. Al lado de esto, lo de Sísifo con la roca fue coser y cantar.

Con todo, mucha gente piensa que el verdadero “horror”, aparte de las arengas de Kurtz, fue lo que le sucedió al buey que aparece en las últimas escenas de la película. La pobre bestia fue decapitada como parte de una ceremonia auténtica por los nativos filipinos que interpretaban a los súbditos de Kurtz. El equipo se limitó a dejar rodar las cámaras para no perder detalle del ritual.

Brando abandonó el rodaje el 8 de octubre. Irónicamente, a estas alturas de la producción, el antes rol lizo Coppola se había convertido en una caricatura de sí mismo debido a la letal combinación de estrés y enfermedades varias. Cuando finalmente ingresó en un hospital, el doctor le dijo que los resultados de sus pruebas eran similares a los que podría esperarse de alguien que hubiera pasado seis meses en un campo de concentración.

«El modo en que se desarrolló el rodaje se parecía mucho a cómo los americanos estaban en Vietnam», recordaría más tarde el realizador italoamericano, excepto en que los marines tuvieron mejor clima. «Estábamos en la jungla, éramos demasiada gente, teníamos acceso a demasiado dinero, demasiado equipo, y poco a poco nos volvimos locos. Creo que eso se ve en la película. Mientras remonta el río, puedes apreciar que la fotografía se vuelve un poco loca y el director y los actores se vuelven un poco locos. Después de un tiempo, comprendí que estaba asustado, porque me estaba endeudando y ya no reconocía la clase de película que estaba haciendo».

Aunque cueste creerlo, Coppola pensaba que *Apocalypse Now* sería un proyecto sencillo, después de los arduos rodajes de *La conversación* y *El Padrino II*. Pero de eso hacía doce meses. Desde entonces, debido a una serie de desastres naturales y humanos, el presupuesto original de doce millones de dólares se había disparado a casi el doble. En resumen, las cosas se habían salido de madre y alguien tenía que decirle al cineasta que esta vez había mordido más de lo que podía masticar.

El 21 de mayo de 1977, Francis acabó su viaje al horror, con cuarenta kilos menos que cuando empezó. Fueron 238 días de rodaje perturbador e incluso enloquecedor, llevado a cabo —unas veces en estado de exaltación, de trance, de borrachera anímica, y otras de pura y simple desesperación, de abatimiento, de resaca moral y física— a saltos, con continuas alteraciones e interrupciones, en el que además de tifones le pasaron por encima otros hachazos del azar.

«Una vez terminado el complicadísimo rodaje», declaró el realizador italoamericano, «el gobierno filipino, ahora ya consciente de la mala imagen que daría su país al nuestro, nos obligó a destruir los decorados. Cosa que hicimos gustosamente, porque lo incluimos en la película».

Coppola regresó a Estados Unidos con 600.000 metros de película, el equivalente a 370 horas de celuloide, y un presupuesto que se había disparado por encima de los 30 millones de dólares. La fase de montaje, sin embargo, sería casi tan traumática como el propio rodaje, dada la cantidad de metros de película que había almacenados.

[6] Pero lo peor fueron las virulentas discusiones que protagonizaron el cineasta italoamericano y el asesor creativo Dennis Jacob. La leyenda cuenta que todo se debió a una mujer...

«Me llevé los trece rollos de la película a casa», le contó Jacob al periodista cinematográfico Paul Cullum en 1996. «Y no fui a trabajar al día siguiente, ni al otro, ni al otro. Y la gente se preguntaba dónde estaba yo y qué estaba haciendo con ellos. Una semana más tarde, empecé a mandarle cada día una bolsa de plástico llena de cenizas con una nota. La primera decía: “Francis, este es el Rollo 1. Tengo una chimenea, e hice un gran fuego”. La segunda: “Bueno, Francis, este es el Rollo 2, tenemos otros 11 más. Es muy divertido verlos en llamas”. Al quinto día explotó y me mandó una carta diciendo: “Aunque destruyas el resto, terminaré mi película de algún modo. Pero devuélvemela y empezaremos juntos otra vez y la reconstruiremos”. Esa noche devolví los trece rollos a su sitio y me presenté a trabajar a la mañana siguiente como si nada hubiese pasado... Hice sudar a ese tipo».

El 19 de mayo de 1979, *Apocalypse Now* se presentó en el marco del Festival de Cannes. Durante todo el evento, sólo se hablaba de la película. Todos afirmaban conocer detalles del argumento, se contaban inverosímiles anécdotas del rodaje, y las informaciones de los periodistas cinematográficos sirvieron para que la sala del Gran Palacio se viese atestada de público horas antes de la esperadísima proyección.

Lo más curioso es que la mayoría de los asistentes sabían que iban a presenciar un trabajo sin concluir, pues el film carecía de varias mezclas sonoras, de los diálogos en *off* de los títulos de crédito y su final quizá no fuese el definitivo. Eso no impidió que más de un millar de periodistas asistieran a la más impresionante rueda de prensa que se recuerda en el festival.

En algo se asemejaba el producto al conflicto, desde luego: todo el que lo veía se situaba radicalmente a favor o radicalmente en contra. Pocos críticos negaban que sus imágenes bélicas eran inolvidables, pero muchos pensaban que la cinta quedaba arruinada por sus desmedidas aspiraciones y por la pretenciosidad de sus diálogos. Frank Rice resumió la opinión de los detractores en la revista “Time”: «Aunque muchas imágenes son impresionantes, la trascendencia emocional e intelectual de *Apocalypse Now* es nula. Más que una reproducción épica de una guerra espantosa, es un monumento extravagante a la autoderrota artística». Días más tarde, *Apocalypse Now* compartía la Palma de Oro con *El tambor de hojalata*, de Wolker Schondorff.

Ni siquiera entonces dejaron los problemas de agobiar a Coppola. «El mayor peligro de todos», explicó, «nos estaba acechando hacía tiempo: la CIA envió agentes a espiar el rodaje. El montaje lo hicimos en mi casa, porque yo veía fantasmas por todas partes y no me fiaba de nada ni de nadie. Una vez la película estuvo acabada, llegó una orden del gobierno presidido por Jimmy Carter advirtiéndonos de que si el filme se estrenaba, sería prohibido *ipso facto* y podría peligrar la integridad nacional,

y eso que no la habían visto. De hecho, cuando les presté una copia para ser proyectada durante días y días en la Casa Blanca, la confirmación de mis peores temores llegó: la película fue prohibida en su totalidad. Como pude comprobar en esa ocasión, la CIA, el FBI y otras agencias gubernamentales están regidas por hombres ineptos para esos cargos, ya que conseguí burlar la vigilancia y sacar otra copia del país, sin títulos de crédito y con otro nombre sin que se dieran cuenta, para ser presentada en el Festival de Cannes, donde ganó la Palma de Oro *exaequo* con *El tambor de hojalata*. Al ganar el máximo galardón del festival de cine más prestigioso del mundo, el presidente Carter se vio obligado a legalizar la película a regañadientes».

Sólo quedaba un asunto pendiente: el final. Coppola era un mar de dudas sobre la conclusión de su película. Finalmente, tomó una peculiar decisión: estrenar tres versiones, cada una con su final. En la versión que se presentó en Cannes, Willard mata a Kurtz y, renunciando a tomar el barco, se queda en la isla. En la versión original de 70 milímetros que se proyectó en algunas salas, Willard deja la isla, pero no comunica por radio la orden de exterminar a la gente de Kurtz. Sin embargo, en la versión de 35 milímetros —la más conocida—, el final tiene lugar entre explosiones y bombardeos, lo que muchos tomaron por un ataque aéreo al bastión de los renegados, aunque el realizador negó este último extremo.

«Estábamos muy presionados», explicó el cineasta italoamericano, «y amenazados por la ruina financiera. Iban a quitarme la casa. La prensa especulaba mucho sobre la viabilidad de la cinta y por eso estábamos en una posición defensiva cuando hicimos el montaje: queríamos demostrar que se equivocaban. Tomamos la decisión de hacer una película que fuera aceptada por el público en general, nos centramos en el viaje por el río y la convertimos en una película de género. Lo gracioso es que estábamos tan seguros de que nos íbamos a arruinar que pensé: “Bueno, ahora dejadme hacer un filme comercial que nos salvará, *Corazonada*. Y entonces, *Apocalypse Now* fue un gran éxito de taquilla y *Corazonada* un fracaso total. El remedio fue peor que la enfermedad”».

Apocalypse Now se estrenó en los Estados Unidos el 15 de agosto de 1979, en el teatro Ziegfield de Nueva York. Recaudó más de 100 millones de dólares y obtuvo ocho nominaciones a los Oscar. Pero la gran industria de Hollywood no estaba preparada para un mensaje tan radical y la Academia sólo le concedió las estatuillas correspondientes a la fotografía (Vittorio Storaro) y el sonido (Walter Murch), cuando el año anterior, *El cazador*, con su visión más patriótica de la guerra de Vietnam, se había llevado tres de los cinco premios importantes.

Las críticas fueron respetuosas, aunque escasamente entusiastas. La mayoría lamentaban que la película acabara con un lamento y no con un estallido. Arthur Schlesinger, Jr. expresó en “The Saturday Review” ese sentir: «Durante dos tercios

Apocalypse now es realmente una película extraordinaria. Como la propia guerra de Vietnam, se descontrola al final».

Pero los observadores no tardaron en reconocer que la película de Coppola había cambiado las reglas del cine de guerra. Los estados ya no luchaban por causas nobles, los ejércitos ya no estaban dirigidos por hombres de honor, enfrentados a un enemigo por todos reconocido como tal. Ahora la venalidad y la arrogancia eran cosa del ejército estadounidense: el ataque al sampán recuerda a la masacre de My Lai y el salvaje ataque a una aldea idílica ordenado por Kilgore parece obedecer sólo a un deseo de practicar un poco de buen *surf*. La utilización simbólica de referencias literarias también es una novedad en el género.

En mayo de 2001, de nuevo en el marco del Festival de Cannes, Coppola presentó *Apocalypse Now Redux*, una versión completamente nueva del film, que incluye 49 minutos de metraje inédito. Mereció una larga ovación del público y —esta vez sí— la aclamación unánime de los críticos. Sólo el tiempo dirá si los fans de la película apreciarán estos añadidos, pero dado los esfuerzos tortuosos que se tomaron para crear tanto estas secuencias como el resto de la película, sólo resulta razonable que terminaran viendo la luz de un proyector.^[7]

«Lo que me gustaba de Francis», declaró Martin Sheen, «es que nunca te pedía que hicieras nada que él no haría. Estaba ahí con nosotros, con la mierda y el barro hasta el cuello; sufrió las mismas enfermedades, comió la misma comida. No creo que se dé cuenta de lo duro que es trabajar con él. Pero navegaría con ese hijo de puta en cualquier momento».

La historia posterior de Coppola es menos feliz. La suerte le dio la espalda desde su siguiente proyecto, *Corazonada*, que costó 26 millones de dólares, incluidos 14 de su propio bolsillo, y recaudó una cifra irrisoria que llevó a Zoetrope a la quiebra. De su producción posterior, sólo *Drácula de Bram Stoker* contiene destellos del genio de su autor, mientras que en su vida personal, su hijo mayor, Gian Carlo, murió en un accidente en 1986, durante el rodaje de *Jardines de piedra*. Francis quería que *Apocalypse Now* fuera un monumento a su talento artístico. Al final quizá se haya convertido en su epitafio.

Casi veinticinco años después de su estreno, *Apocalypse Now* sigue siendo una experiencia inolvidable, tanto para los espectadores como para todos los artistas que formaron parte del enloquecido ejército de Francis Coppola. La historia de cómo la película pasó de costar catorce millones de dólares y cinco meses de rodaje a una pesadilla que costó cuarenta millones y más de dos años de filmación, con tifones, decorados destruidos, infecciones intestinales, sustitución del protagonista, un ataque cardíaco y desavenencias conyugales, forma parte ya de la leyenda de Hollywood.

La película se abre a los acordes del “The End” de The Doors, con un electrizante montaje de siete minutos de pesadilla, recuerdos y presagios cuando los demonios del destrozado capitán Willard le abruma en una habitación de hotel en Saigón. Luego, recibe la orden de encontrar y eliminar a un alto mando de las Fuerzas Especiales que ha enloquecido y hace la guerra por su cuenta en Camboya, convertido en una especie de reyezuelo tribal a quien sus súbditos temen y honran como a un dios: el Coronel Walter E. Kurtz.

Remontando el río a bordo de un barco de la patrulla naval —tripulado por Chief, Chef, Clean y Lance—, Willard y sus hombres se reúnen con su escolta de la Caballería Aérea, comandada por uno de los mayores tarados militares de todos los tiempos, el Coronel Kilgore. Ajeno a las balas y las explosiones, Kilgore es un carismático John Wayne que ordena un ataque al amanecer con napalm sobre una aldea costera del Vietcong porque «Charlie no surfea» en el mismo lugar que lo hace él. Es el pie a un *tour de force* de quince minutos, con diálogos absolutamente magistrales.

La unidad de helicópteros despegue a la salida del sol mientras las cornetas entonan la tradicional carga de la caballería. Kilgore pone a todo volumen “La cabalgata de las wolkirias” de Wagner en el radiocassette de su helicóptero y despacha «Muerte desde Arriba» en fuentes de humo y fuego. La escena concluye entre una nube de polvo rojo y humo verde y naranja con el notorio panegírico del Col. Kilgore a la gasolina quemada: «Huele a... victoria».

Éste es el primero de los surreales y pesadillescos encuentros que evocan vívidamente el fatal choque cultural y las psicosis de la guerra. El casi mudo testigo Willard observa, masca chicle y empatiza con Kurtz a medida que el barco se desliza río arriba y se encuentra con un tigre, conejitas del *Playboy* de gira para los soldados y, finalmente, la masacre a sangre fría de una familia a bordo de una barca en las “Puertas del Infierno”, una cita en el puente de Do Long, el último puesto del ejército antes de adentrarse en Camboya y la escena de un viaje ácido de llamas, disparos y gritos.

En el otro lado esperan muertes horribles, cabezas decapitadas y el efluvio que envuelve el templo de Kurtz. Willard acaba por identificarse con el hombre que debe eliminar y le mata tanto por cumplir una orden como para evitar verse reflejado en él: «Me convertí en guardián de la memoria de Kurtz, no hay forma humana de contar su historia sin contar la mía». Su asesinato se corta febrilmente con el sacrificio ritual de un buey antes de que Coppola se rinda a un desconcertantemente ambiguo final.

El viaje de Willard a través de Vietnam es en la superficie una aventura llena de acción, pero de modo igualmente obvio también es una alegoría de la locura de la guerra y una metáfora de un viaje personal a su interior. A medida que el capitán y sus hombres avanzan río arriba, a través de una selva fantasmagórica, el espectador

asiste a un espectáculo soberbio. Estas dos horas, sin duda lo mejor de la película, constituyen un fascinante y demoledor ejercicio visual, un viaje sin retorno al fondo del horror.

Coppola refleja en la pantalla, con enorme talento y derroche de medios, toda la tragedia de la guerra a través de unas secuencias impresionantes. La siniestra danza de los helicópteros al ritmo de “La cabalgata de las Walkirias”, mientras un poblado vietnamita es arrasado por el napalm y un coronel se dedica a practicar el surf en medio del bombardeo, se ha convertido en la representación más emblemática de su cine. Pero una vez finalizado el itinerario físico de Willard, el filme cambia de ritmo y de sentido. Su encuentro con Kurtz se convierte en una desconcertante búsqueda filosófica a través de la improvisación y el caos para encontrar respuestas a los misterios de la locura y el mal. Este tramo de la cinta, aun siendo consecuencia de la primera parte, no acaba de integrarse en el engranaje de la historia. Su planteamiento es correcto, pero presenta evidentes fisuras que lastran el resultado final. Con todo, nos encontramos ante un producto realizado con insólita brillantez, una ópera fílmica deslumbrante, tanto en el aspecto visual como en el sonoro, con unas imágenes de esplendorosa belleza que pasarán a formar parte de la historia del cine.

Todos estos “peros”, sin embargo, no nos pueden hacer olvidar que *Apocalypse Now* es una gran película, seguramente hasta una gran obra de arte. Los 37 millones de dólares recaudados en territorio norteamericano eximieron a Coppola de la obligación de pagar de su propio bolsillo lo gastado por encima del presupuesto inicial, y desde entonces, el prestigio crítico del filme no ha hecho sino crecer. Al resolver el entuerto que le tenía acorralado de la manera más cara y dolorosa, el director consiguió crear una obra simpar.

A saber si su película hubiera sido igual si las cabezas cortadas que decoran los dominios del coronel Kurtz hubieran sido simples caracterizaciones y no extras vivos enterrados en el barro hasta el cuello durante ocho horas al día. Con la perspectiva de los años podemos decir que los resultados son impresionantes. Pocas películas transmiten tal atmósfera de desolación, y hasta los monólogos del polémico Brando, tan vilipendiados en su día, han envejecido espléndidamente.

Coppola consiguió una espeluznante obra maestra que explota con imágenes místicas, como las conejitas de “Playboy” en la jungla y el Wagneriano ataque de helicópteros que acaba con los marines surfeando y el magistral Robert Duvall, un magistral coronel Kilgore, histriónico, amante de Wagner y del surf, una especie de general Custer que ha cambiado el caballo por el helicóptero, diciendo: «Me encanta el olor a napalm por la mañana».

Hay algunos rostros notables en papeles secundarios, incluyendo a Harrison Ford y Dennis Hopper, y un protagonista, Martin Sheen, muy ajustado y convincente, reflejando en su alucinada mirada el clima de locura que envuelve la película. Pero

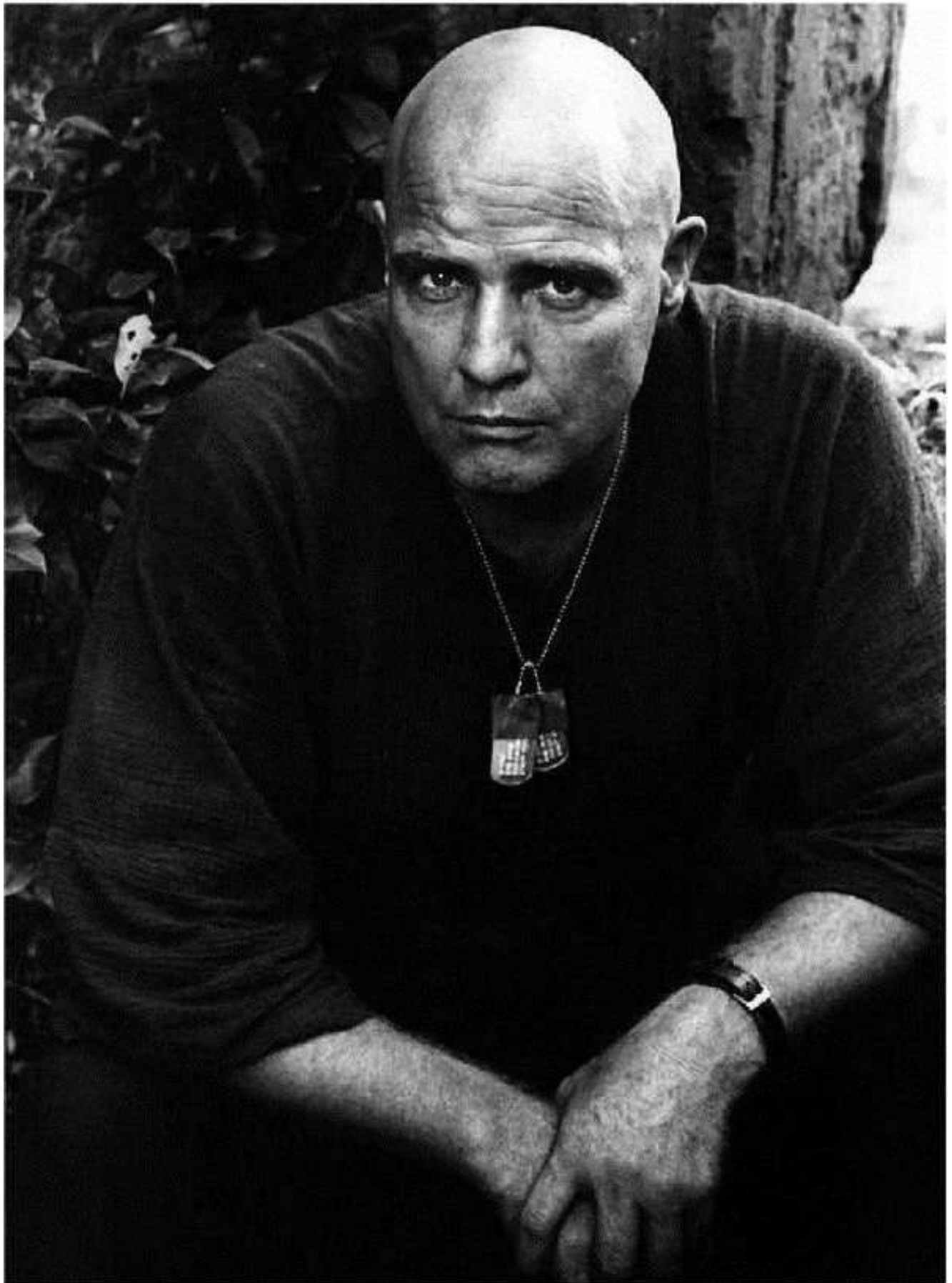
sobre todos ellos destaca la figura de Marlon Brando, porque su creación de Kurtz traspasa los límites de la madurez y la solvencia interpretativa para convertirse en una genuina creación personal. Por su valentía para componer un hombre capaz de expresar al mismo tiempo la dignidad y el fracaso, la locura y la cordura, la perplejidad y la sabiduría.

En última instancia, es inevitable concluir que el último horror («el horror, el horror») de este extraño viaje hipnótico, es lo más cerca que una película ha estado nunca de cristalizar la realidad de la guerra de Vietnam. Como dijo Coppola: «*Apocalypse Now* no es una película. No trata del Vietnam. Es Vietnam».



Con más de cinco años de producción, *Apocalypse Now* ya era célebre incluso antes de su estreno. El rodaje en las Filipinas fue infernal, plagado de desastres, retrasos e incidentes (el calor, la humedad, los mosquitos y la malaria causaron estragos entre el equipo técnico y los actores), y el presupuesto inicial de 12 millones de dólares se disparó por encima de los 31 millones, teniendo Francis Coppola que pagar la diferencia de su propio bolsillo. Pero finalmente emergió como la película definitiva sobre la guerra y demostró, como había hecho con sus dos partes anteriores de la saga de *El padrino*, la habilidad de Francis Coppola para combinar el arte serio y el entretenimiento popular. Más tarde, Eleanor Coppola utilizó sus diarios, junto con material documental rodado durante la producción, como la base de *Heart of Darkness* (1991), una fascinante narración de los laberínticos problemas que dificultaron la producción de esta obra maestra.





Mary Ellen Mark, recientemente votada la “fotografía más influyente de todos los tiempos”, era la fotografía oficial de *Apocalypse Now*. Durante septiembre de 1976, pasó tres semanas en Pagsanjan, escondiéndose en las sombras y arrastrándose por el fango mientras el equipo de Coppola iba enajenándose lentamente. «Marlon Brando tenía una presencia enorme», comentó. «Enorme. Quiero decir más allá de la realidad. Era un tío grande, pero aparte de eso, tenía una auténtica personalidad. Una cara increíble, bella, atractivo, y guapo...

'SUPERMAN II'



«Me han dicho que no hable sobre ello», clamaba Margot Kidder, «pero no me importa. Los Salkind son gente despreciable y es hora de que se sepa». Cuando una de las estrellas de un gran *blockbuster* empieza una rutinaria entrevista promocional de esta forma, es que está ocurriendo algo extraordinario. En retrospectiva, las circunstancias del rodaje de *Superman II* se cuentan entre las más turbias de la historia del cine.

En enero de 1979, las cosas no pintaban nada bien para *Superman II*. Las demandas judiciales podían detener cualquier trabajo en la producción. Marlon Brando había llevado ante los tribunales a los Salkind por el supuesto incumplimiento de ciertos pagos en su contrato por la primera película, y era esencial para ellos eliminarle de la secuela o arriesgarse a un mandato legal contra la misma.

«Empezaron a meterse en un montón de problemas», explicó Kidder, «porque una vez que decidieron que no podían utilizar a Marlon, ya que no querían pagarle, tuvieron que cambiar un montón de cosas. Le reemplazaron por Susannah York, pero se perdió mucho».

Brando no era el único problema. El director Richard Donner, que había pasado veintiocho meses de su vida dando a *Superman* su asombrosa sensación de fidelidad, fue sumariamente despedido de la secuela antes de que empezase el trabajo en ella.

Los acontecimientos se precipitaron tras el estreno de la película en las Navidades de 1978, Donner se fue a casa, esperando una llamada de los Salkind para volver al trabajo y finalizar la secuela. Declaró que el nuevo filme iba a ser mucho más grandioso de lo que se había planeado. Ya había dejado rodada una considerable cantidad de metraje y, según estimaba, sólo faltaba un veinte por ciento —aproximadamente— del total del metraje. Principalmente, los momentos clave entre Lois y Superman, la destrucción de Metrópolis y de monumentos característicos del mundo. Era básicamente trabajo de efectos especiales. El lanzamiento de *Superman II* estaba previsto para diciembre de 1979.

Entretanto, el director de fotografía Geoffrey Unsworth murió súbitamente en Francia mientras trabajaba con Roman Polanski en *Tess*, poco antes de la *premiere* de *Superman*. Profundamente entristecido por perder a un íntimo amigo, Donner dijo que le pediría a Peter MacDonald, director de segunda unidad, que se ocupase de completar la fotografía de la secuela.

El productor Pierre Spengler afirmó que en enero de 1979 trató de ponerse en contacto con Donner para ofrecerle una tregua y hablar sobre *Superman II*: «Tomémonos un descanso», le sugirió. «Después nos reuniremos para hablar de la secuela». Luego asistió a una fiesta de Año Nuevo, donde fue abordado por un columnista de “Variety”, que le dijo: «Creo que Donner y usted tuvieron peleas terribles».

«Cierto», admitió Spengler, «pero por lo que a mí respecta está todo olvidado. Lo importante es nuestra nueva película y estoy deseando trabajar con él en ella».

El columnista se apresuró a llamar a Donner, que le espetó: «Si Pierre va a hacerla, yo no». Después de consultar con los Salkind, Spengler trató de restablecer el contacto con su director, que seguía mostrándose beligerante y poco cooperador.

«¿Por qué nos estamos rompiendo la cabeza con este tipo?», preguntó Alexander Salkind. «No está cooperando y va a ser incluso peor que antes tratar con él. Veamos si podemos convencer a Lester para que dirija esta vez». Richard Lester consideró su extremadamente generosa oferta y decidió declinar. Decepcionados, los Salkind volvieron a su elección original y presentaron a Guy Hamilton (el hombre que había trabajado en la pre-producción de *Superman* en Roma en 1976, hasta que tuvo que abandonar el proyecto por sus problemas fiscales) como director a los ejecutivos de la Warner. «Lo sentimos», fue la respuesta. «Queremos a Donner».

«Eso es absolutamente imposible», dijeron los productores. «Bien, si no podéis conseguirle, Richard Lester es la única otra opción por lo que a nosotros respecta», respondió la Warner. «Ya hemos hablado con Richard. Rechazó nuestra oferta», replicaron los Salkind. «Dobladla. Warner pagará la diferencia», concluyeron los ejecutivos del estudio.

Lester, seducido por la nueva oferta económica (el sueldo más alto jamás pagado a un director hasta entonces), aceptó hacerse cargo de la película. «Si tanto me queréis», le dijo a Spengler, «está bien, lo haré». El cineasta no era un fan de los comics y no lo escondía, pero sabía que hacer *Superman II* era el único modo de recuperar todo el dinero que los Salkind aún le debían.

En marzo, Donner recibió un telegrama de los productores que decía sucintamente: «Sus servicios ya no son requeridos». Le habían despedido. El director puso su mejor cara de póker, deseó toda la suerte del mundo a *Superman II* y continuó con su demanda en curso contra los Salkind. «Creyeron conveniente reemplazarme», suspiraba poco después. «Ya que yo completé al menos el ochenta por ciento del filme, sólo espero que no lo fastidien mucho».

No cabe duda de que Donner se sintió completamente traicionado por la decisión de Richard Lester de tomar el control de *Superman II*, particularmente porque éste nunca le llamó para decírselo. La disputa fue mucho más agria porque Lester había trabajado en la primera película como una especie de productor intermediario en una época en que las relaciones entre Donner y los Salkind estaban en su punto más bajo, y los dos hombres se habían hecho amigos en el transcurso del largo rodaje.

Lester recordaba la situación de un modo diferente. «Donner tuvo una terrible pelea con los productores y concedió una entrevista a “Variety” diciendo que no iba a hacer *Superman II* a menos que se hiciesen cambios considerables en los temas de producción», explicó. «Entonces ellos dijeron: “Richard no va a decirnos cómo

producir una película”, y no quisieron tener más tratos con él».

Por otra parte, Lester enfatizaba que no “heredó” *Superman II* de Donner, sino de otro director intermedio (Guy Hamilton) que había sido contratado mientras tanto. «Las circunstancias eran completamente diferentes cuando hice la secuela», argumentó el realizador. «Yo había hecho dos películas, *Los primeros golpes de Butch Cassidy y Sundance* y *Cuba*, y no me había acercado a los Salkind ni a *Superman*. Donner ya estaba fuera cuando yo me impliqué en *Superman II*, y un director intermedio, Guy Hamilton, entró en escena durante un tiempo. Más aún, había una demanda entre Donner y los Salkind, y no hubiese sido inteligente por mi parte implicarme de ningún modo».

Margot Kidder fue fulminante en sus críticas al comportamiento de los Salkind hacia Donner y hacia ella, y les hizo pagar generosamente por esa conducta. «Trataron de quitarme 40.000 dólares», decía la actriz, «una gran cantidad de dinero para mí y muy poco para ellos. Yo estaba en mitad de un divorcio y endeudada, y tenía un hijo al que cuidar. Pero me recomendaron un abogado que había ayudado a toda la gente de *Los mosqueteros* y, como resultado, renegocié mi contrato y gané una fortuna con *Superman II*. Se estaban comportando de un modo totalmente ilegal y acabó costándoles un millón de dólares». Su actitud provocó que los productores la “castigaran” más tarde, eliminando virtualmente su personaje en *Superman III*. «Donner hizo mi carrera», mantenía Kidder. «Hizo la de Chris, hizo ganar billones a los Salkind. Y ellos le apuñalaron por la espalda. No siento más que desprecio por ellos».

Christopher Reeve coincidía con su compañera, sosteniendo que Donner había sido despedido sin su conocimiento. El actor echaba humo porque se había visto impotente para actuar, ya que todos los contratos habían sido firmados antes de que él fuese informado. Definió a los Salkind como «indignos de confianza, arteros y lamentables como personas. No son la clase de personas a las que quieres dedicar mucho tiempo».

Por fin, en el verano de 1979, comenzó el rodaje de *Superman II*. David y Leslie Newman se incorporaron de nuevo a la producción y trabajaron en su guión original con Lester. Algunas de las revisiones que Tom Mankiewicz había realizado en el libreto inicial de la secuela fueron eliminadas, aunque recibió un crédito como asesor creativo debido a que otras de sus ideas sí se mantuvieron en el montaje final.

La liberación de los villanos kryptonianos de la Zona Fantasma en *Superman II* era causada originalmente por el cohete que Superman lanzaba al espacio en la primera película. La segunda parte tenía que empezar con una repetición de ese metraje, seguido por la explosión del cohete en el espacio y la liberación del General Zod y sus compinches. Lester cambió ese concepto por la escena de los terroristas en París, rompiendo la continuidad que Donner intentaba conseguir entre las dos

películas.

Gran parte del metraje que Donner rodó para *Superman II* fue eliminado, pero se mantuvo una cantidad apreciable y las opiniones varían respecto a exactamente cuánto de su trabajo se ve en la pantalla. Spengler y Lester afirman categóricamente que sólo se conservó el diez por ciento; otros estiman al menos un treinta por ciento; y hay incluso quien habla de la mitad.

«Déjame ponerlo de esta forma», corroboró Donner, «todas las partes buenas de *Superman II* son mías. Todo lo de Hackman, Brando —bueno, eliminaron a Marlon porque quería más dinero—, Beatty y Perrine, lo rodé yo, e iba a seguir la línea de la primera película. Los villanos iban a ser mucho más creíbles. Odié lo que hicieron con los villanos en el pueblecito. Parecía el punto de vista de un inglés sobre cómo era América, con el ejército, los *jeeps*, la gente... Pierde su sensación de importancia».

De hecho, en una reciente entrevista, Margot Kidder afirmaba que existen suficientes escenas rodadas por Donner «en un baúl en alguna parte» para permitirle hacer su propio “Montaje del Director”. Respaldando las declaraciones de la actriz, resulta interesante comprobar que cuando la cadena de televisión ABC emitió *Superman II* en 1984, utilizaron más de treinta minutos de metraje eliminado de la versión cinematográfica, casi todo dirigido por Donner. Éstas son algunas de las escenas: Superman adelantando al Concorde (una secuencia concebida para la primera cinta); diálogos adicionales entre Lex Luthor y Otis en la cárcel y entre Luthor y Miss Teschmacher volando hacia y dentro de la Fortaleza de la Soledad; una escena en la que Lois dispara a Clark para demostrar que es Superman; y casi quince minutos de metraje extra con Gene Hackman, incluyendo una secuencia clave dentro de la Fortaleza en la que el villano suplica piedad a Superman y éste se arriesga a confiar en él.

Todo el material rodado con Marlon Brando se quedó en un rincón. Si lo utilizaban, los Salkind tendrían que pagarle un porcentaje de los beneficios de la secuela, así que decidieron prescindir de él. Originalmente, Donner había filmado a Superman hablando con su padre para *Superman II*, pero los productores ordenaron eliminar sus escenas y las sustituyeron por las del héroe hablando con su madre, Lara (Susannah York).

Spengler admitió alegremente que «no había nada artísticamente erróneo con gran parte del material que eliminamos. Nos habría gustado utilizarlo. Pero las cosas resultaron de otro modo y estamos muy felices de cómo quedó». En cambio, el productor negó categóricamente otras hirientes afirmaciones que se han hecho sobre *Superman II*. Se dijo que, para evitar pagar a Gene Hackman para que volviese a doblar una de las escenas en la Fortaleza de la Soledad, contrataron a un doble que trató de imitar su voz.

«Lo que ocurrió», explica Spengler, «es que Hackman no estaba disponible para grabar un par de pistas que le pedimos que hiciese. Tuvimos que contratar a un doble de voz para hacerlo, pero él nos dio su autorización».

Margot Kidder realizó otra acusación más seria contra la producción: «Es el único filme en el que he trabajado», dijo la actriz, «en el que el personal exigía su dinero por adelantado cada semana porque los cheques eran devueltos».

«Eso es una absoluta mierda», desmintió tajantemente Spengler. «Nunca ha habido ni un solo cheque devuelto en ninguna de las producciones en que los Salkind o yo hemos trabajado. Eso es una difamación, y llevaré ante el juez a quien mantenga lo contrario».

A pesar de todas las dificultades, Lester logró imponer su personalidad sobre la película y se ganó la confianza de sus protagonistas. «De repente teníamos este nuevo guión, que yo no pensaba que fuese ni de lejos tan bueno como el que Donner tenía para la segunda parte. Y creo que es una atrocidad cuando eliminas a un gran actor como Marlon Brando para no tener que pagarle», reflexionaba Christopher Reeve. «En cualquier caso, aprendí muy deprisa que no puedes hacer un buen filme con un sentimiento hostil, y cuando conocí a Lester realmente me gustó y le respeté, y en absoluto le culpé por lo que había pasado».

Si *Superman II* era «una película tan buena», sostenía el actor, se debía al «enorme talento de Lester como director. Si no hubiese sido por eso y por el gran legado dejado por Donner [un metraje estimado por Reeve en cerca de un veinticinco por ciento del montaje final, incluyendo todas las escenas con Gene Hackman], hubiese sido un chiste. Porque desde mi punto de vista, el modo en que fue producida es lo más bajo que se puede caer sin timar a la gente». Reeve hacía hincapié en que estaba hablando del rodaje, no de la película terminada, a la que juzgaba «diferente de *Superman I*, ni mejor ni peor».

En su estimación del material, Reeve estaba pasando por alto varios puntos. En la lucha por terminar la primera película, al menos media docena de directores fueron reclamados para ciertas secuencias, incluyendo a Peter Duffel y al veterano André De Toth. Y aunque todas las escenas de Hackman fueron rodadas por Donner, la mayoría de ellas tuvieron que ser reescritas, re-montadas y re-dobladas por Lester, que también dirigió algunas secuencias adicionales utilizando dobles. Donner consideró que muchos de estos cambios se hicieron para privarle del crédito de director.

«La repetición de tomas se hacía esencialmente cuando teníamos problemas con la disponibilidad de los actores caros», recordaba Christopher Reeve. «Filmamos muchas escenas del “Daily Planet”, si no todas, mientras hacíamos la primera parte. Así que ésas estaban enlatadas. También se hicieron todas las secuencias de Gene Hackman. No recuerdo que volviese después».

Lester y su equipo se trasladaron a París, Noruega y la isla caribeña de Santa

Lucía para rodar nuevos exteriores para *Superman II*. «Cuando haces secuelas, tienes que mejorarlo todo. Y tienes que gastar el dinero», continuaba Reeve. «En la segunda película nos fuimos desde Pinewood a Santa Lucía. Llevamos todo un equipo para rodar una toma de Superman recogiendo una flor en un arroyo. Y después nos fuimos a Noruega para sacar algunas tomas en los campos nevados».

El rodaje finalizó en marzo de 1980, y la posproducción se hizo a toda máquina. La *premiere* iba a celebrarse el 4 de diciembre en Australia. Eso significaba que la película tenía que completarse en cuestión de meses.

Los Salkind y Warner Bros. firmaron interesantes acuerdos de distribución, en virtud de los cuales, por ejemplo, *Superman II* se estrenó en Europa en diciembre de 1980, y no llegó a Estados Unidos hasta junio del año siguiente. Los productores estaban desesperados por conseguir algo de dinero, y este plan de estreno era perfecto para ellos. Lanzar la película en Australia en su temporada veraniega les proporcionó ingresos rápidos, pero fue en detrimento de la calidad de la cinta. Los efectos especiales tuvieron que acelerarse para llegar a la fecha de estreno prevista.

Comparando los méritos y los deméritos de los dos filmes, todo depende de lo en serio que uno se tome a sus superhéroes. El *Superman* de Donner mereció todos los elogios de aquellos que prefieren que sus mitos no sean desafiados. «Larga, lúgubre y sólo desigualmente entretenida... con demasiados preliminares irrelevantes y un equivocado sentido de su propia importancia», se quejaba la revista “Guide”. El “New Yorker” encontraba el argumento «tan hecho a la buena de Dios que la historia nunca parece arrancar». Pauline Kael sostenía que la película daba la impresión «de haber sido realizada con miedo a que el estilo o demasiada imaginación pongan en peligro su atractivo para los cuadriculados de mente». Pero esos “cuadriculados” dejaron 134 millones de dólares en la taquilla norteamericana.

La secuela de Lester, capaz de prescindir de todo el material que había lastrado la cinta de Donner, disfrutaba del «lujo de pasar a la acción casi inmediatamente», señalaba “Variety”, que la definía como «una sólida y hábilmente construida pieza de entretenimiento».

“Time” alababa una «rareza entre las rarezas, una secuela que supera al original. Dado que el mayor cambio en los créditos es la sustitución de Richard Donner por Richard Lester como director», continuaba, «parece lógico señalarle como el único responsable de hacer que Superman despegue».

Superman II acabaría recaudando 108,2 millones de dólares en los Estados Unidos. El propio Lester dirigió *Superman III* en 1983. Esta segunda secuela (la primera vez que Christopher Reeve encabezó los títulos de crédito, acompañado por el cómico Richard Pryor) no recibió la misma respuesta entusiasta de las anteriores, pero aún así hizo 60 millones de dólares en norteamérica.

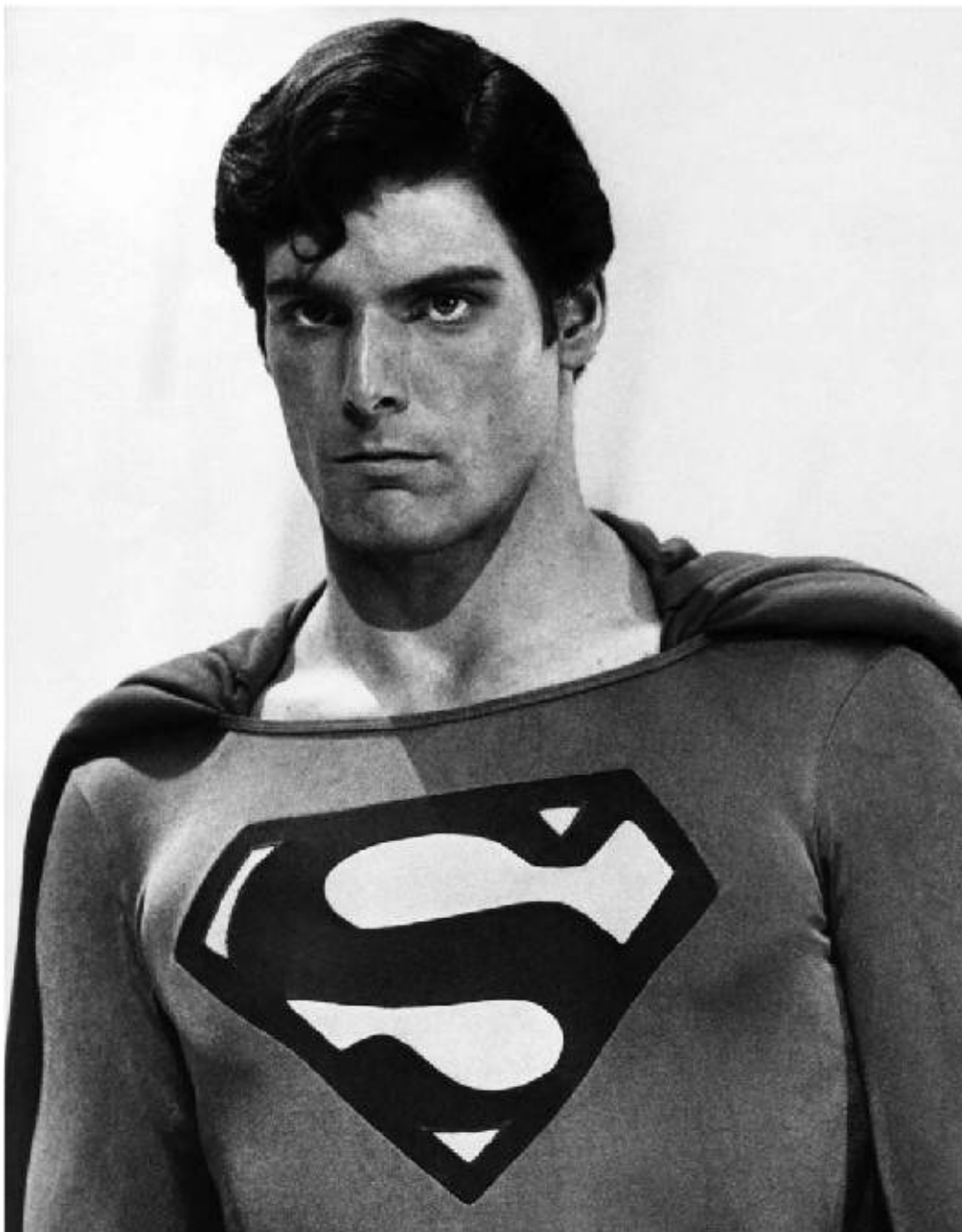
Richard Donner, que seguía esperando su porcentaje de los beneficios de la

primera película mientras *Superman II* arrasaba en taquilla, declaró resignadamente: «Lo enfermizo de esta gente es que piensan que todo el mundo va a por ellos. Finalmente he descubierto que es verdad».

Más suerte tuvo Marlon Brando. Muchos años después, acabó cobrando todo su dinero por su aparición en *Superman* y volvió a trabajar con los Salkind en el fiasco comercial *Cristóbal Colón, el descubrimiento*.

Riéndose de su mito americano, pero sin caer nunca en la comedia autoparódica, esta secuela es deliciosa. El director Richard Lester firma un *cartoon* en el que Superman descubre que ya no es el tipo más duro del lugar cuando tres villanos son exiliados de su planeta natal y llegan a la Tierra. Los efectos igualan a los de la primera película, Christopher Reeve repite su rol como el Hombre de Acero con gran éxito y hay un gran reparto de actores secundarios, incluyendo a un irascible Gene Hackman y al excelente Terence Stamp.

La trama básica (supervillanos que esclavizan la Tierra) es potencialmente mucho más interesante que la de la primera parte, y aunque ocasionalmente se echa de menos la seriedad que Donner aportaba al tema, Lester la reemplaza con un inteligente matiz satírico y algunos buenos *gags*. Los puristas pueden encontrar ciertas cosas difíciles de aceptar, pero el público tiene pocos motivos para quejarse. El resultado es una película especialmente divertida y un raro ejemplo de secuela que no sólo iguala, sino que incluso mejora, a su original. No puede decirse lo mismo de *Superman III* y *Superman IV*, a pesar de que Reeve siguiese haciéndose cargo del papel.



En la lucha por terminar *Superman II*, al menos media docena de directores fueron llamados para ciertas secuencias, incluyendo a Peter Duffel, el diseñador de producción John Barry y el veterano Andre De Toth. Y aunque todas las escenas de Gene Hackman fueron dirigidas por Richard Donner, la mayoría de ellas tuvieron que ser reescritas, re-montadas, y re-dobladas por Richard Lester, con escenas adicionales rodadas utilizando dobles. Gran parte de esto se hizo para acomodar el nuevo argumento que se necesitaba tras la marcha de Marlon Brando, otro más en la larga lista de los que demandaron a los Salkind. La elección era eliminar a Brando de la cinta o arriesgarse a un mandamiento judicial contra la secuela. Finalmente, el "legado" de Donner puede cifrarse más ajustadamente en un diez por ciento de *Superman II*.

'EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA'



«¿Por qué tenían que ser serpientes?», es el lamento de *Indy*, aunque podría haber sido fácilmente el de Karen Allen. La actriz tuvo que soportar una experiencia que hace que las desventuras de Tippi Hedren en *Los pájaros* parezcan un paseo por el parque: Steven Spielberg le arrancó gritos más convincentes arrojándole serpientes vivas a la cabeza. Harrison Ford también sufrió lo suyo, víctima de un accidente casi mortal y de un grave caso de disentería. Todas las señales parecían de mal agüero, pero el resultado final —uno de los más estimulantes ejemplos de cine de aventuras de la historia— compensó lo malos tragos.

Su nombre es Indiana Jones. *Indy* para los amigos, *Junior* para su padre. Vive en Utah, imparte clases de Arqueología en la universidad y en sus ratos libres se le puede encontrar buscando tesoros ocultos en las selvas de América del Sur, en los desiertos egipcios o en el Nepal. Su afición a la aventura y a la arqueología le viene de su juventud, cuando formaba parte de los *boy-scouts*, así como la cicatriz de su barbilla, producto de un latigazo mal dado, y su aversión a las serpientes.

Su padre, Henry Jones, es un profesor especializado en literatura medieval, huraño, rígido y bastante victoriano, aunque dotado de un gran sentido del humor, un sabio despistado que ha dedicado toda su vida a la búsqueda del Santo Grial. Pertenece a la vieja escuela y no ve con buenos ojos el carácter aventurero de Indiana, al que considera un poco cabeza loca, aun cuando consiga antigüedades para los museos. De su madre apenas sabemos nada, salvo que en 1938, cuando padre e hijo se embarcan en el rescate del Cáliz de Cristo, ya había fallecido.

Al igual que Superman, nuestro héroe posee una doble personalidad. El doctor Jones lleva una vida sedentaria, imparte sus clases y evita como puede las miradas embelesadas de sus alumnas. Pero inesperadamente, este equilibrio se rompe y el tímido y miope profesor universitario se transforma en una especie de James Bond que, en vez de *smoking* y pistola, luce barba de varios días, cazadora de cuero, sombrero de fieltro marrón y un látigo que lo mismo le sirve para rechazar a un enemigo que para salvar un obstáculo. Pero al contrario que el famoso héroe del cómic, *Indy* es mucho más humano y vulnerable, aunque igualmente invencible, un personaje que suda y padece sus hazañas, que va lleno de polvo, golpes y magulladuras, y que más de una vez ha perdido su preciado botín a manos del arqueólogo rival. En cuanto a su relación con las mujeres, su comportamiento responde en líneas generales al de un misógino: no rehúye la compañía femenina, pero es incapaz de mantener una relación seria; lo más, un breve e intenso romance.

Desde su nacimiento, el público se sintió inmediatamente atraído por este personaje romántico y legendario, a caballo —según definición del propio Spielberg— entre el Errol Flynn de *Las Aventuras de Don Juan* y el Humphrey Bogart de *El Tesoro de Sierra Madre*. Un héroe de una pieza que parece salido de las sesiones

matinales de los años treinta, aquellas entrañables películas “en jornadas” que dejaban siempre al protagonista en una situación de máximo peligro, aparentemente insalvable, hasta la semana siguiente. Harrison Ford encarnó admirablemente a este aventurero absolutamente irresistible, valiente, astuto e infatigable, identificación de los sueños adolescentes de una generación necesitada de héroes individuales, transparentes en sus intenciones, antítesis de los tipos violentos y desencantados que predominaron en el cine a finales de los sesenta y principios de los setenta por obra y gracia de cineastas como Sam Peckinpah.

En busca del arca perdida acabó recaudando 367 millones de dólares en todo el mundo y convirtiéndose en la cinta más taquillera de la Paramount hasta el estreno de *Forrest Gump*. Marcó un nuevo amanecer para los *blockbusters* veraniegos, ganó cuatro Oscar y elevó la polvorienta imagen de la Arqueología a la profesión más *sexy* conocida por el hombre.

La excelente carrera comercial de la primera aventura del nuevo héroe dio origen a una saga tan popular como rentable y a innumerables imitaciones, la mayoría tan deplorables como los pobres remedos prot agonizados por Richard Chamberlain, Tom Selleck y compañía. Fue el triunfo del cine como arte espectacular y la constatación de que Hollywood seguía siendo la fábrica de sueños. Y eso que no es fácil repetir una y otra vez un éxito de taquilla contando aparentemente con los mismos elementos. A lo largo de la historia del cine, los casos similares se pueden enumerar con los dedos de una mano: Tarzán, James Bond, la saga de *Star Wars* y poco más. La estrategia de la serie hay que considerarla, por tanto, como perfecta, independientemente de su valor cinematográfico. Una gigantesca operación industrial magníficamente coordinada y dirigida por el binomio mágico Lucas & Spielberg. Ambos, conscientes del incalculable valor del producto que tenían entre manos, supieron mimarlo, cuidarlo y venderlo, manteniéndose fieles a la línea que trazaron con perfecto pulso comercial y artístico en el primer episodio de la serie. Cabían invenciones en los detalles, en las anécdotas, y a lo sumo en la concepción de algún personaje —la heroína o el padre de Indiana—, pero las ideas fundamentales, los materiales básicos y la estructura argumental debían ser aplicados con la misma fórmula. Así, el cóctel formado por paisajes exóticos, peligros extraordinarios, intrigas maquiavélicas, héroes inquebrantables y seres perversos, aderezado con unas gotas de humor, se convirtió en un fascinante espectáculo visual aclamado por los espectadores de todas las edades, un éxito mundial que introdujo en la mitología del celuloide un nuevo personaje: Indiana Jones.

La historia dice que George Lucas empezó a pensar por primera vez en *En busca del arca perdida* en 1973, en la época en que terminaba de rodar *American Graffiti*. Pero también estaba consumido por su idea de hacer una película de ciencia-ficción, así

que los planes para *Indy* quedaron en el congelador.

Dos años después, Lucas se reunió con su amigo Philip Kaufman, y le habló sobre su concepto de un largometraje inspirado en los seriales matinales de la RKO a los que era tan aficionado en su infancia. Tras una mini-tormenta de ideas, dieron con su héroe: un arqueólogo *playboy* que lucha con los nazis por el día y seduce a las mujeres por la noche. Su nombre: Indiana Smith. Kaufman sugirió el tema del Arca de la Alianza como *mcguffin* central,^[1] y Lucas le propuso dirigir la película. Pero Philip estaba ocupado con el guión de *El fuera de la ley* y, de nuevo, el proyecto fue aplazado mientras George volvía a concentrarse en su saga interestelar. Fundido en negro durante varios años y llegamos a mayo de 1977.

Según cuenta la leyenda, el intrépido doctor Jones nació en una playa de Hawai, mientras sus padres en la llamada vida real, George Lucas y Steven Spielberg, se tostaban al sol del Pacífico para recuperarse de sus últimos rodajes. El primero para olvidar los horrores de *La guerra de las galaxias* y el segundo la difícil experiencia de *Encuentros en la tercera fase*. Las vacaciones se convirtieron en las más provechosas de sus respectivas vidas.

En este idílico paraje, arrodillados en la arena en el Hotel Mauna Kea, Lucas y Spielberg parecían la más extraña de las parejas. Sin embargo, eran un dúo perfecto: dos niños hiperdesarrollados con un maduro genio para el cine. Mientras pasaban la tarde construyendo castillos, sus fantasías inevitablemente giraron hacia fantasías fílmicas.

Cuando empezaron a llegar las primeras noticias de la extraordinaria acogida a la epopeya galáctica, con interminables colas delante de todas las salas donde se exhibía, un entusiasmado George le comentó a su compañero que le gustaría dirigir una película de acción trepidante que mezclaría las cualidades míticas de lo oculto y los seriales matinales de los sábados, y que destronaría a James Bond en el proceso. Sería un homenaje a los viejos filmes de episodios que adoraron en su infancia realizado con los medios de hoy. A continuación, le contó la historia de un arqueólogo que recorría parajes exóticos a finales de los años treinta en busca de tesoros ocultos.

La imagen del héroe de Lucas se adaptaba más a la de un cazador de fortuna que a la de un científico, una especie de mercenario de la arqueología que no dudaba en utilizar medios poco lícitos para alcanzar sus objetivos, aunque eso sí, todas las reliquias que encontraba en sus correrías las donaba a un museo. O por lo menos casi todas. Porque en un principio el doctor Jones era un auténtico *playboy* acostumbrado a frecuentar los ambientes más lujosos de Manhattan, un tren de vida que le obligaba a recurrir de vez en cuando a algunos de los tesoros que caían en sus manos.^[2]

Después de veinte minutos escuchando el relato, Spielberg exclamó: «Me encantaría hacerla». Lucas le sorprendió con su respuesta: «Bueno, yo estoy retirado.

Ya no voy a dirigir más, así que si la quieres, es tuya». Acordaron iniciar la producción en 1980, pues Steven primero tenía que completar la post-producción de *Encuentros en la tercera fase* y ya se había comprometido a dirigir *1941*.

Unos meses después de las mencionadas vacaciones, Lucas se puso en contacto con Spielberg para saber si continuaba interesado en dirigir una película de aventuras al estilo de los viejos seriales. Steven reiteró su compromiso sin dudarle un solo instante. Cinco años había esperado Indiana para poder calarse su sombrero y ya nada le detendría. *En busca del arca perdida* le estaba esperando.

La pareja de oro del cine norteamericano se puso manos a la obra. Spielberg poseía la habilidad y el ingenio; Lucas, los dólares y los medios deseados, y ambos reunían con poco más de treinta años un excelente currículum forjado a base de repetidos éxitos de taquilla.

En esta fase, el proyecto aún no tenía guionista. Una vez los abogados de Lucas y Philip Kaufman llegaron a un acuerdo, manteniendo el nombre de Kaufman en los títulos de crédito, Steven propuso a un joven publicitario de Chicago llamado Lawrence Kasdan para el desarrollo del libreto. «Cuando Spielberg leyó mi guión *Continental Divide*», comentó Kasdan, «le dijo a mi agente: “Estoy haciendo una película con George Lucas y creo que este chico podría escribirla. ¿Pasaría algo si le enseño *Continental Divide* a George?” Y nosotros, por supuesto, aceptamos. Entonces conocí a Lucas —había leído el guión y le había gustado— y en esa primera reunión, me contrató».

A finales de 1977, Lucas, Spielberg y Kasdan se reunieron en Los Ángeles para hablar de su nuevo proyecto. Se pasaron una semana pergeñando el argumento básico de *En busca del arca perdida*, y George registró todas las ideas en cintas de magnetofón. Situaron la acción en 1936 para poder utilizar hechos reales sobre Adolf Hitler, estudiante de la doctrina religiosa, de los objetos raros y del ocultismo. La historia nos cuenta las aventuras de un superheroico arqueólogo que dedica los veranos a buscar objetos misteriosos... en este caso, la mítica Arca de la Alianza, que, según la tradición bíblica, contiene las tablas de la Ley en su interior, un mítico tesoro que tiene misteriosos poderes destructivos. Era un argumento digno de DeMille, con escenarios exóticos, ciudades perdidas, villanos ansiosos de poder, interludios románticos y peligro de muerte cierta.

«Larry [Kasdan], George y Steven se lo pasaron genial eligiendo escenas que les habían emocionado cuando eran pequeños y que querían volver a ver en el cine», declaró el productor Frank Marshall. «Yo les miraba y decía: “¿Pero de dónde vamos a sacar un ala que vuele?” Había que ser prácticos. Pero era una de esas ocasiones en las que propones todos los cacharros que te encantan y las ideas más disparatadas que se te ocurren y luego comentas: “Podemos hacerlo”. George creó un ambiente genial, muy positivo. Su lema era: “Podemos hacer lo que queramos, y podemos

ingeniárnoslas para que no nos salga demasiado caro”. Ése era el reto».

Al final de la semana, Lawrence Kasdan se puso a escribir la primera versión del guión. «Salí de aquellas reuniones sintiendo que estaba en muy buena forma», recordaba el joven escritor, «y entonces me senté y pensé: “Uh-oh, esto va a ser duro”». Y fue duro, lo bastante para mantener a Kasdan ocupado durante seis meses. El resultado fue excepcional.^[3] Larry otorgó una dimensión extra a personajes que eran esencialmente de *cartoon*, pulió una historia demasiado extensa —la escena de la carrera de carretillas en el interior de la mina fue eliminada y reutilizada tres años después en *Indiana Jones y el templo maldito*— y cubrió el talón de Aquiles de Lucas con sus intemporales diálogos.

Con el guión en buenas manos, Lucas y Spielberg podían dedicar su atención a otros proyectos. El primero saboreó el extraordinario éxito de *La guerra de las galaxias* y se sumergió en la producción de *More American Graffiti*, de B.W.L. Norton, y en la segunda parte de la prevista trilogía galáctica, *El imperio contraataca*, donde actuó como productor y guionista, relegando la dirección en Irvin Kershner. Su socio también se ocupó de proyectos propios y ajenos, y el más importante, sin duda, fue la comedia *1941*, millonario juguete estrenado en 1979 que supuso la mayor catástrofe comercial de su carrera y un tema casi tabú en las entrevistas que concedió con posterioridad.

Comenzó entonces el largo peregrinar en busca del estudio dispuesto a apoyar el proyecto de Lucas y Spielberg. La combinación de los dos grandes *wonderboys* de Hollywood hacía pensar que las *majors* se darían de bofetadas por formar parte del proyecto. No fue así. Todos los ejecutivos estaban asustados ante los altos porcentajes que tendrían que entregar a dos talentos de ese calibre, lo que reduciría enormemente sus beneficios.

Muchos de los veteranos de Hollywood, incluyendo a Lew Wasserman de Universal, se sintieron ofendidos por lo que llegó a conocerse como el “trato asesino de Lucas”.^[4] Otros ejecutivos simplemente no podían rechazar el mejor guión que habían visto en años y la unión de dos de los talentos más brillantes del cine americano. Si hubo un único momento en que el Nuevo Hollywood triunfó sobre el Viejo, fue cuando el presidente de Paramount, Michael Eisner, aceptó las condiciones.

«Michael Eisner, entonces en la Paramount, leyó las veinte primeras páginas del guión, y dijo: “En esto ya se nos iría todo el presupuesto”», recordó años más tarde el productor Frank Marshall. «Pero George, a esas alturas de su carrera, ya se podía permitir el lujo de afirmar: “Podemos hacerlo, y aquí están los que lo harán”. Y lo hicimos. Y sigue siendo la experiencia más gratificante que he vivido como productor».

Robert Watts, que había sido supervisor de producción en *La guerra de las*

galaxias, ejerció las mismas funciones en *En busca del arca perdida*. Llegó a Hollywood en noviembre de 1979 para hablar de la logística con Lucas y Spielberg. «Todos estaban preocupados», recordaba Watts. «Después de todo, rodábamos en cuatro países y tres continentes. ¿Se imaginan lo que es trasladar a todo un equipo de rodaje de Túnez a Hawai? Afortunadamente, George y Steven tenían una relación fantástica. Son la pareja ideal, porque ambos participan en la parte creativa. Los dos son cineastas responsables. A Steven le encanta dirigir, a George no. Steven acepta proyectos ideados por otros; a George le gusta hacerlo todo él desde el principio».

Lucas había encargado al artista de comics Jim Steranko que crease detallados dibujos de sus personajes centrales. «Había cuatro ilustraciones: un hombre peleando bajo el ala de un avión con un enorme alemán, un caballo negro persiguiendo un camión, el mismo hombre en un templo con un nido de serpientes y el desierto con una batalla de fondo», dijo Howard Kazanjian, contratado por sus amigos como coproductor ejecutivo. «El personaje tenía barba de tres días y tenía su bolsa y su látigo, y el modo en que estaba ahí de pie... era Harrison Ford».

Después de largas reuniones, el personaje y la historia tomaron forma definitivamente. El héroe todavía se llamaba Indiana —en homenaje al perro de Lucas—, pero el apellido Smith —que Steven odiaba— dejó su lugar a Jones. Todo lo que tenían que hacer ahora era buscar un actor para interpretarlo.

Parecía evidente para todo el mundo que el rol había sido creado específicamente con Ford en mente. Pero en los meses siguientes, Spielberg y Lucas hicieron cuanto pudieron por evitar contratarle. Para ambos, los contras de escoger a Han Solo superaban con mucho los pros.

En la víspera del Día de Acción de Gracias de 1979, Steven Spielberg telefoneó al director de casting Mike Fenton (con quien ya había trabajado en *Loca evasión*) y le preguntó si quería trabajar con él en su nueva producción. Fenton dijo que por supuesto, y se reunió con Spielberg y George Lucas en un restaurante de Hollywood. Fue entonces cuando Fenton recibió el guión de *En busca del arca perdida*. La película se estaba llevando en secreto. Steven le pidió a Mike que no discutiese el personaje de Indiana Jones, pero no puso límites sobre quién podía interpretar el papel. «Originalmente queríamos un completo desconocido», explicó el director. «Concretamente, George y yo queríamos hacer una estrella de Johnny, el albañil de Malibú. No pudimos encontrar ningún albañil en Malibú, así que empezamos a buscar entre gente más conocida de la industria».

Lucas y Spielberg tenían una imagen mental de la clase de héroe que estaban buscando. George veía a Jones como un *playboy* desaliñado. La clase de aventurero vestido como Humphrey Bogart en *El tesoro de Sierra Madre*, completado con cazadora de cuero y un látigo. El Jones de Steven era más un alcohólico

quejumbroso, bruscamente romántico y violentamente atractivo.

Las sesiones de *casting* se celebraban en la cocina de Lucasfilm, y los candidatos que llegaban de nueve a una ayudaban a cocinar, mientras que los que llegaban entre las dos y las siete se comían lo que había sido cocinado. Se corrió la voz, así que los actores llamaban a sus agentes diciendo: «Sólo quiero ir después de las dos». Todo el mundo quería comer, nadie quería cocinar.

No se sabe si un actor de treinta y cinco años llamado Tom Selleck fue a cocinar o a comer. En cualquier caso, estaba lleno de ambición. Alto, atractivo y atlético, este antiguo modelo de Detroit había conseguido un papel recurrente en la serie televisiva *Los casos de Rockford*, y se había dejado ver en pequeños papeles cinematográficos. Sin embargo, era más conocido a principios de los ochenta como el “hombre de Marlboro”, cuya imagen ilustraba los incontables anuncios de cigarrillos en prensa y en carteles por toda América.

Superadas las primeras audiciones, todo el mundo estuvo de acuerdo en que Tom Selleck era perfecto para el papel de Indiana. Pero surgió un problema: el actor había firmado una opción para protagonizar una nueva serie de Universal y CBS titulada *Magnum*, cuyo episodio-piloto había sido emitido unos meses antes. No había emocionado a nadie, y la opción que le comprometía con la serie estaba a punto de expirar. Impacientes por empezar a trabajar con el actor, Lucas y Spielberg trataron de asegurar su desvinculación. La Universal aceptó, pero cuando los ejecutivos de la cadena CBS supieron que los cineastas de moda iban detrás de la estrella de una serie descartada, decidieron ponerla en marcha para desgracia de éste y suerte de Harrison Ford.

Un día Selleck era Indiana Jones, al siguiente era Magnum, el último detective privado de la televisión, y no había nada que él pudiese hacer al respecto. «Sentí mucha melancolía después de quedarme fuera de *En busca del arca perdida*», comentó años después. «Todos los actores sueñan con hacer películas y pensé que nunca iba a dejar de ser un actor de televisión».^[5]

La leyenda cuenta que unos días después, Steven Spielberg estaba viendo *El imperio contraataca* y reparó en que el actor que interpretaba a Han Solo sería un perfecto Indiana Jones. El lacónico carisma de Harrison Ford se ajustaba como un guante a la visión que el director tenía sobre cómo debía ser *Indy*: una mezcla de Errol Flynn y Humphrey Bogart.^[6]

Otros cuentan una historia diferente. El productor ejecutivo Howard Kazanjian insiste en que Harrison Ford había sido considerado para el papel desde el primer día, pero que Lucas y Spielberg se mostraban reticentes a escoger un rostro conocido. Mike Fenton era de la misma opinión: «Siempre supimos que Harrison estaba hecho para este papel. George y Marcia Lucas, Steven Spielberg y los productores Kathleen Kennedy y Frank Marshall, todos sabíamos que teníamos a Harrison en la reserva, en

caso de no encontrar a alguien que estuviese más cerca del personaje de Indiana Jones».

¿Dónde estaba Ford entretanto? Fingiendo no estar interesado, aunque en realidad estaba echando humo. Su frustración había ido aumentando mientras observaba la situación. «Ellos saben dónde encontrarme», decía a todo el que le sugería que ejerciese más presión en su favor. Luego, “Variety” anunció prematuramente que Selleck había sido contratado, y la frustración se convirtió en ira. Cuando George le llamó, fingiendo serenidad con un «Steven y yo hemos estado dando vueltas a la idea de que te gustaría hacer esto», Harrison ya sabía que les haría pagar un alto precio por el tratamiento recibido. Sentía la fuerza del rol de Indiana Jones, lo valioso que podía ser para su carrera. Pero también sabía que tenía la sartén por el mango.

Ni Spielberg ni Lucas podían ser considerados fáciles de convencer en las negociaciones. Su acuerdo con la Paramount había sido la comidilla de toda la ciudad durante semanas. En Ford, sin embargo, encontraron un formidable adversario, alguien que compartía su iconoclastia en los negocios y en el arte. A cambio de su compromiso para hacer tres películas, el actor exigió un salario de siete cifras, un siete por ciento de los ingresos brutos en taquilla y una extensa reescritura de todos sus diálogos.

La mayor preocupación de Harrison eran las ocasionales semejanzas que *Indy* tenía con Han Solo, y quería establecer claras distinciones entre ambos personajes. «No quería que Jones fuese una especie de Profesor Solo», declaró. No quedaba tiempo para una reescritura del guión. Pero Spielberg reconoció en Ford una habilidad innata con los diálogos y quiso incorporar algunas de sus sugerencias. «Steven y yo nos sentamos en el avión que salía de Los Ángeles», recordaba el actor, «y repasamos el guión línea por línea durante diez horas. Cuando llegamos a Londres, habíamos resuelto toda la película».

Spielberg quería a su novia Amy Irving para el papel de la chica del protagonista, Marion Ravenwood, pero una inoportuna ruptura sentimental dio al traste con su posible participación en *En busca del arca perdida*. Lucas eligió a Debra Winger, que rechazó la oferta. Finalmente, fue la semidesconocida Karen Allen quien se llevó el gato al agua. Danny De Vito fue la primera elección para interpretar a Sallah, el colega de *Indy*, pero no se llegó a un acuerdo sobre su salario, y el papel acabó en las manos del galés John Rhys-Davies.

Spielberg y Lucas se embarcaron en una búsqueda por todo el mundo para encontrar las localizaciones perfectas. Se decidieron por la ciudad de La Rochelle, en la costa francesa, los estudios Elstree de Londres, el desierto de Túnez y su amada Hawaii. La primera parada fue en La Rochelle, cien millas al norte de Burdeos. Los dos cineastas habían descubierto que allí descansaba un submarino alemán, abandonado en la

guerra, perfecto para la escena en que el buque de vapor es torpedeado por el submarino alemán. La filmación comenzó el 23 de junio de 1980, y los cinco primeros días del calendario de rodaje se invirtieron en las escenas del secuestro del submarino.

Fue entonces cuando Harrison Ford experimentó por primera vez las enormes exigencias físicas de su papel. «Nadar hasta el submarino no tenía peligro», dijo el actor, «sólo suponía incomodidad». Lo peor aún estaba por llegar.^[7]

Steven Spielberg rodaba a toda prisa y, siete días después, la producción ya estaba en los estudios Elstree de Londres para filmar los interiores. ¿Por qué tanta velocidad? Por dinero. Lucas y Spielberg habían llegado a un fantástico acuerdo financiero con la Paramount: el productor recibiría cuatro millones de dólares; el director, un millón y medio; y ambos recibirían una parte de los ingresos brutos. Pero el trato contenía una trampa: Michael Eisner negoció unas cláusulas de fuertes sanciones económicas en caso de que la película superase los veinte millones de dólares de presupuesto o el calendario previsto de ochenta y siete días de rodaje.

En la fértil imaginación de Spielberg y Lucas, *En busca del arca perdida* sería el equivalente cinematográfico a una montaña rusa de Disneylandia. Y Ford pronto comprobaría que todo lo vivido hasta entonces palidecía en comparación con la tortura física que le esperaba más adelante.

El alcance del castigo se hizo obvio cuando llegó la hora de rodar la escena inicial, ambientada en un antiguo templo peruano, donde *Indy* evita una sucesión de trampas mortales para hacerse con una estatuilla. En el clímax de la secuencia, el protagonista es perseguido por una gran bola de piedra —en realidad, cuatrocientos kilos de fibra de vidrio, madera y arcilla—. Ford estaba convencido de que podía dar esquinazo a la mole, y repitió la escena diez veces. Si hubiese tropezado en una sola ocasión, la roca le habría caído encima. «Venció las diez veces y rompió los pronósticos; él tuvo suerte y yo fui un idiota por dejar que lo intentara», dijo Spielberg arrepentido. Aquello sólo fue el principio.

«Todo lo que simplemente implicaba graves lesiones o incapacidad total, Harrison lo hacía», reconoció el director. «Todo lo que significaba la muerte debido a un error fatal de cálculo, lo hacían los especialistas». Ford justificó su insistencia en hacer la mayoría de sus escenas de acción con un argumento irrefutable: «Joder, si no las hubiese hecho, no se me habría visto en la película».

«Soy el mayor cobarde del mundo», solía decirle Harrison a Glenn H. Randall cuando éste le explicaba las escenas. Sin embargo, secuencias como aquella en la que está colgando del morro de un camión en marcha, a centímetros del suelo, demuestran determinación o una clase de locura que Randall no se había encontrado antes.

La filmación continuó a un ritmo frenético. Siguiendo cada día el meticuloso

storyboard de Ed Verreaux, el director logró un promedio de quince tomas diarias en interiores y treinta y cinco en exteriores. En seis semanas de trabajo en Elstree, Spielberg había finalizado todos los interiores correspondientes a El Cairo y la secuencia completa del templo peruano, utilizando trucos, maquetas, animación y cuantos procedimientos pudieran ayudar a que lo fantástico se hiciera real y lo real se hiciera fantástico. Así, el templo del prólogo no era más que un pasillo convenientemente decorado y repleto de trucajes mecánicos y ópticos. El Raven Bar de Nepal, donde tiene lugar una espectacular pelea entre Indiana y los agentes nazis, era también un decorado de madera rodeado de vidrios pintados como fondo y nieve artificial accionada por un ventilador, mientras que el Pozo de las Almas, el escondite del arca, fue construido íntegramente en un estudio con la ayuda de 70 toneladas de yeso. Pero no todo era mentira. Al menos las tarántulas que aparecían en el templo y las serpientes que se amontonaban en el fondo del pozo eran tan reales como la vida misma.

El director sabía que un héroe con una debilidad parecería más vulnerable, y sería más fácil que el público se identificase con él. Así que hizo que Indiana Jones tuviese miedo a las serpientes, y no hace falta decir que el protagonista encontró unas cuantas durante sus aventuras en *En busca del arca perdida*. El Pozo de las Almas estaba lleno de ellas.

Se suponía que el suelo del *set* tenía que estar cubierto de serpientes vivas, y aunque ya había dos mil en el estudio, Spielberg seguía queriendo más y más. Así que suspendió el rodaje durante un día mientras otras cuatro mil quinientas cobras y serpientes de cascabel eran importadas desde Dinamarca, y en aras del realismo incluso utilizó trozos de manguera para llenar los espacios que dejaban los reptiles. De manejar a estos peculiares extras se encargó el experto en serpientes Mike Culling.

Este toque de verismo obligó a los actores a realizar grandes esfuerzos para demostrar su profesionalidad ante las cámaras. Y no era para menos. Porque si tener como compañeros de reparto a seis mil ofidios, entre boas, pitones, cobras y culebras, no es lo más recomendable, ni que decir tiene que la emoción debió subir bastantes enteros cuando descubrieron que el suministro de antídoto para veneno de serpiente llevaba dos años caducado y que había que traer otro expresamente desde la India, lo que provocó más retrasos. Entonces, justo cuando estaban preparados para empezar, la hija de Stanley Kubrick —que dirigía *El resplandor* en los mismos estudios Elstree— se pasó por el plató de *En busca del arca perdida* y, cuando vio las serpientes, corrió a llamar a la Sociedad Protectora de Animales. Otro día perdido mientras los atribulados cineastas aseguraban a las autoridades que los ofidios estaban siendo tratados con sumo cuidado.

Ford, mientras tanto, restaba importancia al miedo de *Indy* a las serpientes con su

característica sonrisa. «No me molestan en absoluto», declaró. «Cuando era un niño, estuve en un campamento de *boy scouts* y solía recogerlas. Me asombra que ésa sea la escena que más miedo da a mucha gente».

Karen Allen era una de esas personas. «Harrison tenía sus botas y guantes, y prendas de cuero», recordaba la actriz, «y yo tenía los brazos desnudos y nada en las piernas ni los pies. Al principio fue duro, porque no podía soportar a las serpientes en mis pies. Pero me acostumbré a ellas».

Aunque la mayor parte de los ofidios eran inofensivos, el equipo usó un par de cobras, cuya mordedura es mortal, para añadir un poco de peligro real para *Indy*. «Cuando usamos las cobras», explicó Howard Kazanjian, co-productor ejecutivo de la película, «teníamos ambulancias fuera del set y un equipo médico con antídoto importado de la India». Los protagonistas estaban en buenas manos.

«Aunque nunca me mordieron», dijo Karen Allen, «sí atacaron al ayudante de dirección, y hubo momentos en que tenía que marcharme del set en mitad de la toma». Inevitablemente, la doble de Karen ocupó su puesto en varias escenas; y cuando ni siquiera ella se sintió segura, el cuidador de serpientes Steve Edge tuvo que afeitarse las piernas y ponerse el vestido de Marian. La leyenda dice que muchos de los ofidios nunca fueron recuperados y aún se pasean por los oscuros rincones de Elstree.

Spielberg, cuya reputación como un director con poca paciencia con sus actores era bien conocida en Hollywood, tampoco facilitaba las cosas. Si existía alguna duda del lugar que los intérpretes ocupaban en su universo, Karen Allen proporcionó todas las evidencias necesarias durante el rodaje de la escena del Pozo de las Almas. Steven le arrojaba serpientes y le pegaba fuego a su vestido para provocar gritos más realistas. «Ve a los actores como parte del decorado», protestaba Allen. La actriz explotó el día que el cineasta le arrojó una pitón muerta a la cabeza.

La huida de *Indy* del Pozo de las Almas ofreció al director una oportunidad para una escena realmente espectacular. En su esfuerzo por abrir un agujero en la pared de su prisión, *Indy* derriba una gran estatua de un dios chacal y monta en ella mientras cae (un homenaje, quizás, a Slim Pickens cabalgando sobre la bomba atómica en *¿Teléfono rojo?... Volamos hacia Moscú*). Harrison Ford, intrépido pero no estúpido, sabía que era el momento de ceder su lugar al especialista profesional Martin Grace.

Como explicaba Glenn Randall: «El chacal tenía veintiocho pies de altura. Era de yeso, pero aún así increíblemente pesado. Pusimos grandes poleas hidráulicas en una pierna para saber exactamente en qué plano iba a derrumbarse. Sólo podía caer de un modo, si todo salía bien».

Pero a pesar de todas las previsiones, algo salió mal. Si se observa atentamente la película, se ve a *Indy* perdiendo pie por un instante cuando la estatua comienza a caer. «Sí, yo aún estaba bajando cuando se puso en marcha», reconoció Martin Grace. «Y

es entonces cuando tienes que pensar deprisa. Debería haber estado en mi posición... Los especialistas son gente que piensa muy rápido». Grace salió indemne.

Los problemas se intensificaron cuando el rodaje se trasladó al sofocante calor de Túnez. Aunque las temperaturas alcanzaban los 50° C, Steven seguía rodando a toda máquina. «Nunca he visto a un equipo tan cansado», recordaba el actor Paul Freeman. «Les veías dormirse con la cara metida en su plato de comida».

Una de las primeras escenas en filmarse en el desierto de Sedala fue la pelea entre *Indy* y un gigantesco mecánico alemán alrededor de una avioneta a punto de despegar. Durante los ensayos todo funcionó perfectamente, y Ford rodó sobre su espalda para alejarse del tren de aterrizaje del aparato. Frente a las cámaras, sin embargo, resbaló y uno de sus pies quedó atrapado bajo una rueda en movimiento. Los frenos entraron en funcionamiento segundos antes de que su rodilla fuese aplastada. La estrella no resultó herida, pero hicieron falta cuarenta personas para apartar la avioneta de su pierna.

«La reacción del equipo fue la normal que uno asocia a que el protagonista sea arrollado por un avión cuando la película sólo está a medio rodar», explicaba Harrison.

«Normalmente no soy un quejica, sé que no van a matar al protagonista en una película de veinte millones de dólares. También sé que *Indy* no quedaría bien con una pierna de madera. Tuve mucho más cuidado con el trabajo de los especialistas después de aquella experiencia».^[8]

Más le valía tenerlo. Aún estaba por venir la peligrosa persecución en la que *Indy* empieza saltando desde un caballo a un camión alemán en marcha, que está transportando el arca, y acaba con nuestro héroe cayendo desde el capó del camión, y luego siendo arrastrado por la carretera durante un par de millas antes de subir de nuevo a la caja del camión. Para esa escena, Ford volvió a pedir un especialista. Consiguió uno... para los planos largos. En los primeros planos es el propio Harrison, colgando del retrovisor del vehículo, quien es arrastrado por la carretera. Como siempre, Ford no le daba importancia. «No podía ser peligroso», decía, «porque aún quedaban unas cuantas semanas de rodaje».

La última parada en Túnez fue la ciudad de Kairouan, que hacía las veces de El Cairo en los años treinta, lo que obligó a los técnicos a subirse a los tejados para quitar las antenas de televisión, un detalle que costó a la producción otro día de rodaje.

Spielberg había programado una increíble lucha de espada contra látigo entre *Indy* y un gigantesco guerrero árabe en un abarrotado mercado callejero. Pero Harrison Ford no estaba en condiciones de soportar una prolongada secuencia de acción. La disentería había hecho mella en él, como en el resto del equipo (no así Steven, que guardaba una reserva personal de comida enlatada importada de casa), y bastante

tenía con batallar con sus dolores gástricos y las consabidas visitas al retrete como para pensar en pelearse con nadie.

El temido día llegó en su quinta semana de disentería y en una mañana en que todo el mundo parecía estar a punto de derrumbarse. Para empeorar las cosas, el espadachín árabe era «un inepto», en palabras de Karen Allen. «El tipo no se había aprendido los movimientos coreografiados, y parecía que no iba a funcionar». Ford, viendo que las complicaciones de manejar a una gran multitud y la pelea de espadas podían llevar todo el día, sugirió una alternativa: «¿Por qué no me limito a disparar a ese cabrón?». Spielberg exclamó: «Estaba pensando exactamente lo mismo». Y la necesidad se convirtió en el origen de uno de los *gags* visuales más divertidos de la película: el espadachín realiza una intrincada demostración con una gran cimitarra; *Indy*, sin dejarse impresionar, saca su revólver y le dispara. No muy deportivo, pero eficaz.

Esa escena también dice mucho al público sobre Indiana Jones. Su expresión de hastío cuando empuña su pistola resume la franqueza del personaje. Como explicó Ford: «*Indy* es una especie de héroe de aventuras, pero tiene debilidades humanas. Se comporta como un valiente, pero yo no le describiría como un héroe. Da clases, pero yo no le describiría como un intelectual. Quería evitar cualquier elemento en el rol que fuese demasiado similar a Han Solo. Pero *Indy* no tiene ninguno de esos artilugios sofisticados que le mantienen a salvo de sus enemigos. La historia está ambientada en 1936, después de todo, y él está ahí en medio sólo con su látigo para mantener al mundo a raya».

La última parte de la producción tuvo lugar —muy apropiadamente— en la isla hawaiana de Kauai a finales de septiembre, donde Spielberg filmó los exteriores para la secuencia inicial en el templo peruano. La suerte de Ford casi se agotó en el último día de rodaje, en una escena en la que tenía que escapar de una tribu de nativos. La estrella debía nadar hasta un hidroavión estacionado en mitad de un lago y subir al aparato. Para enfatizar el pánico de *Indy*, Harrison propuso dejar la puerta del aparato abierta con sus piernas colgando en el aire durante el despegue. Gran error. Ésa era la teoría. En la práctica, nadie calculó el efecto que las oscilantes piernas del protagonista tendrían sobre la aerodinámica del viejo biplano de los años treinta que estaban utilizando. El equipo y la esposa de Ford, la guionista Melissa Mathison, observaron impotentes y horrorizados cómo el avión no se elevaba más de veinte pies, viraba hacia las copas de los árboles y se perdía en la espesura. Harrison y el piloto reaparecieron ilesos. «Pero tuvimos que hacerlo todo otra vez, por supuesto», bromeaba el actor.

El frenético ritmo de trabajo de Spielberg dio resultado. Programada oficialmente para ochenta y cinco días, *En busca del arca perdida* se completó en sólo setenta y tres. El director consiguió ahorrar tiempo y esfuerzo al no filmar él mismo toda la

cinta. Se encargó de todas las secuencias con Harrison Ford, pero las escenas de masas, por ejemplo, fueron rodadas por el director de segunda unidad, Michael Moore o, en sus infrecuentes visitas al set, por el propio George Lucas. Además, hizo algo que nunca habría considerado en sus días anteriores a 1941: utilizar metraje de stock para ahorrar dinero en vez de recrearlo todo partiendo de su propia imaginación. El DC-3 que sobrevuela el Himalaya está sacado de *Horizontes perdidos* (1973), mientras una escena callejera de los años treinta se tomó prestada de *Hindenburg* (1975).

En busca del arca perdida se estrenó el 12 de junio de 1981, recaudando, tan solo en los tres primeros días de exhibición, ocho millones de dólares, casi la mitad de lo que había costado la producción en su totalidad. A partir de ahí, sólo dólares, dólares y más dólares. La película batió records de taquilla en todo el mundo y recibió ocho nominaciones a los Oscar —incluyendo la de Mejor Película—, aunque tuvo que conformarse con los correspondientes a categorías técnicas: Montaje, Dirección Artística, Sonido y Efectos Visuales. Además de ser el título más taquillero del año, pasó a formar parte de las diez películas con mayor recaudación de la historia.

La crítica, de igual modo, se rindió ante aquella excitante montaña rusa de casi dos horas. Vincent Canby, en el “New York Times”, encabezó los aplausos, describiendo *En busca del arca perdida* como «una de las películas americanas de aventuras más delirantemente divertidas, ingeniosas y estilizadas que se han hecho nunca». Casi todos los críticos eran de la misma opinión.

«Hay más excitación en los primeros diez minutos de *En busca del arca perdida*», escribió Bruce Williamson en “Playboy”, «que en cualquier filme que haya visto este año. Para cuando la explosiva aventura finaliza, cualquier cinéfilo que se precie debería estar exhausto». Y más entusiasmado aún se mostró el “Hollywood Reporter”: «Si George Lucas dijera que sería capaz de hacer una película muy entretenida con el Libro Rojo de Mao, ahora mismo me sentiría tentado a creerle. Y si tuviera intención de poner a Steven Spielberg en la dirección, le creería aún más».

De todo lo que se ha escrito sobre *En busca del arca perdida*, Roger Ebert, en su “Movie Home Companion”, es quizás el que más ha ido a la esencia del filme: «Es una experiencia extracorpórea, un filme con una imaginación fantástica y un ritmo vertiginoso, que te agarra en el primer plano, te lanza a una serie de aventuras increíbles y te devuelve a la realidad dos horas después... sin aliento, mareado, agotado y sonriendo como un tonto».

También se dieron cita las consabidas excepciones. La temida Pauline Keal lanzó sus dardos desde las páginas del “New Yorker”. «*En busca del arca perdida* es un tipo de cine tímido: el filme parece avergonzarse de no poder ofrecer al público las suficientes emociones como para hacerlo feliz». Pero ni los más firmes detractores de la cinta pudieron negar que la escena inicial, esencia del cine de aventuras, constituye

una de las mejores páginas del género.

En busca del arca perdida es un filme brillante, un canto a la aventura por la aventura con un desarrollo ejemplar en el que todas sus secuencias están perfectamente sincronizadas. Un espléndido tebeo donde se multiplican emociones en una trepidante sucesión de episodios. Desde el primer fotograma de la película, donde el célebre símbolo de la Paramount se transforma en una montaña de las selvas sudamericanas, hasta el enigmático plano final, el espectador asiste perplejo a una impresionante aventura que le hace saltar continuamente de su butaca.

El prólogo, doce minutos apabullantes y realmente insuperables, constituye toda una declaración de principios respecto al posterior desarrollo de la cinta, fiel reflejo de la famosa sentencia de Cecil B. DeMille: «Las películas deben empezar con un terremoto y luego ir en aumento». En este fulgurante comienzo vemos a Indiana sortear increíbles trampas, enfrentarse a un ejército de tarántulas, esquivar flechas envenenadas y huir de los feroces nativos en la selva amazónica, todo ello para apoderarse de un ídolo de oro macizo. En el tiempo que otros emplean para hacer aparecer las letras de crédito, Spielberg realiza una obra maestra del cine de aventuras.

Tras la presentación del héroe, las siguientes escenas nos muestran la dimensión real del protagonista, un profesor de aspecto inofensivo que imparte clases en la universidad, para a continuación retomar su estampa heroica. A partir de ahí, el delirio. La película adquiere un ritmo frenético y las pruebas se suceden una tras otra hasta la consecución del objetivo final: peleas a bordo de un camión, persecuciones, un intento de envenenamiento, serpientes venenosas, abordaje de un submarino y, por último, la apoteosis final, la ira de Dios al ser profanada el Arca Sagrada. Acción, acción y más acción, trufada, eso sí, con *gags* tan antológicos como el del mono que hace el saludo hitleriano, la alumna que se escribe «*Love you*» en los párpados y, sobre todo, la soberbia resolución del duelo entre Indiana y el gigantesco moro armado con una cimitarra.

Al espectáculo contribuyeron en buena medida los actores. Harrison Ford interpretó con convicción, desenvoltura y ese toque clásico de los galanes aventureros al intrépido personaje del sombrero de fieltro. Él es el ingrediente que eleva este homenaje enardecedor a los seriales de antaño sobre el nivel de la evasión clásica.^[9] Su interpretación es tan valiosa como el Arca de la Alianza. En la tradición de los superhéroes de cómic, Ford-Indiana tiene su lado Clark Kent, el colega de las gafas grandes y la musculatura desbordante. Parece ajeno a la admiración de sus alumnas, pues cuestiones más elevadas ocupan su mente: él aspira a pasar a la historia, no a seducir jovencitas. De ahí que uno de los mejores momentos de la cinta sea el más

apacible. Después de verse convertido en blanco de hondas, flechas, áspides y cerbatanas, permite que Marion deposite un beso sobre los escasos centímetros de su piel que permanecen ilesos. Cuando se señala una pestaña y ella obedece, se hace la luz para el espectador: esto no es una película para niños. Pero les dejamos mirar. Por lo menos aprenderán a esquivar rocas gigantes e incluso a burlar a un mono nazi.

En la piel de la corajuda Marion Ravenwood, Karen Allen se reveló como una gran comediente capaz de sostener el tipo en las situaciones más inverosímiles. Y es que la chica es de cuidado. Bebe como un cosaco, jura como un carretero y resiste los puñetazos tan bien como la bebida. Además, es guapa. Un personaje moldeado con los mismos materiales de las heroínas hawksianas: mujeres dispuestas a permitir que su hombre se rompa mil veces la crisma hasta que reconozca lo mucho que la necesita. Y si no, ahí está el puñetazo que le endosa Marion a Indiana como saludo después de diez años sin verse, toda una declaración de principios. Entre los malvados, todos excelentes, brilló con luz propia el inquietante Ronald Lacey, tan perverso como corresponde a un personaje dibujado con todos los tópicos del género, el sádico nazi al que le tiemblan los labios de satisfacción al pensar en las terribles maldades que va a cometer.

George Lucas colocó los cimientos de la historia, Lawrence Kasdan ordenó las ideas y las convirtió en palabras, Steven Spielberg las plasmó en imágenes, Harrison Ford encarnó al héroe en la pantalla y John Williams puso las notas musicales. No podía ser otro. El compositor que revolucionó la historia de las bandas sonoras con su excelente partitura de *La guerra de las galaxias*, premiada con todo merecimiento con el Oscar, compuso para la ocasión una melodía tan unida a la imagen de Indiana Jones como su sombrero o su látigo. Un tema, por otro lado, calcado al que ilustraba musicalmente las aventuras galácticas de Luke Skywalker y Han Solo.

Pocas veces se ha derrochado en la historia del cine tal cantidad de ideas, de *gags* y de sorpresas increíbles. Pocas veces se ha diseñado y filmado una película tan compacta, ni se ha fusionado con tanta brillantez el cine de gran espectáculo con el encanto de las añejas películas de serie B. El “Rey Midas de Hollywood” consiguió algo más que una soberbia colección de divertidas y trepidantes aventuras. Creó un nuevo héroe, un mito cinematográfico que contribuyó a resucitar un género al que algunos habían enterrado prematuramente.





George Lucas y Steven Spielberg tuvieron algunos problemas para encontrar al actor protagonista de *En busca del arca perdida*. Descartada su idea inicial de elegir a un completo desconocido, se decidieron por Tom Selleck, pero no pudieron cancelar su contrato con la serie *Magnum*. A menos de un mes para empezar la producción, y cuatro días después de anunciarse que Selleck no iba a aparecer en la película, Harrison Ford fue contratado como Indiana Jones.



Durante el rodaje londinense hubo pequeñas crisis. Las escenas en el Pozo de las Almas se prolongaron durante diez agonizantes días. Steven Spielberg insistió en que se trajeran 4.500 serpientes más en avión desde Dinamarca para añadirlas a las miles que ya había disponibles. Cuando llegaron, se descubrió que el antídoto importado desde la India estaba caducado desde hacía dos años. Se trajo otro y había una ambulancia preparada en todo momento. Pero alguien dejó de vigilar al inofensivo batallón de serpientes y 2.000 de ellas desaparecieron. Si fueron vendidas como souvenirs o si aún viven en los suburbios de Londres sigue siendo un misterio. Por seguridad, durante la filmación de esta secuencia cada miembro del equipo tenía que llevar ropa protectora, consistente en botas altas de goma y pantalones y chaquetas de lona reforzada. Los médicos aguardaban nerviosos en la puerta del set, con el antídoto preparado.



FICHAS TÉCNICAS

SUCEDIÓ UNA NOCHE

[It Happened One Night. Columbia Pictures, 1934]

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Frank Capra. **Producción:** Frank Capra y Harry Cohn. **Guión:** Robert Riskin, basado en la historia "Night Bus", de Samuel Hopkins Adams. **Fotografía:** Joseph Walker. **Música:** Howard Jackson y Louis Silvers. **Dirección artística:** Stephen Goosson. **Vestuario:** Robert Kalloch. **Montaje:** Gene Havlick. **Sonido:** Edward Bernds. **Duración:** 101 minutos. **REPARTO:** Clark Gable, Claudette Colbert, Walter Connolly, Roscoe Karns, Jameson Thomas, Alan Hale, Ward Bond, Arthur Hoyt, Blanche Frederici, Charles C. Wilson, Irving Bacon, Harry C. Bradley, George P. Breakston.

LA CARGA DE LA BRIGADA LIGERA

[The Charge of the Light Brigade. Warner Brothers, 1936]

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Michael Curtiz. **Producción:** Hal B. Wallis. **Guión:** Michael Jacoby y Rowland Leigh, basado en una historia de Michael Jacoby. **Fotografía:** Sol Polito. **Música:** Max Steiner. **Dirección artística:** John Hughes. **Orquestación:** Hugo Friedhofer. **Montaje:** George Amy. **Sonido:** C. A. Riggs. **Duración:** 115 minutos. **REPARTO:** Errol Flynn, Olivia De Havilland, Patrick Knowles, Henry Stephenson, Nigel Bruce, Donald Crisp, David Niven, C. Henry Gordon, G. P. Huntley, Jr., Robert Barrat, Spring Byington, E. E. Clive, J. Carrol Naish, Walter Holbrook.

ROBIN DE LOS BOSQUES

[The Adventures of Robin Hood. Warner Brothers, 1938]

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Michael Curtiz y William Keighley. **Producción:** Hal B. Wallis. **Guión:** Norman Reilly Raine y Seton I. Miller. **Fotografía:** Tony Gaudio y Sol Polito. **Música:** Erich Wolfgang Korngold. **Dirección artística:** Carl Jules Weyl. **Vestuario:** Milo Anderson. **Montaje:** Ralph Dawson. **Sonido:** C. A. Riggs. **Duración:** 102 minutos. **REPARTO:** Errol Flynn, Olivia de Havilland, Basil Rathbone, Claude Rains, Patric Knowles, Eugene Pallette, Alan Hale, Melville Cooper, Ian Hunter, Una O'Connor, Herbert Mundin, Montagu Love, Leonard Willey, Robert Noble, Kenneth Hunter, Robert Warwick.

LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ

[Gone with the Wind. Metro-Goldwyn-Mayer, 1939]

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Victor Fleming. **Producción:** David O. Selznick. **Guión:** Sidney Howard. **Diseñador de producción:** William Cameron Menzies. **Fotografía:** Ernest Haller, A.S.C. **Música:** Max Steiner. **Dirección artística:** Lyle Wheeler. **Vestuario:** Walter Plunkett. **Montaje:** Hal C. Kern. **Duración:** 226 minutos. **REPARTO:** Clark Gable, Vivien Leigh, Olivia de Havilland, Leslie Howard, Thomas Mitchell, Hattie McDaniel, Evelyn Keyes, Ann Rutherford, Harry Davenport, Butterfly McQueen, Barbara O'Neill, Jane Darwell, Ona Munson, Victor Jory, Fred Crabe, George Reeves, Tom Tyler, Ward Bond.

EL MAGO DE OZ

[The Wizard of Oz. Metro-Goldwyn-Mayer, 1939]

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Victor Fleming. **Producción:** Mervyn LeRoy. **Productor asociado:** Arthur Freed. **Guión:** Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf y Noel Langley, basado en la novela homónima de L. Frank Baum. **Fotografía:** Harold Rosson. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Vestuario:** Adrian. **Montaje:** Blanche Sewell. **Decorados:** Edwin B. Willis. **Duración:** 101 minutos. **REPARTO:** Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Bert Lahr, Jack Haley, Billie Burke, Margaret Hamilton, Charley Grapewin, Pat Walshe, Clara Blandick.

REBECA

[Rebecca. Selznick International, 1940]

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Alfred Hitchcock. **Producción:** David O. Selznick. **Guión:** Philip MacDonald, Michael Hogan, Robert E. Sherwood y Joan Harrison, basado en la novela del mismo título de Daphne Du Maurier. **Fotografía:** George Barnes. **Música:** Franz Waxman. **Dirección artística:** Lyle R. Wheeler. **Montaje:** W. Donn Hayes. **Sonido:** Jack Noyes. **Duración:** 102 minutos. **REPARTO:** Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson, Gladys Cooper, Nigel Bruce, Reginald Denny, C. Aubrey Smith, Melville Cooper, Florence Bates, Leonard Carey, Leo G. Carroll, Edward Fielding.

LA LOBA

[The Little Foxes. Samuel Goldwyn Productions, 1941]

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: William Wyler. **Producción:** Samuel Goldwyn. **Guión:** Lillian Hellman, basado en su obra teatral "The Little Foxes". **Fotografía:** Gregg Toland. **Música:** Meredith Willson. **Dirección artística:** Stephen Goosson. **Vestuario:** Orry-Kelly. **Montaje:** Daniel Mandell. **Maquillaje:** Perc Westmore. **Duración:** 116 minutos. **REPARTO:** Bette Davis, Herbert Marshall, Teresa Wright, Richard Carlson, Dan Duryea, Patricia Collinge, Charles Dingle, Carl Benton Reid, Jessie Grayson, John Marriott, Russell Hicks, Lucien Littlefield, Virginia Brissac, Terry Nibert, Henry Thomas, Charles R. Moore.

CITA EN ST. LOUIS

[Meet Me in St. Louis. Metro-Goldwyn-Mayer, 1944]

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Vincente Minnelli. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Irving Brecher y Fred F. Finklehoffe, basado en la novela de Sally Benson. **Fotografía:** George J. Folsey. **Música:** Ralph Blane, Hugh Martin, Nacio Herb Brown, Arthur Freed y George E. Stoll. **Dirección artística:** Lemuel Ayers, Cedric Gibbons y Jack Martin Smith. **Vestuario:** Irene Sharaff. **Montaje:** Albert Akst. **Duración:** 108 minutos. **REPARTO:** Judy Garland, Margaret O'Brien, Mary Astor, Lucille Bremer, Leon Ames, Tom Drake, Marjorie Main, Harry Davenport, June Lockhart, Henry H. Daniels Jr., Joan Carroll.

ALMA EN SUPPLICIO

[Mildred Pierce. Warner Bros., 1945]

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Michael Curtiz. **Producción:** Jerry Wald y Jack L. Warner. **Guión:** Ranald MacDougall (William Faulkner y Catherine Turney, sin acreditar), basado en la novela de James M. Cain. **Fotografía:** Ernest Haller. **Música:** Max Steiner. **Dirección artística:** Anton Grot. **Vestuario:** Milo Anderson. **Montaje:** James Leicester. **Maquillaje:** Perc Westmore. **Duración:** 111 minutos. **REPARTO:** Joan Crawford, Jack Carson, Zachary Scott, Eve Arden, Ann Blyth, Bruce Bennett, Lee Patrick, Moroni Olsen, Butterfly McQueen, Veda Ann Borg, Jo Ann Marlowe, William Alcorn, John Compton.

DUELO AL SOL

[Duel in the Sun. Selznick International, 1946]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** King Vidor. **Producción:** David O. Selznick. **Guión:** David O. Selznick, según una novela de Niven Busch adaptada por Oliver H.P. Garrett. **Fotografía:** Lee Garmes, Ray Rennahan y Hal Rosson. **Música:** Dimitri Tiomkin. **Dirección artística:** James Basevi. **Vestuario:** Walter Plunkett. **Sonido:** James G. Stewart. **Duración:** 138 minutos. **REPARTO:** Jennifer Jones, Gregory Peck, Joseph Cotten, Lionel Barrymore, Lillian Gish, Herbert Marshall, Walter Huston, Charles Bickford, Harry Carey, Joan Tetzl, Butterfly McQueen, Charles Dingle, Scott McKay, Tilly Losch, Otto Kruger.

AMBICIOSA

[Forever Amber. 20th Century-Fox, 1947]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** Otto Preminger. **Producción:** William Perlberg. **Guión:** Philip Dunne, Ring Lardner, Jr. y Jerome Cady, según la novela de Kathleen Winsor. **Fotografía:** Leon Shamroy. **Música:** David Raksin. **Dirección musical:** Alfred Newman. **Dirección artística:** Lyle R. Wheeler. **Vestuario:** Charles LeMaire y René Hubert. **Montaje:** Louis R. Loeffler. **Duración:** 140 minutos. **REPARTO:** Linda Darnell, Cornel Wilde, Richard Greene, George Sanders, Glenn Langan, Richard Haydn, John Russell, Jane Ball, Leo G. Carroll, Jessica Tandy, Ann Revere, Robert Coote.

LA REINA DE ÁFRICA

[The African Queen. Horizon-Romulus, 1951]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** John Huston. **Producción:** Sam Spiegel. **Distribución:** United Artists. **Guión:** James Agee y John Huston, basado en la novela de "The African Queen" de C. S. Forester. **Fotografía:** Jack Cardiff. **Música:** Allan Gray. **Dirección artística:** Wilfred Shingleton. **Vestuario:** Connie De Pinna y Doris Langley Moore. **Montaje:** Ralph Kemplen. **Sonido:** John W. Mitchell. **Duración:** 105 minutos. **REPARTO:** Humphrey Bogart, Katharine Hepburn, Robert Morley, Peter Bull, Theodore Bikel, Walter Gotell, Gerald Onn, Peter Swanwick, Richard Marner.

DE AQUÍ A LA ETERNIDAD

[From Here to Eternity. Columbia Pictures, 1953]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** Fred Zinnemann. **Producción:** Buddy Adler. **Guión:** Daniel Taradash, basado en la novela homónima de James Jones. **Fotografía:** Burnett Guffey y Floyd Crosby. **Música:** George Dunning, James Jones, Fred Karger y Robert Well. **Dirección artística:** Cary Odell. **Vestuario:** Jean Louis. **Montaje:** William A. Lyon. **Decorados:** Frank Tuttle. **Duración:** 113 minutos. **REPARTO:** Burt Lancaster, Montgomery Clift, Deborah Kerr, Donna Reed, Frank Sinatra, Philip Ober, Ernest Borgnine, Jack Warden, Harry Bellaver, Claude Akins, Mickey Shaughnessy, John Dennis, Barbara Morrison.

SABRINA

[Sabrina. Paramount, 1954]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección y producción:** Billy Wilder. **Guión:** Billy Wilder, Samuel A. Taylor y Ernest Lehman, basado en la obra teatral "Sabrina Fair". **Fotografía:** Charles Lang. **Música:** Frederick Hollander y Richard Rodgers. **Dirección artística:** Hal Pereira y Walter H. Tyler. **Vestuario:** Hubert de Givenchy. **Montaje:** Arthur P. Schmidt. **Decorados:** Sam Comer y Ray Moyer. **Duración:** 109 minutos. **REPARTO:** Humphrey Bogart, Audrey Hepburn, William Holden, Walter Hampden, John Williams, Martha Hyer, Marcel Dalio, Marcel Hillaire, Nella Walker, Francis X. Bushman, Ellen Corby.

LA LEY DEL SILENCIO

[On the Waterfront. Columbia Pictures, 1954]

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Elia Kazan. **Producción:** Sam Spiegel. **Guión:** Budd Schulberg. **Fotografía:** Boris Kaufman. **Música:** Leonard Bernstein. **Dirección artística:** Richard Day. **Montaje:** Gene Milford. **Sonido:** Jim Shields. **Duración:** 103 minutos. **REPARTO:** Marlon Brando, Karl Malden, Lee J. Cobb, Rod Steiger, Eva Marie Saint, Leif Erickson, John F. Hamilton, Pat Henning, James Westerfield, Tony Galento, Tami Mauriello, Rudy Bond, Don Blackman.

ESCALA EN HAWAI

[Mister Roberts. Warner Bros., 1955]

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: John Ford y Mervyn LeRoy. **Producción:** Leland Hayward. **Guión:** Frank S. Nugent y Joshua Logan. **Fotografía:** Winton C. Hoch. **Música:** Franz Waxman. **Dirección artística:** Art Loel. **Vestuario:** Moss Mabry. **Montaje:** Jack Murray. **Decorados:** William L. Kuehl. **Duración:** 123 minutos. **REPARTO:** Henry Fonda, James Cagney, William Powell, Jack Lemmon, Betsy Palmer, Ward Bond, Phil Carey, Nick Adams, Ken Curtis.

MOBY DICK

[Moby Dick. Metro-Goldwyn-Mayer, 1956]

EQUIPO TÉCNICO. Dirección y producción: John Huston. **Producción:** Warner Bros. **Guión:** Ray Bradbury y John Huston, según la novela homónima de Herman Melville. **Fotografía:** Oswald Morris. **Música:** Philip Sainton. **Dirección artística:** Ralph Brinton. **Vestuario:** Elizabeth Haffenden. **Montaje:** Russell Lloyd. **Duración:** 116 minutos. **REPARTO:** Gregory Peck, Richard Basehart, Leo Genn, J. Robertson Justice, Harry Andrews, Bernard Miles, Noel Purcell, Edric Connor, Mervyn Johns, Francis De Wolff, Philip Stainton, Royal Dano, Seamus Kelly, Friedrich Ledebur, Ted Howard, Tom Clegg, Orson Welles.

CON FALDAS Y A LO LOCO

[Some Like It Hot. Mirisch Company, 1959]

EQUIPO TÉCNICO. Dirección y producción: Billy Wilder. **Distribución:** United Artists. **Guión:** Billy Wilder e I. A. L. Diamond. **Fotografía:** Charles Lang, Jr. **Música:** Adolph Deutsch. **Diseño de producción:** Ted Haworth. **Vestuario:** Orry-Kelly. **Montaje:** Arthur P. Schmidt. **Sonido:** Fred Lau. **Duración:** 122 minutos. **REPARTO:** Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Pat O'Brien, Joe E. Brown, Nehemiah Persoff, Joan Shawlee, Billy Gray, George E. Stone, Dave Barry, Mike Mazurki, Harry Wilson, Beverly Wills, Barbara Drew.

LOS SIETE MAGNÍFICOS

[The Magnificent Seven. United Artists, 1960]

EQUIPO TÉCNICO. Dirección y producción: John Sturges. **Producción ejecutiva:** Walter Mirisch. **Guión:** William Roberts, basado en el guión de Los siete samuráis, de Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto e Hideo Oguni. **Fotografía:** Charles Lang Jr. **Música:** Elmer Bernstein. **Dirección artística:** Edward Fitzgerald. **Vestuario:** Bert Henrikso. **Montaje:** Ferris Webster. **Decorados:** Rafael Suárez. **Duración:** 128 minutos. **REPARTO:** Yul Brynner, Steve McQueen, Eli Wallach, Horst Buchholz, James Coburn, Charles Bronson, Robert Vaughn, Brad Dexter, Vladimir Sokoloff, Rosenda Monteros.

ESPARTACO

[Spartacus. Universal Pictures, 1960]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** Stanley Kubrick. **Producción:** Kirk Douglas y Edward Lewis. **Guión:** Dalton Trumbo, Calder Willingham y Peter Ustinov, basado en la novela de Howard Fast. **Fotografía:** Russell Metty. **Música:** Alex North. **Dirección artística:** Eric Orbom. **Vestuario:** Bill Thomas, Edmond Vallès y William Ware Theiss. **Montaje:** Robert Lawrence. **Duración:** 196 minutos. **REPARTO:** Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, Charles Laughton, Peter Ustinov, John Gavin, Tony Curtis, Nina Foch, John Ireland, Herbert Lom, John Dall, Charles McGraw, Joanna Barnes, Woody Strode.

LAWRENCE DE ARABIA

[Lawrence of Arabia. Columbia Pictures, 1962]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** David Lean. **Producción:** Sam Spiegel. **Guión:** Robert Bolt y Michael Wilson, basado en los escritos de T. E. Lawrence. **Fotografía:** Freddie Young. **Música:** Maurice Jarre. **Dirección artística:** John Stoll. **Diseño de producción:** John Box. **Montaje:** Anne V. Coates. **Vestuario:** Phyllis Dalton. **Decorados:** Dario Simoni. **Duración:** 217 minutos. **REPARTO:** Peter O'Toole, Alec Guinness, Anthony Quinn, Jack Hawkins, Omar Sharif, Jose Ferrer, Anthony Quayle, Claude Rains, Arthur Kennedy, Donald Wolfitt, I. S. Johar, Gamil Ratib, Michel Ray, John Dimech, Fernando Sancho.

¿QUÉ FUE DE BABY JANE?

[What Ever Happened to Baby Jane? Warner Bros., 1962]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** Robert Aldrich. **Producción:** Robert Aldrich y Kenneth Hyman. **Guión:** Lukas Heller, basado en la novela de Henry Farrell. **Fotografía:** Ernest Haller. **Música:** Frank De Vol, Michael Andersen, Sidney Cutner y Ruby Raksin. **Dirección artística:** William Glasgow. **Vestuario:** Norma Koch. **Montaje:** Michael Luciano. **Decorados:** George Sawley. **Maquillaje:** Jack Obringer, Robert J. Schiffer, Monty Westmore y Beau Wilson. **Duración:** 132 minutos. **REPARTO:** Bette Davis, Joan Crawford, Victor Buono, Wesley Addy, Julie Allred, Gina Gillespie, Maidie Norman, Dave Willock, Anna Lee.

LOS PÁJAROS

[The Birds. Universal Pictures, 1963]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección y producción:** Alfred Hitchcock. **Guión:** Evan Hunter, basado en relato del mismo título de Daphne Du Maurier. **Fotografía:** Robert Burks. **Decorados:** George Milo. **Vestuario:** Edith Head. **Montaje:** George Tomasini. **Maquillaje:** Virginia Darcy y Howard Smit. **Efectos especiales:** Larry Hampton y Dave Fleischer. **Sonido:** William Russell y Waldon O. Watson. **Duración:** 120 minutos. **REPARTO:** Tippi Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, Veronica Cartwright, Ethel Griffies, Charles McGraw, Ruth McDevitt, Lonny Chapman, Joe Mantell, Doodles Weaver.

BONNIE Y CLYDE

[Bonnie and Clyde. Warner Bros./Seven Arts, 1967]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** Arthur Penn. **Producción:** Warren Beatty. **Guión:** David Newman y Robert Benton. **Fotografía:** Burnett Guffey. **Dirección artística:** Dean Tavoularis. **Decorados:** Raymond Paul. **Vestuario:** Theadora Van Runkle. **Montaje:** Dede Allen. **Maquillaje:** Robert Jiras. **Sonido:** Francis E. Stahl y Dan Wallin. **Duración:** 111 minutos. **REPARTO:** Warren Beatty, Faye

Dunaway, Michael J. Pollard, Gene Hackman, Estelle Parsons, Denver Pyle, Dub Taylor, Evans Evans, Gene Wilder, Harry Appling, Owen Bush, Mabel Cavitt, Patrick Cranshaw, Ken Mayer, James Stiver, Russ Marker.

EL PLANETA DE LOS SIMIOS

[Planet of the Apes. 20th Century-Fox, 1968]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** Franklin J. Schaffner. **Producción:** Arthur P. Jacobs. **Guión:** Michael Wilson y Rod Serling, según la novela homónima de Pierre Boulle. **Fotografía:** Leon Shamroy. **Música:** Jerry Goldsmith. **Dirección artística:** William J. Creber y Jack Martin Smith. **Vestuario:** Morton Haack. **Montaje:** Hugh S. Fowler. **Maquillaje:** John Chambers, Ben Nye y Daniel C. Striepeke. **Duración:** 112 minutos. **REPARTO:** Charlton Heston, Roddy McDowall, Kim Hunter, Maurice Evans, James Whitmore, James Daly, Linda Harrison, Robert Gunner, Lou Wagner, Woodrow Parfey, Jeff Burton.

EL PADRINO

[The Godfather. Paramount Pictures, 1972]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** Francis Ford Coppola. **Producción:** Gray Frederickson y Albert S. Ruddy. **Guión:** Mario Puzo y Francis Ford Coppola, basado en la novela homónima de Mario Puzo. **Fotografía:** Gordon Willis. **Música:** Nino Rota y Carmine Coppola. **Dirección artística:** Warren Clymer. **Vestuario:** Anna Hill Johnstone. **Montaje:** William Reynolds y Peter Zinner. **Duración:** 175 minutos. **REPARTO:** Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Richard S. Castellano, Robert Duvall, Diane Keaton, John Cazale, Sterling Hayden, John Marley, Richard Conte, Al Lettieri, Abe Vigoda, Talia Shire.

CHINATOWN

[Chinatown. Paramount Pictures, 1974]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** Roman Polanski. **Producción:** Robert Evans. **Guión:** Robert Towne. **Fotografía:** John A. Alonzo. **Música:** Jerry Goldsmith. **Dirección artística:** W. Stewart Campbell. **Decorados:** Ruby Levitt. **Vestuario:** Anthea Sylbert. **Montaje:** Sam O'Steen. **Sonido:** Bob Cornett y Larry Jost. **Duración:** 125 minutos. **REPARTO:** Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston, Perry Lopez, John Hillerman, Darrell Zwerling, Diane Ladd, Roy Jenson, Roman Polanski, Richard Bakalyan, Joe Mantell, Bruce Glover, Nandu Hinds, James Hong, Belinda Palmer.

TIBURÓN

[Jaws. Universal Pictures, 1975]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** Steven Spielberg. **Producción:** David Brown y Richard D. Zanuck. **Guión:** Peter Benchley y Carl Gottlieb, según la novela "Jaws", de Peter Benchley. **Fotografía:** Bill Butler. **Música:** John Williams. **Diseño de producción:** Joe Alves. **Decorados:** John M. Dwyer. **Montaje:** Verna Fields. **Sonido:** John R. Carter y Robert L. Hoyt. **Efectos especiales:** Robert A. Mattey y Kevin Pike. **Duración:** 124 minutos. **REPARTO:** Roy Scheider, Robert Shaw, Richard Dreyfuss, Lorraine Gary, Murray Hamilton, Carl Gottlieb, Jeffrey Kramer, Susan Backlinie, Jonathan Filley, Chris Rebello, Jay Mello.

LA GUERRA DE LAS GALAXIAS

[Star Wars. 20th Century-Fox, 1977]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** George Lucas. **Producción:** Gary Kurtz. **Guión:** George Lucas. **Fotografía:** Gilbert Taylor. **Música:** John Williams. **Diseño de producción:** John Barry. **Vestuario:** John Mollo. **Montaje:** Marcia Lucas, Richard Chew y Paul Hirsch. **Decorados:** Roger Christian.

Sonido: Derek Ball. **Duración:** 121 minutos. **REPARTO:** Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Alec Guinness, Peter Cushing, Anthony Daniels, Kenny Baker, Peter Mayhew, David Prowse, Phil Brown, Shelagh Fraser, Jack Purvis, James Earl Jones, Alex McCrindle, Eddie Byrne, Don Henderson, Drewe Henley.

EL CAZADOR

[The Deer Hunter. Universal, 1978]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** Michael Cimino. **Producción:** Michael Cimino, Michael Deeley, John Peverall y Barry Spikings. **Guión:** Deric Washburn. **Fotografía:** Vilmos Zsigmond. **Música:** Stanley Myers. **Dirección artística:** Ron Hobbs y Kim Swados. **Vestuario:** xx. **Montaje:** Peter Zinner. **Decorados:** Richard C. Goddard y Alan Hicks. **Duración:** 182 minutos. **REPARTO:** Robert De Niro, John Cazale, John Savage, Christopher Walken, Meryl Streep, George Dzundza, Chuck Aspegren, Shirley Stoller, Rutanya Alda, Pierre Segui, Mady Kaplan, Amy Wright, Mary Ann Haenel, Richard Kuss, Helen Tomk.

SUPERMAN

[Superman. Warner Bros., 1978]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** Richard Donner. **Producción:** Alexander Salkind y Pierre Spengler. **Guión:** Mario Puzo, David Newman, Leslie Newman y Robert Benton, basado en una historia de Mario Puzo. **Fotografía:** Geoffrey Unsworth. **Música:** John Williams. **Diseño de producción:** John Barry. **Vestuario:** Yvonne Blake. **Montaje:** Stuart Baird y Michael Ellis. **Duración:** 143 minutos. **REPARTO:** Marlon Brando, Gene Hackman, Christopher Reeve, Ned Beatty, Jackie Cooper, Glenn Ford, Trevor Howard, Margot Kidder, Jack O'Halloran, Valerie Perrine, Maria Schell, Terence Stamp, Susannah York.

APOCALYPSE NOW

[Apocalypse Now. United Artists, 1979]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección y producción:** Francis F. Coppola. **Guión:** John Milius y Francis F. Coppola, según la novela "El corazón de las tinieblas" de Joseph Conrad. **Fotografía:** Vittorio Storaro. **Música:** Carmine Coppola, Francis F. Coppola y Mickey Hart. **Dirección artística:** Angelo P. Graham. **Diseño de producción:** Dean Tavoularis. **Vestuario:** Charles E. James. **Duración:** 153 minutos. **REPARTO:** Martin Sheen, Marlon Brando, Robert Duvall, Frederick Forrest, Albert Hall, Sam Bottoms, L. Fishburne, Dennis Hopper, G.D. Spradlin, Harrison Ford, Jerry Ziesmer, Scott Glenn, Kerry Rossall, Cynthia Wood.

SUPERMAN II

[Superman II. Warner Bros., 1980]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** Richard Lester. **Producción:** Pierre Spengler. **Guión:** Mario Puzo, David Newman y Leslie Newman, basado en una historia de Mario Puzo. **Fotografía:** Robert Paynter y Geoffrey Unsworth. **Música:** Ken Thorne. **Dirección artística:** Terry Ackland-Snow, Ernest Archer, Sam Bishop y Norman Reynolds. **Vestuario:** Yvonne Blake y Sue Yelland. **Montaje:** John Victor-Smith. **Duración:** 127 minutos. **REPARTO:** Gene Hackman, Christopher Reeve, Ned Beatty, Jackie Cooper, Sarah Douglas, Margot Kidder, Jack O'Halloran, Valerie Perrine, Susannah York, E. G. Marshall.

EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA

[Raiders of the Lost Ark. Paramount Pictures, 1981]

EQUIPO TÉCNICO. **Dirección:** Steven Spielberg. **Producción:** Frank Marshall. **Guión:** George Lucas,

Philip Kaufman y Lawrence Kasdan. **Fotografía:** Douglas Slocombe. **Música:** John Williams. **Dirección artística:** Leslie Dilley. **Vestuario:** Deborah Nadoolman. **Montaje:** Michael Kahn. **Decorados:** Michael Ford. **Duración:** 115 minutos. **REPARTO:** Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman, Ronald Lacey, John Rhys-Davies, Denholm Elliot, Alfred Molina, Wolf Kahler, Anthony Higgins, Vic Tablian, Don Fellows, William Hootkins, Fred Sorenson, Anthony Chinn, Christopher Frederick, Tutte Lemkow.

BIBLIOGRAFÍA

- AGEE, AMES. "Agee on Film, vol. 1". Perigee Books. Nueva York, 1958.
- ANDERSON, JANICE. "Marilyn Monroe". Crescent Books. Nueva York, 1983.
- ARNOLD, EDWIN T., Y EUGENE L. MILLER. "The Films and Career of Robert Aldrich". University of Tennessee Press. Knoxville, 1986.
- BACON, JAMES. "Made in Hollywood". Contemporary Books. Chicago, 1977.
- BALASZ, ANDRÉ. "Hollywood Handbook". Rizzoli. Nueva York, 1996.
- BALIO, TINO. "United Artists: The Company That Changed the Film Industry". University of Wisconsin Press. Madison, 1987.
- BARBOUR, ALAN. "Humphrey Bogart". Galahad. Nueva York, 1973.
- BARRY, NORMAN. "The Story of Hollywood". New American Library. Nueva York, 1988.
- BAXTER, JOHN. "Steven Spielberg. Biografía no autorizada". T&B Editores. Madrid, 1998.
- BEHLMER, RUDY. "Behind the Scenes: The Making of..." Samuel French. Hollywood, 1982.
- , "Inside Warner Bros. (1935-1951)". Viking. Nueva York, 1985.
- , "American's Favorite Movies: Behind the Scenes". Frederick Ungar. Nueva York, 1982.
- BENCHLEY, NATHANIEL. "Humphrey Bogart". Little Brown. Boston, 1975.
- BETTS, ERNEST. "Inside Pictures". The Cresset Press. Londres, 1960.
- BOGART, STEPHEN HUMPHREY. "Bogart: In Search of My Father". Dutton. Nueva York, 1995.
- BOGDANOVICH, PETER. "John Ford". University of California Press. Berkeley, 1968.
- BOLLER, PAUL F., JR., Y RONALD L. DAVIS. "Hollywood Anecdotes". Ballantine Books. Nueva York, 1987.

BRANDO, MARLON. "Las canciones que mi madre me enseñó". Anagrama, Barcelona, 1994.

BRODE, DOUGLAS. "The Films of Steven Spielberg". Citadel Press. Nueva York, 1995.

BROWNLOW, KEVIN. "The Parade's Gone By..." Alfred A. Knopf. Nueva York, 1969.

CAREY, GARY. "All the Stars in Heaven. Louis B. Ma yer's MGM". E. P. Dutton. Nueva York, 1981.

COE, JONATHAN. "Humphrey Bogart: Take It and Li ke It". Grove Weidenfeld. Nueva York, 1991.

CROWTHER, BOSLEY. "Hollywood Rajah: The Life and Ti mes of Louis B. Mayer". Holt, Rinehart and Winston. Nueva York, 1960.

—, "The Lion's Share: The Story of an Entertainment Empire". Dutton. Nueva York, 1957.

CUSTEN, GEORGE F. "Twentieth Century's Fox: Da rryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood". Basic Books, Nueva York, 1997.

DAVIS, BETTE. "The Lonely Life. G. P. Putnam's Sons". Nueva York, 1962.

—, "This "n" That. G. P. Putnam's Sons". Nueva York, 1987.

DOOLEY, ROGER. "From Scarface to Scarlett: American Films in the 1930s". Harcourt Brace Jovanovich. Nueva York, 1981.

EAMES, JOHN DOUGLAS. "The MGM Story: The Complete History of Over Fifty Roaring Years". Crown. Nueva York, 1975.

EVANS, ROBERT. "The Kid Stays in the Picture". Hyperion. Nueva York, 1994.

EYLES, ALLEN. "Bogart". Doubleday. Nueva York, 1975.

EYMAN, SCOTT. "Print the Legend. La vida y época de John Ford". T&B Editores. Madrid, 2001.

FARBER, STEPHEN Y MARC GREEN. "Hollywood Dynasties". Nueva York, 1986.

FINCH, CHRISTOPHER, Y LINDA ROSENKRANTZ. "Gone Hollywood: The Movie Colony in the Golden Age". Doubleday. Nueva York, 1976.

—, “Rainbow”. Grosset & Dunlap. Nueva York, 1975.

FINLER, JOEL W. “The Hollywood Story”. Crown Publishers. Nueva York, 1988.

FRANK, ALAN. “Humphrey Bogart”. Exeter. Nueva York, 1982.

FREEDLAND, MICHAEL. “The Warner Bros”. Harrap. Londres, 1983.

FRIEDRICH, OTTO. “City of Nets: A Portrait of Hollywood in the 1940s”. Harper and Row. Nueva York, 1986.

GARDNER, GERALD. “The Censorship Papers: Movie Censorship Letters from the Hays Office”. Dodd, Mead & Company. Nueva York, 1987.

GEHMAN, RICHARD. “Bogart”. Fawcett. Greenwich, Conn., 1965.

GOODMAN, ERIC. “Bogey: The Good-Bad Guy”. Lyle Stuart. Nueva York, 1965.

GOODMAN, EZRA. “The Fifty Year Decline and Fall of Hollywood”. Simon & Schuster. Nueva York, 1961.

GREENBERG, HARVEY R. “The Movies on Your Mind”. Saturday Review/Dutton. Nueva York, 1975.

GROBEL, LAWRENCE. “John Huston. Biografía”. T&B Editores. Madrid, 2003.

GUSSOW, MEL. “Don’t Say Yes Until I Finish Talking: A Biography of Darryl F. Zanuck”. Doubleday. Garden City, N.Y., 1971.

HAGEN, JOHN MILTON. “Holly-would!” Arlington House. New Rochelle, Nueva York (Est.), 1974.

HALBERSTAM, DAVID. “The Fifties”. Villard Book. Nueva York, 1993.

HAMILTON, IAN. “Writers in Hollywood, 1915-1951”. Harper & Row. Nueva York, 1990.

HARRISON, REX. “A Damned Serious Business”. Bantam. 1989.

HEILBUT, ANTHONY. “Exiled in Paradise: German Refugee Artists and Intellectuals in America from the 1930’s to the Present”. Viking. Nueva York, 1983.

HIGHAM, CHARLES. “Bette. The Life of Bette Davis”. Macmillan. Nueva York, 1981.

HIRSCHORN, CLIVE. “The Warner Bros. Story”. Crown Publishers. Nueva York, 1979.

HYAMS, JOE. "Bogie: The Biography of Humphrey Bogart". New American Library. Nueva York, 1973.

JEROME, STUART. "Those Crazy Wonderful Years When We Ran Warner Bros". Lyle Stuart. Secaucus, N.J., 1983.

KAHN, GORDON. "Hollywood on Trial: The Story of the Ten Who Were Indicted". Boni & Gaer. Nueva York, 1948.

KATZ, EPHRAIM. "The Film Encyclopedia". G. P. Putnam's Sons. Nueva York, 1979.

KEITH, SLIM. "Memories of a Rich and Imperfect Life". Simon and Schuster. Nueva York, 1990.

KELLEY, KITTY. "His Way. The Unauthorized Biography of Frank Sinatra". Bantam Books. Nueva York, 1986.

KOSZARKSI, RICHARD. "Hollywood Directors 1914-1940". Oxford University. Londres, 1976.

LASKY, JR., JESSE L., Y PAT SILVER. "Whatever Happened to Hollywood?" Funk & Wagnalls. Nueva York, 1975.

LESCARBOURA, AUSTIN C. "Behind the Motion-Picture Screen". Scientific American Publishing Company. Nueva York, 1919.

LIKENESS, GEORGE. "The Oscar People". The Wayside Press. Mendota, III, 1965.

LLOYD, ANN, ED. "Movies of the Forties". Orbis Publishing. Londres, 1982.

LOOS, ANITA. "Kiss Hollywood Good-by". Viking. Nueva York, 1974.

MANSO, PETER. "Brando". Hyperion. Nueva York, 1993.

MARTIN, JEFFREY BROWN. "Ben Hecht: Hollywood Screenwriter". UMI Research Press. Ann Arbor, Michigan, 1987.

MARTIN, PETE. "Hollywood without Make-up". J. B. Lippincott. Philadelphia, 1948.

MARX, SAMUEL. "Mayer and Thalberg". Random House. Nueva York, 1975.

MAY, LARY. "Screening Out the Past". Oxford University Press. Nueva York, 1980.

- MCBRIDE, JOSEPH. "Tras la pista de John Ford". T&B Editores. Madrid, 2004.
- MCCARTHY, CLIFFORD. "Bogey: The Films of Humphrey Bogart". Citadel. Nueva York, 1965.
- MICHAEL, PAUL. "Humphrey Bogart: The Man and His Films". Bobbs-Merrill. Indianápolis, 1965.
- MILLER, DON. "'B' Movies". Curtis Books. Nueva York, 1973.
- MINNELLI, VINCENTE. "I Remember It Well". Doubleday. Garden City, N. Y., 1974.
- MONTGOMERY, ELIZABETH MILES. "The Best of MGM". Bison Books. Nueva York, 1986.
- MORDDEN, ETHAN. "The Hollywood Studios: House Style in the Golden Age of the Movies". Alfred A. Knopf. Nueva York, 1988.
- MORLEY, SHERIDAN. "The Other Side of the Moon". Harper & Row. Nueva York, 1985.
- MOSLEY, LEONARD. "Zanuck: The Rise and Fall of Hollywood's Last Tycoon". Little Brown. Boston, 1984.
- MOSLEY, ROY. "Bette Davis". The University Press of Kentucky. 2003.
- NICKENS, CHRISTOPHER. "Bette Davis". Doubleday. Garden City, N. Y., 1985.
- NIVEN, DAVID. "The Moon's a Balloon. An Autobiography". G. P. Putnam's Sons. Nueva York, 1972.
- O'STEEN, JOHNNY. "Where These Golden Years?: 50 Years of Warner Bros., Hollywood and Much More". Ms. Theater Arts Library, University of California at Los Angeles.
- PARISH, JAMES ROBERT, Y RONALD L. BOWERS. "The Metro-Goldwyn-Mayer Stock Company: The Golden Era". Arlington House. New Rochelle, N.Y., 1973.
- PARKINSON, MICHAEL Y CLYDE JEAVERS. "A Pictorial History of the Western". Hamelin Publishing Group. Londres, 1972.
- PEARY, DANNY. "Cult Movies". Delta Books. Nueva York, 1981.
- PENNINGTON, LUCINDA W., Y WILLIAM K. BAXTER. "A Past to Remember: The Story

of Culver City”. Culver City, 1976.

QUIRK, LAWRENCE J. “Fasten Your Seat Belts. The Passionate Life of Bette Davis”. William Morrow and Company. Nueva York, 1990.

—, “Bette Davis. Her Films and Career”. Citadel Press. Secaucus, N. J., 1985.

—, “The Films of Joan Crawford”. Citadel Press. Secaucus, N. J., 1968.

RUDDY, JONAH Y JONATHAN HILL. “Bogey: The Man, the Actor, the Legend”. Tower. Nueva York, 1965.

SACKETT, SUSAN. “The Hollywood Reporter Books of Box Office Hits”. Billboard Books. Nueva York, 1990.

SCHATZ, THOMAS. “The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era”. Pantheon Books. Nueva York, 1988.

SCHICKEL, RICHARD. “Marlon Brando. La biografía”. Paidós. Barcelona, 1992.

SELZNICK, DAVID O. “Memo from David O. Selznick”. Viking Press. Nueva York, 1972.

SENNETT, TED. “Warner Bros. Presents: the Most Exciting Years-From The Jazz Singer to “White Heat”. Castle Books. Menphis, 1971.

—, “Great Movie Directors”. Harry N. Abrams. Nueva York, 1986.

SKLAR, ROBERT. “Movie-Made America”. Vintage Books. Nueva York, 1975.

SLIDE, ANTHONY. “The American Film Industry”. Limelight. Nueva York, 1990.

TARABORRELLI, J. RANDY. “Sinatra. A su manera”. Ediciones B. Barcelona, 1998.

TEJERO, JUAN. “John Wayne. El vaquero que conquistó Hollywood. Parte I (1907-1955)”. T&B Editores. Madrid, 2007.

—, “John Wayne. El vaquero que conquistó Hollywood. Parte II (1956-1979)”. T&B Editores. Madrid, 2007.

—, “Lawrence de Arabia”. T&B Editores. Madrid, 2002.

—, “Audrey, cara de ángel”. T&B Editores. Madrid, 2002.

THOMAS, BOB. "Selznick". Doubleday. Garden City, N.Y., 1970.

—, "Clown Prince of Hollywood: The Antic Life and Times of Jack L. Warner". McGraw-Hill. Nueva York, 1990.

—, "Joan Crawford. A Biography". Simon and Schuster. Nueva York, 1978.

THOMAS, TONY. "The Films of Marlon Brando". Citadel Press. Secaucus, N.J., 1973.

THOMSON, DAVID. "Showman: The Life of David O. Selznick". Alfred A. Knopf. Nueva York, 1992.

VAN GELDER, PETER. "That's Hollywood". Harper Collins. Nueva York, 1990.

WALKER, ALEXANDER. Bette Davis. Weidenfeld & Nicholson. Nueva York, 1986.

WARNER, JACK, Y DEAN JENNINGS. "My First Hundred Years in Hollywood". Random House. Nueva York, 1964.

WILEY, MASON. "Inside Oscar: The Unoficial History of the Academy Awards". Ballantine Books. Nueva York, 1986.

WILSON, ARTHUR. "The Warner Bros. Golden Anniversary Book". Film and Venture Corp. Nueva York, 1973.

YOUNGERMAN, JOSEPH. "My 70 Years at Paramount Studios and the Directors Guild of America". Los Ángeles, 1995.

ZOLOTOV, MAURICE. "Shooting Star". Simon and Schuster. Nueva York, 1974.

INDICE

Índice de términos que pueden encontrarse en este epub

Abrahams, Mort

Adiós, Mr Chips

Adler, Buddy

Adrian, Gilbert

Agee, James

Aherne, Brian

Alarma en el expreso

Aldrich, Adelle

Aldrich, Robert

Alma en suplicio

Alonzo, John

Alton, Robert

Alves, Joe

Allen, Karen

Allenberg, Bert

Ambiciosa

American Graffiti

Ames, Leon

Ames, Preston

Amy, George

Anderson, Judith

Andrews, Ella

Andrews, Harry

Angustia de vivir, La

Apartamento, El

Apocalypse Now

Arden, Eve

Arlen, Harold

Armonías de juventud

Arthur, Jean

Astaire, Fred

Astor, Mary

Ave del paraíso

B*abes on Broadway*

Bacall, Lauren
Backlinie, Susan
Bainter, Fay
Baker, Kenny
Balenciaga, Cristóbal
Ball, Lucille
Ballard, Jack
Balsam, Martin
Bancroft, Anne
Bankhead, Tallulah
Barnes, George
Barrow, Clyde
Barry, John
Barrymore, John
Barrymore, Lionel
Bart, Peter
Basehart, Richard
Bates, Florence
Baum, Frank Joslyn
Baum, Lyman (L.) Frank
Baum, Maud Gage
Baxter, Anne
Beatty, Ned
Beatty, Warren
Beau Geste
Beery, Wallace
Bellamy, Ralph
Benchley, Peter
Ben-Hur (1959)
Bennett, Bruce
Bennett, Constance
Bennett, Joan
Benson, Sally
Benton, Robert
Bergman, Ingrid
Berkeley, Busby

Bernstein, Elmer
Bernstein, Leonard
Bernstein, Walter
Berwick, Ray
Bethman, Sabina
Bickford, Charles
Birdwell, Russell
Blake, Walter
Blancanieves y los siete enanitos
Blandick, Clara
Blane, Ralph
Blanke, Henry
Blowitz, Bill
Bluhdorn, Charles (Charlie)
Blyth, Ann
Bogarde, Dirk
Bogart, Humphrey
Bolger, Ray
Bolt, Robert
Bond, Ward
Bonnie y Clyde
Borgnine, Ernest
Boulle, Pierre
Boyle, Robert
Brackett, Charles
Bradbury, Ray
Brando, Marlon
Brecher, Irving
Breen, Joseph I. (Jo)
Bremer, Lucille
Briggs, Harlan
Briskin, Sam
Britten, Benjamin
Brocco, Peter
Brolin, James
Bronson, Charles
Brooks, Richard (Dick)
Brower, Otto
Brown, Arthur "Brownie"

Brown, David
Brown, Joe E.
Brown, Kay
Brown, Nacio Herb
Brynnner, Yul
Buchholz, Horst
Buono, Victor
Burke, Billie
Burks, Robert
Burton, Richard
Busch, Niven

Caan, James

Caballero sin espada
Cagney, James
Cain, James M.
Callow, Ridgeway (Reggie)
Campbell, Alan
Camus, Albert
Canción de Bernadette, La
Cannon, William
Canutt, Yakima
Capitán Blood, El
Capra, Frank
Cardiff, Jack
Carey, Harry Jr.
Carga de la brigada ligera, La
Caridi, Carmine
Caron, Leslie
Carr, Allan
Carroll, Joan
Carroll, Leo G.
Carroll, Lewis
Carroll, Madeleine
Carson, Jack
Carta, La
Casablanca
Cautivo del deseo
Cavens, Fred

Cazador, El
Cazale, John
Chambers, John
Chandler, Raymond
Chantaje en Broadway
Chaplin, Charles
Chatterton, Ruth
Chinatown
Churchill, Winston
Cimino, Michael
Cita en St. Louis
Ciudadano Kane
Cleopatra
Clift, Montgomery
Cobb, Irvin S.
Cobb, Lee J.
Coburn, James
Cohn, Harry
Colbert, Claudette
Cole, Barbara
Collinge, Patricia
Colman, Ronald
Comden, Betty
Con faldas y a lo loco
Connolly, Bobby
Connolly, Walter
Conrad, Joseph
Conte, Richard
Conway, Jack
Cooper, Gary
Cooper, Gladys
Cooper, Melville
Cooper, Merian C.
Coppola, Carmine
Coppola, Eleanor
Coppola, Francis Ford
Coppola, Sofia
Corman, Roger
Corridan, John

Corsitto, Salvatore
Cortez, Stanley
Cosgrove, Jack
Cotten, Joseph
Coward, Noel
Crawford, Joan
Creber, William J.
Crepúsculo de los dioses, El
Crews, Laura Hope
Crist, Judith
Cromwell, John
Crosby, Bing
Crowther, Bosley
Cuarto mandamiento, El
Cuatro hermanitas, Las
Cukor, George
Cumbres borrascosas
Cummins, Peggy
Curtis, Joe
Curtis, Tony
Curtiz, Michael
Cushing, Peter

Dahl, Roald

Dalton, Phyllis
Daniels, Anthony
Danko, Betty
Darby, Ken
Darnell, Linda
David Copperfield
Davis, Bette
Dawn, Jack
De aquí a la eternidad
Deeley, Michael
De Givenchy, Hubert
De Grot, Anton
De Havilland, Olivia
Deighton, Lillian
De Laurentiis, Dino

Delon, Alain
De Mille, Cecil B.
De Niro, Robert
Denny, Reginald
Denslow, William Wallace
De Palma, Brian
Derek, John
Desde que te fuiste
De Toth, André
Dexter, Brad
Diablo sobre ruedas, El
Diamond, I. A. L. (Izzy)
Dieterle, William
Dietrich, Marlene
Dietz, Howard
Diez mandamientos, Los (1958)
Diligencia, La
Dilley, Leslie
Dingle, Charles
Disney, Walt
Donat, Robert
Donner, Richard
Donoghue, Roger
2001: Una odisea del espacio
Douglas, Kirk
Douglas, Melvyn
Doyle, Comandante
Drake, Tom
Dreyfuss, Richard
Du Maurier, Daphne
Duelo al sol
Dunaway, Faye
Dunne, Irene
Durbin, Deanna
Duvall, Robert
Dykstra, John

Eason, R. Reeves “Breezy”
Ebsen, Buddy

Eddy, Nelson
Edens, Roger
Edwards, Blake
Eisner, Michael
Elkins, Hilly
En busca del arca perdida
Erwin, Hobe
Escala en Hawai
Espartaco
Eva al desnudo
Evans, Maurice
Evans, Robert (Bob)

Fahrenheit

Fairbanks, Douglas
Fairbanks, Douglas Jr.
Fargo, Dorothy
Farrell, Henry
Fast, Howard
Faulkner, William
Fenton, Mike
Ferguson, Otis
Ferrer, Jose
Fields, Verna
Fields, W. C.
Fiera de mi niña, La
Finklehoffe, Fred
Finney, Albert
Fisher, Carrie
Fitzgerald, F. Scott
Fitzgerald, Geraldine
Fleming, Victor
Flowers, A. D.
Flynn, Errol
Fonda, Henry (Hank)
Fonda, Jane
Fontaine, Joan
Forbes, Leo
Ford, Glenn

Ford, Harrison
Ford, John
Forester, Cecil Scott (C. S.)
Francis, Freddie
Franklin, Chester
Frankovich, Mike
Frederickson, Gary
Freeborn, Stuart
Freed, Arthur
Friedhofer, Hugo
Fugitive Lovers, The

Gable, Clark,
Garbo, Greta
Gardner, Ava
Garland, Judy
Garmes, Lee
Garrett, Oliver H. P.
Gavin, John
Genn, Leo
George, Gladys
Gersh, Phil
Gibbons, Cedric
Gielgud, John
Gillespie, Arnold “Buddy”
Ginsberg, Henry (Harry)
Gish, Lillian
Godard, Jean-Luc
Goddard, Paulette
Goldman, William
Goldsmith, Jerry
Goldwyn, Samuel (Sam)
Golitzen, Alexander
Goosson, Stephen
Gottlieb, Carl
Graf, Bill
Gran dictador, El
Gran evasión, La
Grant, Cary

Grapewin, Charles
Graves, Robert
Green, Adolph
Griffith, Melanie
Guerra de las galaxias, La
Guffey, Burnett
Guinness, Alec

Hackman, Gene

Halcón maltés, El
Haley, Jack
Haller, Ernest (Ernie)
Ham, Harry
Hamilton, Guy
Hamilton, Margaret
Hamill, Mark
Hammett, Dashiell
Ha nacido una estrella
Harburg, E. Yip (Y.)
Hardy, Oliver
Harlow, Jean
Harrigan, William
Harris, Julie
Harrison, Joan
Harrison, Linda
Hartsfield, William B.
Harvey, Laurence
Hawkins, Jack
Hayden, Sterling
Hayton, Lennie
Hayward, Leland
Hayworth, Rita
Head, Edith
Hecht, Ben
Hedren, Tippi
Heerman, Victor
Heggen, Thomas
Heller, Lukas
Hellman, Lillian

Hepburn, Audrey
Hepburn, Katharine
Heston, Charlton
Hijos de la farándula, Los
Hill, George M.
Hill, Paul
Historias de Filadelfia
Hitchcock, Alfred
Hitchcock, Patricia (Pat)
Holden, William
Hope, Bob
Hopkins, Anthony
Hopkins, Miriam
Hopper, Dennis
Hopper, Hedda
Howard, Leslie
Howard, Sidney
Hughes, Howard
Hunter, Evan
Hunter, Kim
Hussein de Jordania, Rey
Huston, Anjelica
Huston, John
Huston, Walter

Imperio contraataca, El

Intermezzo

Ireland, John

Isla del tesoro, La

Iwerks, Ub

Jacob, Dennis

Jacobs, Arthur P.

Jacoby, Michael

Jaffe, Leo

Jaffe, Stanley

Jardín de Alá, El

Jarre, Maurice

Jeakins, Dorothy

Jennings, Al
Jezabel
Johnson, Malcolm
Johnson, Van
Johnston, Eric
Johnstone, Anna Hill
Jones, James
Jones, Jennifer
Jungla de aslfato, La

Kael, Pauline

Kalmus, Herb
Kalmus, Natalie
Kanter, Jay
Kasdan, Lawrence
Kaufman, Philip
Kaufmann, Boris
Kaye, Danny
Kazan, Elia (Gadg)
Keaton, Buster
Keaton, Diane
Keighley, William
Keitel, Harvey
Kelley, John T.
Kelly, Gene
Kelly, Grace
Kennedy, Arthur
Keon, Barbara
Kerkorian, Kirk
Kern, Hal
Kerr, Deborah
Keyes, Evelyn
Kidder, Margot
King Kong
Klein, Manny
Klune, Ray
Knowles, Patrick
Koch, Norma
Korda, Alexander

Korngold, Erich Wolfgang
Kubrick, Stanley
Kurosawa, Akira
Kurtz, Gary
Kurtz, Wilbur

Ladd, Alan Jr.

Ladd, Diane
Lahr, Bert
Lahr, John
Lake, Veronica
Lamarr, Hedy
Lancaster, Burt
Lanchester, Elsa
Langley, Noel
Latham, Harold
Laughton, Charles
Laurel, Stan
Lawford, Peter
Lawrence de Arabia
Lawrence, Profesor Arnold Walter (A. W.)
Lawrence, Thomas Edward
Lawrence de Arabia
Lazarus, Paul
Lazo sagrado, El
Lean, David
Ledebur, Conde Friedrich
Lehman, Ernest
Leigh, Janet
Leigh, Rowland
Leigh, Vivien
Leighton, Margaret
Lemmon, Jack
Leonard, Robert Z.
Lerner, Alan J.
LeRoy Mervyn
Lester, Richard
Lettieri, Al
Lewis, Edward (Eddie)

Ley del silencio, La
Lichtman, Al
Lo que el viento se llevó
Loba, La
Loew, Arthur
Logan, Joshua
Lom, Herbert
Lombard, Carole
Lorre, Peter
Losey, Joseph
Loy, Myrna
Lubitsch, Ernst
Lucas, George
Lucas, Marcia
Luciano, Michael
Lugar en el sol, Un
Lupino, Ida

MacDonald, Jeanette
MacDonald, Peter
MacDonald, Philip
MacDougall, Ranald
MacGraw, Ali
MacLaine, Shirley
MacNamara, Paul
Mago de Oz, El
Maguire, Charlie
Mahin, John Lee
Malden, Karl
Mancini, Henry
Mankiewicz, Herman
Mankiewicz, Joseph L.
Mankiewicz, Tom
Mann, Anthony
Mannix, Eddie
March, Fredric
Marley, John
Marquand, Christian
Marsh, John Robert

Marshall, Frank
Marshall, Herbert
Martin, Hugh
Martino, Al
Mason, James
Mason, Sarah
Matkar, Leila
Mattey, Bob
Mayer, Irene: ver “Selznick, Irene”
Mayer, Louis B.
Mayhew, Peter
Mayo, Virginia
McBain, Ed: Ver “Hunter, Evan”
McCarthy, Joseph
McDaniel, Hattie
McDermott, Tom
McDowall, Roddy
McGown, Jack
McLemore, Henry
McPerson, Aimee Semple
McQueen, Butterfly
McQueen, Steve
Mejores años de nuestra vida, Los
Melville, Herman
Menzies, William Cameron
Merrill, B. D. (Barbara)
Messinger, Lillie
Metty, Russell
Milford, Gene
Milius, John
Miller, Arthur
Miller, Seton I.
Minnelli, Vincente
Mirisch, Hermanos
Mirisch, Walter
Mitchell, Margaret
Mitchell, Thomas
Mitchum, Robert
Moby Dick

Monley, Eva
Monroe, Marilyn
Montana, Lenny
Montgomery, David C.
Montgomery, Robert
Morgan, Frank
Morheim, Lou
Morris, Oswald
Morrison, Barbara
Motín del Caine, El
Mujeres
Munson, Ona
Murray, Jack
My Fair Lady
Myers, Stanley
Myrick, Susan

N *acimiento de una nación, El*

Nash, Ogden
Neill, John R.
Newcom, Jim
Newcombe, Warren
Newman, David
Newman, Leslie
Newman, Paul
Newman, Walter
Nichols, Mike
Nicholson, Jack
Ninotchka
Niven, David
North, Alex
Nugent, Frank
Nutting, Sir Anthony

O *beron, Merle*
O'Brien, Edmond
O'Brien, George
O'Brien, Gladys
O'Brien, Margaret

Oliver, Edna May
Olivier, Laurence
O'Neill, Barbara
Orry-Kelly
O'Toole, Peter

Pacino, Al

Padrino, El
Pájaros, Los
Parker, Bonnie
Parker, Dorothy
Parsons, Estelle
Parsons, Louella
Pasión de los fuertes
Peck, Gregory
Penn, Arthur
Perdición
Perisic, Zoran
Perkins, Anthony
Perrine, Valerie
Pickford, Mary
Pidgeon, Walter
Pierson, Louise Randall
Planeta de los simios, El (1968)
Pleshette, Suzanne
Plunkett, Walter
Polanski, Roman
Polito, Sol
Pollard, Michael J.
Posada de Jamaica, La
Powell, Dick
Powell, William
Power, Tyrone
Preminger, Otto
Pressburger, Emeric
Prisionero de Zenda, El
Prowse, David
Psicosis
Puente sobre el río Kwai, El

Puzo, Mario

Quayle, Anthony

¿Qué fue de Baby Jane?

Quinn, Anthony

Raft, George

Raine, Norman Reilly

Rains, Claude

Rathbone, Basil

Rattigan, Terence

Ray, Aldo

Ray, Nicholas

Rebeca

Rebelión a bordo

Reed, Carol

Reed, Donna

Reeve, Christopher

Reeves, George

Regreso, El

Reid, Carl Benton

Reina de África, La

Rennahan, Ray

Retorno del Jedi, El

Reville, Alma

Reynolds, Norman

Rhett, Alicia

Riskin, Robert (Bon)

Rizzo, Carlo

Roach, Hal

Robin de los bosques

Robin Hood (1922)

Robinson, Edward G:

Robson, Flora

Robson, May

Rocco, Alex

Rodgers, Richard

Roeg, Nicolas

Rogers, Henry

Ronet, Maurice
Rooney, Mickey
Rosenberg, Joseph
Ross, Diana
Rosson, Harold
Rota, Nino
Ruddy, Albert S.
Russell, Rosalind
Russo, Gianni
Rutherford, Ann
Ryerson, Florence

Sabrina

Sackler, Howard
Saint, Eva Marie
Salkind, Alexander
Salkind, Ilya
San Francisco
Sancho, Fernando
Sanders, George
Savage, John
Schaffner, Franklin J.
Scheider, Roy
Schenck, Nicholas (Nick)
Schiller, Lydia
Schulberg, Budd
Scott, Sir Walter
Scott, Zachary
Selleck, Tom
Selznick, David O.
Selznick, Irene
Selznick, Myron
Semilla del diablo, La
Semon, Larry
Sennett, Mack
Serlin, Oscar
Serling, Rod
Shamroy, Leon
Shannon, Peggy

Sharaff, Irene
Sharif, Omar
Shaw, Robert
Shearer, Doug
Shearer, Norma
Sheen, Martin
Sheridan, Ann
Sherwood, Robert E.
Shire, Talia
Shurlock, Geoffrey
Siete magníficos, Los
Siete samurais, Los
Simmons, Jean
Sinatra, Frank
Singer, Leo
Siodmak, Robert
Skolsky, Sidney
Smith, Cecil (C.) Aubrey
Smith, Dick
Smith, Jack Martin
Sondergaard, Gale
So Red the Rose
Spencer, Norman
Spengler, Pierre
Spiegel, Betty
Spiegel, Sam,
Spielberg, Steven
Spitz, Carl
Spoto, Donald
Stahl, John
Stamp, Terence
Stanwyck, Barbara
Steiger, Rod
Steiner, Max
Stewart, James
Stone, Fred A.
Storaro, Vittorio
Stothart, Herbert
Strasberg, Paula

Streep, Meryl
Strickling, Howard
Strode, Woody
Sturges, John
Suave es la noche
Sucedió una noche
Sullavan, Margaret
Superman II
Superman
Sylbert, Anthea
Sylbert, Richard

Tandy, Jessica

Taradash, Daniel
Taurog, Norman
Tavoularis, Dean
Taylor, Elizabeth
Taylor, Gilbert
Taylor, Robert
Taylor, Rod
Taylor, Rodney
Taylor, Samuel
Temple, Shirley
Tennyson, Lord
Tentación vive arriba, La
Tesoro de Sierra Madre, El
Thalberg, Irving
Thomas, Lowell
Thomas, Robert
Thompson, J. Lee
Thorpe, Richard (Dick)
THX-1138
Tiburón
Tiomkin, Dimitri
Toland, Gregg
Towne, Robert (Bob)
Tracy, Spencer
Tranvía llamado Deseo, Un
Truffaut, François

Trumbo, Dalton
Turner, Lana
Turner, Ted
Turney, Catherine
Tuttle, William
Twain, Mark
Two Jakes, The

Unsworth, Geoffrey
Ustinov, Peter

Vacaciones en Roma

Van Dyke, W. S.
Van Runkle, Theodora
Vaughn, Robert
Vidal, Pedro
Vidas rebeldes
Vidor, King
Viertel, Peter
Vivir para gozar
Von Sternberg, Josef
Von Stroheim, Erich

Wald, Jerry
Walken, Christopher
Walker, Joe
Wallach, Eli
Wallis, Hal B.
Wanger, Walter
Warner, Jack
Washburn, Deric
Wasserman, Lew
Watts, Robert
Waxman, Franz
Wayne, John
Weeks, Keith
Weld, Tuesday
Welles, Orson
Wellman, William

West, Mae
Wheeler, Lyle
White, Dick
Whitlock, Albert
Whitney, Jock
Wilcox, Herbert
Wilde, Cornel
Wilder, Billy
Wilkerson, W. R.
Williams, Annie Laurie
Williams, John
Williams, Tennessee
Willis, Gordon
Wilson, Michael
Winsor, Kathleen
Wise, Robert
Wolfit, Donald
Woltz, Jack
Wood, Natalie
Wood, Sam
Woodward, Joanne
Woolf, Edgar Allan
Woolf, James
Woolf, John
Worsley, Wallace
Wright, Teresa
Wyler, William
Wynn, Ed

Yablans, Frank
York, Susannah
Young in Heart, The
Young, Freddie
Young, Loretta

Zanuck, Darryl F.
Zanuck, Richard
Zavitz, Lee
Zinnemann, Fred

Zinnemann, Renée
Zsigmond, Vilmos



JUAN TEJERO. Escritor, periodista y crítico de cine, nació en Madrid en 1966. En 1992 fundó la revista *Cinerama*, que dirigió durante nueve años, y en 1998 la editorial T&B Editores. Es autor, entre otros, de los libros *Cul Movies* (2012), *¡Este rodaje es la guerra!* (2011), *Audrey Hepburn. Una princesa en la corte de Hollywood* (2010), *El grupo salvaje de Hollywood* (2009), *John Wayne. El vaquero que conquistó Hollywood* (2007), *Su nombre es Bond, James Bond* (2006) y la trilogía *¡Este rodaje es la guerra!* (2003-2005). También ha publicado dos libros de materia deportiva, *Grandes momentos de los Mundiales de fútbol* (2010) y *El gran circo del fútbol* (2009). Desde hace doce años compagina su labor editorial con su presencia como experto en temas cinematográficos en radio y televisión, y en la actualidad colabora en el programa *A vivir que son dos días*, de la cadena SER.

NOTAS

Primera parte

[1] Aparte de sus artículos del “Atlanta Journal”, Mitchell no había publicado nada. No intentó editar sus relatos cortos y acabó abandonando una novela sobre la Era del Jazz porque se cansó de la época y de sus estereotipados personajes. Sin embargo, la vivaz e independiente Scarlett O’Hara es un personaje tan heredero de la Era del Jazz como de las heroínas de la ficción clásica, en especial la Betty Sharp de “La feria de las vanidades”, de Thackeray, la “Jane Eyre” de Charlotte Bronte y la Natasha de “Guerra y paz”, de Tolstoi. Las relaciones de Scarlett con los hombres, sus liberadas costumbres sexuales y, sobre todo, su fortaleza ante la adversidad eran en esencia un concepto de los años veinte, que tocaron de inmediato el alma de las mujeres americanas que empezaban a avanzar hacia la igualdad sexual y la libertad de expresión política.

[<<]

[2] Muchos han querido dar un aura de misterio a esta muerte. Sin embargo, lo más desconcertante de todo es el hecho de que el conductor que la mató, que ya había sido condenado en veintitrés ocasiones por conducir en estado de embriaguez, siguiera yendo al volante.

[<<]

[3] Cuando un escritor compone un guión, generalmente empieza con un “tratamiento”, un relato en presente, como la reseña de un libro, que explica el argumento a grandes rasgos. Sidney no lo hizo así. Prefirió componer una especie de “biblia”, un manual de procedimientos sobre la forma de hacer la película: cómo tratar las cuestiones raciales más delicadas, —verbigracia, el Ku Klux Klan—; qué personajes eliminar (incluido el primer hijo de Scarlett, Wade Hampton Hamilton; los estirados parientes de Charleston y Savannah; y la historia de los padres de Scarlett antes de Tara); y qué escenas añadir (algunos incidentes relacionados con la violación del bloqueo por parte de Rhett). Era una manera muy inteligente de iniciar un proyecto difícil.

[<<]

[4] En la RKO, Walter Plunkett, con quien Selznick había trabajado en los primeros días de *Las cuatro hermanitas*, estaba ocupado con los trajes que lucía Katharine Hepburn en *María Estuardo*, y leyó el libro a instancias de la actriz cuando se filtró la noticia de que Selznick lo había comprado.

[<<]

[5] Las relaciones interracialas eran un problema de primera importancia en los Estados Unidos de la década de los treinta, y en el Sur eran normales los linchamientos. En aquella época, los novelistas como William Faulkner y Upton Sinclair habían entrado a fondo en el tema de las relaciones raciales. En ese sentido, la imagen que daba Margaret Mitchell del Viejo Sur, con sus negros dóciles e infantiles, suponía un retroceso. Selznick ya se dio cuenta del problema cuando el libro se publicó. Las críticas de los sectores negros de la comunidad literaria fueron extremadamente hostiles.

[<<]

[6] Aunque muchos directores del mudo habían experimentado con tintes y colores, el primer largometraje de imágenes reales que se hizo en technicolor de tres bandas fue *La feria de la vanidad* (estrenada en 1935), de Rouben Mamoulian.

[<<]

[7] Según el folleto editado por el estudio, el primer gui3n acab3 de elaborarse el 20 de febrero de 1937. Sin embargo, en los archivos del estudio no hay trazas del mencionado libreto; el primer gui3n que aparece en la colecci3n lleva fecha de agosto de 1937, y seguramente es el m3s pr3ximo al primero de Howard.

[<<]

[8] La idea se le había ocurrido a Selznick oyendo a Merian Cooper hablar de lo que Disney estaba haciendo en su largometraje animado *Blancanieves y los siete enanitos*. Cooper se había quedado admirado con la técnica del *storyboard* empleada en esta producción y recordó haber hecho algo parecido con *King Kong*. Plasmar en dibujos un guión entero de una película de imágenes reales, como Selznick hizo finalmente con *Lo que el viento se llevó*, fue una idea totalmente innovadora, aunque el uso del *storyboard* ya estaba muy extendido para escenas concretas o números musicales que necesitaban una organización especial.

[<<]

[9] El salario que Gable recibía en la Metro, 4.500 dólares a la semana, correría a cargo de Selznick. Para tranquilizar al actor, que seguía reticente a encarnar a Rhett Butler, Mayer le ofreció un incentivo extra. Clark, que estaba separado de su mujer, Rhea Langham, se había enamorado de la estupenda actriz cómica Carole Lombard, y quería casarse con ella. Sabiendo que el divorcio de Langham iba a resultar muy caro y muy desagradable, Mayer, como un padrino benévolo, zanjó el asunto entregando a su estrella una prima de cincuenta mil dólares, cifra de la que un tercio fue aportado por Selznick. Así, aunque Rhett Butler perdiera a Scarlett O'Hara, Clark Gable conquistaría a Carole Lombard.

[<<]

[10] David se había casado con la hija de Louis B. Mayer, Irene, en abril de 1930. Tres años más tarde, al enfermar Irving Thalberg, el delfín de Mayer, su suegro le llamó para ofrecerle su puesto de productor ejecutivo: el éxito había hecho del yerno antes denostado un personaje importante. Siempre con Cukor a su lado, Selznick repitió triunfos en la MGM, gracias a clásicos tan admirados hoy como *Cena a las ocho* y *David Copperfield*. Pero los reiterados enfrentamientos con su suegro hicieron que el joven e impetuoso David buscara la independencia. Y, a imagen de su padre, fundó en 1936 Selznick International Pictures, con un capital de tres millones de dólares. Como logo de su compañía, Selznick eligió —curiosa premonición— una mansión sureña de estilo colonial y blancas columnas, sobre la que sobreimponía el arrogante eslogan “En una tradición de calidad”.

[<<]

[¹¹] Según explicó Merian Cooper más tarde, «sin Gable no podíamos hacer la película ni contentar al público. Los Whitney no necesitaban el dinero de la Metro ni nosotros necesitábamos que ellos nos distribuyeran la película. Llegamos a un acuerdo con ellos por Gable». Cooper se equivoca al estimar que no necesitaban la distribución de la Metro; después de Gable, la logística de la MGM fue la contraprestación más positiva y valiosa que salió del contrato firmado con el estudio. La United Artists no tenía ni la eficacia organizativa ni recursos materiales y humanos que merecieran la confianza de DOS en el aspecto comercial.

[<<]

[12] La locura llegó a su punto máximo en Atlanta, donde vieron a quinientas personas en un solo día. Pese a sus esfuerzos por mantener las distancias, Miss Mitchell sentía tanta curiosidad que pensó seriamente en disfrazarse y presenciar el proceso de selección. Este cable de Brown a Selznick da una idea de la presión a la que estaba sometido su pequeño equipo: «Estamos en Atlanta, atrincherados en nuestras habitaciones. Llegan señoritas en manadas. La mayoría son madres bien alimentadas que se podrían haber quedado en su casa; las niñas de la buena sociedad se ofrecen a pagarnos por hacer de Scarlett, y todas las nanas del Sur quieren ser Mammy. Me siento como Moisés en el desierto. Necesito una copa y en Georgia no se puede».

[<<]

[13] Ésta es la lista de las candidatas “oficiales” del estudio: Louise Platt (28 Septiembre 1936, Nueva York), Talullah Bankhead (22 Diciembre, 1936, Nueva York), J. H. Whitney (5 Abril, 1937, Nueva York), Lynn Merrill (24 Mayo, 1937, Nueva York), Linda Watkins (3 Junio, 1937, Nueva York), Susan Fox (3 Junio, 1937, Nueva York), Adele Longmire (18 Agosto, 1937, Nueva Orleans; Nueva York), Haila Stoddard (9-10 Noviembre, 1937, Nueva York), Diana Forrest (9-10 Noviembre, 1937, Nueva York), Edith Marrener (2 Diciembre, 1937; 6 Diciembre, 1937, Nueva York; Hollywood), Linda Lee (13 Diciembre, 1937, Nueva York), Dorothy Matthews (13 Diciembre, 1937, Nueva York), Ardis Ankerson (4 Febrero, 1938, Nueva York), Paulette Goddard (9-12-19 Febrero, 8-9-11 Noviembre, 8-20-21 Dic., 1938, Nueva York. Terry Ray: 9-12-19 Febrero, 1938, Nueva York), Anita Louise (10 Febrero, 21-22-23 Marzo, 1938, Hollywood), Em Bowles Locker (15 Febrero, 1938, Richmond, Va), Margaret Tallichet (19-21-22-23 Marzo, 1938, Hollywood), Frances Dee (24 Marzo, 1938, Hollywood), Nancy Coleman (29 Septiembre, 1 Octubre, 1938, Hollywood), Shirley Logan (29 Septiembre, 7 Octubre, 1938, Hollywood), Doris Jordan (17 Octubre, 18-29 Noviembre, 8 Diciembre 1938, Nueva York; Hollywood), Marcella Martin (17 Octubre, 21 Diciembre 1938; 11 Enero 1939, Nueva York; Hollywood), Fleurette DeBussy (17 Octubre, 1938, Nueva York), Austine McDonnel (17 Octubre, 1938, Nueva York), Mary Ray (89 Noviembre, 1938, Hollywood), Lana Turner (17-18 Noviembre, 1938, Hollywood), Dianna Barrymore (24 Noviembre, 1938, Nueva York), Jean Arthur (17 Diciembre, 1938, Hollywood), Joan Bennett (20 Diciembre, 1938, Hollywood), Vivien Leigh (21-22 Diciembre, 1938, Londres; Hollywood).

[<<]

[¹⁴] George Cukor, que se había pasado los últimos tres años viviendo con los personajes, estudiando las relaciones que les unían y sus comportamientos, se dedicaba ahora a intentar inocular toda esta ingente masa de información en las interpretaciones de sus actores, empeño que le obligaba a dedicar horas sin cuento a los gestos, movimientos, matices y las mil sutilezas del comportamiento humano que un buen actor ha de saber transmitir.

[<<]

[15] Según Selznick, «Gable era extremadamente inteligente sin ser un intelectual. No tenía una psicología complicada, su cabeza no estaba demasiado cargada. Si tenía problemas, no los transmitía a su interpretación. (...) Sus interpretaciones eran sólo una reproducción de lo que había creado el autor. Otro actor podría haberle dado otra dimensión al personaje de Rhett, pero entonces ya no hubiera sido el Rhett de Margaret Mitchell. Clark creó exactamente el Rhett que los lectores querían. (...) No sé de ningún otro actor de los últimos cincuenta años, salvo John Barrymore, que pudiera haber encarnado a Rhett tan bien como Clark. (...) Si estaba descontento con Cukor, nunca me lo hizo saber, y nunca criticó a George». Es lógico que el actor nunca hablara con Selznick, porque sabía que éste era muy amigo de Cukor; además, el propio Selznick tampoco le caía bien. Pero la Metro era otra historia. Allí dio cuenta de su irritación a varios de los ejecutivos del estudio. Supuestamente, a los más íntimos les dijo: «No quiero a Cukor; voy a hacer que le cambien».

[<<]

[16] Victor Fleming nació en Pasadena en 1883 y entró en el cine en 1910, como ayudante de cámara a las órdenes de D. W. Griffith y Allan Dwan. Dirigió su primera película en 1919. Sus cintas mudas, como *Lord Jim* (1925) o *The Way of All Flesh* (1927), ofrecieron síntomas de un talento a tener en cuenta, mientras que el western *The Virginian* (1929) inauguró varias décadas de estrellato para Gary Cooper. Fleming se incorporó a la Metro en 1932 y cosechó uno de sus primeros éxitos con *Tierra de pasión*, con Gable, Jean Harlow y Mary Astor. La historia, situada en una plantación de caucho, era el tipo de melodrama vigoroso y erótico que tan bien se le daba al cineasta, con uno de esos planteamientos dramáticos (parecido al de *Lo que el viento se llevó*) que entusiasmaban a los espectadores: Gable dividido entre la audacia de Harlow y el sensible recato de Astor. Los filmes que hizo luego el director, *Polvorilla* (Bombshell, 1933), uno de los mejores filmes que se han rodado sobre Hollywood, *La isla del tesoro* (1934), con Spencer Tracy, y *Piloto de pruebas* (1938), con Gable, resultaron igualmente brillantes y le convirtieron en uno de los directores mejor pagados de la Metro.

[<<]

[17] En los meses que siguieron a la renuncia de Cukor, Vivien y Olivia perpetuaron su relación con el director visitando su casa a escondidas los domingos, para leer sus diálogos con él, comentar sus personajes y beneficiarse de sus consejos y su comprensiva actitud. Más tarde, Leigh refirió sus comentarios a un periodista, añadiendo: «Mi prueba la dirigió George. Me gustaría que la gente supiera lo agradecida que le estoy por lo mucho que se esforzó por ayudarme a meterme en el personaje de Scarlett. No fue fácil; fue muy difícil. O a lo mejor es que yo era tonta. En todo caso, nunca he conocido a nadie tan paciente como George lo fue conmigo. En varias ocasiones dedicó varios días seguidos a enseñarme gestos, inflexiones de voz, a intentar explicarme e implantar en mí parte de la mentalidad y la psicología que convirtió a Scarlett en lo que era. Y pase lo que pase, haga un buen o un mal trabajo, le estaré eternamente agradecida a George Cukor».

[<<]

[18] Ben Hecht había escrito para David Selznick la comedia *La reina de Nueva York* (Nothing Sacred, 1937). También era autor de los guiones de *Scarface, el terror del hampa* (1932) y *Gunga Din* (1939), y junto con su colaborador Charles MacArthur de *Un gran reportaje* (The Front Page, 1931) y *Cumbres borrascosas* (Wuthering Heights, 1939), la película que había traído a Hollywood a Laurence Olivier y a Vivien Leigh.

[<<]

[¹⁹] Más tarde, Selznick quitaría importancia a la contribución de Hecht, y de hecho parece que aquellas jornadas agotadoras sólo sirvieron para ayudarles a ver los problemas con más claridad. Pero a David no le curaron del hábito de levantarse en plena noche para corregir su guión.

[<<]

[20] Según recuerda Ridgeway Callow: «Clark Gable trabajaba bien con todo el mundo, pero a los técnicos no les caía bien. Ya sé que en la MGM estaban todos locos por él, pero en Selznick no era así. Era muy distante».

[<<]

[21] Ray Klune recuerda el rodaje de la escena: «Lo hicimos varias veces, porque siempre había algo que a David no le gustaba, ya fuera la retirada de la cámara, el cielo, o lo que fuese. Vivien y yo no nos llevábamos bien, pero allí estábamos los dos. (...) La noche anterior había llovido todo el tiempo, llegamos allí y llovía a cántaros, ella maldijo mi sombra, pero el pronóstico del tiempo había dicho que dejaría de llover antes de que saliera el sol y yo sabía que si era así tendríamos un amanecer muy bonito. Vic pensaba que yo estaba loco y los dos no hacían más que meterse conmigo. Pero al final dejó de llover, y aunque estábamos todos cubiertos de barro, rodamos una escena maravillosa. Y más tarde Vivien me dijo: “Ray, tenías razón, y yo me porté como una bruja”. “Tienes razón en los dos puntos”, contesté yo».

[<<]

[²²] Selznick cuenta que «Clark se negaba en redondo a hacerlo, y decía que no había nada más despreciable que la autocompasión, que él no se veía llorando por una situación así. Yo argüí que la emoción más común del mundo es la autocompasión, que todos nos compadecemos de nosotros mismos en un momento u otro (...) y que el público se identificaría con él al comprobar que también él era vulnerable».

[<<]

[23] El caballo de Leslie, “Rebel”, era una estrella por derecho propio. Lo mismo se puede decir de la montura de Rhett Butler, “Black Chief”, «nombre artístico de Alexander Twigg, en otros tiempos famoso caballo de espectáculos del Oeste», según la publicidad del estudio. Si había un sistema de clases para los animales del filme, “Black Chief” ocupaba sin duda la cúspide.

[<<]

[²⁴] Como colaboradores, Steiner contó con los cinco mejores orquestadores de Hollywood, Hugo Friedhofer, Adolph Deutsch, Heinz Roemheld, Maurice de Packl y Bernard Kaun.

[<<]

[25] Los títulos de crédito de *Lo que el viento se llevó* se llevó utilizaron un enfoque gráfico inusual en una era en la que los créditos de las películas eran presentados normalmente de una forma rápida y simple: los títulos eran usualmente anunciados con rapidez, con tanta información como fuese posible comprimida en varios fotogramas. La majestuosidad y excitación de los créditos de *Lo que el viento se llevó* era evidente desde la primera aparición del cartel que anunciaba la aventura cooperativa de los dos estudios y el hecho de que la película era en Technicolor; esto se disolvía en un crédito a toda pantalla para Margaret Mitchell, y en este punto el título de la película cruzaba la pantalla, cada palabra llenando todo el fotograma momentáneamente, capturando perfectamente el sentimiento de romántica grandeza que Selznick quería que tuviese el filme. Los fondos para todos estos títulos fueron cuidadosamente seleccionados por su tono y belleza. Muchos de ellos habían sido fotografiados en el Sur por James Fitzpatrick, mientras las vistas de las plantaciones y la ciudad de Atlanta eran pinturas de Wilbur Kurtz combinadas con el trabajo en mate de Jack Cosgrove.

[<<]

[26] Después del primer pase de prueba, Selznick y Kern, y Fleming en ocasiones, dedicaron un mes a eliminar una hora más de la película. Cortaron un pasaje en el que la familia O'Hara aparece de camino a la barbacoa de Doce Robles, mientras Scarlett y sus hermanas discuten y Mammy las regaña; los diálogos de esta escena se trasladaron a otra que se volvió a rodar, aquella en que las chicas se preparan para echar la siesta durante la barbacoa. Además, suprimieron la escena de los invitados y los criados de Doce Robles durmiendo a pierna suelta después de la barbacoa; y la noche de bodas de Scarlett y Charles Hamilton, que ella le hace pasar en un sillón. Además, las secuencias de la evacuación de Atlanta y las del hospital quedaron considerablemente abreviadas, igual que aquella que muestra a Scarlett buscando al Dr. Meade en la estación de tren. También desapareció una escena de Belle Watling cuidando a los soldados heridos, que no estaba en la novela. Lo mismo que una conversación entre las hermanas de Scarlett, que se preguntan cómo será el Sur después de la guerra, cuando todos los chicos mejores hayan muerto y no quede nadie para casarse con las jóvenes sureñas. Pero eso no fue todo. Los cortes incluyeron la escena en que Belle Watling y sus "chicas" aparecen declarando en la vista por la muerte de Frank Kennedy, y una secuencia entre Bonnie y Scarlett a la mañana siguiente de la "violación" de Rhett a su mujer.

[<<]

[27] «Vic no quería rodarla», recuerda Klune. «Estábamos todos en los decorados exteriores, había empezado a llover de verdad y Vic dijo que con la lluvia no sería posible rodar, que no íbamos a poder iluminarla adecuadamente. “Vic”, le dije yo, “estamos aquí, es una escena de lluvia, nos hemos gastado el dinero, vamos a rodarlo”. Bueno, se enfadó tanto que explotó y dijo: “Tú haces todo lo que te dicen esos judíos, ¿no?”. “Mira, hijo de puta”, le dije, “si eso es lo que piensas, ¿por qué coges su dinero? Yo hago lo que creo que debo hacer; yo quiero que ruedes esta escena, y si quieres ir a mala leche y rodarla mal, estás en tu derecho, pero no creo que lo hagas”».

[<<]

[28] Selznick lo contó así: «Le pregunté a Vic Fleming si le gustaría que incluyéramos un rótulo con los nombres de las personas que habían hecho una aportación especialmente valiosa a la película. George Cukor y Sam Wood, entre ellos, que tenía muchas escenas en la película. (...) Mi conversación con Vic no llegó a los treinta segundos, literalmente. Estaba claro, y yo lo entendía, que la idea no le entusiasmaba; me dijo muy claramente que no creía necesario incluirlos en el genérico. Yo no intenté seguir discutiendo, le dije que no pensara más en ello, que en lo que a mí se refería era asunto concluido».

[<<]

[29] La Metro-Goldwyn-Mayer había reservado dos vuelos especiales que, para irritación del productor, portaban la leyenda “Lo que el viento se llevó de MGM” en el fuselaje.

[<<]

[30] El “Atlanta Journal” informó así: «En Five Points, en el centro de la ciudad, había gente, gente y gente hasta donde abarcaba la vista. Un espectáculo grandioso y emocionante al caer el crepúsculo, con todos esos trocitos de papel cayendo en cascada desde los altos edificios y el estruendo de la multitud al paso de los automóviles».

[<<]

[31] Margaret Mitchell encontró fallos en muchos aspectos de la película de Selznick. A su amiga Susan Myrick, que supervisó los aspectos técnicos de la producción, le dijo ásperamente que el filme tenía un tono romántico impostado. El rótulo de apertura que hablaba de «caballeros y galantería» le molestaba especialmente. «Yo no tenía ninguna intención de hablar de caballeros. (...) Aquello tergiversaba una de las ideas centrales del libro». Pese a todas sus reservas, la autora era una gran admiradora de la película. En 1943 escribió en carta a Selznick: «Ya he visto la película cinco veces y media y cada vez me gusta más (...) cada vez que la veo me lleva por nuevos caminos, porque siempre me olvido de que soy la autora y la veo con ojos nuevos».

[<<]

[32] El 18 de abril de 1940, *Lo que el viento se llevó* se estrenó en el Empire Theatre de Leicester Square, Londres. Cuando estalló la guerra, en septiembre de 1939, el gobierno británico cerró todos los centros de ocio en aras de la seguridad pública. Sin embargo, la decisión fue revocada en cuanto se comprendió lo importante que era la industria del ocio, sobre todo el cine, para mantener la moral de la nación.

[<<]

Segunda parte

[1] Samuel Hopkins Adams apenas recibió reconocimiento alguno, de Capra menos que nadie, por su contribución a la película más celebrada e influyente de la filmografía del director italo-americano, pero muchos elementos de su relato fueron incorporados a *Sucedió una noche*. Así, el Peter Warne del relato de Adams comparte rasgos con el personaje de Clark Gable, pero no es un periodista en paro, sino un licenciado en ciencias químicas que sobrevive a base de trabajos esporádicos, intercalados con frecuentes temporadas de desempleo. Es un aristócrata del alma, circunstancia que diluye las barreras de clase en el proceso de conquista de la heredera. Según el cineasta siciliano, fue Myles Connolly (también ex periodista) quien propuso convertir al protagonista de la historia en un reportero tan cínico como idealista, empeñado en recuperar su trabajo. Riskin había incluido un personaje similar en el primer guión que escribió para Capra, *La jaula de oro*, marcado por idéntica situación, la del periodista enamorado de la millonaria caprichosa. Riskin y Capra ofrecieron una imagen considerablemente más amable de la clase alta en *Sucedió una noche* que en *La jaula de oro*, y esto fue así, quizá, porque también ellos se estaban haciendo ricos.

[<<]

[2] La *screwball comedy* es un género difícil de definir. Trata sobre los contradictorios deseos de los personajes por la identidad individual y la unión completa en el romance. Las películas enfrentan los momentos eróticos de cortejo de la pareja con sus combates verbales, batallas de inteligencia salpicadas con rápidas y brillantes réplicas. A causa del resurgimiento de la censura en 1934 junto con la reticencia de los americanos a ser francos respecto al sexo, las *screwball comedies* sacaban provecho de la necesidad de enmascarar y expresar verbalmente las tensiones y conflictos sexuales. Las *screwball comedies* usualmente descansaban sobre una reconciliación final o sobre el matrimonio para mostrar la unidad de la pareja. *Sucedió una noche* estableció estas reglas genéricas y propuso un modelo para incorporar en una estructura cómica actitudes, miedos y tensiones sobre los roles sociales, sexuales y económicos.

[<<]

[3] Irónicamente, el relato original de Samuel Hopkins Adams había sido considerado por MGM después de su publicación en la revista “Cosmopolitan” de Hearst, pero el estudio lo dejó pasar. *Sucedió una noche* simplemente adaptaba a un contexto de la Depresión una popular fórmula de las películas de los años veinte, reflejada en títulos como *Dancing Mothers* o *A Woman of the World*. El director Ernst Lubitsch reforzó la integridad estructural de esta fórmula y creó el prototipo de la *screwball comedy* en *Un ladrón en la alcoba* y *Una mujer para dos*. Impresionado e influenciado por las películas de Lubitsch, Frank Capra tomó prestada la estructura de comedia romántica que el cineasta berlinés había desarrollado para tratar los cánones sociales y sexuales de la clase media. Pero Capra utilizó la fórmula como un vehículo para la resolución de todas las diferencias sociales y económicas en una vasta clase media americana unida por las virtudes de preocuparse y compartir.

[<<]

[4] En aquella época, Clark Gable era un actor contratado por la MGM con unos saludables 2.500 dólares semanales, pero había estado descontento con su anterior película, *Dancing Lady*, se quejaba de que estaba cansado de los papeles de tipo duro y gigoló que le asignaban y exigía un aumento de sus honorarios. Furioso, Louis B. Mayer le suspendió de empleo y sueldo, y luego decidió mandarle durante una temporada a la Siberia cinematográfica. Así fue como Gable aterrizó en la Columbia. Pero la cesión, aparte de un castigo, también fue un acuerdo de negocios que beneficiaba a ambos estudios. La Metro no tenía proyectos propios preparados para el actor, y además ganaba \$500 semanales al cobrarle a Columbia 2.500 en vez de los 2.000 que ellos le pagaban.

[<<]

[5] «Nadie hubiese podido imaginarlo», recordaba Colbert. «Constance Bennett y Miriam Hopkins habían rechazado la película porque pensaban que era una historia estúpida. Y la única razón por la que yo quise hacerla, en realidad, era para trabajar con Clark Gable». Hay algo en esta película, efectivamente, que escapa a todo análisis o descripción. Con todos los méritos que encierran el relato y el guión, y la magistral dirección de Capra, Sucedió una noche podría no haber alcanzado el éxito espectacular que conquistó sin su dúo protagonista. Clark Gable y Claudette Colbert hacen tan buena pareja que es imposible imaginar a dos actores distintos en los mismos papeles. Y sin embargo, los personajes habían sido escritos para otra pareja de intérpretes.

[<<]

[6] Frank Capra prestó especial atención a la imagen de Clark Gable. Aún parecía demasiado aniñado en la treintena, por lo que dispuso la iluminación cuidadosamente para añadir un poco de madurez. Y le permitió que destacase naturalmente sobre los otros actores. Hasta entonces, los directores siempre subían a los demás intérpretes en cajas cuando estaban cerca de él.

[<<]

[7] «Creo que Gable idolatraba a Capra», dijo el veterano editor de sonido del director, Edward Bernds. «La hostilidad inicial del actor había desaparecido cuando empezamos. El rodaje comenzó con una escena nocturna, en la estación de autobuses de Greyhound, y él ya se había hecho amigo de los técnicos. Creo que cuando llegó a la Columbia pensó: “¡Anda, hacer películas puede ser divertido!”».

[<<]

[8] Gracias a *Sucedió una noche*, 1934 fue el año más lucrativo de la historia de la Columbia desde 1929, fecha de la transición masiva al cine sonoro. En un momento en que otros estudios apenas conseguían mantenerse a flote, la Columbia declaró beneficios de 1.008.870 dólares para el año fiscal que terminaba el 30 de junio de 1934, una cifra 268.630 dólares superior a la del año anterior. La película de Capra continuó proyectándose en las salas de todo el país hasta bien entrado 1935. Si tomamos como referencia las cuentas del estudio, la primera explotación del filme generó ingresos por distribución por valor de un millón de dólares, pero, tal como señaló Joe Walker, esta cifra podría haber sido muy superior si la película no hubiera sido vendida a los exhibidores como parte de un lote integrado por más de dos docenas de producciones menores de la Columbia, la totalidad de cuyos ingresos de distribución fueron divididos equitativamente entre cada una de las cintas, como era costumbre en la época, con el fin de disminuir riesgos y consolidar a los grandes estudios en su posición de dominio.

[<<]

[¹] Jack Warner estalló de indignación cuando leyó lo que su actor había declarado a la prensa, y lo mismo hizo Errol cuando Reid escribió en su columna: «Flynn tiene muy poco acento inglés. El profesor de diálogo tiene que prepararle, así como a Olivia, en la entonación inglesa». El astro acorraló al periodista en un bar y le amenazó con una buena paliza a menos que se retractase públicamente, pero Reid le recordó que no sólo le había hablado durante la entrevista con un cerrado acento irlandés, sino que le contó que había nacido en un pequeño pueblo cerca de Belfast. Flynn, más tranquilo, se disculpó por amenazarle y le invitó a unirse a él y sus amigos a una fiesta nocturna.

[<<]

[2] George Amy consiguió condensar esta masa de material para darle coherencia y un sentimiento de ritmo acelerado sin la supervisión de Jack Warner, Wallis o Curtiz, aunque éste último controló lo suficiente el tono general de la carga, dirigiendo él mismo el clímax.

[<<]

[3] Los caballos han sido quizás los animales más maltratados en la industria del cine, especialmente en los días de los primeros westerns. El truco de “la W continua” era una brutalidad. Se ataban cables a las patas delanteras de un caballo; estos cables se unían en uno solo bajo su panza, y era de la longitud necesaria para la carrera, con el extremo firmemente atado a un poste en el suelo. Cuando el cable se tensaba, el caballo se derrumbaba. El especialista que montaba el equino sabía dónde estaba el cable. Sabía cuándo tenía que tirarse. Pero el animal caía de cabeza, y muy a menudo resultaba gravemente herido, por lo que había que sacrificarlo. El uso generalizado de este miserable truco, unido a la glorificación de la caza de leopardos que se hace en la película, provocó que la Sociedad por la Prevención de la Crueldad con los Animales protestase. A partir de entonces, otros métodos inofensivos para los caballos fueron puestos en práctica en Estados Unidos. La ira aún se sentía en los años cincuenta, cuando *La carga de la Brigada Ligera* fue una de las pocas películas de Flynn que no fueron reestrenadas por Warner Brothers.

[<<]

[4] La historia fue rodada de nuevo en 1954 con el título *Charge of the Lancers*, con Paulette Goddard, Jean Pierre Aumont y Richard Stapley. En 1968, David Hemmings, Vanessa Redgrave, John Gielgud, Trevor Howard, Harry Andrews y Jill Bennett protagonizaron la tercera versión cinematográfica de la famosa carga. En esta ocasión se trató de retratar correctamente a los oficiales británicos que se equivocaron en la operación militar, pero el público no se conmovió demasiado.

[<<]

[5] Una cadena de razones y errores estuvieron detrás del embrollo de órdenes que finalizaron con la carga suicida, pero ninguno de ellos es siquiera insinuado en la narración de la película. Lord Raglan y Lord Cardigan, dos importantes figuras históricas, son reducidos a pequeños papeles y no resultan implicados en absoluto en el desastre.

[<<]

[6] Entre los muchos méritos de *La carga de la Brigada Ligera* se encuentra el *score* musical de Max Steiner. Esta partitura fue su primer trabajo para Warner Brothers, y desde entonces desarrolló su carrera principalmente en este estudio. Steiner compuso el *score* de quince películas de Errol Flynn, incluyendo siete de sus ocho westerns. El compositor prefería las dramáticas historias de amor, como las de Bette Davis, pero su talento para crear la música adecuada a los excitantes vehículos de Flynn es incuestionable. Steiner fue el pionero de las bandas sonoras a principios de los años treinta, y décadas después se le conocería cariñosamente como “el abuelo de la música para películas”.

[<<]

[¹] La escena del Torneo de Arqueros donde Robin parte en dos la flecha de su oponente no tiene ningún tipo de trucaje. De llevarla a cabo se encargó el campeón de tiro Howard Hill.

[<<]

^[2] Alan Hale interpretó a Little John en las versiones de Fairbanks y Flynn.

[<<]

[¹] En junio, “The Bookseller” reseñaba: «Aunque el libro sólo lleva quince días a la venta, ya se han encargado más de cinco mil ejemplares». Los pedidos llovían y Hill no pudo cumplirlos hasta septiembre. El editor anunció en octubre que la primera edición de diez mil ejemplares se había agotado dos semanas después de su publicación y, como la segunda, de quince mil, estaba casi agotada, pronto se prepararía otra de diez mil.

[<<]

[2] Actualmente, existe una próspera sociedad de Oz, que celebra lúdicas convenciones anuales, edita la hermosa publicación “The Baum Bugle” y cuenta en sus filas con un gran número de miembros jóvenes tan entusiastas de Oz como siempre lo han sido los niños. La intemporalidad de la fábula de Baum está garantizada.

[<<]

[3] «El señor Mayer compró el libro para mí», afirmó Mervyn LeRoy. «Estoy harto de oír hablar de Freed y de *El mago de Oz*. El nombre de Arthur Freed ni siquiera aparece en los títulos de crédito. El mío, sí. El señor Mayer me pidió que utilizara a Arthur como ayudante y éste me ayudó en la cuestión musical. Yo nunca he reivindicado nada que no sea mío de verdad. Pero esa película la produje yo».

[<<]

[4] Harold Arlen, que en realidad se llamaba Hyman Arluck, era un músico de gran talento que ha dejado baladas inolvidables como “Stormy Weather”, “It’s Only a Paper Moon”, “That Old Black Magic” y “Blues in the Night”. E. Y. Harburg, un intelectual progresista que durante los años del maccarthismo conocería los rigores de la “lista negra”, era ya un famoso letrista cuyo “Brother, Can You Spare a Dime” se había convertido en el himno no oficial de la Depresión. Ambos formaban un equipo muy compenetrado y fecundo.

[<<]

[5] Al año siguiente, Shirley Temple sufrió algo que no había experimentado nunca: el fracaso. *Susannah of the Mounties* se estrelló en taquilla. Como algunos habían predecido, había signos de que el público se estaba cansando de la misma vieja fórmula en las películas de Temple. El 12 de mayo de 1940, la Fox anunciaba que cancelaba el contrato de su estrella más valiosa. A los doce años de edad, Shirley Temple estaba acabada. *El mago de Oz*, por el contrario, transformó a Judy Garland en una estrella de la noche a la mañana.

[<<]

[6] Según cuenta la leyenda, Schenck hizo un último intento de conseguir a otra actriz para el papel de Dorothy. El magnate solicitó a la Metro que negociara la cesión del nuevo fenómeno de la Universal Deanna Durbin, quien en el pasado había estado brevemente bajo contrato en la compañía del león. Pero la Universal se había salvado de la bancarrota gracias a Durbin y no quiso saber nada del asunto. También se habló, dicen, de contratar a Bonita Granville, que no había hecho un musical en su vida.

[<<]

[7] Buddy Ebsen medía un metro noventa y le faltaban quince kilos. Era el espantapájaros perfecto. Este notable actor secundario, que ya había trabajado con Judy Garland en *La melodía de Broadway*, no sería realmente popular hasta 1974, a los 66 años de edad, gracias a su creación del televisivo detective privado Barnaby Jones.

[<<]

[8] El nombre de W. C. Fields siguió prodigándose mientras la Metro escudriñaba el horizonte en busca de su actor. Por el motivo que fuese, el cómico no llegó a firmar contrato alguno. Se dice que Fields rechazó el papel porque el estudio no quiso pagarle lo que pedía. «Le ofrecieron 75.000 dólares y él quería cien mil», explica Harburg. Según una carta publicada en el libro “W. C. Fields By Himself”, la cosa no fue tan sencilla. La misiva afirma que Fields «no ha aceptado cinco mil dólares al día de la Metro-Goldwyn-Mayer porque desea dedicar todo su tiempo a escribir el guión de “*You Can’t Cheat an Honest Man*”».

[<<]

[9] Todo el mundo daba por sentado que el papel estaba asignado a Gale Sondergaard. Margaret Hamilton recordaba incluso haberlo leído en los periódicos: «Me alegré de verdad por ella. Me pareció estupendo... pero no la veía como la Bruja. Era... y sigue siendo, una mujer de belleza perfecta».

[<<]

[¹⁰] En 1976, Mervyn LeRoy no recordaba la razón por la que había elegido a Richard Thorpe para dirigir *El mago de Oz*, ni tampoco recordaba Thorpe por qué lo habían contratado. Hugh Fordin insinúa en su libro sobre Arthur Freed, “The World of Entertainment”, que LeRoy hubiera preferido a Norman Taurog.

[<<]

[¹¹] La idea de retocar el apéndice nasal de la protagonista, defendida por varios ejecutivos del estudio, fue abandonada antes del comienzo del rodaje.

[<<]

[12] Durante las dos semanas que pasó en el rodaje, Thorpe tuvo tiempo de rodar varias escenas en el Castillo de la Bruja, con Dorothy, el Hombre de Hojalata, el Espantapájaros y el León Cobarde. También filmó abundantes planos de la huida de Toto del castillo y su regreso al rescate de Dorothy.

[<<]

[13] Cuando Bert Lahr se quitaba la piel de león, y con el doble fin de refrescarle a él y de restaurar el traje sudado, Lahr y su atuendo eran “ventilados” mediante un potente secador, en una operación muy incómoda para él.

[<<]

[¹⁴] La mayoría de los enanos habían coincidido meses atrás en el rodaje de *The Terror of Tiny Town*, un curioso *western* de 1938. Por ejemplo, uno de los tres miembros de la “Lollipop Guild” (“Asociación de la Piruleta”), Kurt Schneider, alias Harry Earles y Harry Doll, es el triste héroe de *La parada de los monstruos*, de Tod Browning. Sus tres hermanas, Elly, Frieda e Hilda (Tiny Doll, Gracie Doll y Daisy Doll) también trabajan en *El mago de Oz*. La reunión de ciento veinticuatro enanos y seis niños causó numerosos problemas.

[<<]

[15] En el último año de su vida, Garland apareció en un programa de televisión, presentado por Jack Paar, y habló con aspereza de los Enanos, «borrachos que se ponían piripis todas las noches». Extendía su acritud a Haley, Bolger y Lahr. Entre todos le habían robado el protagonismo, la habían arrinconado, la habían dejado en segundo plano. Jack Haley vio asombrado el programa de Paar: «No es verdad, no es verdad. ¿Cómo podíamos quitarle el protagonismo a nadie? Pero, hombre, si íbamos todo el tiempo del brazo».

[<<]

[16] Cuando la Bruja Malvada observa a Dorothy y a sus amigos en el bosque encantado, les dice a sus monos alados que va a enviar un insecto que acabará con las fuerzas de sus adversarios. Esto es lo único que queda de “The Jitterbug”, un número musical donde cantan todos los protagonistas y al León le pica un Jitterbug (un bicho, se supone, que impulsa a interpretar este movido baile). El rodaje de la secuencia duró cinco semanas, costó 80.000 dólares y a todos les encantó el resultado, pero la necesidad de acortar el metraje, que en su versión original duraba dos horas, obligó a suprimir la escena junto a otros números musicales.

[<<]

[¹⁷] Bolger y Lahr ganaron 3.500 dólares. Rooney había cobrado 5.000 por semana; Garland, el mismo sueldo semanal que sus compañeros de reparto. Curiosamente, aquellas semanas en el Capitol le habían reportado a Judy más ingresos que los cinco meses de rodaje de *El mago de Oz* (la actriz cobró 9.649 dólares por diecinueve semanas de trabajo).

[<<]

[18] Cuando en el Grauman's Chinese Theater fue pronunciado el nombre de Herbert Stothart como ganador del Oscar a la Mejor Banda Sonora, el premio iba dirigido en realidad a los cuarenta minutos de canciones —“Over the Rainbow”, “If I Were King of the Forest”, “Ding Dong, the Witch is Dead”, “We're Off to See the Wizard”, “If I Only Had a Brain”— que habían escrito Harold Arlen y E. Y. Harburg. El hecho de que la estatuilla fuera otorgada al hombre que se limitó a componer la música de transición entre las canciones de *El mago de Oz* es buena muestra de las macabras jugarretas que solía hacer Hollywood a los compositores de los treinta. Según las normas vigentes en la Academia en la actualidad, el premio hubiera sido para Arlen, Harburg y Stothart.

[<<]

[¹] El primer contacto de Alfred Hitchcock con el mundo de Selznick se remontaba a 1924. En esa fecha, el “mago del suspense” trabajó como guionista y director de arte en una película inglesa, *The Passionate Adventure*, protagonizada por Clive Brook y Alice Joyce. El filme era una coproducción con la casa de Lewis J. Selznick, y Myron viajó a Londres para supervisar el rodaje y visitar a su futura esposa, Marjorie Daw, que formaba parte del reparto. Myron se hizo amigo del orondo Alfred. Años después, cuando Myron se hizo agente, Hitchcock se convirtió en cliente suyo.

[<<]

[2] El nombre de Myron Selznick proporcionó prestigio al cineasta británico. Myron representaba a estrellas tan famosas como Carole Lombard, Fredric March, Errol Flynn o William Powell, así como a directores del calibre de Frank Capra, Ernst Lubitsch, George Cukor, Gregory La Cava, William Wellman o Leo McCarey.

[<<]

[3] En un principio, Selznick ofreció la adaptación cinematográfica de “Rebeca” a Daphne du Maurier con el fin de garantizar la fidelidad del texto, pero la autora rechazó la oferta.

[<<]

[4] ¿Cuál fue la contribución de Robert E. Sherwood al guión de *Rebeca*? ¿Considerable, como sugieren los iracundos memorandos escritos por David O. Selznick? ¿O mínima, como da a entender Charles Bennett, amigo de Hitchcock, quien afirmó que «el guión estaba terminado al noventa por ciento» cuando apareció Sherwood? Sherwood fue seleccionado sobre un buen número de autores de prestigio —Francis Scott Fitzgerald, entre otros— porque ya había escrito una serie de guiones para películas situadas en Inglaterra.

[<<]

[5] Judith Anderson era una excelente actriz de teatro sin ninguna experiencia en el medio cinematográfico. Miss Anderson exigía el transporte desde Nueva York hasta Hollywood, mil dólares a la semana por su trabajo más todos los gastos pagados y una “garantía por escrito” de que Hitchcock iba a dirigir el filme. Sin duda, esta última exigencia supuso un tributo a la fama del cineasta británico, pero una total descortesía hacia Selznick. «¿Con quién diablos se cree esta mujer que está tratando?», exclamó indignado el productor. Al final fue contratada.

[<<]

[6] Entre las actrices que hicieron una prueba para el papel estaban Vivien Leigh, Loretta Young, Anita Louise, Nova Pilbeam, Jean Muir, Lucille Fairbanks, Heather Angel, Frances Reid, Katharine Bard, Rene Ray, Sylvia Weld, Julie Haydon, Dorothy Hyson, Ellen Drew, Pauline Moore, Louise Campbell, Fay Helm, Mary Kay Dodson, Augusta Dabney, Frances Dee, Joan Tetzl, Agnes Fraser, Virginia Gilmore, Helen Terry, Margaret Lang, Miriam Patty y Jacqueline Templeton.

[<<]

[7] Después de *Lo que el viento se llevó*, Vivien Leigh sólo hizo otras dos películas, *El puente de Waterloo* (1940) y *That Hamilton Woman* (1941), hasta que apareció en la aburrida *César y Cleopatra* (1945). Ganó un segundo Oscar al encarnar a Blanche du Bois en la versión cinematográfica de *Un tranvía llamado Deseo* en 1951. Tenía treinta y ocho años, pero ya parecía frágil y exhausta, su gran belleza resquebrajada por la tuberculosis y la depresión que asolaron sus últimos años. Sólo protagonizaría tres películas más, ninguna de ellas memorables (*The Deep Blue Sea*, *La primavera romana de la Sra. Stone* y *Ship of Fools*), antes de su muerte, a los cincuenta y cuatro años, en 1967.

[<<]

[8] «Parecía desear una posesión total de mí», recordaría Fontaine. «Hitchcock no era una persona sociable, de modo que no arreglaba las cosas para que comiéramos todos juntos o nos sentáramos para tener una charla. Era un Svengali. Me controlaba totalmente. Me llevaba aparte y susurraba: “Ahora, muchachita entra ahí y haz esto y aquello”. Y luego decía: “¿Sabes lo que fulano y zutano decían de ti hoy? ¿Sabes que Olivier no te quiere en este papel? Bueno, no te preocupes por ello. Tú simplemente escúchame a mí”. Sólo una parte de lo que decía debía ser cierto, pero naturalmente todo aquello me hacía sentir absolutamente miserable. Me mantenía constantemente desequilibrada, para su propio deleite. No paraba de decirme que nadie creía que yo fuera buena excepto para él, y que realmente no le caía bien a nadie».

[<<]

[9] Hitchcock tuvo que trabajar arduamente con Joan Fontaine hasta conseguir los resultados apetecidos. Desde un principio, el director se encargó de ir mostrándole los gestos y las expresiones que tenía que adoptar. Tal y como luego recordaría Sir Alfred, «durante la quinta toma de una dramática escena en la que la protagonista tenía que llorar, Joan me aseguró que ella ya no podía llorar más, pues se le habían acabado las lágrimas. Cuando le pregunté qué podía hacer para que siguiese llorando, ella me contestó: “¡Cómo no me pegue usted...!” Sin pensármelo dos veces, le propiné un fuerte bofetón y casi instantáneamente empezó a sollozar». La supervisora del script, Lydia Schiller, comentaría más tarde: «Prácticamente, ella era como una muñeca en sus manos».

[<<]

[10] *Rebeca* se sitúa primero en Monte Carlo, Mónaco, al sur de Francia, y después al sur de la campiña inglesa cerca de Cornwall. Hitchcock rodó los exteriores en Carmel, Del Monte y Catalina (California). El cineasta mezcló en el metraje de fondo sucias carreteras de tres carriles, acantilados rocosos y escénicas vistas oceánicas desde la costa de California en Punta Lobos, que se parece increíblemente a los lugares europeos.

[<<]

[11] “Mary Rose” es una obra de teatro escrita por James Barrie, el autor de “Peter Pan”, antes de la I Guerra Mundial. Es una historia de fantasmas que causó un enorme impacto en el público que la aplaudió en la Inglaterra de 1920. Uno de los espectadores más conmovidos fue el joven Alfred Hitchcock, que siempre la tuvo entre sus piezas favoritas. Es la historia de una joven, Mary Rose, que junto a su marido visita una isla encantada en las Hébridas. Durante la visita la joven desaparece, para reaparecer 25 años después, con aspecto idéntico al que tenía el día de su evaporación. Su familia ha cambiado mucho; su hijo ha crecido y se ha embarcado. Mary Rose, desolada, muere al poco y empieza a rondar la casa familiar, esperando el regreso de su hijo. Años después, el chico vuelve y encuentra al fantasma... pero ella ya no recuerda a quién estaba esperando. Hitchcock recordaba especialmente la inquietante música utilizada para evocar la llamada de la isla encantada a Mary Rose, antes de que ésta desaparezca.

[<<]

[12] El corte más afectado por los retoques fue el correspondiente a la escena donde nos presentan a la perturbada y perturbadora señora Danvers. En la película oímos fragmentos de la partitura que Waxman escribió para la escena, inexplicablemente mezclados con cortes de otras bandas sonoras anteriores del compositor, las de *The Young in Heart* (1936), *Trouble for Two* (1936) y *On Borrowed Time* (1940).

[<<]

[13] Durante el resto de su vida, Alfred Hitchcock insistió en que no se había sentido decepcionado por no haber recibido el premio de la Academia. «¿Para qué quiero otro tope de puerta?», gustaba de decir. Pero sus más íntimos sabían que el desaire de Hollywood le dolía.

[<<]

[¹⁴] La novela de Daphne du Maurier ha conocido varias versiones televisivas: en 1950, con Barbara Bel Geddes y Peter Cookson; en 1962, con James Mason, Joan Hackett, Nina Foch y Lloyd Bochner, dentro del espacio Theatre 62; y en 1978, con Jeremy Brett y Anna Massey. La guinda la puso, en 1997, la miniserie de la BBC emitida por la PBS dentro del espacio *Masterpiece Theater*. Esta rigurosa adaptación, absolutamente fiel al relato de Daphne Du Maurier, conserva la voz que narra la historia y gran parte de los sórdidos detalles argumentales. Diana Rigg compuso una señora Danvers maravillosamente siniestra.

[<<]

[15] Alfred Hitchcock convirtió este personaje en una presencia fantasmagórica: «La señora Denver casi no anda, nunca se la veía moverse... Era un medio de mostrar este aspecto desde el punto de vista de la heroína: ella no sabía jamás dónde estaba la señora Denver y así resultaba más terrorífico; ver andar a la señora Denver le habría humanizado».

[<<]

[16] Los aficionados a los subtextos lésbicos disfrutarán de lo lindo con el personaje de la gobernanta siniestra encarnada por Judith Anderson: en la escena donde la señora Danvers enseña a la segunda señora de Winter la ropa de Rebeca, pasando la piel de un abrigo por su mejilla y después por la de la joven, haciéndole notar a continuación la levedad del camisón de la difunta, bajo el cual hace bailar su mano, se pueden adivinar connotaciones lésbicas.

[<<]

[¹] A los consejos de Hammett, por ejemplo, se debe que Horace Giddens padeciera una enfermedad cardíaca en vez de la sífilis de las primeras versiones de la obra. También desapareció el confinamiento del banquero en un pabellón de esclavos donde Regina le mantenía apartado.

[<<]

[2] A Bette Davis no debió hacerle ninguna gracia que se barajara el nombre de su íntima enemiga Miriam Hopkins para sustituirla. La enemistad de ambas actrices constituye una de las leyendas favoritas del Hollywood de los años dorados. Según parece, Miriam acusaba a Bette de haber mantenido un romance con su tercer marido, el director Anatole Litvak. Pero lo cierto es que la señora Hopkins no gozaba de muchas simpatías... Fue detestada por casi todos sus compañeros y acabó considerada como una verdadera arpía.

[<<]

[3] La industria cinematográfica ratificó la privilegiada posición de Bette Davis en el firmamento de Hollywood cuando la proclamó por unanimidad presidenta de la Academia (era la primera mujer en sus 44 años de existencia), en sustitución del productor independiente Walter Wanger.

[<<]

[¹] *Cita en San Luis* fue el comienzo de los musicales de la Unidad Freed, producidos a lo largo de los veinte años que siguieron. Por la compañía pasaron otros compositores y letristas de Broadway: Irving Berlin, Ira Gershwin, Cole Porter, Alan Jay Lerner, Burton Lane y Johnny Mercer, entre otros.

[<<]

[2] La confianza establecida entre Freed, Minnelli y Garland abrió el camino de futuras colaboraciones. Así, Judy apareció fugazmente en Ziegfeld Follies, en el papel de Madame Crematon, cantando “The Great Lady Has an Interview”, una parodia de Greer Garson. La película era una recreación extravagante de la era de los grandes espectáculos de Broadway, un desfile de casi todas las estrellas que la guerra no había arrebatado a la MGM.

[<<]

[3] La belleza era una de las obsesiones más recientes de Garland, agravada por una gran ausencia de confianza en sí misma. Minnelli se aseguró de que cada toma de *Cita en St. Louis* fuese no sólo favorecedora, sino tiernamente acogedora, convirtiéndose en el arquitecto de su nueva imagen. «Fue la primera película que mis padres hicieron juntos», dijo Liza Minnelli. «Fue también la primera en la que mi madre se sintió guapa en la pantalla... Antes de acabarla, se enamoró de la cinta y del director que había expresado lo que sentía por ella en cada plano».

[<<]

[¹] Crawford declaró a Roy Newquist: «Si le parecen malas las películas que hice en aquella época, imagínese cómo eran las que me negué a hacer».

[<<]

[2] La Mildred de la novela está en muchos sentidos adelantada a su tiempo, una mujer decidida a salir adelante por sus propios medios cuando su marido la abandona. Es un personaje fascinante, aunque al leer la novela de Cain cuesta imaginar a Joan Crawford en el papel (Barbara Stanwyck parece más adecuada).

[<<]

[³] *Alma en suplicio* fue la primera de las siete películas que Joan Crawford haría para Jerry Wald entre 1946 y 1959. «Jerry siempre tuvo fe en mí», diría Joan años después.

[<<]

[4] Algunos historiadores y ejecutivos de la Paramount apreciaron excesivas similitudes entre *Perdición* y *Alma en suplicio*. No había asesinato en el libro original de *Mildred Pierce*, y la incorporación de *flashbacks* sugería que los guionistas habían variado la trama e insertado estas técnicas después de ver un pase de prueba de *Perdición*. Esto no era cierto, según el departamento legal de la Warner, que afirmaba que estas ideas ya habían aparecido en el tratamiento de Wald dos años antes.

[<<]

[5] Jack Warner decidió recompensar a Jerry Wald con un nuevo contrato de siete años en mayo de 1945.

[<<]

[¹] En realidad, la única escena que David O. Selznick dejó relativamente intacta fue la de la violación. El productor era célebre por el respeto y fidelidad con que solía tratar los textos de procedencia de sus películas. Sin embargo, como él se apresuró a señalar: «Esto no afecta a la adaptación de libros que no han tenido éxito, o sólo un éxito muy moderado. Si el libro no consigue destacar en su propio medio, no hay motivo para creer que una transcripción fiel vaya a destacar en otro medio; con esta película me interesaban enormemente los personajes y sus relaciones (...) pero pensaba que la historia de los personajes se perdía en un laberinto de hazañas típicas del salvaje Oeste y que hacía falta dar mayor envergadura a la historia».

[<<]

[2] Según King Vidor, «Perla era una mestiza medio degenerada que vivía dominada por completo por sus emociones físicas, y Jennifer no era así en absoluto. Para ella fue un gran esfuerzo (...) tiene una cara muy expresiva, siempre refleja sus pensamientos, y para hacer que se metiera en el personaje de la chica, yo tenía que contarle la historia todos los días, hasta el punto en el que estábamos, para que asumiera ese estado de ánimo. Es como una niña a la que hubiera que contar un cuento. (...) Entonces se transforma hasta donde se lo permite su capacidad. (...) Le decía cómo tenía que sentirse en aquellas situaciones, y así es como quería ella que la dirigieran. Quería escuchar toda la historia y todo el personaje. Es como arcilla en manos de uno».

[<<]

[3] Corren diversas versiones sobre la causa de su renuncia. Según Selznick, Vidor pidió un travelling que, por su complicación, hubiera llevado horas preparar, cuando él ya había aprobado otra posición de cámara; David desautorizó al director, y éste renunció. Así lo contó: «Fui a la localización con King. Le pregunté repetidas veces si la cámara estaba instalada y él me aseguró, casi con impaciencia, que no tenía de qué preocuparme. [Por eso] me fui a la caravana para ocuparme de otras tareas. Unas horas después, volví al set para ver cómo progresaba el trabajo y descubrí con horror que King había cambiado por completo la posición de las cámaras. Por un capricho de última hora había tirado por la ventana veinticinco mil dólares más, porque estaba claro que iba a ser imposible terminar aquel día. Cuando se lo reproché, presentó su dimisión».

[<<]

[4] Un día, mientras William C. Menzies estaba terminando de ensayar la escena de la fiesta, David entró apresuradamente en el plató y anunció que Japón se había rendido y que la guerra había acabado. Les pidió que se quedaran hasta que tuvieran una toma aceptable, y así, en palabras del operador Lee Garmes, «podríamos celebrar el final de la guerra y el fin del rodaje».

[<<]

[5] Cuando Selznick pretendió suprimir el crédito “Una producción de King Vidor” del título principal, se encontró con la resistencia del director. La disputa fue creciendo, especialmente para David, quien escribió una carta de veintidós páginas al abogado de Vidor, Henry Herzburn, acusando al cineasta de estar ansioso de asegurarse dos créditos, no mereciendo ninguno de los dos. Tras leer los guiones, y escuchar los testimonios de todo aquello que le concierne, el Arbitration Brad eligió el crédito de dirección en solitario. El productor tenía que aceptar su veredicto, y ocasionalmente los dos hombres reaunaron su amistad, con DOS remarcando en una nota conciliatoria, «Odiaría pensar que ninguno de nosotros es tan infantil como para dejar que lo que pasó interfiera en una amistad de veinte años».

[<<]

[6] Descrito como un “documento moral”, el Código de Producción comprendía tres principios generales: 1. No debe producirse ninguna película que rebaje los niveles morales de aquellos espectadores que la ven. Por lo tanto la simpatía del público nunca debe ponerse del lado del crimen, delincuencia, maldad o pecado. 2. Se presentarán formas correctas de vida, sujetas solamente a los requisitos del drama y el entretenimiento. 3. La ley, natural o humana, no será ridiculizada, ni se creará simpatía hacia su violación.

[<<]

[7] La National Legion of Decency se formó en abril de 1934 como una agencia de los Obispos Católicos de los USA. Su propósito era asegurarse de que las películas se amoldaban a la moralidad aceptada y tradicional bajo la cual se fundó la civilización. La Legión clasificaba las películas en cuatro categorías, siendo las calificaciones asumidas por el Departamento de Películas de la Federación Internacional de Alumnado Católico: Clase A, Sección I, Inobjetable para Todos los Públicos; Clase A, Sección II, Inobjetable para Adultos; Clase B, Objetable en parte; Clase C, Censurada.

[<<]

[8] Selznick escenificó su reacción en una serie de anuncios que llamaban la atención sobre el hecho de que «debido a esta edición voluntaria... la película era ahora unos tres minutos más corta que en su formato original... pero ninguna escena se había perdido...».

[<<]

[9] En la 19ª edición de los Oscar, celebrada el 13 de marzo de 1947 en el Shrine Auditorium, los premios a la Mejor Actriz y Mejor Actriz Secundaria recayeron en Olivia de Havilland y Anne Baxter, respectivamente, por las películas *Vida íntima de Julia Norris* y *El filo de la navaja*.

[<<]

[¹] Esta parte de la novela era la que transmitía una imagen negativa del Ejército y de sus procedimientos. El sacrificio más importante inherente a la supresión de este pasaje fue el de Jack Malloy, un personaje existencialista radical que merece el respeto de Prew y que consigue escapar de la prisión. Desaparecido Blues Berry, el personaje que muere a manos de Judson es Maggio, lo que establece un motivo perfecto para la venganza de Prew.

[<<]

[2] Daniel Taradash puso mucho cuidado en la asumida combinación de las dos historias de amor, romances paralelos con montaje paralelo que convergen, como en la novela, al final de la historia, cuando las dos mujeres coinciden en el barco que las lleva al continente. Taradash envió a James Jones la primera versión de la historia y a principios de 1953 habló con él en persona. Más tarde, el escritor le comentaba por escrito: «Mi reacción no te pudo agradar más de lo que a mí me agradó tu guión».

[<<]

[3] A principios de los años cincuenta, Fred Zinnemann era un profesional curtido por un cuarto de siglo encerrado en los recovecos de su oficio, pero nadie reconocía en él más mérito que el de un director —con oficio sólido pero rutinario— de películas de encargo, concebidas y hechas al dictado de los estudios. Pero el enorme, casi mareante éxito (arrastró a los cines masas ingentes de espectadores en las cuatro esquinas del planeta), que alcanzó con *Solo ante el peligro* en 1952 y *De aquí a la eternidad* en 1953 volvió del revés su imagen y le convirtió casi de la noche a la mañana en un director “estrella” equiparable a los dos más cotizados de aquellos años: William Wyler y George Stevens.

[<<]

[4] Zinnemann y Clift siempre se mostraron encantados de trabajar juntos. Parte de su mutua atracción y facilidad para entenderse residía en su asombrosa similitud de espíritu. Ambos eran hombres calmados, obstinados que daban un gran valor a su integridad profesional.

[<<]

[5] Mientras Frank Sinatra volaba a Los Ángeles para asegurarse el papel, Ava Gardner lo hacía a Londres para tener el hijo de Frankie, que perdió. La actriz confesó más tarde que ésa fue la peor época de su vida, pues quería el hijo, aunque su matrimonio estaba desmoronándose.

[<<]

[6] En el libro, un cantante trasunto de Sinatra llamado Johnny Fontane acude al Padrino, Vito Corleone, y pide su ayuda para conseguir un papel en una película que puede salvar su carrera. Cuando el jefe del estudio, un aficionado a las carreras, se niega a darle a Fontane el personaje, se despierta una mañana para encontrar la cabeza decapitada de su caballo favorito descansando a su lado en la cama. El horrorizado ejecutivo, dándose cuenta de que la Mafia no se detendrá, le da el papel a Johnny, y su carrera revive.

[<<]

[7] Se dice que el perfeccionismo de Monty era una de sus señas de identidad. Entre las numerosas anécdotas de su vida hay una que retrata especialmente su minuciosidad a la hora de preparar sus papeles: Clift visitó todos los establecimientos de Los Ángeles tratando de encontrar la misma clase de pieza bucal de cristal que Prewitt utilizaba cuando ejecutaba el toque de silencio en Arlington, sin éxito, porque aquel tipo de acoplamiento ya no se fabricaba.

[<<]

[8] *De aquí a la eternidad* se convirtió en un talismán para las carreras de todos sus responsables, sobre todo para Frank Sinatra, cuyo Oscar al Mejor Actor de Reparto simbolizó su conquista personal de la adversidad. La película también se reveló fundamental para Burt Lancaster. El papel del sargento Milton Warden llevó al actor al mejor momento de su carrera: su primera nominación al Oscar y el premio al Mejor Actor de 1953 de la Crítica de Nueva York. Lancaster seguía madurando como intérprete y los críticos lo reconocían sin reservas a través de sus reseñas y de sus elogios. El “New York Times” resumió su interpretación con este conciso comentario: «Lancaster es el modelo del hombre entre los hombres; está perfectamente convincente porque comprende intuitivamente la complicada y sutil estructura de fuerza y honor en la que se basa la sociedad masculina».

[<<]

[¹] Samuel Taylor, que por aquel entonces contaba cuarenta años, ya había logrado un éxito anteriormente con “The Happy Time”, una comedia sobre una excéntrica familia francocanadiense. Años más tarde, Taylor escribiría —en colaboración con Alec Coppel— el guión de *Vertigo*.

[<<]

[²] Billy Wilder, en cambio, siempre afirmó que fue él quien solicitó a la Paramount que comprara los derechos para Audrey, sin que la propia actriz interviniera.

[<<]

[3] Tony Curtis recordaba haber oído decir a Billy Wilder que la causa de la negativa de Cary Grant había sido un simple accesorio del vestuario: «Billy le dijo: “En la película vas a interpretar al hermano mayor.” Cary replicó: “Muy bien.” Y Billy dijo: “Y en una escena, aparecerás con un paraguas en la mano.” Cary dijo: “Me parece que no quiero llevar ningún paraguas.” Billy replicó: “Pues tienes que hacerlo porque está escrito en el guión.” Y Cary le respondió: Muy bien, pues si tengo que llevar un paraguas, no haré la película.’ Así que no la hizo. Fue una simple cuestión de ego».

[<<]

[4] Para hacernos una idea del rango estelar de Bogart basta saber que tenía derecho a aprobar el guión antes de ponerse delante de las cámaras, aunque nunca tuvo ocasión de hacerlo, porque el libreto se escribió en paralelo a la filmación.

[<<]

[5] “Sabrina” se estrenó en Broadway con Margaret Sullavan como Sabrina Fairchild y Joseph Cotten como Linus Larrabee. La crítica aplaudió el trabajo de ambos actores.

[<<]

[6] A Bogart le sorprendieron primero, y le enfurecieron después, todos los primeros planos de Hepburn. Bogie era un gran actor, pero Wilder sabía que casi todo el mundo prefería ver el dulce rostro de Audrey antes que el rocoso rostro de Humphrey. Bogart era un tipo duro, pero seguía siendo una estrella de cine, y la joven belleza.

[<<]

[7] De febrero a septiembre de 1953, Bogart se sometió a un ritmo de trabajo agotador. El actor había rodado en Italia, Gran Bretaña y Los Ángeles, además de sufrir los rigores de *La burla del diablo*, cuya filmación había resultado muy fatigosa debido a las preocupaciones añadidas en razón de su coste y del rendimiento en taquilla. Si Humphrey hubiera sido más joven, su aguante y capacidad de recuperación hubieran hecho más llevadera aquella carga, pero ahora tenía ya cincuenta y cuatro años y su salud no era buena.

[<<]

[8] El peor problema entre Bogart y Wilder derivó de un malentendido social. Un día después del rodaje, Billy Wilder invitó a William Holden, Audrey Hepburn y varios otros a tomar unas copas —consciente o inconscientemente excluyendo a Bogart—. «Cuando me di cuenta», dijo Wilder, «era demasiado tarde». Es muy posible que Humphrey no hubiera aceptado, pero quería que se le invitara, y se refugió en la indignación y el sarcasmo, que eran su coraza tradicional.

[<<]

[9] Bogart se quejó a un reportero de “Time” de que «Wilder es uno de esos alemanes prusianos, con un fuerte acento y látigo en la mano. Es el tipo de director con el que no me gusta trabajar. Sólo trabaja en equipo con el guionista y excluye a los actores. ¡Ni siquiera me dijo cómo acababa la película y quién se quedaría con Sabrina!».

[<<]

[10] William Holden también adoraba a Billy Wilder, tanto que no se quejó por perder a la chica o incluso por el teñido de su cabello, que Wilder sugirió para darle un aspecto a lo Jay Gatsby. El actor estaba ansioso por complacer a su mentor. En una escena, tenía que saltar una valla mientras se aproximaba a Audrey. Hizo el salto con total facilidad en la primera toma. «Eso ha estado bien, Bill», dijo Wilder, «pero demasiado rápido. ¿Podrías hacerlo un poco más despacio, por favor?». Para asombro del director y de todos los demás, Holden repitió el salto y pareció casi pararse en el aire antes de aterrizar.

[<<]

[¹¹] Las pruebas disponibles confirman la reconciliación. Cuando un nervioso Bogart buscó la opinión de expertos sobre el montaje definitivo de *La burla del diablo*, acudió, entre otros, a Wilder. Pocas semanas después de que concluyera el rodaje de *Sabrina*, “Daily Variety” mencionó a Wilder y a Bogart como parte de un grupo — del que formaban parte John Huston, Clark Gable y William Wyler— que estaba considerando asociarse con Allied Artists, una organización que financiaría producciones de independientes famosos. Y meses después, en una fiesta celebrada en casa de Danny Kaye, se pudo ver a Bogie en una actitud muy amistosa con los Wilder.

[<<]

[12] Billy Wilder nunca ocultó su admiración por Audrey Hepburn. De hecho, durante el rodaje de *Sabrina*, declaró a los medios de comunicación: «Después de tantísimas camareras de bares de carretera como hemos tenido últimamente en el cine —la verdad es que hemos sufrido una auténtica sequía de todo lo demás— por fin hay alguien con clase; una persona culta, con estudios y que es posible que sepa tocar el piano. La otra chica con clase es Katharine Hepburn. Ya no hay nadie más». Y con una irreverencia bastante sexista típica de los años cincuenta, añadió: «Nos ha invadido una ola de “tetitis”, pero con esta chica... ella solita puede hacer que las delanteras sean cosa del pasado».

[<<]

[1] En aquellos tiempos, Elia Kazan era uno de los directores más exitosos e influyentes de Broadway y Hollywood, aunque su carrera vivía un momento delicado: su última película, *Fugitivos del terror rojo*, había fracasado y la anterior sobre Emiliano Zapata no había recuperado gastos. A pesar de su reputación, Kazan había perdido el favor de muchos compañeros por haber colaborado con el Comité de Actividades Antiamericanas durante las investigaciones de las actividades comunistas en la industria del cine. Al día siguiente de su comparecencia en el Congreso, el 10 de abril de 1952, el director publicó un anuncio a toda página en el “New York Times”, definiendo el comunismo como una «peligrosa conspiración foránea». En su autobiografía “Mi vida”, el director se justificaba diciendo que su pretensión había sido «romper el secretismo del Partido Comunista».

[<<]

[2] La vida de Tony Mike de Vincenzo cambió el día que se opuso a colaborar en las prácticas corruptas de los chantajistas que operaban en la zona portuaria. Tras ser despedido, e incluido en su lista negra, se vio obligado a ganarse la vida vendiendo periódicos en la esquina de una calle. Requerida su presencia en la Waterfront Crime Commission, De Vincenzo testificó en contra de los mafiosos. Kazan estableció una analogía entre las experiencias de Tony Mike tras su declaración, y algunas de las suyas después de haber «mencionado nombres».

[<<]

[3] «Sam volvía loco a Schulberg», declaró años más tarde Kazan. «Le decía: “Vamos a trabajar otra vez en el guión. Vamos a revisarlo. A ver si está bien”. Trabajó en el texto, recortándolo y estirándolo, y Budd estuvo genial. Nunca paraba, y juntos trabajaban sin descanso. Creo que, aunque tenían muchos enfrentamientos... Hay algo que cuento en mi libro, pero lo volveré a contar. Budd vivía en el campo, en Pensilvania, y una noche su mujer se despertó hacia las 3:00 de la madrugada... y miró en el baño. Budd se estaba afeitando, y le dijo: “¿Por qué diablos te afeitas a estas horas?”. El dijo: “Me voy a Nueva York”. Y ella: “¿Por qué te vas a Nueva York?”. Y él le respondió: “¡Me voy a Nueva York a matar a Sam Spiegel!”. Así de enfadado estaba. Sí que fue a Nueva York, pero no mató a Sam. Spiegel era un tipo duro. Duro, debido a su experiencia en Europa. Se libró por los pelos, imagino. Siguió con el trabajo y Budd también».

[<<]

[4] Paul Newman todavía no tenía experiencia cinematográfica, pero en febrero de 1953 había protagonizado un exitoso montaje de “Picnic” dirigido por Joshua Logan en Broadway. También era miembro del Actors Studio, una institución venerada por Kazan. No en vano, muchos actores de *La ley del silencio* —Cobb, Malden, Steiger, Saint— eran discípulos del Método.

[<<]

[5] «Fue un invierno frío, y la rodamos en invierno», explicó Kazan. «A medida que avanzábamos, entrábamos más en el invierno y hacía más frío. Y llovía. Pero nunca dejamos de rodar. Teníamos unos barriles enormes, y la gente se dedicaba a romper cajas. Los estibadores las tiraban en los barriles. Quemábamos las cajas para calentarnos. El frío ayudaba a las caras de los actores. Les daba un determinado aspecto. Las mejillas se les hundían. No tenían ese brillo encantador del éxito que tienen los grandes actores de Hollywood. Un hermoso rostro rosado y con hoyuelos. Eran seres humanos de aspecto miserable. Y eso incluye a Marlon Brando. Eva Marie Saint estuvo perfecta. Una delgada, pequeña y en apariencia desnutrida chica católica. Una chica excesivamente católica. Tuvimos un reparto fantástico. Pero cuando pienso en ello, fueron la persistencia de Budd y la insistencia de Spiegel las que ayudaron a hacer la película».

[<<]

[6] «Por fuera es muy fuerte», dijo Kazan de Brando. «Le gustaban las calles y la gente. Le gustaban los estibadores. Se tumbaba en los tejados a hablar con ellos. Pero no era eso. Brando tiene un algo ambivalente, y esa ambivalencia consiste en una dureza exterior y un deseo tremendo de amabilidad y ternura. Las mejores escenas de la película, para mí, son las escenas de amor con Eva Marie Saint, cuando él le pide que le comprenda. Cuando están sentados en el café. Está fantástico en esas escenas. ¿Por qué? Porque es un tipo duro revelando un lado de sí mismo que no te esperabas. Y ese lado que no sabías que existiera, existe en el público porque lo reconoce, una especie de ternura y una especie de... La gente quería consolarle, ayudarlo. Y a la vez, era un hijo de puta, una mala persona y un traidor. Aun así, querías ayudarlo. Y ella también, y eso lo transmitió muy bien. Esa parte se transmitió. El tiene esa ambivalencia. Tuve suerte de contar con él. Funcionó bien, porque es robusto e indiferente. Y a la vez espera que le quieras mucho».

[<<]

[7] «¿Qué puedo decir de esa escena?», recordó Kazan. «Todo el mundo la ha visto. La ponen todo el tiempo. Diré esto: creo que la hicieron los dos actores. Yo ni siquiera tuve que dirigir. Es cierto. No soy un hombre falsamente modesto. Spiegel hizo algo que estuvo muy mal: no nos consiguió un plató. Sólo teníamos la carrocería de un taxi. Teníamos un buen cámara, eso se nota. Llegamos a las 11:00 de la mañana, y nos desanimamos mucho. Coloqué a los dos actores en el asiento trasero, él los iluminó un poco, pusimos unos pocos efectos de sonido e interpretaron la escena. Ya conocían a sus personajes. Se caían bien Rod y Marlon. Y la escena fue como la seda. Suena a falsa modestia, pero no lo es. Realmente no dirigí la escena. Fueron ellos».

[<<]

[8] Bette Davis causó verdadera conmoción cuando apareció en el escenario del Pantages Theatre con la cabeza afeitada a raíz de su papel de la reina Isabel I de Inglaterra en *El favorito de la reina*. «Sólo siento admiración por su trabajo», dijo la gran Davis. «Estoy emocionada porque Marlon Brando ha ganado. El y yo tenemos mucho en común. Él también es un perfeccionista. Y también se ha granjeado enemigos».

[<<]

[9] El Oscar de Marlon Brando se perdió o fue robado. La estatuilla apareció más tarde cuando una casa de subastas de Londres que pretendía venderlo contactó con el actor.

[<<]

[¹⁰] Cada uno puede escoger su interpretación, pero conviene observar que Schulberg pretendía cerrar la película no con la ascensión heroica de Terry al liderazgo de los trabajadores, sino con su muerte innoble: apuñalado veintisiete veces con un picahielos, luego depositado en un barril de lodo abandonado en un pantano de Jersey.

[<<]

[1] Herman Melville (1819-1891) está considerado como uno de los mejores prosistas en lengua inglesa por la magia de su estilo, de un acento épico muy acorde con la sensibilidad actual. Tuvo una juventud rica en experiencias de vida marinera, y en toda su obra exaltó la calidad del hombre primitivo que vive en contacto con la naturaleza, en contraposición al hombre transformado por la convivencia civil. “Moby Dick” (1851), su obra maestra, fue concebida a partir de experiencias personales. Durante dos años estuvo el autor enrolado en un ballenero (1841-42), de donde sacó toda la materia prima necesaria para escribir la novela; luego, desembarcó en las islas Marquesas y allí vivió con una tribu desconocida por los occidentales. Convertida con el paso del tiempo en una obra cumbre de la literatura, “Moby Dick” fue acogida, sin embargo, con indiferencia por sus contemporáneos. El público y la crítica no aceptó la complejidad de un relato con profundas raíces bíblicas —la búsqueda obsesiva de una ballena blanca, la lucha entre el bien y el mal—, cargado de simbolismos, que trasciende con mucho el relato de aventuras. Incomprendido por sus contemporáneos, alcanzó la fama póstumamente.

[<<]

[¹] *Con faldas y a lo loco* fue el segundo guión que Wilder escribió en estrecha colaboración con Diamond (el primero fue Ariane), un personaje ingenioso y sardónico con el que inmediatamente congenió, y que iba a desempeñar un crucial papel de complicidad en el resto de su fructífera carrera.

[<<]

[2] Los hermanos Mirisch se convertirían en una de las más rentables pequeñas compañías de producción. Además de otras películas de Billy Wilder financiaron *Los siete magníficos*, *West Side Story* y *La gran evasión* en los siguientes años. La United Artists, por su parte, era una empresa que no hacía películas, sino que distribuía a productores independientes y participaba en la financiación con costes muy por debajo de las majors.

[<<]

[3] Marilyn acababa de formar su propia compañía de producción y había firmado un acuerdo por el que se llevaría el diez por ciento de los beneficios. Fueron los continuos ingresos de *Con faldas y a lo loco* los que pagaron las deudas después de su muerte. Sólo hizo dos películas más.

[<<]

[4] Según Barbara Diamond, «escribieron la parte de Marilyn cuando ya la tenían contratada. Lo habrían escrito de forma muy distinta si se hubieran quedado con Mitzi Gaynor, que era la opción original. Como sabían qué era lo que ella podía hacer bien, jugaron con esta ventaja. Si nos fijamos en la escena que tiene con Tony en el tren, cuando ella le habla de sus desdichas, está hecha a la medida de una persona feliz en su desventura. Ninguna otra actriz podría haberlo hecho tan bien como ella. Como la niña de los rizos, Marilyn, cuando era buena, era muy, muy buena».

[<<]

[5] «Al principio, Con faldas y a lo loco era considerada demasiado controvertida para ser una comedia», decía Wilder. «Tenía travestismo, inferencias de homosexualidad y todos esos asesinatos. Recuerdo hablar con David Selznick. Era un hombre muy inteligente y un maravilloso productor. Le hablé del proyecto. Me contestó, “¿La matanza del Día de San Valentín? Estás loco. ¿Quieres decir ametralladoras y sangre en una comedia? Será un fracaso total”. Yo dije, “Bueno, lo intentaré de todas formas”».

[<<]

[6] Todo empezó con una fiesta que Harold Mirisch. «Estábamos esperando para cenar y Marilyn no llegaba», recordaba Walter Mirisch. «Dios, creo que no apareció hasta después de las diez... ella y Arthur Miller hicieron una entrada majestuosa, y, bueno, a todo el mundo se le había pasado su hora de cenar. Pero ella tenía un aspecto magnífico cuando entró, guapísima, y cautivó a todos. A partir de ahí todo fue de mal en peor».

[<<]

[7] «Pienso que había siempre mucho de fachada cuando parecía estar de buen humor. Por dentro, creo que estaba muy herida y en la época en que trabajamos juntos no dejaba que la gente se acercase a ella». Pero el peor problema que Marilyn creaba en el set era tener a todo el mundo esperando. «Llegar tarde era algo patológico en ella. Era incapaz de salir de su camerino. Volvía loco a Billy Wilder».

[<<]

[8] Leon Krohn, el ginecólogo de Marilyn, estuvo presente durante la mayor parte del rodaje y se mostró preocupado por la salud de ella. «Me parecía», comentó posteriormente, «que se encontraba en una situación típica de Pygmalion: Arthur Miller intentaba hacer de ella una mujer sofisticada, y creo que eso le provocaba una enorme tensión. A menudo me decía cuánto deseaba tener un hijo, pero yo le advertía que con la bebida y las pastillas mataría al niño... Le explicaba que los efectos de esos barbitúricos se acumulaban y que sería imposible prever en qué momento un solo trago provocaría un aborto espontáneo».

[<<]

[9] Según Tony Curtis, Marilyn y él habían sido amantes diez años antes: «Nos conocimos en el 49. Ella estaba intentando conseguir un contrato con la Universal, y yo la llevé en mi coche a Cahuenga Blvd., al sitio en que estaba viviendo, un pequeño hotel. Quedamos y estuvimos saliendo durante dos o tres semanas. Tuvimos una bonita relación».

[<<]

[¹⁰] *Con faldas y a lo loco* obtuvo numerosos galardones. Tres Globos de Oro: Mejor Película, Mejor Actor-Musical/Comedia (Lemmon) y Mejor Actriz-Musical/Comedia (Monroe). Un Oscar: Mejor Diseño de Vestuario, blanco y negro (Orry-Kelly). Un Premio de la Academia Británica: Mejor Actor Extranjero (Lemmon). Cinco nominaciones al Oscar: Mejor Director (Wilder), Mejor Actor (Lemmon), Mejor Dirección Artística y Mejor Decorado, blanco y negro (Boyle, Haworth), Mejor Fotografía, blanco y negro (Lang) y Mejor Guión Adaptado (Diamond y Wilder).

[<<]

[1] John Sturges se encontró con un gran problema durante el rodaje. El guión mencionaba quiénes de los “Siete Magníficos” morían, pero no especificaba el orden (la batalla no estaba coreografiada) ni aclaraba cómo. Así que Sturges tuvo la idea de acabar con ellos en el mismo orden en que habían sido contratados, es decir: Lee (Vaughn), Harry Luck (Dexter), O’Reilly (Bronson) y Britt (Coburn). Al principio, Vaughn protestó por ser el primero en morir (porque su personaje había sido creado especialmente para él), pero finalmente cedió, y admitió que había sido “muy divertido” caer el primero.

[<<]

[2] El éxito de *Los siete magníficos* en todo el mundo provocó la realización de una secuela, *El regreso de los siete magníficos* (1966), dirigida por Burt Kennedy. Pese al retorno de Yul Brynner en el papel de Chris Adams, esta película fue menos exitosa que el original y tenía un contenido más violento, aunque el argumento mostraba una vez más a los granjeros siendo aterrorizados por los bandidos. Hubo otras dos continuaciones adicionales: *La furia de los siete magníficos* (1969), dirigida por Paul Wendkos, esta vez con George Kennedy encarnando a Chris; y *El desafío de los siete magníficos* (1972), de George McCowan.

La furia de los siete magníficos era la mejor de las tres secuelas. Ofrecía una historia potente, esta vez centrada en el rescate de un líder revolucionario mexicano encerrado en una prisión militar. La última aventura, la más débil de las cuatro en cuanto a caracterizaciones, tenía como única baza al siempre dinámico Lee Van Cleef persiguiendo a unos forajidos que han matado a su mujer.

[<<]

[¹] Dalton Trumbo resaltó en su guión la escena en la que Craso se lanza a una retórica directamente McCarthista: «Los enemigos del estado son conocidos, los arrestos están en marcha, las prisiones empiezan a llenarse. En cada ciudad y provincia, están haciéndose listas de los desleales». Trumbo tomó prestados algunos incidentes de la novela de Arthur Koestler “The Gladiators”, que debería haber sido una película de Yul Brynner si el productor y estrella Kirk Douglas no se hubiese asegurado de que su proyecto era mucho más grande.

[<<]

[2] A pesar del tremendo éxito crítico de *Senderos de gloria*, Stanley Kubrick se encontró con la desagradable sorpresa de que su carrera estaba en punto muerto. Corría el año 1959. Se había trasladado a Hollywood en 1958 y desarrollado dos guiones, una adaptación para Kirk Douglas y un original para Gregory Peck. No se llegó a hacer uso de ninguno de los dos. Un contrato para dirigir a Marlon Brando en *El rostro impenetrable* tuvo como resultado seis meses de discusiones frustrantes y una lamentable pérdida de tiempo. Kubrick descubriría cómo Hollywood desgastaba la estamina creativa de un realizador llevándole a callejones sin salida. Fue entonces cuando recibió una llamada de emergencia de Kirk Douglas. *Espartaco* tenía problemas...

[<<]

[3] Las largas horas de ocio que le dejó el rodaje de *Espartaco* permitieron a Peter Ustinov escribir su primera novela larga. “The Loser”, publicada en 1961, es la historia de un oficial nazi que se enamora de una prostituta italiana.

[<<]

[4] Cuando Draba muere en el circo tras atacar a los senadores, su cadáver es colgado boca abajo en el alojamiento de los gladiadores como advertencia. Originalmente, se utilizó un maniquí representando a Woody Strode; pero el efecto conseguido no fue satisfactorio, y el propio actor se colgó boca abajo, con sogas amarradas alrededor de los tobillos. Mientras los gladiadores desfilaban lentamente junto a su cuerpo suspendido, Strode no movía ni un músculo. El maniquí no utilizado de Strode estuvo colgado en la entrada del departamento de atrezzo de los estudios Universal durante años.

[<<]

[⁵] Cuando *Espartaco* se reestrenó en 1967, fueron eliminados 22 minutos más de metraje, incluyendo una escena en la que Varinia ve a Espartaco agonizando en la cruz. Su frase, «Oh, por favor muere, mi amor» fue cortada, y la escena se montó de forma que pareciese que Espartaco ya estaba muerto.

[<<]

[6] A la versión que todos conocemos de *Espartaco*, la de toda la vida, le faltaban varios minutos de escenas suprimidas en su día por la censura norteamericana. Tres décadas más tarde, y tras un largo y minucioso trabajo de búsqueda de negativos, el especialista Bob Harris —el mismo de *Lawrence de Arabia*— devolvió a la cinta su esplendor original, permitiendo a todos los cinéfilos contemplar en su totalidad esta lujosa superproducción.

[<<]

[7] Más tarde, los dos actores fueron candidatos al premio Emmy de televisión, Olivier por *The Moon and Sixpence* y Ustinov por el papel de Sócrates en *Barefoot in Athens*. Este último estaba trabajando en Nueva York, pero Olivier estaba en Londres, de forma que envió un telegrama a la Academia de Artes y Ciencias de Televisión, excusando su ausencia de la ceremonia y diciendo que, si ganaba, quería que Peter Ustinov recogiera el premio en su nombre. Cuando anunciaron el nombre de Peter como ganador, el actor empezó diciendo: «Por desgracia no he preparado nada, porque no me lo esperaba, pero tengo un discurso que he preparado para Sir Laurence Olivier por si ganaba él, y que ahora paso a leer».

[<<]

[8] La primera mitad, dedicada a la revuelta y fuga, detalla con brillantez la compra y selección de esclavos, la rigurosa disciplina y rutina de la escuela de gladiadores, la nueva camaradería matizada por la comprensión de que un gladiador debe matar o morir, el punto de no retorno cuando el esclavo negro Draba rechaza inesperadamente romper el lazo de hermandad matando a Espartaco. La secuencia del entrenamiento de los gladiadores y su resultado en la pelea por parejas es soberbia. Vemos cómo los esclavos son ejercitados y golpeados hasta que se convierten en perfectas máquinas de matar, con la inolvidable imagen del entrenador embadurnando el torso desnudo de Douglas con pinturas de diferentes colores para ilustrar la diversidad de heridas. Los dos duelos, uno de ellos visto sólo a través de los barrotes de la cárcel mientras Espartaco y Draba esperan su turno, y otro a espada y tridente escenificado en la arena, sirven a la vez como telón de fondo para las intrigas entre Craso y Glabro, y como perversa distracción para las damas Helena y Claudia.

[<<]

[¹] David Lean no se fue a la India con las manos vacías: en su maleta llevaba el “sí” de Alec Guinness para interpretar al carismático protagonista. El director mantuvo diversas conversaciones con el primer ministro hindú, con el fin de obtener permisos y ayuda logística.

[<<]

[2] La envergadura y la complejidad del proyecto resultaron demasiado desalentadoras, dejándole a Richard Attenborough el camino despejado. El *Gandhi* de Attenborough se estrenó en 1982, sin participación de Lean, ni de Spiegel, Guinness y Pressburger.

[<<]

[3] Sin ser una celebridad mundial, T. E. Lawrence era el prototipo del artista-aventurero. «El azar me había dado un lugar en la revuelta árabe ofreciéndome así una oportunidad en la literatura, el arte sin técnica», escribía en “Los siete pilares de la sabiduría”. La aventura colonial, que había contribuido al esplendor de Hollywood desde *Gunga Din* (1939) y *Tres lanceros bengalíes* (1935), se desdoblaba aquí en una reflexión política y humana destinada a un público occidental que vivía los traumatismos de la descolonización.

[<<]

[4] Otros antes que Lean habían intentando llevar a la pantalla las hazañas de Lawrence en el desierto. En 1927, por razones esencialmente económicas, T. E. Lawrence había autorizado la publicación de una versión abreviada de “Los siete pilares de la sabiduría” titulada “Revolta en el desierto”. Rex Ingram fue el primero que intentó llevar el libro al cine a finales de los años veinte. El siguiente en la lista de pretendientes fue Alexander Korda. A finales de 1938, Columbia Pictures mostró interés por adaptar la vida de T. E. Lawrence y propuso asociarse con Korda, que aún poseía los derechos de “Revolta en el desierto”. Sin embargo, al final no hubo acuerdo y la opción de Korda expiró en 1945. Y ahí quedó el asunto para la Columbia, hasta que Sam Spiegel y David Lean resucitaron el proyecto una vez más. Para entonces, Jack y Harry Cohn habían muerto y el *studio system* que ellos habían contribuido a crear comenzaba a agonizar.

[<<]

[5] Arnold Walter Lawrence recibió el tratamiento de Wilson y lo aprobó sin reparos. En dicho tratamiento los problemas personales de Lawrence (entre los que destacaban sus inclinaciones sexuales) estaban suavizados o brillaban por su ausencia; la película ya se vislumbraba como una recreación a gran escala, aunque considerablemente dramatizada y simplificada, de la Insurrección Árabe.

[<<]

[6] Cuando se difundió la noticia de la compra de “Los siete pilares de la sabiduría”, Darryl F. Zanuck, de la 20th Century Fox, anunció una versión cinematográfica de “Revuelta en el desierto”. La Fox había comprado los derechos a la Rank Organisation, aunque éstos revertían a A. W. Lawrence en junio de 1960. Spiegel decidió comprar el libro por si acaso. Hizo a Lawrence una oferta simbólica de un dólar. La suma acordada finalmente fue de 250 dólares, aunque A. W. deseaba que el dinero se destinara a una organización benéfica.

[<<]

[7] Spiegel y Brando estaban en contacto constante. Cuando la segunda esposa del productor, Lynne Baggett, se quitó la vida el 22 de marzo de 1960, el actor fue uno de los primeros en enviar un telegrama de pésame.

[<<]

[8] La ya legendaria prueba de cámara a Albert Finney se realizó en agosto de 1960. La prueba, en su estado actual, consiste en cinco escenas separadas por primeros planos de Finney recitando pasajes de “Los siete pilares de la sabiduría”. Su tono es solemne, pero no tremendo, y los planos están claramente concebidos para estudiar el rostro y la cabeza del actor desde cualquier ángulo posible. Los escenarios abarcan desde una hoguera en el desierto iluminado por el resplandor de un enorme sol hasta el interior de la tienda del príncipe Feisal. Finney aparece con atuendos varios: uniforme del Ejército británico con burnous o tocado tradicional árabe, y al final vestimenta íntegramente árabe, a base de prendas que un príncipe saudí le había regalado a Anthony Nutting.

[<<]

[9] Como había hecho Finney, O'Toole recitó algunos pasajes de “Los siete pilares de la sabiduría”, y Lean, fuera de cuadro, le dictó frases del guión de Wilson. «Llegamos al plató de Elstree, con el fondo de arena y desierto», recordó el director, «y Peter se puso la ropa, y lo hizo maravillosamente desde el principio».

[<<]

[10] Había un pequeño problema: O'Toole estaba ligado a la Royal Shakespeare Company. Antes de aceptar la oferta cinematográfica, había accedido a interpretar el papel titular de "Becket" en el Aldwych Theater de Londres. Los ensayos de la obra empezaban en marzo de 1961, y ya se habían vendido entradas por valor de 250.000 libras. Dado que el inicio del rodaje de *Lawrence de Arabia* estaba previsto para enero de 1961, O'Toole no podía compaginar ambos proyectos. Peter Hall, director gerente del teatro a la sazón, estaba indignado. Amenazó con demandar a Horizon, aunque era una decisión arriesgada, porque no poseía prueba escrita alguna de la aceptación de su estrella (en Stratford no era costumbre). La causa acabó en los tribunales, pero el 7 de diciembre se dio carpetazo al asunto. El juez del Tribunal Superior se dirigió a Hall en los siguientes términos: «Lo siento, pero no tiene usted ningún papel. ¡Fuera!». Aun así, a O'Toole le disgustó indisponerse con la compañía teatral más importante del mundo y, de hecho, nunca en su vida volvió a ser invitado a Stratford.

[<<]

[¹¹] Como cabía esperar de una gran estrella de Hollywood, Anthony Quinn puso una serie de condiciones. Pidió 250.000 dólares, más 750 dólares al día para dietas y otros 3.500 diarios una vez superado el plazo establecido para el plan de rodaje (y se superó en muchos meses). El actor dio por supuesto que O'Toole encabezaría el cartel de la película y pidió no aparecer más allá del tercer puesto, suponiendo que el papel del reportero norteamericano lo interpretara «un artista de la categoría de William Holden, Kirk Douglas, Marlon Brando, Cary Grant o John Wayne». Si se elegía un nombre más modesto, Anthony debía aparecer en segunda posición, por encima o por debajo del título. Al final, Quinn apareció en segundo lugar, por detrás de Guinness.

[<<]

[12] Michael Wilson había sido incluido en la lista negra de McCarthy, y no podía figurar en los créditos. Esta postura se convirtió en una farsa en el caso de *El puente sobre el río Kwai*: en los créditos del guión figuraba Pierre Boulle, el autor francés de la novela en que se había inspirado la película, quien no había participado en la confección del libreto. Lo peor de todo es que ganó un Oscar por dicho guión.

[<<]

[13] Robert Bolt llegó al proyecto por recomendación de la baronesa Budberg, que había sido contratada desde el principio «para estudiar el material y convertirse en una especie de centro de información». Erudita y bien relacionada, Moura Budberg había trabajado como lectora de guiones para Sir Alexander Korda, y en su juventud había sido amante de Maxim Gorki, del espía británico H. Bruce Lockhart y de H. G. Wells.

[<<]

[¹⁴] La toma de los dos jinetes que aparecen sobre la cima de la duna iba a ser la primera imagen del desierto ofrecida al público, y Lean había decidido que la impresión ante la extraordinaria y salvaje belleza del lugar tenía que ser impactante. Para tomar este plano, una legión de trabajadores habían construido una especie de telesquí que elevaría sobre la duna las dos cámaras de 65 milímetros. Esta imagen venía a continuación del plano de la salida del sol, que a su vez seguía al plano de O'Toole apagando un fósforo en el despacho de Dryden, en El Cairo. Este último plano se filmó casi un año después, en Sevilla, y la escena del amanecer la dirigió un operador de la segunda unidad, Peter Newbrook.

[<<]

[15] Nacido el 15 de marzo de 1927 en Marsella, Francia, Christian Marquand fue el viril protagonista de numerosas películas francesas y algunas italianas y hollywoodienses. Trabajó con directores de la talla de Jean Cocteau, Luchino Visconti y Henri-Georges Clouzot, pero es recordado sobre todo por una película del mediocre Roger Vadim, *Y Dios creó la mujer* (1956). En los años sesenta dirigió dos películas.

[<<]

[16] En 1961 gobernaba en Egipto el presidente Nasser, los visados de salida no se concedían con facilidad. Como estrella de cine, Sharif tenía ciertos privilegios, pero el gobierno sabía que en cierto modo era un disidente y que su familia mantenía estrechos vínculos con la monarquía derrocada. Omar pensó que no le iban a dar el visado. «Pero Spiegel —un conocido judío que apoyaba a Israel— ¡consiguió que Nasser me diera un visado! Así era él».

[<<]

[17] Otro problema más: las mujeres beduinas no podían aparecer ante las cámaras (incluso tenían prohibido hablar con nadie que no fuera de su familia). Creen que trae mala suerte permitir que otro hombre posea una imagen de “tu mujer”. Para recrear con autenticidad la vida en un campamento beduino fue necesario mandar a buscar a veinte mujeres de Aqaba, miembros de una iglesia cristiana cuyo sacerdote les dio un permiso especial. Era la primera vez que viajaban en avión, la primera vez que ganaban dinero, la primera experiencia cinematográfica de sus vidas.

[<<]

[18] Robert Bolt esperaba encontrar allí la tranquilidad y la concentración necesarias para terminar el guión de *Lawrence de Arabia*. Sin embargo, no había tenido en cuenta una disposición de las leyes penales británicas por la que se prohibía a los detenidos dedicarse a un trabajo remunerado durante el cumplimiento de su pena. Y el escritor vio cómo se le retiraban todos los materiales necesarios para su trabajo, o sea, lápices y papel. Después de proponer la donación de su sueldo a una entidad benéfica, Bolt volvió a encontrarse con una negativa y tuvo que aceptar la evidencia.

[<<]

[19] Robert Bolt nunca perdonó a Sam Spiegel el haberle obligado a renunciar a sus ideales, y luego aceptó colaborar con Lean en *Doctor Zhivago* con la condición de que Spiegel no participara en el proyecto. Pero el productor había salvado la situación con su inimitable estilo particular.

[<<]

[20] Nada más tomar esta decisión, John Box se fue a España de avanzadilla. Y junto a él se llevó a varios colaboradores, entre los que se encontraba un decorador que iba a dar mucho que hablar en Hollywood: Gil Parrondo. Juntos recorrieron Sevilla, Almería, los alrededores de Madrid, Córdoba... Al final, decidieron que la arquitectura mudéjar de la ciudad hispalense era el recurso más aceptable.

[<<]

[²¹] La cámara de plenos del ayuntamiento de Damasco se localizó en el Teatro Lope de Vega, el casino construido para la exposición. Y en el sótano del consulado de Perú, en la Avenida de María Luisa, localizaron la sala de mapas de la Oficina Árabe, donde inició Lawrence su carrera militar. Las dependencias privadas de Allenby se recrearon en el Pabellón Mudéjar de la Plaza Americana, y la entrada del general en Jerusalén se rodó frente al Museo Arqueológico. Una vasta residencia privada, la célebre Casa de Pilatos, figuró como centro de operaciones de Allenby en Jerusalén. Partes del Alcázar representaron zonas de Damasco.

[<<]

[22] Era una de las primeras escenas, perteneciente a los veinte minutos que Columbia exigió suprimir del montaje final, donde vemos a Lawrence examinando mapas en El Cairo, pintándolos para señalar dónde estaban desplegadas determinadas unidades.

[<<]

[23] «En los pabellones de la Exposición Universal rodamos una escena muy bella», recordaba Gil Parrondo. «Hacíamos ver que uno de ellos era la sala de mapas de Lawrence, y el decorado lo habíamos instalado en el sótano de uno de los pabellones. Bien, pues cerca de allí hay un riachuelo, el Tamarguillo, que cuando se encrespa provoca unas inundaciones terribles. Y eso sucedió, que ese año cayeron unas lluvias terribles en Sevilla y los decorados de aquella escena estaban casi cubiertos por un metro de agua... Agua y barro cuando se supone que teníamos que rodar en un lugar que pareciera el desierto».

[<<]

[²⁴] Spiegel pidió a Buchholz que preguntara si había alguna posibilidad de retrasar o adelantar el rodaje de Wilder, y quedaron en volver a reunirse en Montecarlo, donde estaba atracado el yate de Spiegel. «Sam me prometió el oro y el moro», cuenta Horst. «En Akaba iba a vivir en su yate, y todos los días iría al rodaje en helicóptero. Sonaba maravilloso». Pero Wilder no podía retrasar su película y Buchholz tuvo que declinar la oferta de Lean. «Llegué a Montecarlo y subí al yate, donde Sam daba una fiesta con caviar y champán. Me saludó calurosamente y entonces le di la mala noticia. A partir de ese momento fue como si yo no existiera».

[<<]

[25] *Lawrence de Arabia* se estrenó con una duración de 222 minutos, pero sucesivas amputaciones posteriores dieron como resultado, a finales de 1970, un metraje de 187 minutos. Algunas escenas fueron arrancadas de cuajo y otras salvajemente aligeradas. Dieciséis años después, y tras haber participado en la reconstrucción del *Napoleón* de Abel Gance, Robert H. Harris emprendió la tarea de devolver a esta obra maestra la integridad del montaje que su director dio por definitivo en 1962. Su larga y minuciosa restauración del filme dio su fruto en enero de 1989, con una copia de 223 minutos que, tras el afinado posterior, acabó por arrojar un montaje de 212 minutos, considerado por David Lean como la versión definitiva de la película. El actual *Lawrence de Arabia* añade secuencias que se habían descartado en el primitivo montaje, reconstrucción exquisita de efectos ópticos machacados o despreciados en la distribución de las antiguas cintas, y multitud de pequeños detalles, tan inadvertibles para el gran público como imprescindibles para el creador de tan hermoso espectáculo.

[<<]

[¹] Henry Farrell también escribió la novela “Canción de cuna para un cadáver”, revisión de *¿Qué fue de Baby Jane?* que sería llevada al cine por el propio Robert Aldrich en 1964. Asimismo, Farrell firmó el guión de *¿Qué le pasa a Helen?* (Curtis Harrington, 1971), nueva vuelta de tuerca a la fórmula de *Baby Jane*, esta vez con Debbie Reynolds y Shelley Winters como protagonistas.

[<<]

[2] Bette Davis se mostró hostil y amargada desde el primer día. No congeniaba con Margaret Leighton. La encontraba demasiado afectada y amanerada. Y también tuvo una pelea con el agente de Tennessee Williams, Audrey Wood. La estrella comenzó a beber, y su conducta se tornó voluble e irracional. Convencida de que Leighton y Patrick O'Neal, el protagonista masculino, se habían aliado contra ella, Bette debutó con la obra en Rochester. La función fue una hecatombe; el público se rio con cada frase en una pieza que no tenía nada de comedia. Las tensiones crecieron mientras representaban la obra en Detroit. Según el director, Frank Corsaro, «tuvimos unos conflictos terribles, encontronazos por la razón más nimia. El teatro degeneró en un campo de batalla. Fui a hablar con ella para tratar de suavizar los ánimos, y vi que aquella mujer era una bomba de relojería».

[<<]

[3] Barbara “B.D.” Merrill era la hija de Bette Davis y Gary Merrill. Por su interpretación de aficionada en *¿Qué fue de Baby Jane?* y su aspecto poco atractivo, es fácil imaginar por qué nunca llegó muy lejos en la industria. Christina, la hija mayor de Joan Crawford, se sintió herida porque su madre no le hubiese conseguido el papel de Liza a ella, pero si Bette estaba dispuesta a complacer a su hija sin talento, Joan no.

[<<]

[4] Walter Blake siempre negó esta versión. «Para empezar, en aquella época, Joan Crawford no tenía ningún predicamento en la ciudad. Muchos votantes de la Academia la profesaban tanta antipatía como a Bette. Además, las dos estaban ávidas de dinero. Joan era lo bastante inteligente como para saber que, si Bette ganaba el premio, se dispararía la recaudación en taquilla... de la que ella sacaba mejor tajada que la misma Davis».

[<<]

[¹] Hitchcock adquirió los derechos del relato de Daphne du Maurier en el momento de su publicación, en 1952, y los incluyó más tarde en una antología de “Alfred Hitchcock presenta”.

[<<]

[2] En realidad, después de *Psicosis*, Alfred Hitchcock pensaba rodar *Marnie, la ladrona*, donde aparecen de nuevo los temas de la mujer ladrona y los desórdenes mentales, aunque atenuados con un romántico final feliz. Por desgracia, el interés de Grace Kelly por volver al cine se topó con la autoridad de los burócratas de Mónaco, paralizando el proyecto.

[<<]

[3] El “mago del suspense” había conocido brevemente a Evan Hunter mientras dirigía un episodio de la serie de televisión Alfred Hitchcock presenta: *The Crystal Trench*. Entre una impresionante lista de publicaciones (algunas de ellas bajo el seudónimo de Ed McBain), Hunter había contribuido a la revista de misterio del cineasta británico, había visto una de sus historias cortas adaptada para el programa de televisión de Hitchcock, él mismo había adaptado el relato de otro escritor para la misma serie, había visto dos de sus novelas convertidas en películas y había creado una serie de televisión que estaba a punto de comenzar aquella misma temporada.

[<<]

[4] Hitchcock amplió sus explicaciones en una entrevista concedida al periódico “Press Democrat” de Santa Rosa: «Elegí Bodega porque es pequeño, íntimo, aislado, con color, el lugar ideal para esta película. La gente es la apropiada para las escenas que necesito. La marisma de San Francisco —la península de Monterrey— no lo harían para nada».

[<<]

[5] Tanta perfección, sin embargo, no podía ser buena. Bahía Bodega era tan brillante y pintoresca que resultaba demasiado acogedora para el humor que Hitchcock estaba intentando conseguir. Los técnicos de hecho tuvieron que oscurecer los colores durante el proceso de montaje.

[<<]

[6] Los planos de los pájaros sobre la plaza Union, en el cielo sobre la casa de los Brenner y en la fiesta de cumpleaños de Cathy se obtuvieron filmando gaviotas en el vertedero de la ciudad de San Francisco. Los miembros del equipo atraían a los pájaros arrastrando grandes pilas de comida echada a perder y basura de las panaderías locales. Según el “Daily Production Reports” del estudio, los problemas con la niebla y, según se dice, el tiempo encapotado hicieron del rodaje un infierno. En total se filmaron más de veinte mil pies de película de gaviotas volando y lanzándose sobre pilas de basura.

[<<]

[7] Las imágenes de pájaros fueron “rotoscopiadas” una a una en la película de celuloide actual. El rotoscoping es una técnica de animación en la que las imágenes de metraje de acción filmado previamente en directo —en este caso pájaros lanzándose al agua para conseguir comida— son proyectadas sobre una mesa de dibujo u otra pieza de película. Esto permite al artista producir animaciones realistas en un periodo de tiempo relativamente corto.

[<<]

[8] «Alfred podía ser dos hombres distintos», dijo Tippi Hedren. «Era un director sensible y meticulado que ponía tanto en cada escena y extraía de ella tanta emoción... y era un hombre que haría cualquier cosa con tal de arrancar una reacción de mí».

[<<]

[9] El equipo de producción de Hitchcock fue citado por delito de falta menor y multado con cuatrocientos dólares por tener más pájaros en su posesión de los que eran permitidos por la ley. Oficiales de la Asociación Humana Americana (American Human Association), que estuvieron presentes durante todo el rodaje, informaron de que los pájaros no fueron maltratados.

[<<]

[10] Rick Rosenthal dirigió una continuación de *Los pájaros* para la televisión en 1994, con el título *The Birds II. Land's End*, protagonizada por Brad Johnson, Chelsea Field, James Naughton y Tippi Hedren en un papel distinto al que interpretaba en la cinta de Hitchcock. Descontento, sin duda, del resultado, Rosenthal firmó su trabajo con el seudónimo colectivo Alan Smithee.

[<<]

[¹¹] Pese a tan hercúleos trabajos, *Los pájaros* no ganaría el Oscar a los Mejores Efectos Ópticos, su única nominación. La estatuilla fue a parar a Cleopatra, la superproducción protagonizada por Elizabeth Taylor, que junto con *Ben Hur* mereció una despectiva descripción por parte de Hitchcock: «Nada. Sólo grandes cantidades de personas y escenarios».

[<<]

[¹] En la misma época, la historia apareció narrada como folletín en forma de tebeo en “France-Soir”. Así es como el cineasta galo descubrió la enloquecida y mortífera escapada de Bonnie Parker y Clyde Barrow por el estado de Texas de la preguerra.

[<<]

[2] A Truffaut le gustó tanto el guión de *Bonnie and Clyde* que incluso se planteó postergar su adaptación de la novela de Ray Bradbury. «Creo que el guión puede llegar a ser estupendo», escribió a Marcel Berbert, «podríamos sustituir *Fahrenheit* por este proyecto».

[<<]

[3] Arthur Penn prácticamente repudió la película cuando el productor, Sam Spiegel, se la arrancó de las manos para montarla a su manera. *La jauría humana* murió en las taquillas. Había costado 5.660.166 dólares y cinco años más tarde había perdido casi tres millones. «Se esperaba que fuera más novedosa y mejor». Los disturbios de Watts tuvieron lugar en agosto de 1965, durante el rodaje de la película; también era el momento del movimiento en defensa de los derechos civiles y del movimiento antibélico. «Se estaban cociendo muchas cosas, y es posible que la gente fuera a verla creyendo que sería la voz del momento». Penn reconocía que había salido de la experiencia «consternado» y «bastante enfadado». «Por suerte, entonces llegó *Bonnie y Clyde*».

[<<]

[¹] Arthur Jacobs fue uno de los implicados en el proyecto que reclamó la autoría de la escena. Así contó el origen de esta idea genial: «¡Qué gracia! Almorzaba con Blake Edwards —quien por aquel entonces tenía que dirigir la película— en el Yugo Kosherama Delicatessen, en Burbank, al otro lado de la calle donde se encuentra la Warner. Le decía: “Eso no encaja bien. Es demasiado previsible”. Añadí: “¿Y si nos hubiéramos quedado en la Tierra todo el tiempo sin que el protagonista ni el público lo sepan?” Blake contestó: “Estupendo, hablemos de ello con Rod”. Cuando salíamos, vimos la gran Estatua de la Libertad que se encuentra en el muro del restaurante. Nos miramos el uno al otro diciendo: “Rosebud”. De no haber almorzado ahí, el final hubiera sido muy distinto».

[<<]

[2] «Taylor moría al recibir el disparo de un tirador simio justo después de ver la estatua», explicó Michael Wilson poco después. «Nova estaba embarazada del hijo de Taylor y escapaba a la “Zona Prohibida” más allá de la estatua. Pero estos planos desaparecieron del montaje final por la exigencia de un alto ejecutivo de la Fox. Creo que lo encontraba desagradable».

[<<]

[3] Eric Greene sostiene en su libro “Planet of the Apes as American Myth” que *El planeta de los simios* es una metáfora de Estados Unidos durante los años de la guerra del Vietnam.

[<<]

[¹] En 1984 vería la luz *Erase una vez en América*, la historia sobre la Mafia de Sergio Leone.

[<<]

[2] Irónicamente, unos días antes de que *El Padrino* finalizase su rodaje en Nueva York, Joseph Colombo, uno de los principales dirigentes de la Liga por los Derechos Civiles de los Italo-Americanos, fue tiroteado en lo que se consideró en su momento como un golpe de la Mafia.

[<<]

[3] Recordemos que la carrera de Sinatra resucitó milagrosamente cuando ganó el Oscar en 1953 por su papel de Maggio en *De aquí a la eternidad*.

[<<]

[4] *El Padrino* fue la primera colaboración de Tavoularis con Coppola, el inicio de una fructífera relación creativa que se expandiría a lo largo de sus carreras. Tavoularis diseñó las tres partes de *El Padrino*, así como, entre otras, *Apocalipsis Now* (1979), *La ley de la calle* (1983), *Rebeldes* (1983) y *Tucker, un hombre y su sueño* (1988).

[<<]

[5] A pesar de los desafíos, el equipo de *El Padrino* recibió mucha ayuda durante su filmación en localizaciones. La película fue producida en estrecha colaboración con la Comisión de Cine de Nueva York, una oficina creada por el alcalde para facilitar las necesidades de las compañías cinematográficas que querían trabajar en la ciudad. Dada la gran cantidad de dinero que un rodaje podía aportar a la economía local, la Comisión estaba dispuesta a hacer casi cualquier cosa para simplificar el proceso: redirigir el tráfico, cerrar calles y aportar seguridad y barreras en cooperación con la policía para controlar a los mirones que inevitablemente atrae una producción.

[<<]

[6] La Paramount revocó la oferta de Ruddy para donar los ingresos de la premiere de *El Padrino* a la Liga, pero no importó. El productor había obrado de buena fe, y Colombo no lo olvidaría. «Joe me llamó y dijo: “No nos has engañado, has sido legal con nosotros”», recordaba Ruddy. «“Cualquier cosa que pueda hacer para ayudarte, la haré”. Y nos ayudó en muchas ocasiones».

[<<]

[7] Cuando Marlon Brando hizo su número de *striptease* ante todo el mundo, James Caan y Robert Duvall le regalaron un gran cinturón de cuero hecho a mano, con una hebilla de plata que llevaba la inscripción “Campeón de Exhibición de Culo”.

[<<]

[8] Al igual que Coppola, Towne había utilizado su experiencia con Corman como un campo de entrenamiento para labrarse una carrera en el mundo del cine. El guionista trabajó en varias películas del “rey de la serie B” antes de que su extensa reescritura para *Bonnie y Clyde* y otros éxitos le abriesen las puertas a proyectos originales. En aquellos días se le consideraba el escritor al que había que recurrir cuando un guión tenía problemas.

[<<]

[9] Nino Rota había compuesto su primera música para una película en 1933, pero durante los siguientes diez años centró su atención en trabajos operísticos, sinfonías y piezas clásicas. A mediados de los cuarenta, sin embargo, volvió a dedicar gran parte de su creatividad a la música para cine. Rota era quizás más conocido por su asociación con Federico Fellini, componiendo todos los scores de los films del director de Rímini desde *El jeque blanco* (1951) hasta *Ensayo de orquesta* (1978).

[<<]

[10] Carmine Coppola, el padre del director, también figuraba entre los músicos que colaboraron en la producción. Escribió gran parte de la música utilizada en la secuencia de la boda. Con este trabajo, Carmine Coppola tuvo finalmente su gran oportunidad en el cine. Pronto sería considerado un influyente compositor cinematográfico y ganaría merecidos aplausos por su trabajo en las secuelas de *El Padrino* y otros proyectos.

[<<]

[11] La Paramount le había arrebatado Corazón verde a Elaine May dos años antes porque era demasiado larga, y Coppola temía que a él le ocurriese lo mismo. «Esperaba que no me quitasen *El Padrino* en la fase de montaje», decía el director. «Podía suceder».

[<<]

[12] Después de una vida de lucha constante, Al Pacino veía recompensados sus esfuerzos. Sin embargo, aún tenía problemas financieros: la mayor parte de los 35.000 dólares que ganó por la película se destinaron a pagar los costes legales de la demanda que MGM había interpuesto contra él por su no aparición en *The Gang that Couldn't Shoot Straight*. Cuando concluyó su trabajo en *El Padrino*, el actor se fue inmediatamente a Boston para intervenir en la obra teatral “The Basic Training of Pavlo Hummel”, con una paga de doscientos dólares semanales. Pero sus días de salarios ínfimos acabarían muy pronto.

[<<]

[13] Las grandes *majors* se apresuraron a seguir el ejemplo: invertir más dinero en el desarrollo de guiones, *best sellers* y nuevas tecnologías, y emplear nuevas técnicas de *marketing*. *El Padrino* sentó las bases para el futuro del negocio. Resulta irónico que una película “de autor” fuese también la primera gran película de una nueva era en Hollywood, el primer filme de un viejo estudio dirigido por una nueva raza de ejecutivos, que sabían mucho menos de cine que de dinero. Las películas de gangsters también volvieron a hacerse populares. La historia de los Corleone propició incontables imitaciones que se centraban en el mundo del crimen organizado, pero ninguna de ellas se aproximó a la calidad del original. *El Padrino* incluso inspiró un retorno a las viejas costumbres sociales entre los chicos de la Cosa Nostra, al parecer encantados con la versión de sí mismos que aparecía en la pantalla. El FBI informó de que entre las familias de la Mafia estaban volviendo ancestrales rituales como besar las manos y referirse a los jefes como “Padrinos”.

[<<]

[¹⁴] El Padrino de Puzo había tomado su apellido del pueblo siciliano de Corleone. El nombre de pila del personaje también tiene su historia en el folklore de la Mafia: fue el auténtico Don siciliano Vito Cascio Ferro quien, a comienzos de los años veinte, introdujo la forma de extorsión conocida como «fari vagnari a pizzu» («mojar la napia»), que ha sido utilizada desde entonces tanto en Italia como en Estados Unidos, y que también aparece en la novela original.

[<<]

[1] En sus tiempos de joven fugitivo judío en la Europa del Holocausto, Roman Polanski se fabricó un prepucio de cera por si le cogían las SS. Pero para el diminuto agitador polaco, el drama no había hecho sino empezar. Al enorme éxito de *La semilla del diablo* siguió el estremecedor asesinato de su esposa, Sharon Tate, a manos de los monstruosos hermanos Manson. El productor Robert Evans reconoció que Polanski era un Napoleón con los actores, pero a Nicholson le cayó en gracia su extravagante personalidad y le abrió las puertas de su casa. En ella le sorprendió la policía al año siguiente del estreno de *Chinatown*, en la cama con una muchacha menor de edad. El director regresó entonces a sus raíces de fugitivo en Europa: había completado el círculo.

[<<]

[2] Afortunadamente para el bolsillo de Evans, tanto Polanski como Dunaway serían nominados al Oscar.

[<<]

[3] En retrospectiva, no sorprende que este filme sobre agua y corrupción funcionase tan bien en el año del Watergate. Y aunque Jack Nicholson no ganó el Oscar por *Chinatown*, sólo tardaría un año más en subir victorioso al escenario de los premios de la Academia para recoger su estatuilla por *Alguien voló sobre el nido del cuco*.

[<<]

[¹] Richard Zanuck era hijo del legendario Darryl F. Zanuck, una figura esencial en la historia de la 20th Century Fox. Cuando su padre fue nombrado presidente del estudio, Zanuck Jr. heredó su puesto como jefe de producción; y fue también su propio padre quien le despidió en 1970.

[<<]

[2] Los millones de dólares recaudados por *Tiburón* no podían dejar indiferentes a sus productores, quienes retomaron el tema en *Tiburón 2* (*Jaws 2*, 1978), dirigida por Jeannot Szwarc, donde el escualo asediaba a un grupo de adolescentes. Roy Scheider, Lorraine Gary y Murray Hamilton volvieron a repetir sus papeles. Más notoria fue la participación de John Williams en la banda sonora de una película cuyo guión hacía aguas por todas partes. Con todo, *Tiburón 2* gozó de una magnífica carrera comercial, a la sombra del original, ocultando bajo montañas de dólares la insensatez del proyecto. Peor resultó *El gran tiburón* (*Jaws 3-D*, 1983), dirigida por Joe Alves, responsable del diseño de producción del original y su primera secuela. Rodada en plena fiebre del sistema de proyección en 3-D, el argumento trasladaba al escualo asesino a un parque de atracciones subacuático, una coartada perfecta para ofrecer imágenes de gran impacto visual y nula imaginación. Finalmente, *Tiburón, la venganza* (*Jaws, the Revenge*, 1987), de Joseph Sargent, volvía a presentar a Lorraine Gary, esta vez como viuda del jefe de policía Brody, tratando de convencer a su nuevo amor de que el Gran Tiburón Blanco a regresado para vengarse. Tan inverosímil guión, pródigo en disparates y coqueteos con la ciencia-ficción, contribuyó a mostrar el agotamiento de la fórmula, como pudieron comprobar los escasos espectadores que acudieron a las salas de cine.

[<<]

[¹] Hoy, esta decisión puede producir extrañeza, dado que *American Graffiti* prometía ser un gran éxito, pero la economía de la ciencia-ficción era muy diferente. El más aclamado título reciente del género, *2001: una odisea del espacio* (1968), había tardado cinco años en dar beneficios sobre su presupuesto de once millones de dólares.

[<<]

[2] De las enseñanzas sobre la “fuerza vital” recopiladas por el antropólogo Carlos Castaneda tomó Lucas la idea crucial de la Fuerza, tangible y etérea a la vez, un campo de energía creado por todas las cosas vivas que hace del universo un todo compacto. En este concepto se engloban, diplomáticamente, las filosofías orientales y la ética judeo-cristiana de la responsabilidad y el sacrificio personal.

[<<]

[3] Jedi era un término derivado del japonés “Jidai Geki”, que significa literalmente “drama de época”. Lucas mencionó en una entrevista que había visto uno de estos “Jidai Geki” en la televisión nipona y le gustó cómo sonaba.

[<<]

[4] La elección de Toshiro Mifune era del todo lógica, dado que Lucas había basado parte del argumento de *La guerra de las galaxias* en una de las cintas más famosas de Mifune con Akira Kurosawa, *La fortaleza escondida*.

[<<]

[5] Curiosamente, otro de los jóvenes actores que se presentaron a las pruebas para el papel de Luke Skywalker fue William Katt. A Lucas no le convenció su interpretación, pero De Palma debió ver algo en él, porque le convirtió en uno de los protagonistas de *Carrie*.

[<<]

[6] Esta idea probablemente acabó evolucionando al personaje de Lando Calrissian en *El imperio contraataca*.

[<<]

[7] David Prowse provocaba la hilaridad general al empeñarse en recitar sus terroríficos diálogos con un fuerte acento de Bristol, por lo que su voz acabó siendo doblada por James Earl Jones.

[<<]

[8] Las secuelas del accidente en el rostro de Hamill son evidentes en *El imperio contraataca* y *El retorno del Jedi*.

[<<]

[9] La experiencia del Destructor Estelar que —aparentemente— avanzaba sobre las cabezas del público en la primera escena fue la clave para que todo el mundo se volviese loco de entusiasmo con ese novedoso sistema que respondía al nombre de Dykstraflex. El principio parecía muy sencillo: las naves espaciales estaban inanimadas, sujetas por barras de neón azul, y se filmaban individualmente con una cámara programada por ordenador que podía repetir sus movimientos precisa e indefinidamente. Después se unían cuidadosamente todos los elementos. Esta técnica fue básica para la revolución en los efectos especiales que representó *La guerra de las galaxias*.

[<<]

[10] Como punto de referencia valga citar que 2001: una odisea del espacio contaba con 35 planos de efectos especiales contra los 365 del filme de Lucas. Las batallas aéreas entre los “X Wings” y las naves imperiales de Darth Vader se inspiraron en filmes de propaganda bélica con combates aéreos entre Spitfires y Messerschmidts. Por otra parte, en relación a la obra de Kubrick debe reseñarse también la sorprendente reducción del tamaño de las maquetas manteniendo similar fidelidad, efecto conseguido esencialmente gracias al rodaje en Vistavision y a la utilización de la cámara diseñada especialmente por Dykstra.

[<<]

[¹¹] Ben Burtt era un profesor asistente en el departamento de sonido de la escuela de cine en la USC cuando fue reclutado por Lucas para unirse a *La guerra de las galaxias*.

[<<]

[12] A pesar de lo mucho que influyó el merchandising en el fenómeno de La guerra de las galaxias en los primeros estrenos de la serie, actualmente Lucasfilm está ingresando más dinero que nunca en derechos de patente (aunque la empresa no suelta prenda en cuanto a cifras, una estimación sitúa la recaudación global por derechos en cerca de cuatro billones de dólares). Los ingresos han aumentado desde hace ocho años, cuando, después de dejar reposar la película durante una temporada, Lucasfilm empezó a tantear el mercado con novelas sobre la serie. Los libros se auparon rápidamente a los primeros puestos de la lista de los más vendidos publicada por el “New York Times”; de la misma forma —más exactamente, en forma de progresión geométrica— aumentó la demanda de juguetes, tebeos, videojuegos, posters y demás artilugios.

[<<]

[13] *La guerra de las galaxias* se estrenó en 21 salas de Estados Unidos y recaudó 215.443 dólares en su primer día de exhibición. Al final de su primera semana, la película se proyectaba en 42 salas y su recaudación había ascendido a 2.898.347 dólares. A finales de junio, hipnotizaba a los espectadores de 360 cines norteamericanos, y sus ingresos en taquilla habían doblado el presupuesto del filme: 20,5 millones de dólares. En el mes de noviembre, el filme de Lucas había arrebatado al *Tiburón* de Steven Spielberg el título de película más taquillera de la historia del cine merced a una cifra de 193,5 millones de dólares recaudados. En España, *La guerra de las galaxias* atrajo a 5.572.006 espectadores en el año de su estreno.

[<<]

[¹] Chuck Aspergren realizó su primera y única incursión en el cine con *El cazador*. Después de la película, volvió a su trabajo en una acería de Gary, Indiana.

[<<]

[2] La presencia recurrente del tema de la ruleta rusa en la película fue causa de más de un drama en la vida real. En julio de 1979 murieron dos personas y otra fue herida de gravedad en Manila, intentando emular a los personajes de la película en su juego macabro. Unas semanas antes, un orfebre, Enrico d'Andrea, se mató en su taller, en las cercanías de la Via Veneto de Roma, tentando a la suerte con una pistola Smith and Wesson 38.

[<<]

[3] «La reacción del público», explicó Cimino, «por lo menos para nosotros, los americanos, se explica en que la gente llevaba mucho tiempo reprimiendo toda reacción emocional relacionada con la guerra. Veíamos la guerra todos los días en la tele. A lo largo de diez años se había convertido en algo tan cotidiano y tan automático como una serie de televisión. A ello se añadía la evolución del tratamiento político de la guerra. Algo en *El cazador* rompió esta barrera. La gente ya no se limitaba a mirar, ahora participaban. Mucha gente me escribió confesándome que habían salido del cine, habían vuelto a casa apretando los dientes, que habían llorado toda la noche. Otros no pueden ir a trabajar al día siguiente, otros desaparecen durante dos días. Cuando hicimos el preestreno de Chicago, vi que algunas personas abandonaban la sala, pensé que la película iba a ser un fracaso y envié a mi ayudante a otear el panorama. Volvió diciéndome que la gente lloraba en los pasillos, se consolaban unos a otros, hablaban, se sentían unidos».

[<<]

[¹] Alexander Salkind y su hijo Ilya adquirieron a principios de los setenta los derechos de Superman a sus creadores Jerry Siegel y Joe Schuster, y a la editorial DC Comics. Los Salkind eran conocidos como los productores de la exitosa revisitación a la obra de Dumas que representaron las películas de Richard Lester *Los tres mosqueteros* y *Los cuatro mosqueteros*, rodadas al mismo tiempo pero estrenadas como dos largometrajes independientes, así como de la nueva adaptación de la novela de Mark Twain *El príncipe y el mendigo*, firmada por Richard Fleischer.

[<<]

[¹] En su día, Orson Welles también se había dejado seducir por el sombrío nihilismo del relato, y durante un tiempo quiso hacer de él su primer proyecto hollywoodiense.

[<<]

[2] Willard y Kurtz son los personajes centrales de la historia. El primero es un experto en operaciones especiales que debe remontar el río Nung para hallar y acabar con un brillante, rebelde y enloquecido militar llamado Kurtz, cuya presencia sólo se materializa en la última parte del filme. El papel es corto pero esencial porque Kurtz es aquel “corazón de las tinieblas” que Willard descubrirá que también anida en él. Desde el principio, el director supo que las dos personalidades eran extremos opuestos de un mismo individuo: uno era lo que el otro podría llegar a ser. Este hecho le abría un amplio abanico de posibilidades a la hora de elegir a los actores, pues un mismo intérprete podía servir para los dos personajes.

[<<]

[3] A Brando le gustó la historia: una exploración seria y poética del horror de la guerra de Vietnam, vista con los ojos de un soldado, Willard, enviado para liquidar al demente coronel Kurtz, que se había vuelto loco en un campamento de la jungla. Hablando con el director, Marlon se mostró de acuerdo con que la película ayudaría a ver ese conflicto bélico como un acto de locura, y que su personaje era simplemente una cabeza de turco, una víctima más. Además, Kurtz aparecería como un hombre al que espantaban la crueldad de la fuerzas estadounidenses en la región. A Marlon le gustaba además la idea de volver a Filipinas.

[<<]

[4] Tras abandonar el rodaje, Harvey Keitel entró en una crisis existencial y creativa que se mostró con toda su crudeza en el rodaje de *Los duelistas*. El actor se marchó a Europa, donde se convirtió en un mercenario de la interpretación. Trabajó en todo tipo de películas, buenas —las menos—, malas y horribles, mientras consumía todo tipo de drogas.

[<<]

[5] Si Coppola emergió del naufragio como una figura tan admirable como censurable, lo mismo se puede decir de su esposa Eleanor. El diario de ésta, “Notes”, es una fascinante llave de acceso a las interioridades de aquel rodaje, pero el comportamiento de su autora en ocasiones se puede calificar de infantil: como cuando mandó a Francis un catálogo de sus fracasos como director y envió copias a otros miembros del equipo. Igualmente, su negativa a acreditar a Fax Bahr y a George Hickenlooper como directores de *Hearts of Darkness* en el epílogo de “Notes” (sólo habla de “dos cineastas”) y el modo similar de quitar de enmedio a John Milius hablan de una cierta mezquindad de espíritu.

[<<]

[6] Coppola recuerda que en la primavera de 1979 «teníamos miedo de que la película fuera demasiado larga. Era un filme bastante peculiar y estábamos muy preocupados por si nos hubiéramos alejado demasiado del típico filme del género bélico. Era largo y extraño y no finalizaba con la clásica batalla. Así que montamos la clase de película que creíamos que funcionaría con el público de la época. Eso significaba poner más énfasis en la narración y menos diversiones mientras el grupo subía el río». El director prescindió de escenas enteras (por ejemplo, la de la plantación francesa, una cena de gala que había llevado semanas de preparación) y añadió la memorable narración en off suministrada por el capitán Willard, escrita por Michael Herr.

[<<]

[7] Según Coppola, «la nueva y definitiva versión de la película es más sexy, más divertida, más extraña, más romántica y más intrigante desde el punto de vista político. No dice nada diferente, simplemente lo dice mejor y con más profundidad que en la película original y los temas que trata emergen con más claridad. Cuando terminamos el filme nos vimos envueltos en una intensa especulación mediática: “la película no se terminaría nunca” y “era un desastre”, etc. Siempre había pensado que se podría haber hecho algo más para expresar el tema central de la historia, que era la moralidad en tiempos de guerra. También creía que había secuencias que darían más diversidad y complejidad a la película y que examinarían el tema desde más puntos de vista. Quería ampliar el principio básico que consiste en poner a los jóvenes — sean chicos o chicas— en una situación contradictoria. Hace veintidós años estaba bajo más presión para hacer lo que consideraban entonces una película bélica “normal”. Ahora tengo la oportunidad de ampliar el enfoque».

[<<]

[¹] Kaufman se había inspirado en “Spear of Destiny”, un relato de la obsesión de Hitler con los artefactos religiosos. Su aventura embarcaba a los alemanes y al valeroso académico en una carrera por encontrar el Arca Perdida de la Alianza.

[<<]

[2] Esta particularidad referente a la agitada vida social del doctor Jones es el principal rasgo diferenciador entre el personaje imaginado por su creador cuatro años atrás y el que apareció más tarde en las pantallas.

[<<]

[3] Finalmente, Lawrence Kasdan le llevó el guión terminado a George Lucas. Lo que sucedió después fue una sorpresa. El guionista que estaba trabajando en *El imperio contraataca*, Leigh Brackett, había muerto repentinamente. Lucas necesitaba desesperadamente un sustituto. ¿Podía Kasdan hacerse cargo? «Pero si ni siquiera has leído *En busca del arca perdida* aún», protestó Lawrence. Lucas se limitó a sonreír. Estaba siguiendo su instinto, que rara vez le fallaba.

[<<]

[4] Su abogado Tom Pollock ofrecería a todos los estudios la posibilidad de obtener la película terminada por un coste de veinte millones de dólares, incluyendo cuatro millones para Lucas como productor-guionista y un millón y medio para Spielberg como director. El giro revolucionario era que el estudio también pagaría la distribución de la cinta y garantizaría a George y Steven un porcentaje sobre los beneficios brutos. Estas condiciones leoninas significaban que el estudio asumiría todo el riesgo mientras Lucas y Spielberg se llevaban los beneficios. Sólo si la película recaudaba más de sesenta millones de dólares, el estudio empezaría a ganar dinero.

[<<]

[5] Tal como resultaron las cosas, Tom Selleck podría haber hecho el papel después de todo. Hubo una huelga del Sindicato de Actores, y Selleck se quedó sentado en su casa todo el verano. Mientras tanto, *En busca del arca perdida* se rodaba en Inglaterra y el norte de África con un equipo inglés sobre el que el Sindicato no tenía jurisdicción. «Si hubiésemos sabido lo larga que iba a ser la huelga, Tom posiblemente hubiese podido hacer la película», concluyó Fenton. Selleck se hizo inmensamente popular como *Magnum* durante los siguientes ocho años, pero nunca logró establecerse como estrella de cine, a pesar del éxito de *Tres hombres y un bebé*.

[<<]

[6] «Estábamos atascados», explicó Steven Spielberg. «Nos quedaban tres semanas para elegir el papel de Indiana Jones y no teníamos a nadie. Entonces vi *El imperio contraataca* y me di cuenta de que Harrison Ford era Indiana Jones. Llamé a George y dije: “Le tenemos bajo nuestras narices”. George respondió: “Sé quién me vas a decir: Harrison Ford. Consigámosle”. Y lo hicimos».

[<<]

[7] Para conseguir un panorama despejado, era necesario rodar tres millas mar adentro. Sin embargo, los propietarios del submarino insistieron en que no permitirían que su preciosa reliquia fuese utilizada en días en que las olas superasen los tres pies de altura. Spielberg tuvo que conseguir todas las tomas que necesitaba en cinco días, pero cuando llegó estaba lloviendo. El cineasta, sin embargo, se las apañó para completar las tomas requeridas.

[<<]

[8] Harrison Ford tuvo otro percance en Túnez durante el rodaje de la secuencia de la excavación de Tannis. «Indy tiene una pelea que se desarrolla alrededor de las hélices de un avión», explicaba el actor. «Se suponía que el tipo malo me arrojaba enfrente de las ruedas y se suponía que yo rodaba de espaldas para escapar de ellas... Yo quería hacer la escena personalmente. Me gusta añadir toques del personaje en momentos como éste, y cuando el público reconoce al actor, añade credibilidad a lo que es normalmente acción pura... Todo el mundo está preparado y la toma comienza. Me tiro al suelo y empiezo a alejarme rodando, pero mi pie resbala, justo debajo del neumático del avión en marcha. “¡Alto! ¡Alto!”, gritaban todos mientras el neumático me pisaba la pierna. Afortunadamente, los frenos funcionaron... unos milímetros antes de que me aplastase la rodilla».

[<<]

[9] Tanto *La guerra de las galaxias* como *En busca del arca perdida* se inspiran en los seriales cinematográficos que, semana a semana, acompañaban al largometraje base de la programación de innumerables salas de repertorio. Seriales protagonizados por Flash Gordon, Buck Rogers, el Capitán Maravillas, el Llanero Solitario, Dick Tracy, Terry y los piratas, Nyoka, el Hombre Enmascarado, La Sombra o El Zorro, sin contar innumerables héroes que no lograron la popularidad de sus compañeros de fatigas. George Lucas, defensor acérrimo de la sana diversión que le habían provocado estos seriales en su infancia, sentía la necesidad de recuperar su espíritu en una serie de largometrajes que aportase la misma excitación y donde cada fragmento resultase una escena memorable.

[<<]