



PETER BISKIND

MOTEROS

TRANQUILOS,

TOROS

SALVAJES



Lectulandia

El espectacular éxito de Easy Rider en 1969, una película de moteros de escaso presupuesto, marcó el inicio de una nueva era en Hollywood. Una generación de jóvenes directores, Scorsese, Coppola y Spielberg entre otros, comenzaron a filmar con actores aún poco conocidos, como Robert De Niro, Al Pacino y Jack Nicholson, y en pocos años se convirtieron en los nuevos y poderosos señores de Hollywood. Basado en cientos de entrevistas con los propios directores, pero también con productores, estrellas, agentes, guionistas, esposas y ex esposas, el libro de Peter Biskind narra día a día la epopeya de los jóvenes lobos de Hollywood, la génesis de sus películas y sus luchas contra el establishment. Es la crónica de Hollywood en los años setenta, la historia de la última gran edad de oro del cine americano, una celebración de la creatividad y la experimentación, pero también del sexo, las drogas y el rock and roll.

Lectulandia

Peter Biskind

Moteros tranquilos, toros salvajes

La generación que cambió Hollywood

ePub r1.0

17ramsor 04.03.14

Título original: *Easy Riders, Raging Bulls*

Peter Biskind, 1998

Traducción: Daniel Najmías

Diseño de portada: 17ramsor

Editor digital: 17ramsor

ePub base r1.0

más libros en lectulandia.com

AGRADECIMIENTOS

Hollywood es una ciudad de fabuladores. La gente que habita aquí se gana la vida creando ficciones, fábulas que se niegan sistemáticamente a quedarse limitadas a la pantalla y que se extienden a la vida cotidiana de los hombres y mujeres que se consideran protagonistas de la película de su propia vida. Aunque es posible que este libro cuente más de lo que los lectores quieran saber acerca del Hollywood de los años setenta, no me jacto de haber encontrado «la verdad». Al final del largo y sinuoso camino recorrido, vuelve a sorprenderme la fuerza de ese viejo dicho, aquel que dice que cuanto más sabemos, más sabemos lo que no sabemos. Lo cual es particularmente cierto en el caso de Hollywood, donde, a pesar de los cientos de páginas de notas y contratos que hoy acumulan polvo en los estantes de las bibliotecas universitarias, muy poco de lo que realmente importa queda consignado por escrito, de tal modo que un empeño de las características de este libro depende casi exclusivamente de la memoria, sobre todo por tratarse de una época que terminó hace veinte o treinta años. No sólo es distante el terreno que queremos pisar; la memoria de aquellos años ha quedado debilitada por el alcohol y las drogas.

En una ciudad donde figurar a cualquier precio en los títulos de crédito es una forma de arte, decir que la memoria es interesada es algo tan obvio como que el sol sale por el este y se pone por el oeste. Además, una memoria deficiente es un escudo que permite ir a trabajar por la mañana y protege a la gente contra comportamientos incalificables que allí se dan por descontados. En palabras del director Paul Schrader: «En este oficio, hay que tener una memoria selectiva. De lo contrario, es muy doloroso». *Rashomon*, de Kurosawa, sigue siendo una de las películas más verdaderas sobre el cine y sobre la gente que hace cine.

En este laberinto de espejos, afortunado es el cronista que no se pierde entre los infinitos reflejos. Por eso, pese a la profusión de detalles —extraños unos, escabrosos otros—, los lectores pueden estar seguros de que este libro no hace más que arañar la superficie. La escurridiza verdad es aún más extraña.

En Hollywood eran muchos, muchísimos, los que esperaban ansiosos que se contara la historia de la década de los setenta. Como ha dicho el productor Harry Gittes: «Quiero que mis hijos sepan lo que hice». Esos años fueron los mejores de la vida de muchos, años en los que hicieron sus mejores obras, y, por ello, todos fueron más que generosos a la hora de brindarme su tiempo y su apoyo, y se mostraron siempre dispuestos a hacer la llamada telefónica necesaria que allanaba el terreno para poder hacer más entrevistas. No necesito nombrarlos; cuando lean las páginas de mi libro, sabrán a quiénes me refiero. Mi gratitud para con todos ellos es infinita.

Además, quisiera agradecer la generosa ayuda que me brindó todo el personal de la revista *Premiere*, donde trabajé muy a gusto mientras investigaba y escribía este

libro; gracias sobre todo a Susan Lyne, fundadora y jefa de redacción, que me dio toda la libertad que necesitaba, y también a Chris Connelly, que me descubrió la importancia del *National Enquirer*; a Corie Brown, Nancy Griffin, Cyndi Stivers, Rachel Abramowitz, Terri Minsky, Deborah Pines, Kristen O'Neil, Bruce Bibby, John Clark, Marc Malkin, Sean Smith, y al actual editor, Jim Meigs. Fueron muchos más los que me ayudaron con la investigación y la transcripción, y quiero dar las gracias especialmente a John Housley, Josh Rottenberg y Susanna Sonnenberg.

Michael Giltz comprobó a fondo todos los datos, y Natalie Goldstein reunió las fotografías. Sara Bershtel, Ron Yerxa, John Richardson, Howard Karren y Susan Lyne leyeron el largo manuscrito y me brindaron valiosos consejos en lo que atañe a su estructura y redacción, y en este aspecto quiero también dar las gracias a Lisa Chase y Susie Linfield. Fue George Hodgman quien hizo posible este libro, cuando estaba en Simón & Schuster; Alice Mayhew le dio su bendición, y Bob Bender, junto con su secretaria, Johanna Li, contribuyeron a que finalmente viera la luz. Kris Dahl, mi agente, me guio por el oscuro camino de la escritura y la edición.

Por último, quiero también dar las gracias a Elizabeth Hess, mi esposa, y a Kate, mi hija, por su paciencia y su apoyo.

Para Betsy y Kate

INTRODUCCIÓN: GOLPEANDO EN LA PUERTA DEL CIELO

Algunos de mis amigos decían que los setenta fueron la última Edad de Oro.

Y yo les decía: «¿Cómo podéis afirmar eso?» Me contestaban: «Bueno, teníamos a todos esos grandes directores haciendo una película tras otra: Altman, Coppola, Spielberg, Lucas...»

MARTIN SCORSESE

9 de febrero de 1971, las seis y un minuto de la mañana. Unos coches desperdigados, los faros apenas visibles en la oscuridad que precede al amanecer, acababan de lanzarse a las autopistas mientras los primeros trabajadores de la periferia se tomaban, con cara de sueño, un café en vasos de Styrofoam y escuchaban las primeras noticias del día. Se esperaba una máxima de veintiún grados centígrados. El juicio de los Manson, ya visto para sentencia, aún despertaba el interés de la ciudad de Los Ángeles. De repente, la tierra empezó a temblar con violencia, un temblor que no se parecía en nada al de los terremotos anteriores, que, en comparación, habían sido un balanceo casi relajante. Este fue un abrupto levantarse del suelo que enseguida volvía a caer, aterrador en su intensidad y duración; además amenazaba con prolongarse eternamente. A muchos, ese temblor de 6,5 de intensidad les recordaba el *Big One*, el «grande». Las chicas de Manson dirían más tarde que el mismo Charlie lo había provocado, como castigo para los pecadores que lo atormentaban.

En Burbank, Martin Scorsese se vio obligado a saltar de la cama. Acababa de presentársele una gran oportunidad, un trabajo de montaje en Warner Bros., y había llegado de Nueva York pocas semanas antes. Marty se alojaba en el Toluca, un motel situado frente a los estudios. Estaba soñando con libros raros cuando oyó un ruido sordo; se imaginó que estaba en el metro. «Salté de la cama, miré por la ventana», recuerda. «Todo temblaba. Unos relámpagos parecían acuchillar el cielo..., pero eran los cables eléctricos de los postes de teléfono. Era espeluznante. Tengo que salir de aquí, pensé. Cuando terminé de ponerme las botas de vaquero, cogí el dinero y la llave de la habitación. Cuando llegué a la puerta, ya había terminado. Me fui al Copper Penny y, mientras tomaba un café, hubo una réplica importante. Me levanté dispuesto a salir corriendo pero un tipo me miró y me dijo: “¿Pero adónde vas a ir?” Yo le dije: “Tienes razón. No tengo salida”».

Para Scorsese, en efecto, no había otro lugar a donde ir. Había venido a Hollywood en pos de su sueño, y si el viaje iba a ser más accidentado de lo que había imaginado, tenía que aguantar mecha o volverse a Nueva York, a hacer películas para

la industria, vivir en su antiguo barrio y comer *cannoli* ^[1] sin poder olvidar jamás que no había tenido el estómago que hace falta para triunfar en el mundo del cine.

Sesenta y cinco personas murieron en ese temblor antes de que el polvo se asentara. Ninguno de los personajes que pueblan este libro estaban entre las víctimas. Sus heridas serían autoinfligidas.

Para nuestro propósito, el terremoto de 1971 es un dato secundario e innecesario, un hecho que no hizo más que rizar el rizo, como siempre había acostumbrado a hacer Hollywood. El terremoto real, la convulsión cultural que hizo que se desmoronase la industria del cine, había comenzado una década antes, cuando empezaron a desplazarse las placas tectónicas bajo los platos de las productoras, haciendo pedazos las verdades de la guerra fría —el miedo universal a la Unión Soviética, la paranoia de la Amenaza Roja, la amenaza de la bomba— y liberando a una nueva generación de cineastas paralizados por el hielo del conformismo de los años cincuenta. Después, sin orden ni concierto, se produjo una serie de sacudidas premonitorias —el movimiento por los derechos civiles, los Beatles, la píldora, Vietnam, las drogas— que se combinaron para hacer temblar a los desesperados estudios y lanzar sobre ellos la oleada demográfica del llamado *baby boom*.

Puesto que las películas son un producto caro, cuya producción requiere, además, mucho tiempo, Hollywood es siempre el último en saber, el más lento en responder, y, en aquellos años, estaba al menos un lustro por detrás de las demás artes populares. Tuvo que transcurrir un tiempo antes de que el olor acre del cannabis y los gases lacrimógenos alcanzara las piscinas de Beverly Hills y los gritos de los manifestantes llegaran a las puertas de los estudios. Sin embargo, cuando el *flower power* golpeó a finales de los sesenta, golpeó con fuerza. Mientras los Estados Unidos ardían, los Ángeles del Infierno invadían Sunset Boulevard con sus motos y las chicas bailaban en *topless* en la calle al compás de The Doors, que atronaban en los clubs del Strip. «Parecía que la tierra estaba en llamas y que, al mismo tiempo, de ella brotaran tulipanes», recuerda Peter Guber, entonces en prácticas en Columbia Pictures y más tarde director de Sony Pictures Entertainment. Fue una larga fiesta: todo lo viejo era malo, todo lo nuevo era bueno. Nada era sagrado, todo estaba disponible. Fue, de hecho, una revolución cultural al estilo americano.

A finales de los sesenta y principios de los setenta, si uno era joven, ambicioso y talentoso, no había en la tierra ningún lugar mejor que Hollywood. El rumor que se extendió sobre el mundillo del cine empezó a atraer a las escuelas de cine a los mejores y más brillantes hijos del *baby boom*, el impresionante aumento de la natalidad que siguió a la Segunda Guerra Mundial. Todo el mundo quería entrar en ese ambiente. Norman Mailer quería hacer cine más que escribir novelas; Andy Warhol quería hacer cine más que reproducir latas de sopa Campbell. Las estrellas del rock, como Bob Dylan, Mick Jagger y los Beatles, no veían el momento de ponerse

delante —y en el caso de Dylan, detrás— de la cámara. En palabras de Steven Spielberg: «En los setenta se levantó por primera vez una especie de restricción a la edad; a la gente joven se la dejó pasar, con toda su ingenuidad y su sabiduría y con todos los privilegios de la juventud. Fue una avalancha de grandes y nuevas ideas, y por eso fue una década crucial».

En 1967, dos películas, *Bonnie y Clyde* y *El graduado*, hicieron temblar la industria. Otras las siguieron en rápida sucesión: *2001: una odisea del espacio* y *La semilla del diablo* en 1968; *Grupo salvaje*, *Cowboy de medianoche* y *Easy Rider (En busca de mi destino)* en 1969; *M.A.S.H* y *Mi vida es mi vida* en 1970; *Contra el imperio de la droga (The French Connection)*, *Conocimiento carnal*, *La última película* y *Los vividores* en 1971, y *El padrino* en 1972. Antes de que nadie se diera cuenta, surgió un movimiento —inmediatamente bautizado «Nuevo Hollywood» por la prensa— liderado por una nueva generación de directores. Si alguna vez hubo una década de los directores, fue, sin duda alguna, ésta; directores, que, en cuanto grupo, disfrutaron de más poder, prestigio y riqueza que nunca. Los grandes directores de la era de los estudios, como John Ford y Howard Hawks, se consideraban a sí mismos meros asalariados, pagados —algunos incluso muy bien pagados— para fabricar entretenimiento, narradores de historias que rehuían el estilo afectado para que no interfiriese en el negocio. Por el contrario, los directores del Nuevo Hollywood no tuvieron el menor reparo —y, en muchos casos, con todo el derecho— en ponerse el manto del artista, ni evitaron desarrollar un estilo personal que distinguiera su obra de la de otros directores.

En la primera camada, compuesta por hombres blancos nacidos a mediados y finales de los años treinta (ocasionalmente antes), estuvieron Peter Bogdanovich, Francis Coppola, Warren Beatty, Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Mike Nichols, Woody Allen, Bob Fosse, Robert Benton, Arthur Penn, John Cassavetes, Alan Pakula, Paul Mazursky, Bob Rafelson, Hal Ashby, William Friedkin, Robert Altman y Richard Lester. La segunda incluye a los primeros hijos del *baby boom*, nacidos durante y, en su mayoría, después de la Segunda Guerra Mundial, la generación que se formó en las escuelas de cine, los llamados *movie brats*, los mocosos, los «niños mimados» de la industria cinematográfica. En este grupo destacan Scorsese, Spielberg, George Lucas, John Milius, Paul Schrader, Brian De Palma y Terrence Malick.

Cuando todo ya parecía dicho y hecho, estos directores crearon un corpus en el que figuran, además de los títulos mencionados más arriba: *El último deber*, *Nashville*, *Faces*, *Shampoo*, *La naranja mecánica*, *Reds*, *Luna de papel*, *El exorcista*, *El padrino II*, *Malas calles*, *Malas tierras*, *La conversación*, *Taxi Driver*, *Toro salvaje*, *Apocalypse Now*, *Tiburón*, *Cabaret*, *Klute*, *Conocimiento carnal*, *American Graffiti*, *Días del cielo*, *Blue Collar*, *Empieza el espectáculo (All That Jazz)*, *Annie*

Hall, Manhattan, Carrie, Todos los hombres del presidente, El regreso y La guerra de las galaxias. Tan fértil fue el suelo de esta década, que llegó a producir también un sólido corpus de obras secundarias, consideradas imperfectas desde el punto de vista estético o comercial pero que, no obstante, tienen un mérito considerable; entre ellas destacan: *El espantapájaros, Día de paga, La noche se mueve, The King of Marvin Gardens, Próxima parada Greenwich Village, Libertad condicional, Diario de una esposa desesperada, Las naves misteriosas, Pistoleros en el infierno, Huellas, Performance, El viento y el león* y muchas de las películas de Cassavetes. La revolución también facilitó el rápido acceso a Hollywood, o a las distribuidoras de Hollywood, de directores británicos como John Schlesinger (*Cowboy de medianoche*), John Boorman (*Deliverance*), Ken Russell (*Mujeres enamoradas*) y Nicholas Roeg (*Amenaza en la sombra*), y europeos en general, como Milos Forman, director de *Alguien voló sobre el nido del cuco*, Román Polanski (*La semilla del diablo y Chinatown*), Bernardo Bertolucci (*El último tango en París y Novecento*), Louis Malle (*La pequeña y Atlantic City*) y Sergio Leone (*El bueno, el feo y el malo y Hasta que llegó su hora*). Y también a veteranos como Don Siegel, Sam Peckinpah y John Huston, que de repente descubrieron la libertad y pudieron hacer algunos de sus mejores trabajos, como *Harry el sucio, Perros de paja, Pat Garrett y Billy the Kid, El hombre que pudo reinar y Fat City*. Esta década también sacó a la luz lo mejor de directores de oficio como Sydney Pollack y Sidney Lumet, autores, respectivamente, de *Danzad, danzad, malditos, y Serpico y Tarde de perros*; y permitió también que un actor como Clint Eastwood se desarrollara como director.

El nuevo poder de los directores se vio legitimado por su propia ideología, el «cine de autor», una teoría inventada por los críticos franceses, que afirmaban que los directores eran a las películas lo que los poetas a los poemas. El principal defensor estadounidense de la teoría del cine de autor fue Andrew Sarris, que escribía para *Village Voice*, púlpito desde el cual lanzó la idea, sin precedentes en aquel entonces, de que el director es el único autor de su obra, al margen de la contribución que pudieran hacer los guionistas, los productores o los actores. Sarris clasificaba a los directores en jerarquías, lo cual tenía un atractivo inmediato para los apasionados cineastas jóvenes que, de pronto, se enteraron, por ejemplo, de que John Ford era mejor que William Wyler, y por qué. Benton recuerda: «Leer a Sarris era como escuchar Radio Free Europe».

Los jóvenes directores emplearon a un nuevo grupo de actores —Jack Nicholson, Robert De Niro, Dustin Hoffman, Al Pacino, Gene Hackman, Richard Dreyfuss, James Caan, Robert Duvall, Harvey Keitel y Elliott Gould— que hicieron olvidar los rasgos anodinos de «los Tabs y los Troys» ^[2] y llevaron a la pantalla un nuevo realismo, enérgico y descarnado, y también una hasta entonces casi desconocida componente étnica. Y las mujeres —Barbra Streisand, Jane Fonda, Faye Dunaway,

Jill Clayburgh, Ellen Burstyn, Dyan Cannon, Diane Keaton— estaban muy lejos de las Doris Days pizpiretas y de nariz respingona de los años cincuenta. La mayoría de estas caras nuevas se formaron en el «Método» de Lee Strasberg en el Actor's Studio, o con otros célebres profesores de Nueva York: Stella Adler, Sanford Meisner o Uta Hagen. En realidad, gran parte de la energía que dio vida al Nuevo Hollywood procedía de Nueva York; los años setenta fueron la década en que Nueva York se tragó a Hollywood, cuando Hollywood fue invadido por los habitantes de Gotham.

En nuestros días ya se ha vuelto un cliché el insistir en que esos años fueron, en todos los aspectos, una época extraordinaria como nunca volvería a verse otra igual. Toda edad pasada pervive bañada por un brillo retrospectivo de nostalgia, y el carácter especial de los años setenta no era en absoluto evidente en aquel momento. En palabras de Scorsese: «Sólo éramos unos chicos que queríamos hacer películas y sabíamos que los tipos de los estudios nos podían liquidar en cualquier momento». Es innegable que esa época también tuvo su parte de basura; pero *Aeropuerto*, *La aventura del Poseidón*, *Terremoto* y *El coloso en llamas* aparte, los setenta fueron una verdadera Edad de Oro, «la última gran ocasión», en palabras de Peter Bart, vicepresidente de producción de Paramount hasta mediados de esa década, «para unas películas que propagaron la idea de lo que se podía hacer con el cine». Fue la última vez que Hollywood produjo obras de riesgo y de alta calidad —un auténtico corpus, algo opuesto a la obra de arte aislada o irregular—, películas más centradas en los personajes que en el argumento, que desafiaban las tradicionales convenciones narrativas y la tiranía de la corrección técnica, que rompían los tabúes del lenguaje y del comportamiento, que se atrevieron a tener un final no feliz. Eran, a menudo, películas sin héroe, sin romance, sin —en el léxico de los deportes, que ha colonizado a Hollywood— nadie «por quien gritar». En una cultura habituada incluso al impacto de lo novedoso, en la cual la noticia de hoy ya es historia mañana y, si no cae en el olvido, se recicla de una manera degradada e inimaginable, las películas de los años setenta aún conservan su inquietante poder; el tiempo no ha pasado para ellas, y son tan provocativas hoy como lo fueron el día de su estreno. Sólo hay que pensar en la escena en que Regan se clava un crucifijo en los genitales en *El exorcista*, o en Travis Bielde abriéndose camino a tiros al final de *Taxi Driver*, con esos dedos que salen volando en todas las direcciones. Los trece años transcurridos entre *Bonnie y Clyde* (1967) y *La puerta del cielo* (1980) delimitan la última época en que hacer cine en Hollywood fue realmente emocionante, la última vez que la gente pudo estar, y con razón, orgullosa de las películas que hacía, la última vez que una comunidad en su conjunto alentó el trabajo bien hecho, la última vez, también, que hubo un público capaz de sostenerlo.

Y no fueron solamente las películas de referencia las que hicieron que el final de los años sesenta y setenta fueran algo único. Fue una época en que la cultura

cinematográfica caló en la vida americana como nunca lo había hecho antes ni lo ha vuelto a hacer. En palabras de Susan Sontag: «Fue en ese momento concreto de los cien años de historia del cine cuando ir al cine, reflexionar sobre cine, hablar de cine, se volvió una pasión entre los estudiantes universitarios y jóvenes de otros ambientes. El público ya no se enamoraba de los actores, sino del cine». El cine era prácticamente una religión secular.

Por último, el sueño del Nuevo Hollywood trascendió las películas individuales. En su momento más ambicioso, fue un movimiento pensado para liberar al cine de su perverso hermano gemelo —el lado mera y brutalmente comercial—, y le permitió volar alto en el frágil aire del arte. Lo que los cineastas de los setenta deseaban era tirar abajo el sistema de los estudios o, al menos, volverlo irrelevante, democratizando la realización cinematográfica y poniéndola en manos de cualquiera que tuviese talento y determinación. Las encarnaciones del movimiento eran «cineastas», no directores o montadores o camarógrafos; ellos intentaron romper las jerarquías que dominaron tradicionalmente los oficios técnicos. De hecho, los setenta fueron los años de directores que comenzaron siendo guionistas, como Schrader, o montadores, como Ashby, o actores, como Beatty, y que luego empezaron a dirigir sin abandonar necesariamente su vocación original.

El Nuevo Hollywood duró escasamente una década, pero, además de legarnos un corpus de películas que hicieron época, tiene mucho que enseñarnos acerca de la manera como funciona Hollywood ahora, por qué las películas de hoy, con unas pocas y felices excepciones, son tan espantosamente malas, por qué Hollywood está en perpetuo estado de crisis y de odio a sí mismo.

Si este libro se hubiese escrito en los setenta, se habría centrado exclusivamente en los directores. Habría sido un libro sobre el director y su arte, sobre cómo el director X hizo Y con lentes Z porque lo que quería hacer era un homenaje a *Ciudadano Kane* o a *Centauros del desierto*. Ya existen muchos estudios excelentes y un sinnúmero de biografías con este enfoque. Si este libro se hubiese escrito en los ochenta, cuando los ejecutivos y los productores pasaron a ser los niños mimados de los medios de comunicación, habría tratado del negocio del cine. Pero, escrito en los noventa, trata de prestar atención a ambos lados de la ecuación, el negocio y el arte, o, más exactamente, al hombre de negocios y al artista. Éste es un libro acerca de la gente que hizo las películas de los años setenta, y que la mayoría de las veces se destruyó a sí misma en el proceso; su objetivo es intentar explicar por qué surgió el Nuevo Hollywood, y por qué terminó.

Naturalmente, hablar de un Hollywood «nuevo» implica que hubo un «viejo» Hollywood. A mediados de los sesenta, cuando estaban gestándose *Bonnie y Clyde* y *El graduado*, los estudios aún seguían bajo el *rigor mortis* de la generación que inventó el cine. En 1965, Adolph Zukor, que tenía noventa y dos años, y Barney

Balaban, apenas un poquito menor (setenta y ocho), continuaban todavía en la junta de Paramount; Jack Warner (setenta y tres) dirigía Warner Bros. Darryl E. Zanuck (sesenta y tres) seguía firme al mando de 20th Century-Fox. «Si eras uno de esos hombres, no ibas a abandonarlo todo», dice Ned Tanen, en aquella época un joven empleado en la división musical de MCA que más tarde dirigió la división de largometrajes de Universal. «¿Para hacer qué? ¿Ir al Hillcrest Country Club y jugar al pinacle?»

En los días gloriosos de los viejos estudios, existía algo que podría denominarse «sistema de aprendices», que permitía entrar en la industria a los hijos de los miembros de los sindicatos. Cuando en los años cincuenta los estudios recortaron sus presupuestos, esos hombres, a menudo veteranos de la Segunda Guerra Mundial, fueron los últimos en ser contratados y los primeros en irse. Las operaciones del día a día seguían en manos de la generación de preguerra: productores, directores, jefes de departamento y de equipo que ya tenían cincuenta, sesenta o setenta años. A Irwin Winkler, productor del Nuevo Hollywood, le gusta contar la historia de su primer trabajo, que realizó para Metro Goldwyn Mayer (MGM) en 1966. Novato, a Winkler le endilgaron una película de Elvis Presley llamada *Double Trouble*. Tras mucho leer a Sarris, Winkler desconcertó al mánager de Presley, el coronel Tom Parker, famoso por su mal genio, diciéndole: «Por favor, señor, quisiera conocer al director». Parker le respondió: «Vaya usted a la entrada del Edificio Thalberg a las once de la mañana; el director estará allí». Efectivamente, a las once de la mañana apareció un coche — no una limusina, sino un Chevy— conducido por un chófer negro. Junto a éste, el hombre al que Winkler quería conocer, un caballero ya mayor llamado Norman Taurog, un veterano de Hollywood, muy conocido por *Forja de hombres* (1938), con Spencer Tracy. El hombre bajó del coche no sin cierta dificultad, subió los escalones despacio y tambaleándose y le tendió una mano frágil cubierta de manchitas de la vejez mientras Winkler le decía atropelladamente: «Señor Taurog, es un honor conocerle. Vaya, pero si tiene chófer y todo, es maravilloso». Taurog le respondió: «Preferiría conducir yo mismo, pero no veo muy bien».

«¿No ve?»

«No, soy ciego de un ojo, y la verdad es que con el otro cada día veo menos». Dos años después de terminar *Double Trouble*, Taurog perdió totalmente la vista.

En aquellos días no había nada aparentemente anormal en que un director de cine fuera ciego. En los años treinta y cuarenta, el productor que figuraba en la nómina del estudio era la única persona con derecho a ver una película completa de principio a fin. Los directores, meros asalariados, sólo estaban ahí para asegurarse de que los actores hicieran lo que tenían que hacer mientras la cámara estaba encendida. En cuanto terminaba el rodaje, se marchaban. Los directores estaban en la parte baja del tótem, apenas un poco por encima de los guionistas. «A los directores ni siquiera les

permitían entrar en la sala», dice John Calley, jefe de producción de Warner durante los setenta y hoy presidente y director general de Sony Entertainment. «Warner veía los copiones, le decía al productor lo que quería —por ejemplo: “Quiero un primer plano de Jimmy Cagney”— y el productor se lo decía al director, que sólo entonces podía ver los copiones».

Sólo había un disidente en este sistema dominado por el productor: United Artists. Esta era una compañía que desde sus comienzos había dado más poder a los directores; fundada el 15 de enero de 1919 por Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford y D. W. Griffith, la idea era que los directores controlaran su propio destino, suprimir los intermediarios, esos magnates entrometidos que se enriquecían con el trabajo ajeno. Parecía una gran idea, pero nunca funcionó exactamente como se suponía que tenía que funcionar, y a finales de los años cuarenta la compañía perdía 100.000 dólares por semana. Los propietarios supervivientes, Chaplin y Pickford, no se hablaban, y en 1951 vendieron la empresa a Arthur Krim y Bob Benjamin, dos abogados muy listos con cierta experiencia en el mundo del cine.

Con las sentencias de «divorcio» de finales de los años cuarenta, por las que se separaba a los estudios de sus propias cadenas de salas de cine, con los tribunales invalidando el viejo sistema de contratos gracias al cual los estudios mantenían a la gente con talento en un auténtico régimen de esclavitud, y con un creciente número de estrellas que empezaba a participar de los beneficios y fundar sus propias productoras, Krim fue el primero en reconocer que las desorbitadas inversiones en gastos generales de estructura —estudios enormes con sus departamentos de vestuario, hectáreas de utilería, actores en nómina, etc.— eran cosa del pasado. Krim comprendió que, para una compañía cinematográfica, la única manera de prosperar era que la llevaran como un estudio sin plató, es decir, como una entidad financiera y de distribución. Lo que United Artists tenía para vender, lo que haría que la pequeña compañía se hiciera más deseable que sus hermanas mayores, era la libertad artística, y una mayor tajada en las ganancias. A mediados de los años sesenta, la joven empresa que nadie quería tomarse en serio se había convertido en un plató succulento. United Artists prosperaba con las películas de James Bond, con la serie de *La pantera rosa*, y los *spaghetti westerns* de Sergio Leone protagonizados por Clint Eastwood; incluso les arrebató los derechos cinematográficos a los Beatles antes de que nadie oyera hablar de ellos: hicieron dinero a porrillo con *¡Qué noche la de aquel día!* y *¡Socorro!*

Sin embargo, hasta United Artists era un geriátrico. Si no se conocía a nadie, si no se tenía aunque sólo fuera a un tío en distribución o a un primo en vestuario, era casi imposible resquebrajar el sistema, especialmente para los directores. Era un círculo vicioso: no se podía dirigir una película a menos que ya se hubiese dirigido una. Ciertamente, a mediados de los años sesenta los primeros estudiantes ya habían ingresado

en las pocas escuelas de cine que existían en el país, pero se les decía que no iban a conseguir nada sólo por estudiar allí. El diseñador de sonido Walter Murch empezó en la Universidad de Carolina del Sur (USC) en 1965. Nos cuenta: «El primer día que nos reunieron a todos, el jefe del departamento de cámara nos midió de arriba abajo con mirada torva y dijo: “Mi consejo es que os larguéis ahora mismo. Rápido. No sigáis en esto porque todos tenéis expectativas que no van a cumplirse”».

«La vieja generación no nos cedió voluntariamente el baluarte», dice Spielberg. «La generación joven tuvo que arrebatárselo. Había muchos prejuicios con la gente joven y ambiciosa. Cuando hice *Night Gallery*, mi primer programa profesional en televisión, tuve a todo el personal del plató en contra. La edad promedio del equipo era de sesenta. Cuando me vieron subir al escenario, con aspecto de ser aún más joven de lo que era, casi un bebé para ellos, todos me dieron la espalda, se largaron. Tuve la sensación de que representaba una amenaza para sus puestos de trabajo».

Así y todo, los estudios, que desde lejos parecían inexpugnables, llevaban pudriéndose por dentro desde finales de los años cuarenta, cuando los juicios contra ellos habían hecho que la industria se volviese más vulnerable a la embestida de la televisión. Los ancianos que dirigían los estudios estaban cada vez más lejos del vasto público del *baby boom*, que alcanzó la mayoría de edad en los años sesenta, un público rápidamente radicalizado, muy distante de las generaciones anteriores. Los estudios seguían produciendo como churros películas de género absolutamente estereotipadas, una sarta interminable de vehículos para Doris Day y Rock Hudson. Epopeyas de gran presupuesto (*Hawaii*, *La Biblia* y *Al este de Java*), películas de guerra como *¡Tora! ¡Tora! ¡Tora!* y *El día D*. Aunque unos pocos costosos musicales, como *My Fair Lady* y *Sonrisas y lágrimas*, consiguieron recaudaciones fabulosas a mediados de los sesenta, generaron una orgía de imitaciones al estilo de *Camelot*, *Doctor Dolittle* y *Canción de Noruega*, cuyos presupuestos se dispararon hasta quedar fuera de control. Al mismo tiempo, las estrellas que decoraban esos bodrios ya no atraían como antes. *Sonrisas y lágrimas* fue el último suspiro de la película de entretenimiento destinada a la familia, y en los cinco años siguientes a su estreno, Vietnam pasó de ser un punto en el mapa en algún lugar del sureste asiático a una realidad que de un día para otro podía cobrarse la vida del muchacho de la casa de al lado.

El resultado neto fue que, a finales de los sesenta, los estudios se encontraban en una alarmante situación financiera. Según *Variety*, 1969 marcó el inicio de un bajón de tres años. Las recaudaciones, que en 1946 habían alcanzado un máximo histórico de 78,2 millones de dólares por semana, descendieron a un mínimo de 15,8 millones por semana en 1971. Taquilla baja, largos inventarios, poco dinero; en consecuencia, muy caro pedir prestado. Según Bart, «la industria cinematográfica iba más de culo que en cualquier otro momento de toda su historia; estaba, literalmente, casi borrada

de la faz de la tierra».

Para usar otras metáforas, el una vez orgulloso sistema de los estudios, que ya era un barco que hacía agua, empezó a escorar sin remedio, y por debajo circulaban los ávidos conglomerados, los tiburones en busca de comida. Aunque los observadores de Hollywood se tornaron sombríos cuando vieron que un estudio tras otro iba convirtiéndose en poco más que un aperitivo para alguna compañía cuyo negocio básico eran los seguros, las minas de zinc o las pompas fúnebres, brilló de repente un rayito de sol. Las mismas convulsiones que habían dejado magullados a los estudios permitieron la entrada de sangre fresca en los despachos de los ejecutivos.

Algunos juveniles veteranos de la Edad de Oro de la televisión en directo de los cincuenta se sumaron a los rebeldes refugiados procedentes del teatro neoyorquino y otros disidentes para dar forma a un cine diferente, a años luz por delante del que había predominado hasta entonces. En 1960, Cassavetes consiguió —con mucho esfuerzo— el dinero para un largometraje titulado *Shadows*, rodado en Nueva York totalmente fuera del sistema. Kubrick, que trabajaba en Inglaterra, rodó *Lolita* en 1962, y siguió en la misma línea con *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (Dr. Strangelove, 1964)*, una feroz y desopilante demolición de los tópicos de la guerra fría. Al año siguiente, Lumet dirigió *El prestamista*, y un año después Mike Nichols rodó para Warner la escabrosa pieza de Edward Albee *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, que hizo por la familia lo que *¿Teléfono rojo?* había hecho por la carrera armamentística.

Con todo, ese puñado de audaces películas americanas no era nada comparado con lo que ocurría en el resto del mundo. Por todas partes —Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia, Suecia, Japón, Latinoamérica—, directores de nombres impronunciables rodaban películas deslumbrantes. Era la Edad de Oro del cine europeo y japonés de posguerra, los días de la *nouvelle vague* francesa, de Ingmar Bergman, de Akira Kurosawa, de Michelangelo Antonioni y Federico Fellini. Aunque sus películas eran «foráneas», parecían más inmediatas, más «americanas» que cualquier cosa que Hollywood produjese. Daban en el blanco; el público se reconocía en ellas. Sean Daniel, que llegó a ser ejecutivo de Universal y llevó a la pantalla *Desmadre a la americana*, era un activista del movimiento pacifista en los institutos de Manhattan en los años sesenta. Hoy recuerda: «Veíamos *La batalla de Argel* diez veces para memorizar cómo se construía una celda con todas las de la ley. Nunca olvidaré el día que vi a un pelotón de Panteras Negras, con chaquetas de cuero negro y boinas del mismo color, todos sentados delante de mí y tomando notas durante la sesión».

En Estados Unidos, la verdadera innovación no procedía tanto de los directores de largometrajes como de los profesionales del *cinema vérité* —Richard Leacock, D. A. Pennebaker y los hermanos Maysles, entre otros— que habían desarrollado un equipo

barato y ligero que permitió a toda una generación lanzarse a las calles con el fin de atrapar una realidad que enseguida se volvía más fantástica que cualquier parida del febril cerebro de los más imaginativos guionistas. Asesinatos, *love-ins* [3] motines carcelarios, bombardeos, secuestros de aviones, cientos de miles de manifestantes congregados en Washington dispuestos a hacer temblar el Pentágono, billetes lanzados al aire y cayendo lentamente al suelo en la Bolsa de Nueva York estaban, entonces, a la orden del día.

No había mapas de esta jungla de cambios. Nadie había abierto una senda. «Cuando, en los años cincuenta, las fábricas de películas volaron hechas pedazos por la televisión, no hubo un grupo de personas que dijera: “A partir de ahora iremos en esta dirección”», dice Scorsese. «La gente no tenía la menor idea. Empujabas una puerta, y si ésta cedía, te metías. Y, en medio de todo ese follón, el equipo iba cambiando, se hacía cada vez más pequeño y más fácil de manejar. Después aparecieron los europeos. Se combinaron todos esos elementos y, de repente, a mediados de los sesenta, se produjo una explosión nada despreciable».

En el contexto de la hemorragia financiera de finales de los sesenta, el nuevo grupo de jóvenes ejecutivos estaba mucho más inclinado a correr riesgos que sus predecesores, sobre todo si los riesgos se limitaban a escoger la ocasional película de arte y ensayo americana e independiente, o la imprescindible británica o europea, como *Alfie*, *La soltera retozona* o *Blow-Up* de Antonioni, una película que no sólo se permitió el primer desnudo femenino integral y frontal —aunque breve— que recuerdan los espectadores, sino también una estructura narrativa serpenteante y opaca que dejaba a la mayor parte de los ejecutivos rascándose la cabeza. Ellos no tenían ni idea, y lo sabían; por eso empezaron a agitar los brazos pidiendo ayuda. Cuando, en 1967, Paul Williams, director neófito, entonces un muchacho de poco más de veinte años, fue a MGM a darle un empujoncito a un proyecto, le dijeron: «No, no, no, queremos hacer películas que no traten de nada en concreto. Como *Blow-Up*». Williams añade: «*Blow-Up* los había confundido totalmente. Empezaron a sentir de verdad que no sabían lo que estaba ocurriendo. Era mucho más fácil ponerse a hacer cosas». Mientras Winkler hacía películas de Presley, en la puerta de al lado, en el mismo estudio, el director británico John Boorman filmaba *A quemarropa* (1967), un *thriller* elíptico y pionero repleto de súbitos estallidos de violencia. «En ese momento, los estudios americanos habían perdido totalmente los nervios», dice Boorman. «Estaban tan confundidos y tan inseguros respecto a lo que debían hacer, que no se negaban a ceder el poder a los directores. Londres era una ciudad con mucho movimiento, y existía ese deseo de importar directores británicos o europeos que tuvieran las respuestas, cualesquiera que fuesen».

Paul Schrader, entonces crítico de cine en *Free Press*, el periódico *underground* más importante de Los Ángeles, añade: «A consecuencia de la catastrófica crisis del

69, del 70 y el 71, cuando la industria implosionó, las puertas se abrieron de par en par y se podía entrar por la cara, celebrar reuniones y proponer cualquier cosa. No había nada demasiado escandaloso». Y Guber dice: «Si eras joven o recién salido de la escuela de cine, o si hacías una peliculita experimental en San Francisco, ya tenías el pase para entrar en el sistema. Era como una cápsula de Petri con una cantidad enorme de agaragar; todo lo que metías ahí, crecía».

En otras palabras, cuando los hippies finalmente llegaron arrasando con todo, las puertas se abrieron, creando la ilusión, como ha dicho Milius, de que la ciudadela estaba vacía. Pero fue sólo una ilusión, y una ilusión peligrosa. La ciudadela estaba llena de minas y trampas, y aunque la década de los setenta contiene magníficos monumentos a sus grandes directores, la revolución cultural de esa década, como la revolución política de los sesenta, terminó en fracaso. En palabras del guionista y director Leonard Schrader, hermano mayor de Paul: «Ese grupo empezó a hacer películas verdaderamente interesantes, y luego, todos se lanzaron por un tobogán a las cloacas. ¿Cómo diablos pudo pasar?»

En serio, ¿cómo?

1. ANTES DE LA REVOLUCIÓN (1967)

De cómo Warren Beatty armó un escándalo con *Bonnie y Clyde*, mientras Pauline Kael hacía de los Estados Unidos un lugar seguro para el Nuevo Hollywood y Francis Coppola abría el camino a los niños mimados del cine y Peter Fonda se buscaba problemas.

Estamos en la guerra de Vietnam. Esta película no puede ser inmaculada, esterilizada. Nada de un par de tiros y caer muerto, ¡tiene que haber sangre, carajo!

ARTHUR PENN

Es muy probable que Warren Beatty fuese el primer hombre que le besó los pies a Jack Warner; de lo que no cabe duda es de que fue el último. Según dicen, Beatty estaba intentando que Warner le financiara *Bonnie y Clyde*, una película a la que la productora no le veía mucho sentido. En lo que respecta a Warner, Beatty era simplemente un chico guapo más abriéndose camino con ímpetu, labrándose una carrera prometedora con un puñado de pretenciosas películas «de arte y ensayo». Ni siquiera *Esplendor en la hierba*, de Elia Kazan, su primera película, la que lo dio a conocer, dio realmente dinero. Bill Orr, el yerno de Warner, tenía razón: se había quedado dormido en un pase. En realidad, Beatty nunca había tenido un éxito digno de este nombre. El actor se creía demasiado bueno para las películas que le ofrecían, y hasta se dio el lujo de rechazar al presidente de los Estados Unidos. John F. Kennedy quería que los estudios filmasen *John F. Kennedy and PT-109*, el libro de John Tregaskis, y quería que Fred Zinnemann fuese el director y Beatty el protagonista. No contento con negarse a interpretar el papel de John F. Kennedy, Beatty le dijo a Pierre Salinger que abandonase el proyecto porque era literalmente «una mierda». Warner no estaba acostumbrado a que le dijiesen algo así de sus guiones, y echó a Beatty a patadas, gritándole: «Nunca volverás a trabajar en esta ciudad» o algo por el estilo.

«Siempre me odió», recuerda Beatty. «Decía que le daba miedo reunirse conmigo a solas porque creía que yo recurriría a algún tipo de violencia física». Pero utilizar la fuerza no era el estilo de Beatty. Al fin y al cabo, era un actor. Un día acorraló a Warner en su despacho, se tiró al suelo, se abrazó a sus rodillas y gritó: «¡Coronel!» —todo el mundo lo llamaba así—. «¡Estoy dispuesto a lamerle los zapatos aquí mismo!»

«Ya, ya. Levántate, Warren».

«Tengo a Arthur Penn, tengo un guión formidable, puedo hacer esta película por un millón seiscientos; siempre será una gran película de gánsters».

«¡Levántate, levántate!»

Warner, entre nervioso y avergonzado, ladró: «¿Pero qué coño haces? ¡LEVÁNTATE DEL SUELO DE UNA PUTA VEZ!»

«No me levantaré hasta que acepte hacer esta película».

«¡La respuesta es NO!» Warner hizo una pausa, recobró el aliento. Un millón seiscientos mil dólares no era un verdadero riesgo para él, comparado, pongamos por caso, con los quince que se estaba gastando en *Camelot*, su proyecto favorito. Además, ya estaba pensando en vender en cualquier momento su parte en el estudio. Con un poco de suerte, cuando la película se estrenara él estaría muy lejos, en su palacio de la Costa Azul, mucho más rico de lo que ya era. ¿Por qué no darle el gusto a ese chiflado? Warner le pidió al actor que le pusiera por escrito el presupuesto y que se lo mandase por correo. Nunca lo recibió, pero Beatty se salió con la suya.

Beatty insiste en que nada de esto ocurrió nunca, pero es una historia que cuentan y vuelven a contar personas que juran haber estado en el despacho del «coronel» y haberlo visto con sus propios ojos. Es uno de esos momentos que, en todo caso, habrían debido ocurrir, porque desborda ironía y significado: una genuflexión, a los pies del Viejo Hollywood, hecha por un símbolo del nuevo, en un momento —mediados de los años sesenta— en que nadie sospechaba siquiera que un día se establecería esa distinción.

Beatty necesitaba hacer *Bonnie y Clyde*. Tras el estrepitoso fracaso de *Esplendor en la hierba* en 1961, su carrera se había tambaleado como resultado de sus malas elecciones y una cínica actitud juvenil con respecto a Hollywood, combinada con ciertas ideas románticas acerca de las mujeres que poblaban su vida, y que, tal vez, le absorbían más tiempo del debido, algo sólo excusable simplemente por el hecho de no vivir en una época gloriosa de la industria. Los hombres a los que Beatty admiraba —Kazan, George Stevens, Jean Renoir, Billy Wilder— estaban en decadencia. El viejo orden se extinguía, pero el nuevo aún no había nacido. Beatty se había pasado los tres últimos años con Leslie Caron, a la que había conocido a principios de 1963 en una cena organizada en Le Bistro, un popular restaurante de Beverly Hills, por Freddie Fields, representante de la actriz y director de Creative Management Associates (CMA), para respaldar las perspectivas de Caron de ganar un Oscar por *La habitación en forma de L*. Beatty había visto todas sus películas —*Un americano en París*, *Lili*, *Gigi*— y, embobado con ella como un auténtico *fan*, le había preguntado si podía ir a verla a su casa. En esa época, Caron estaba casada con Peter Hall, director de la Royal Shakespeare Company, pero los maridos nunca habían sido un verdadero estorbo en Hollywood, y ella se embarcó en un amorío discreto, si bien apasionado, con el carismático y joven actor.

Beatty acababa de terminar el rodaje de *Acosado*, un opaco y pretencioso filme americano de «arte y ensayo» con sabor europeo, dirigido por Arthur Penn. Cuando

la película terminó, cogió el primer avión a Jamaica y se fue a visitar a Caron, que estaba en la isla filmando *Operación Whisky*, con Cary Grant. Por la noche, en el bungalow de Caron, ella y Beatty comentaron los problemas laborales del actor. Beatty, que se consideraba un heredero de James Dean, de Marlon Brando y de Montgomery Clift, no podía comprender por qué a ellos los tomaban en serio mientras a él lo trataban como a un *playboy*.

Beatty empezó a concebir una película que al final llevó el título *¿Qué tal, Pussycat?* —así saludaba por teléfono a sus amiguitas—. «Quería hacer una comedia sobre la crisis del Don Juan compulsivo», cuenta Beatty. Y se metió en el negocio con un amigo suyo, Charles Feldman, un agente reciclado en productor. Feldman, guapo y desenvuelto, había fundado Famous Artists y representaba a estrellas como Greta Garbo, Marlene Dietrich y John Wayne. «Charlie le enseñó a Warren un montón de cosas, a no poner nada por escrito, a no firmar contratos para poder largarse cuando le diera la gana», afirma Richard Sylbert, de quien Feldman también fue mentor. Sylbert era un joven director artístico que, como Beatty, había comenzado su carrera con Kazan; había trabajado en *Esplendor en la hierba*, *Baby Doll* y *Un rostro en la multitud*, sin contar muchas de las películas más importantes del momento, incluidas *El mensajero del miedo* y *El prestamista*. «No se puede negar que Charlie tenía razón. Era un seductor, igual que Warren, que siempre decía: “Aquí no se tienen amigos; se hace el mejor trato posible y punto».

La intención de Beatty era ser el protagonista de *¿Qué tal, Pussycat?*, y quería que Feldman la produjera, pero puso una condición. Feldman era conocido por poner siempre en sus películas a su amiguita de turno; en ese momento, su novia era la actriz francesa Capucine. Beatty quería que le garantizase que en el guión no se colaría ningún personaje parecido a Capucine. «Vete a la mierda», le contestó Feldman, al que no le gustaba que le dijeran lo que tenía que hacer, pero al final accedió y el trabajo en el guión siguió adelante.

Al regresar a Nueva York, Beatty y Feldman se dieron cuenta de que necesitaban un buen humorista, alguien que supiera escribir chistes, y una noche se acercaron hasta el Bitter End, un club nocturno del Village, propiedad de Fred Weintraub, para ver a un comediante que, según habían oído decir, era muy gracioso: Woody Allen. Les gustó lo que vieron, y Feldman le ofreció a Allen treinta mil dólares para que trabajara en el guión. «Quiero cuarenta», dijo Allen. «Olvídalo», fue la respuesta de Feldman. «De acuerdo», dijo Allen. «Acepto los treinta si me dejas actuar en la película». Feldman cedió. Así, una película en principio protagonizada por Warren Beatty, pasó a tener a Warren Beatty y Woody Allen como actores principales. Allen puso manos a la obra; pero, borrador tras borrador, Beatty empezó a observar que el personaje de «la chica» iba adquiriendo un toque europeo, francés, para ser más exactos; ya veía a Capucine apareciendo por el horizonte. Lo peor fue que también

notó que su papel se iba acortando, a medida que el de Allen crecía.

Feldman y Sylbert, que era el productor asociado, se alojaban en el Dorchester de Londres cuando Beatty llegó para celebrar una reunión. El actor le plantó cara a Feldman y lo acusó de violar el pacto inicial, o sea, de crear un papel para Capucine mientras Allen iba eliminándolo a él poco a poco del guión. Sylbert recuerda: «Warren dijo: “Charlie, no pienso hacerlo”. Y Charlie, claro, visiblemente disgustado, hecho una furia. A él no se le hacían esas cosas así como así». Beatty añade: «Al final me marché de morros, o fingiendo que estaba de morros, porque en el fondo creía que no iban a dejar que me fuera. Pero la verdad es que se alegraron cuando vieron que me iba». Prosigue Sylbert: «Warren volvió a rodar otra película con alguna chica guapa y tonta para Universal. Yo le dije: “¿Me estás tomando el pelo?” ¡Cuando seas mayor vas a ser como George Hamilton!”» ¿*Qué tal, Pussycat?* fue un increíble éxito de taquilla, y un momento decisivo tanto para Beatty como para Allen. «Woody no quedó nada satisfecho con la película», prosigue Beatty. «Y yo me sentí aún peor, porque si me hubiera quedado me habría hecho millonario. Después de *Pussycat*, Woody siempre controló todo lo que hizo. Y yo también».

Cuando le faltaba un año para cumplir treinta, Beatty se puso a buscar un proyecto que diera un giro a su carrera. Una noche, Caron y él cenaron con François Truffaut en París. Caron quería que Truffaut la dirigiese en el papel de Edith Piaf. A Truffaut el proyecto no le interesaba, pero mencionó que había recibido un guión muy bueno llamado *Bonnie y Clyde*, en el que había un gran papel para Beatty. También le dijo al actor que no le vendría mal ponerse en contacto con los guionistas, Robert Benton y David Newman.

La bombilla de *Bonnie y Clyde* se había encendido en la cabeza de Benton y Newman dos años antes, en 1963, cuando los dos trabajaban en la revista *Esquire*. Como a cualquier joven que estuviese «en la onda» a principios de los años sesenta, les interesaban menos las revistas que el cine. «Todo el tiempo, fuéramos a donde fuésemos, de lo único que hablábamos era de cine», recuerda Benton. Él y Newman habían visto *Al final de la escapada* de Jean-Luc Godard, y no se la podían quitar de la cabeza; sin embargo, era a Truffaut a quien amaban más que a nadie. «Vi *Jules y Jim* doce veces en dos meses», recuerda Benton. «Es imposible ver una película tantas veces sin empezar a advertir ciertas cosas en la estructura, la forma y el estilo».

A principios de los sesenta, prácticamente aún no existían las escuelas de cine. Benton y Newman se formaron solos, viendo películas en los cines de arte y ensayo (el Thalia de la calle Noventa y cinco y el Dan Talbot de Broadway, entre la Ochenta y ocho y la Ochenta y nueve), en el nuevo Festival de Cine de Nueva York, que irrumpió con fuerza en 1963, y en el Museo de Arte Moderno (MOMA), donde un chico llamado Peter Bogdanovich programaba retrospectivas de directores de Hollywood. «Bogdanovich escribió dos monografías brillantes, una sobre Hitchcock

y otra sobre Hawks», prosigue Benton. «Eso era lo más parecido que teníamos a un libro de texto».

Un día, Benton y Newman encontraron por casualidad un libro de John Toland llamado *Últimos cien días*, sobre las aventuras de Bonnie Parker y Clyde Barrow, célebres por sus asaltos a bancos y delitos de sangre en todo el Medio Oeste y el Sur a principios de los años treinta. Benton, que había crecido en el este de Texas, no desconocía la leyenda de esta pareja de forajidos. «Todo el mundo conocía a alguien que los había conocido o visto alguna vez, y muchas veces los críos se disfrazaban de Bonnie y Clyde en Halloween», recuerda. «Eran grandes héroes populares». Mejor aún: tenían algo que decirle a la generación contraria a la guerra. Dice Newman: «Entonces valía la pena querer ser un bandido, ya fuera uno Clyde Barrow o Abbie Hoffman. Todo lo que escribimos pretendía *épater le bourgeois*, hacer temblar los cimientos de la sociedad, gritar a los cuatro vientos: “No queremos eso, hombre; nosotros vamos a lo nuestro”. Pero lo que en el fondo nos gustaba de *Bonnie y Clyde* no era que se dedicasen a asaltar bancos, porque la verdad es que como ladrones fueron un desastre. Lo que los hacía tan atractivos y tan amenazadores para la sociedad era el hecho de ser unos revolucionarios desde el punto de vista estético. Para nosotros, lo que destruyó a Bonnie y Clyde no fue que violaran la ley, porque a nadie le gustaban los malditos bancos, sino que le hicieran un tatuaje a C. W. Moss. Dice el padre de Moss: “No puedo creer que dejaras que esa gente te hiciera dibujos en la piel”. Eso es lo que al final fueron los años sesenta».

Benton y Newman se decidieron a escribir un borrador, por las noches, a los acordes del banjo de «Foggy Mountain Breakdown», de Lester Flatt y Earl Scrugg, que sonaba en un disco de Mercury bastante rayado. Con la bravuconería propia de los novatos que no tienen nada que perder, echaron el ojo a su santo patrón, Truffaut, para que la dirigiera. Después de todo, sentían que habían escrito una película europea. «La *nouvelle vague* francesa nos permitió escribir con una moral más compleja, con personajes más ambiguos y relaciones menos planas», dice Benton. Truffaut tuvo a los dos guionistas en vilo, sin decirles nada claro sobre sus otros compromisos. Tras enviarlos a ver a Godard, con quien tuvieron un breve coqueteo, Truffaut finalmente les dijo que dirigiría la película. El guión, con director incorporado, empezó a pasar de estudio en estudio, pero a las productoras les preocupaba que los protagonistas —asesinos, al fin y al cabo— fuesen poco o nada atractivos, y que Truffaut no fuese el director más apropiado para ese material. En nada contribuyó que el guión incluyera un *ménage a trois*: Bonnie estaba enamorada de Clyde, y Clyde de Bonnie, pero él necesitaba el estímulo de C. W. Moss para despegar. Este triángulo era uno de los aspectos del estilo transgresor de la pareja, y también un reflejo de la experimentación que ya estaba volviéndose una característica definitoria de la revolución sexual de los sesenta. Benton y Newman sólo recibieron

negativas, y empezaron a temer que llegarían a viejos y morirían promocionando el guión.

Un sábado frío y deprimente de febrero de 1966, sonó el teléfono en casa de Benton. El guionista contestó. Una voz dijo: «Soy Warren Beatty». Benton, creyendo que era una broma, dijo: «Ahora en serio, ¿quién es?» La voz respondió: «No bromeo, soy Warren Beatty». Beatty le dijo que quería leer el guión, y que iba a pasar a recogerlo. Benton pensó que Beatty se pasaría cuando le viniera bien, dos días más tarde tal vez, una semana después, acaso nunca; pero a los veinte minutos sonó el timbre. Sally, su mujer, fue a abrir la puerta y ahí estaba Beatty, que cogió el guión y se marchó. Una media hora más tarde, el actor volvió a llamar y dijo: «Quiero hacer esta película».

Benton, preocupado por el *ménage a trois*, le dijo: «Warren, ¿hasta qué página has llegado?»

«Estoy en la veinticinco».

«Vuelve a llamarme cuando llegues a la cuarenta». Beatty llamó aproximadamente una hora más tarde y pronunció las palabras que Benton llevaba años esperando oír: «Lo he leído hasta el final. Ya sé a qué te refieres, pero sigo queriéndolo hacer».

Beatty ofreció siete mil quinientos dólares para reservar el guión. Más tarde, Tatira, su compañia (a su madre, Kathlyn, la llamaban «Tat» de pequeña, y el nombre del padre de Beatty era Ira), les pagó a Benton y Newman unos honorarios de setenta y cinco mil dólares. Beatty no estaba seguro de si también quería actuar en la película. El Clyde histórico era más bien un alfeñique, y él se imaginaba a Bob Dylan en ese papel.

Tras actuar siguiendo un impulso, Beatty empezó a preguntarse si no habría metido la pata —esa historia ya se había contado en cine, el género estaba muerto, etc.—, y decidió volver a Los Ángeles, donde vivía en el ático del Beverly Wilshire Hotel. «Iba de un lado a otro diciendo: “¿Debo hacerlo?”», cuenta el escritor y guionista Robert Towne, entonces amigo íntimo de Beatty. «Se lo preguntaba a todo el mundo, incluido el personal del Beverly Wilshire». Towne le dijo: «Adelante».

En 1966, producir una película era el único medio de controlarla. Tras su experiencia con Feldman, Beatty estaba decidido a hacer exactamente eso, aunque sabía que no había ningún precedente, o muy escasos, de un actor que produjera una película. Pero en esto, como en otras cosas, fue él quien sentó el precedente. El 14 de marzo de 1966 les envió una nota a los guionistas rogándoles que acortaran el guión para poder enviarlo a los estudios. «Puede que algunos de esos payasos hayan olvidado que ya lo han leído», les escribió. «Por favor, tenéis que sufrir, de verdad. Cortad brazos, piernas, todo lo que se os ocurra. Pensad en algún ejecutivo sobre el que pueda haber escrito Lillian Ross y tratad de dejarlo contento».

Pero fue en vano: director tras director, todos rechazaron el guión. Cauteloso en extremo, Beatty no se sentía preparado para dirigir la película, y mucho menos si iba a actuar en ella. Necesitaba a alguien listo y talentoso, pero también a alguien con el que pudiera trabajar. Al final, Benton y Newman le sugirieron a Arthur Penn, de quien les había impresionado *Acosado*, pues habían sabido apreciar que se trataba de una tentativa de hacer una «película europeo-americana». Según Towne: «Penn era una especie de último recurso. Warren pensaba que *Acosado* era sumamente afectada y pretenciosa, pero también, y con mucha razón, que Arthur era un hombre de gran talento y muy inteligente». Beatty fue a ver a Penn no una vez, sino dos. A Benton y Newman les dijo: «No sé si Arthur querrá volver a trabajar conmigo, pero yo voy a encerrarme con llave en una habitación con él, y no lo dejaré salir hasta que diga que sí».

Arthur Penn estaba prácticamente escondido cuando Beatty lo llamó. Era un hombre de cuarenta y tres años, de complexión ligera y expresión seria, que había hecho sus pinitos en la televisión en directo de los cincuenta y conseguido un éxito notable en teatro. Llegó a Hollywood por primera vez en 1956, a los estudios Warner, donde rodó *El zurdo*, una historia sobre Billy el Niño con Paul Newman y un toque freudiano. Fue, para él, una experiencia terrible. Recuerda Penn: «Terminé de rodar y me dijeron: “¡Adiós!”» El director le pasó lo que había filmado al montador, y transcurrieron unos meses hasta que Penn volvió a ver la película, en la primera mitad de un programa doble en un cine de Nueva York.

Después del fracaso de *Acosado* en 1965, la carrera de Penn comenzó a caer en picado. Hollywood no era un lugar para intelectuales, al margen del talento que poseyeran, y Penn sufrió las humillaciones que eran el pan de cada día de muchos directores. Primero, Burt Lancaster, el protagonista de *El tren*, lo echó del rodaje. Después, el productor Sam Spiegel le quitó *La jauría humana* en la posproducción y la volvió a montar.

Penn tocó fondo, se pasó un año y medio sin hacer nada y fue en ese momento cuando apareció Beatty con *Bonnie y Clyde*. Como el actor, Penn estaba hambriento. «Beatty y yo teníamos la sensación de que éramos mejores de lo que habíamos podido demostrar», dijo Penn. Así y todo, el guión no le gustó mucho. No obstante, a Beatty no le gustaba que le dijeran que no, y, aunque a regañadientes, Penn terminó aceptando.

Mientras Benton, Newman y Penn trabajaban en el guión, Beatty llegó a un acuerdo con el director de producción de Warner Bros., Walter MacEwen. «Mire, déme doscientos mil y yo me quedo con un tanto por ciento del bruto».^[4]

«¿Con qué tanto por ciento?»

«Bueno, el cuarenta».

«De acuerdo».

Aunque el trato resultó desastroso para los estudios, no parecía tan malo en ese momento. Las películas de presupuesto modesto como *Bonnie y Clyde* recuperaban más o menos el doble del coste de producción; Warner no esperaba que *Bonnie y Clyde* fuera muy bien y, según el trato, Beatty no vería un céntimo hasta que la película aportara casi tres veces el coste negativo,^[5] dejando un pequeño colchón de beneficios para la productora.

Benton y Newman, contentos como niños en una juguetería, fueron a Los Ángeles en julio de 1966 a trabajar diez días en el guión. Se instalaron en el ático de Beatty en el Beverly Wilshire, acertadamente llamado El Escondido, donde Beatty vivía solo. El lugar era pequeño: dos habitaciones atestadas de libros, guiones, discos, sándwiches dejados a medias y un montón de bandejas del servicio de habitaciones apiladas junto a la puerta o enterradas bajo montones de mensajes telefónicos y folios arrugados. Y un piano. Fuera, una terraza nada despreciable cubierta de césped artificial, en la cual Beatty se tumbaba a tomar el sol o a contemplar el distrito comercial de Beverly Hills, y en los días despejados, también las casas que se elevaban en la distancia por encima de Sunset Boulevard. Beatty los llevó a dar una vuelta por Hollywood en su descapotable, un Lincoln Continental negro con tapicería de piel roja, uno de los cuatro coches que la Ford Motor Company le regalaba todos los años. Siempre que encendían la radio, sonaba «Guantanamera». En aquellos días, Beatty salía con Maia Plisiétskaia, la bailarina rusa. Maia, mayor que él, e increíblemente hermosa, tenía un cuerpo espléndido, no usaba maquillaje ni joyas y vestía con sencillez, por lo general blusas y pantalones deportivos. Se cuenta que Stella Adler, ex profesora de interpretación de Beatty, dijo una vez: «Estaban locamente enamorados, pero, por supuesto, ninguno entendía una sola palabra de lo que decía el otro».

Beatty guio a Benton y Newman en sus encuentros con MacEwen. «Warren dijo: “Os dirá tal y tal cosa, después os dirá lo otro y Arthur dirá lo contrario”», recuerda Newman. «Entramos, y pasó exactamente lo que Warren nos había dicho. Me pareció estar en la Dimensión Desconocida». Sin embargo, Warner intentó dar marcha atrás en el último minuto, pues no le gustaba nada que Penn y Beatty llenaran el reparto con desconocidos. El «coronel» le envió a MacEwen esta nota: «¿A quién le interesa la ascensión y caída de una pareja de ratas? Lo siento, no leí el guión antes de decir que sí... Esa época terminó con Cagney». Más o menos un mes antes de comenzar el rodaje, también Penn intentó echarse atrás. Pensaba que los problemas del guión no se habían resuelto, y que era imposible resolverlos. Beatty se negó a dejarlo marchar, y trajo a Towne para que puliera el guión.

Robert Towne, nacido en 1934 —tres años mayor que Beatty—, se llamaba en realidad Robert Schwartz. Towne había crecido en San Pedro, pocos kilómetros al sur de Los Ángeles, donde Lou, su padre, tenía una pequeña tienda de ropa para señoras

llamada Towne Smart Shop. Helen, la madre, era una mujer de gran belleza y una auténtica esposa modelo. Robert tenía un hermano, Roger, unos seis años menor que él. San Pedro, puerto pesquero de la clase obrera, era un lugar romántico para alguien como Towne; años más tarde, en sus entrevistas, siempre intentaba dar la impresión de haber crecido en ese ambiente, aunque su padre, que se puso el apellido Towne tras introducirse en el negocio inmobiliario, se reinventó a sí mismo hasta llegar a ser un próspero promotor. La familia se instaló luego en Rolling Hills, una urbanización vallada en la parte más próspera del próspero Palos Verdes, donde todo el mundo tenía caballos. Towne estudió en Chadwick, un exclusivo colegio privado; después, ya en la adolescencia, se pasó a Brentwood. Alto y atlético, tardó, sin embargo, en encontrar su imagen. En los años sesenta, el pelo ya comenzaba a ralearle; se lo dejó crecer, y se lo cepillaba hacia un lado para esconder las imparables entradas. Su expresión melancólica y abatida, sus pálidos ojos febriles y la judaica inclinación de los hombros le daban un toque rabínico que nunca pudo quitarse completamente de encima.

Towne tenía una personalidad muy atractiva: era delicado, cortés, abnegado. En una ciudad llena de gente que había abandonado los estudios, donde muy pocos leían libros, era un hombre excepcionalmente culto. Tenía un olfato especial para los puntos sutiles de un argumento, los matices del diálogo, y sabía explicar y contextualizar el séptimo arte o una película dada en el corpus de la literatura y el teatro occidental.

Antes de los años setenta, los guionistas eran descartables. Si un proyecto iba mal, el estudio arrojaba a las llamas a un guionista detrás de otro. Ni ellos mismos se tomaban en serio. Towne formó parte de la primera generación de guionistas de Hollywood para quienes los guiones eran un fin en sí mismos, no meras estaciones en el camino hacia la gran novela americana. El fuerte de Towne eran los diálogos: «Tenía la capacidad de dejar cierto vaho en cada página que escribía y reescribía, como si respirase encima de las páginas», dice el productor Gerald Ayres, que lo contrató para el guión de *El último deber*. «Siempre había algo que tocaba tu sensibilidad, que hacía que leer una página de su guión no se limitase a un simple contacto con la trama; daba la sensación de que ahí había ocurrido algo accidental y auténtico en la vida de un ser humano».

Towne era un gran conversador, pero podía ponerse didáctico y muy prolijo, y a muchos les parecía un hombre demasiado preocupado por sí mismo. Dice David Geffen, que llegó a conocerlo muy bien: «Bob era un guionista de gran talento, aunque como hombre era terriblemente aburrido. Siempre hablaba de sí mismo. Solía ir a escribir a Catalina, y cuando volvía te describía con todo lujo de detalle cómo cagaban las vacas».

Towne comenzó escribiendo para televisión; después, empezó a escribir para

Roger Corman, que producía películas comerciales para American International Pictures (AIP) y que se hizo famoso por permitir que muchos de los «niños mimados» del cine pasaran por su academia de películas de bajo presupuesto cuyo lema era «ruede hoy, monte mañana». Towne afirma que él y Beatty, que entonces aún no habían cumplido los treinta, se conocieron cuando uno entraba y el otro salía de la consulta del doctor Martin Grotjahn, el psicoanalista de ambos. Towne tenía un guión, un *western* llamado *The Long Ride Home*, que Corman quería dirigir. A Beatty, tras leerlo, se le ocurrió interpretar al protagonista. Recuerda Towne: «Fijó una cita con Roger, lo cual era algo fuera de lo común porque Roger hacía sus peliculitas con calendarios de producción de cinco días y Warren había trabajado con Kazan. Pidió ver un ejemplo del trabajo de Corman. Roger le enseñó *La tumba de Ligeia*, que yo le había escrito. No era algo que a ojos de Warren pudiera causar buena impresión de Roger como director. Warren dijo: “Mira, es como si fuera a casarme con una chica hermosa pero, de repente, me entero de que lleva ocho años haciendo la calle”». Beatty rechazó la película, pero Towne le había caído bien y no tardaron en hacerse amigos. Se llamaban por teléfono como mínimo una vez al día.

Tanto Towne como Beatty eran excelentes estudiantes de medicina, y Towne no tardó en ser un gran conocedor del PDR (*Physicians Desk Reference*), la Biblia de los fármacos. Hubo una época en que, junto con Jack Nicholson, concibieron, medio en serio y medio en broma, la idea de buscar a un estudiante del curso de preparación de la carrera, un estudiante de los mejores, y ayudarlo (o mejor, ayudarla) a terminar los estudios para mantenerlo después como médico de cabecera, siempre a su disposición.

Más tarde famoso por su hipocondría, Towne ya se preocupaba por su salud en aquellos años. Tenía constantes dolores de espalda y alergias. La mayor parte de los mortales, cuando pillan un resfriado, no le hacen caso; pero Towne iba enseguida a ver al médico, antes de que la flema apareciese siquiera en el fondo de su garganta. Le preocupaba que sus estornudos presagiaran algo peor, que fueran un instrumento del turbio nimbo de enfermedad que él imaginaba que lo rodeaba. Sus alergias lo debilitaban tanto que, según él mismo, lo mantenían «remendando guiones ajenos», demasiado débil para escribir sus propios originales. Alérgico a varias cosas en distintos momentos, un día tenía alergia al moho y las esporas; otro, a la soja, a las alfombras de su casa y a una acacia del jardín trasero. Él insistió hasta que la talaron. También creía tener algún problema de tiroides. Era alérgico al vino y al queso, y hasta al tiempo húmedo. Más tarde se compró un filtro de aire especial, de los que se usan en las unidades de quemados de los hospitales para que no entren bacterias.

Towne empezó a trabajar en *Bonnie y Clyde*, y le dedicó muchas horas durante tres semanas en la fase anterior al rodaje. «Tanto Warren como Arthur pensaban que el guión tenía problemas. Tenían objeciones al *ménage a trois*. Beatty, pese a que le

gustaba interpretar papeles opuestos a su imagen, dijo: “Os diré una cosa ahora mismo: no pienso interpretar a un maricón”». El actor creía que el público no iba a aceptarlo. «Se me van a mear encima», dijo, utilizando una de sus expresiones favoritas. Benton y Newman no lo entendían. «Lo que queríamos era hacer una película francesa, y éstos eran problemas que a François Truffaut nunca le molestaron», dice Benton. Pero Penn les dijo: «Estáis cometiendo un error, chicos, porque estos personajes ya están metidos en bastantes líos. Matan, asaltan bancos. Si queréis que el público se identifique con ellos, no lo conseguiréis nunca si decís que este tío es homosexual. Vais a destruir la película». Benton y Newman cambiaron al homosexual por un impotente. Towne estuvo de acuerdo: «Nadie pensó que teníamos que evitar un tabú. Simplemente vimos que no podíamos resolver relaciones tan complejas desde el punto de vista dramático y seguir robando bancos y matando gente. Se te acaba antes la película. Mira *Jules y Jim*, por ejemplo; tardan toda la película en ir de Tinker a Evers y Chance. Y eso sin toda la acción y la violencia».

El aporte fundamental de Towne consistió en cambiar el orden de algunas escenas. Hay un momento crucial en el que la banda recoge a un sepulturero (Gene Wilder). Están todos en el coche, diciendo paridas, muy excitados con la idea de asaltar algún banco, hasta que alguien le pregunta al hombre a qué se dedica. Wilder se lo dice. La revelación ensombrece palpablemente la atmósfera, un cambio subrayado por la frase de Bonnie: «Sacadlo de aquí». Inicialmente la escena aparecía hacia el final, después de la visita de Bonnie a su madre. Towne la adelantó y la colocó antes de la visita, para destacar el oscuro nubarrón de fatalidad que se cierne sobre la banda, y así convirtió la siguiente reunión familiar en una ocasión agridulce, no feliz como la habían imaginado Benton y Newman. Towne también escribió una coletilla para la madre de Bonnie, una ducha de agua fría sobre el sentimentalismo de la secuencia. Después de que Bonnie expresa su deseo de instalarse cerca de la casa de su madre, Mama Parker dice: «Si intentas vivir a menos de cinco kilómetros de esta casa, no vivirás mucho, cariño».

«Cuando era niño», cuenta Towne, «me llamaban la atención cuatro cosas de las películas: que los personajes siempre encontraban un lugar donde aparcar a cualquier hora del día y de la noche; que nunca les daban el cambio en los restaurantes; que maridos y mujeres nunca dormían en la misma cama, y que la mujer se iba a dormir sin quitarse el maquillaje y se despertaba con el maquillaje intacto. Y pensaba: nunca voy a hacer lo mismo. En *Bonnie y Clyde* —aunque no creo que fuera idea mía—, Bonnie cuenta hasta el último céntimo del cambio, y C. W. se queda sin poder salir de un aparcamiento y pasa un gran apuro al intentar escapar».

Cuando ya estaban listos para ir a filmar en exteriores, con el guión revisado y el trabajo de Towne terminado, Beatty le preguntó al guionista si tenía alguna idea para nuevos proyectos. Desde que *¿Qué tal, Pussycat?* se le escapara de las manos, Beatty

quería volver al mismo territorio, la historia del Don Juan compulsivo. Towne había estado pensando en poner al día una comedia de la Restauración titulada *The Country Wife*, de William Wycherley,^[6] sobre un hombre que convence a sus amigos de que su médico lo ha dejado impotente para que no desconfíen de él cuando se quede a solas con sus esposas. Towne había conocido a un amigo de un amigo, un peluquero heterosexual, que había echado por tierra todas sus ideas acerca de los peluqueros. ¿Qué mejor manera de poner al día la pieza de Wycherley que con el personaje de un peluquero al que todo el mundo supone homosexual? A Beatty le gustó la idea, y contrató a Towne para que le escribiera el guión por veinticinco mil dólares. Towne lo acompañó al plató de *Bonnie y Clyde* en Dallas, y allí lo escribió. El título original del guión fue *Hair*; más tarde, *Shampoo*.

Bonnie y Clyde se filmó con actores traídos de Nueva York, sede de una revolución en la selección de actores que se debió casi exclusivamente a Marion Dougherty. Cuando Dougherty empezó a trabajar al principio de los años sesenta, el casting todavía estaba en la Edad Media. «Era como encargar comida china», dice Dougherty. «Tenían un montón de gente contratada, así que sólo había que ir seleccionando, uno de la columna A y uno de la columna B». A finales de los sesenta, las cosas no habían mejorado mucho. Cuenta Nessa Hyams, que se formó con Dougherty: «La mayoría de la gente de casting estaba en Los Ángeles. Ya eran maduritos; ex militares, funcionarios. Para ellos un casting consistía en llamar a los representantes, que traían a todos sus chicos, todos muy parecidos en aspecto y estilo: sosos, rubios, ojos azules. Marlon iba al teatro, así que siempre sabía quiénes eran las nuevas promesas. Había cientos de jóvenes actores dando vueltas por Nueva York, y aún sin descubrir».

Penn y Beatty no necesitaban a Dougherty porque los dos habían trabajado en teatro y en la televisión en directo, que se convirtieron en el banco genético del Nuevo Hollywood. El reparto se formó en su mayor parte con actores de ese medio: Gene Hackman, Michael J. Pollard y Estelle Parsons. Además de Beatty y Faye Dunaway, contratada para el papel de Bonnie, nadie en el reparto se parecía ni remotamente a una estrella de cine. Hackman era un tipo común y corriente del Medio Oeste; Parsons era sencilla; y, según los criterios convencionales, Pollard, con su cara redonda y sus labios carnosos, se parecía más a una atracción de barraca de feria. En una palabra, parecían gente real.

También en lo que atañe al reparto, el otro fenómeno decisivo, gestándose más o menos en las mismas fechas, fue *El graduado*. En el libro, los Braddock y sus amigos, incluida la famosa señora Robinson, eran blancos, anglosajones y protestantes. Mike Nichols, el director, había intentado respetar esa pauta, y le había ofrecido el papel de la señora Robinson a Doris Day, que lo rechazó diciendo: «Ofende mi sentido de los valores». Después les hizo una prueba a Robert Redford y

Candice Bergen, pero el instinto le decía que les faltaba algo. «Cuando vi la prueba de Redford, le dije que no podía, en ese momento de su vida, interpretar a un perdedor como Benjamin, porque nadie se lo creería. Redford dijo: “No lo entiendo”, y yo le dije: “Bueno, déjame que te lo explique de otra manera: ¿Alguna vez te ha ido mal con una chica?” Y él me respondió: “¿Qué quieres decir?” Eso era precisamente lo que le quería decir». Nichols convirtió a las familias en judíos de Beverly Hills, y le dio el papel a Dustin Hoffman. Elegir a Hoffman en lugar de Redford fue, sin duda, un paso muy audaz. El gran éxito de la película lanzó a Hoffman al estrellato, un hecho que, a su vez, abrió las puertas de Hollywood a los actores étnicos de Nueva York.

Lo más curioso de *Bonnie y Clyde* fue que se rodó en exteriores en Texas, lejos del estricto control de los estudios; no obstante, Beatty tuvo que luchar para que se lo permitieran. Él quería saber el porqué y el para qué de todo lo que hacía Penn, y también tenía un montón de ideas propias. Cuenta Parsons: «Warren y Arthur discutían por cada toma. Nosotros nos metíamos en los vestuarios y esperábamos, esperábamos». Towne se había hecho íntimo de los dos. «Yo era una especie de parachoques entre ellos. Por ejemplo, Arthur quería una escena en la que Bonnie y Clyde fingían que estaban muertos. Warren vino y me dijo: “No puedes escribir esa jodida escena porque es una mierda”. Yo pensé: Bueno, a lo mejor puedo hacer que funcione, de momento sólo es papel. Intenté varias veces hacer que funcionara, y nunca me pareció especialmente buena. Warren no paraba de gritarme: “¡No podemos mimarlo! ¿Cómo puedes hacer eso?”

»Mi teoría se basaba en aquel chiste sobre un tipo que se pesca una venérea en la guerra de Corea. El médico norteamericano le dice: “Esta forma particular de enfermedad venérea no tiene tratamiento; lo único que podemos hacer es amputártela, porque se te va a gangrenar”. El tipo dice: “No puede hacer eso”. Después se entera de que en las colinas vive un curandero, un bicho raro. Va a verlo y le enseña su problema. El curandero le dice: “¿Médicos americanos decir cortar?” “Sí, eso mismo. ¿No cortar?”, le dice el tipo. Y el curandero le responde: “No, no, esperar dos días, caer sola”. Lo que yo intuía era que en dos semanas la escena se caería solita. Cuando Arthur viera los copiones y se sintiera más seguro, ya no querría filmar la escena. Y no la filmó».

Cuando Beatty no estaba actuando, produciendo o discutiendo con Penn, estaba en su Winnebago. Las chicas entraban y salían a cualquier hora del día y de la noche. Los actores y el equipo observaban cómo la caravana se bamboleaba como un barco en alta mar.

A pesar de todas las discrepancias, Beatty, Penn, Benton y Newman estaban de acuerdo en una cosa: la violencia tenía que sacudir al espectador. Las balas tenían que herir no sólo a los personajes, sino también al público. «No era habitual matar a

alguien a balazos y verlo caer en el mismo fotograma; tenía que haber un corte», explica Penn. «Nosotros dijimos: “No repitamos lo que los estudios llevan años y años haciendo. Tiene que ser una bofetada en plena cara”».

Sin embargo, al final Penn quiso un efecto diferente. Fue suya la idea del polémico clímax, en el que Bonnie y Clyde caen a cámara lenta bajo una lluvia de balas, como marionetas que se tambalean grotescamente. Cuenta el director: «No olvidemos que eran los tiempos de Marshall McLuhan. La idea era utilizar el medio como recurso narrativo. Yo quería que la película se desprendiera del fondo relativamente sórdido de la historia, hacer algo un poco más tipo ballet, Quería un gran final». Con la bala que hace volar en pedazos una parte de la cabeza de Clyde, Penn quiso recordar al público el asesinato de John F. Kennedy.

Equipo y actores regresaron de Texas en la primavera de 1967. En junio, el montaje estaba casi terminado. Beatty organizó un pase para Warner en la sala de proyecciones de la palaciega casa del magnate en Angelo Drive. A Warner no le gustaba sentarse en sillas o butacas previamente ocupadas, por eso, si la sala se había utilizado antes, su silla estaba en zona prohibida. Además, su débil vejiga era tan célebre como él. «Te diré una cosa, y espero que no la olvides», dijo Warner, volviéndose hacia Penn. «Si tengo que ir a mear es porque la película es una mierda». La película duraba casi dos horas y diez minutos; aún tendrían que quitarle más o menos quince minutos. Empezó la proyección, y a los cinco o seis minutos, Warner se disculpó. Regresó a su asiento para el siguiente carrete, y un poco más tarde volvió a ir al lavabo. Y tuvo que ir una tercera vez. Al final de la proyección, las luces se encendieron, bañando de un tenue resplandor los Monets y los Renoirs que colgaban en las paredes. Silencio absoluto «¿Qué coño es esto?», preguntó Warner. Silencio. «¿Cuánto ha durado esta película?» Bill Orr, su yerno, le dijo: «Dos horas y diez minutos, coronel». Warner replicó: «Han sido las dos horas y diez minutos más largas de mi vida. Esta película da para tres meadas». Beatty y Penn no sabían si reír o llorar. Beatty intentó explicarle la película a Warner. Habló con dolorosa determinación, mientras el ominoso silencio que reinaba en la sala se tragaba sus palabras. Al final, aferrándose desesperadamente a su objetivo, dijo: «¿Sabe una cosa, Jack? En el fondo, esta película es una especie de homenaje a las películas de gánsters de Warner Brothers de los años treinta». «¿Qué coño va a ser un homenaje?», dijo Warner.

Días después le pasaron la película al padre Sullivan, de la Legión de la Decencia Católica, quien juró y rejuró que Dunaway no llevaba bragas en la escena inicial, cuando baja corriendo la escalera. Recuerda Beatty: «Hizo que le pasaran la escena no sé cuántas veces, mientras decía: “¡Oh, no, le he visto un pecho!” Y nosotros le decíamos: “No, padre, sólo es el vestido, es seda”. Y él insistía: “¡No, no, le he visto un pecho! ¡Esperen, creo que le he visto un pezón!” Y nosotros le decíamos: “No,

padre, sólo es un botón”».

Pocas semanas más tarde, Warner fue a Nueva York y anunció la venta de su parte a Seven Arts Productions, una pequeña productora de televisión, por 183.942.000 dólares, una historia en la que el pez chico se come al grande. Warner personalmente se embolsó treinta y dos millones. Eliot Hyman pasó a ser el nuevo presidente; Kenny, su hijo, productor de *The HUI* y *Doce del patíbulo* para MGM, fue el nuevo jefe de producción, con un contrato de tres años. Los nuevos propietarios mantuvieron a Benny Kalmenson, el número dos de Warner, a Richard Lederer, el ejecutivo de márketing, y a Joe Hyams, que trabajaba para Lederer. Kenny Hyman anunció inmediatamente que su intención era ganarse la benevolencia de los directores cediéndoles más control artístico, y contrató a Sam Peckinpah para dos películas —*Grupo salvaje* y *La balada de Cable Hogue*—, después de que a Peckinpah le hicieran virtualmente el vacío por su alcoholismo, su falta de respeto y otros delitos contra el sistema de los estudios. Y también le dio un espaldarazo a un joven guionista de la casa, al que contrató para que dirigiera un musical con Fred Astaire: *El valle del arco iris*.

Si *Bonnie y Clyde* fue una de las últimas películas del régimen del viejo Warner, *El valle del arco iris* fue una de las primeras del nuevo régimen liderado por Hyman. Justo cuando Beatty estaba a punto de terminar, empezó su trabajo Francis Ford Coppola, que había estudiado en la escuela de cine de la Universidad de California-Los Ángeles (UCLA). El año anterior, Coppola había dirigido su primera película seria, *Ya eres un gran chico*, con guión propio, adaptación de la novela de David Benedictus. Cuenta John Ptak, que también estudió en la UCLA y luego se convirtió en agente: «El noventa por ciento de los directores empezaba como guionistas porque no había otra manera de llegar a director. Ninguna. Lo único que esos chicos en realidad tenían era la capacidad de contar una historia». *Ya eres un gran chico* fue considerada prácticamente un milagro. «En esos años, era inaudito que un tipo joven hiciera un largometraje», recuerda Coppola. «¡Yo fui el primero!» Sus seguidores lo adoraban. «Francis era nuestro ídolo», dice la actriz Margot Kidder. «Conocer a Francis era lo más cerca de Dios que se podía estar».

Cuando Coppola ingresó en la UCLA en 1963, las facultades de cine eran guetos para vagos y colgados; la de la USC funcionaba en un viejo establo; la de la UCLA, en unos barracones prefabricados, vestigios de la Segunda Guerra Mundial. «No se consideraba una carrera seria», recuerda el guionista Willard Huyck, que ingresó en la USC en 1965. «Pasabas delante de la facultad de cine, te agarraban por el brazo y te decían: “¿Quieres ser cineasta?” Era muy fácil entrar». El otro factor de motivación, por supuesto, fue la guerra de Vietnam. Según cuenta el diseñador de sonido Walter Murch: «Todos nos pusimos a estudiar cine porque nos interesaba el cine, pero también era una especie de burbuja, de refugio, para librarnos del

reclutamiento».

A los veintiocho años, Coppola era un tío macizo de un metro noventa, barbudo, con gafas de culo de botella y gruesa montura de concha; iba siempre con la ropa arrugada, como si hubiese dormido vestido. Esa fue su fase Fidel Castro: uniforme de faena, botas y gorra. Aceptó *El valle del arco iris*, que tenía un presupuesto bajísimo para un musical, con un reparto ya montado y un productor fuerte, convencido de que cometía un error. «La comedia musical era algo que yo había mamado en familia y, francamente, pensé que mi padre quedaría impresionado».

Un día del verano de 1967, Coppola reparó en un joven de veintitrés años, menudo y reservado, también barbudo, que merodeaba por el plató y observaba al veterano equipo que a duras penas hacía su trabajo. El chico llevaba todos los días el mismo atuendo: téjanos y una camisa blanca con las puntas del cuello abotonadas a la pechera, los faldones por fuera de los pantalones. George Lucas era la estrella de la USC; su corto estudiantil, *THX: 1138:4EB/Electronic Labyrinth*, había conseguido el primer premio en el tercer National Student Film Festival en 1968, y su período de prácticas en Warner le permitía básicamente hacer lo que quería en el estudio durante seis meses. Lucas se proponía estar de aprendiz en el legendario departamento de animación de Warner —Tex Avery, Chuck Jones— pero, como casi todo lo demás, el departamento había sido cerrado; ésa fue una de las razones por las cuales fue a parar al plató de Coppola, el único lugar del estudio donde había señales de vida.

Lucas era casi patológicamente tímido, en particular con los adultos. Cuando empezó a salir con Marcia Griffin, la chica con la que terminó casándose, pasaron meses antes de que ella consiguiera que le dijese dónde había nacido. «Era muy difícil hacerlo hablar», recuerda Marcia. «Yo solía decirle: “Y tú, George, ¿de dónde eres?”»

«Mmm, California».

«Oh, bien, ¿de qué parte de California?»

«Eh... el norte de California».

«¿De dónde del norte de California?»

«Del norte... de la zona de San Francisco». Nunca hablaba sobre sí mismo motu proprio, era muy reservado, muy callado. Pero con Coppola, Lucas podía hablar de cine, y Francis reconoció en él un alma gemela. Lucas era el único «barbudo» del estudio, el único que había estudiado cine y, el único casi, menor de sesenta.

Lucas estaba fascinado con Coppola, que ya entonces era una leyenda entre los estudiantes de cine de la USC. Dice Murch: «Gracias a su personalidad, puso la mano en el picaporte y las puertas se le abrieron de par en par. De repente, entró un haz de luz; vimos que uno de nosotros, un estudiante de cine sin ningún enchufe en la industria, había dado el paso; de ser un estudiante pasó a ser alguien que hizo un largometraje financiado por un estudio».

Sin embargo, tras dos semanas de ver luchar a Coppola con *El valle del arco iris*, Lucas decidió que ya había visto demasiado. Coppola se molestó: «¿Qué quiere decir que te vas? ¿No soy lo bastante entretenido para ti? ¿Ya has aprendido todo lo que tenías que aprender observándome dirigir?» Y le ofreció un puesto en la producción. También Lucas cayó bajo el hechizo de Coppola.

Sin embargo, no hay que olvidar que Coppola trabajaba controlado por el productor Joe Landon. El joven director odiaba la idea de rodar en el estudio, quería hacerlo en exteriores, en Kentucky, donde estaba ambientada la historia; pero, por supuesto, los estudios le dijeron que no, y él, a diferencia de Beatty, no tenía influencia suficiente para salirse con la suya. Hacia el final del rodaje, se decidió y se fue a Bay Area con algunos actores y el equipo mínimo, y filmó al estilo guerrilla.

Los métodos de Coppola eran tan poco ortodoxos que él vivía pensando que tenía los días contados. Recuerda Milius: «Francis tenía un armario en el edificio del productor; robaba material y equipo y lo iba metiendo allí. Decía que algún día, cuando por fin lo echasen, con eso tendríamos bastante para hacer otra película».

Bonnie y Clyde estuvo lista a principios del verano de 1967. Los ejecutivos del estudio habían ido marchándose disimuladamente durante la proyección de la copia provisional, y Lederer sabía que iban a enterrarla: ni siquiera figuraba en el calendario de estrenos. El jefe de distribución era un hombre llamado Morey «Razz» Goldstein. Sin haber visto la película, Goldstein decidió estrenarla el 22 de septiembre en un autocine de Denton, Texas. «En esos días, septiembre era la peor época del año para lanzar una película», cuenta Lederer. «Era lo mismo que tirarla a la basura». Un día, Lederer recibió en Nueva York una llamada de un tipo que trabajaba en el estudio y que hacía tráilers para él. El hombre le dijo: «Acabo de ver una copia de *Bonnie y Clyde*; es pura dinamita, una película especial». Lederer fue a ver a Kalmenson y le dijo: «Escucha, Benny. No descartes *Bonnie y Clyde* todavía. Veámosla otra vez antes de tomar una decisión. Tenemos una primera versión. Warren pondrá el grito en el cielo, pero puedo hacer que la vuelvan a traer por la mañana sin que nadie se dé cuenta».

Al día siguiente por la tarde, Lederer organizó un pase para él y su equipo. Quedó anonadado. Fue al despacho de Goldstein y encontró a los cuatro jefes de división reunidos. Goldstein dijo: «Nick, hemos visto la película, y mantenemos el calendario original, pero te diré lo que nos gustaría hacer: uno de esos grandes estrenos en el campo, en Denton. Sacamos los coches viejos y la armamos, chico. Llevamos a Warren, a Arthur, a Faye, todos nos lo pasaremos en grande». Lederer se puso furioso; dirigiéndose a los jefes de división dijo: «Oídmelo bien. Lo de los coches viejos no es ningún problema, pero eso es todo lo que te puedo conseguir. Lo único que hará Warren cuando se entere de lo que estás haciendo será venir a este despacho con un cuchillo a cortarte las pelotas». Dicho lo cual se levantó y salió.

Mientras tanto, la primera proyección pública tuvo lugar en el viejo edificio del gremio de directores en Sunset Boulevard. Beatty invitó a los gigantes de Hollywood, los hombres cuya amistad había cultivado: Charlie Feldman, Sam Spiegel, Jean Renoir, George Stevens, Billy Wilder, Fred Zinnemann, Sam Goldwyn, Bill Goetz, etc. Fue un paso muy valiente; sus amigos le dijeron que estaba loco porque a esos tipos nada les gustaba más que cargarse a un pobre infeliz que protagonizaba una película producida por él mismo: debía de ser algún producto de la vanidad. El día anterior había aparecido en el *Esquire* el desagradable artículo de Rex Reed titulado «Por favor, que se calle de una vez el verdadero Warren Beatty». Y Beatty, que, humillado, seguía deprimido, se pasó toda la proyección con cara de no sentirse bien; apenas prestó atención a la película. *Bonnie y Clyde* terminaba con la coreográfica emboscada. «En aquellos tiempos, a la gente no le volaban la cabeza en pedazos ni explotaban cientos de miles de petardos en cada escena», dice Beatty. «Era una de las películas más violentas que jamás se habían visto». Al finalizar la sesión, se hizo un largo silencio que a él le pareció una eternidad. Después, toda la sala estalló en aplausos. Diez filas detrás de él, alguien se puso de pie y dijo: «Señores, Warren Beatty acaba de darnos a todos por el culo».

A partir de esta y otras proyecciones, Beatty se puso a luchar para conseguir mejores fechas de estreno. Goldstein, empecinado, dijo: «Estáis todos locos con esta película; ya es hora de que la dejéis». Pero Beatty no se dio por vencido. Joe Hyams convenció a Beatty y a Penn de que el Festival de Cine de Montreal era el lugar apropiado para el estreno. «Recordé una película titulada *Acosado*, una mierda, y que el único lugar del mundo en que le había ido bien había sido en Canadá», recuerda Hyams. «Les dije: “¡Si esa película triunfó en Canadá, a ésta también puede irle bien en Canadá!»». El estreno mundial de *Bonnie y Clyde* tuvo lugar el viernes 4 de agosto de 1967, en la Expo'67 del Festival Internacional de Cine de Montreal.

«¡Qué reacción! Fue increíble», recuerda Lederer. «Los artistas tuvieron que salir catorce veces, la ovación no cesaba. Cuando todo terminó, Warren se metió en la cama de su suite con una chica a cada lado, vestidas, acurrucadas contra él. Una era una bonita francesa, una de las azafatas del festival. Warren le dijo: “Oye, cielo, ¿cuál es el lugar más marchoso de Montreal? Quiero que me lleves ahí esta noche”. La chica le dijo: “Señor Beatty: ¡éste es el lugar más marchoso de Montreal!”»

En Nueva York, *Bonnie y Clyde* se estrenó en los cines Murray Hill y Forum, en la calle Cuarenta y siete y en Broadway, el 13 de agosto, en pleno Verano del Amor, pocas semanas después de que los célebres disturbios arrasaran los guetos de Detroit y Newark. Bosley Crowther, que acababa de ver la película en Montreal, y al que no le había gustado nada, publicó en el *New York Times* una crítica demoledora en la que la tildó de «payasada barata y descarada sobre las horrendas barbaridades de esa sórdida pareja de imbéciles como si se tratase de una juerga, igual que las bufonadas

de la era del jazz de *Millie, una chica moderna*».

Los críticos de los periódicos tenían entonces una influencia muchísimo mayor que ahora. Las películas se estrenaban poco a poco, primero en Nueva York y Los Ángeles, y de allí pasaban al interior a un ritmo pausado, como ondas en un estanque; por lo tanto, su éxito dependía de las críticas y del boca a boca, así como de la publicidad en la prensa. No obstante, la crítica de cine no era algo que se tomara en serio; era un deporte de caballeros, dominado por el gusto medianamente intelectual de Crowther. Una mala crítica de Crowther, que en esos días vivía clamando contra la violencia en el cine, podía hundir una película; ya había puesto por los suelos no sólo a *Doce del patíbulo*, de Robert Aldrich, sino también *A quemarropa*, de John Boorman, por la ausencia de un valor social que las redimiera. Crowther repitió su ataque a *Bonnie y Clyde* dos fines de semana consecutivos en la sección de espectáculos del domingo. «Me aterrorizaban su poder y el hecho de que en su crítica me dejara tan mal», dice Lederer. «Confieso que me dolió».

Benton, Newman y sus respectivas familias habían alquilado una casa de veraneo en Bridgehampton. Benton le dijo a Sally: «Mira, sólo es una película más. Ha sido un gran momento de nuestra vida, pero no se puede esperar nada». Entonces leyó el ataque de Crowther y pensó: «No va a durar ni dos semanas en cartel». El resto de las críticas —especialmente las de las influyentes *Time* y *Newsweek*— fue casi tan cruel como la de Crowther. Joe Morgenstern, de *Newsweek*, la calificó de «sórdido filme de tiros y mamporros para idiotas». Sin embargo, en *The Times* comenzaron a recibir cartas de gente a la que le había gustado la película y, lo que es más importante aún, a Pauline Kael le encantó *Bonnie y Clyde*.

Kael era una mujer diminuta, con aspecto de pajarillo, que habría podido ser la secretaria de una pequeña universidad femenina de Nueva Inglaterra. Bajo su apariencia poco interesante se ocultaba una gran pasión por la polémica y un auténtico genio para la invectiva. Sus escritos vibraban de amor al cine mezclado con la emoción que a la crítica le producía descubrir buenas películas. Tras surgir, ya madurita, de las sombras de las salas de arte y ensayo de Berkeley, donde escribía notas mimeografiadas para un círculo de pálidos cinéfilos, Kael brilló un tiempo en el mundo de los medios de Nueva York y después se puso a trabajar en serio. Rehuía la política, pero en sus críticas siempre había un pequeño lugar para la Nueva Izquierda. Su versión del odio antisistema propio del movimiento pacifista se expresaba en una profunda desconfianza en las productoras y un bien desarrollado sentido de «Nosotros contra Ellos». Escribía sobre el choque entre directores y ejecutivos de los estudios con la misma pasión con la que Marx había escrito sobre la lucha de clases.

Kael era una defensora de los cineastas y, a la vez, activista. Como Sarris, no sólo escribía artículos de rutina en los que indicaba a los lectores la mejor manera de pasar la noche del sábado. Los dos críticos habían declarado la guerra al «crowtherismo»,

como ellos lo llamaban; eran soldados librando una batalla contra la ignorancia. Al mismo tiempo, convencían a la intelectualidad de que las películas de Hollywood, que siempre habían sido consideradas inferiores —William Faulkner y F. Scott Fitzgerald se habían rebajado cuando fueron a Hollywood—, también podían ser arte.

Lo que Kael decía era, en el fondo, sensato, pero sus simpatías la hacían vulnerable a la balada del artista desamparado, la triste canción que más de un director estaba dispuesto a entonar con tal de que le escribieran una buena crítica. Cuenta el guionista y actor Buck Henry: «Todos sabíamos que a Kael se la podía “comprar”, que si te la llevabas a un bar, la emborrachabas y le contabas algún chisme, podías conseguir que repitiera de alguna forma lo que le decías».

Kael no tardó en ver que Warner Bros, era un estudio demasiado retrógrado para comprender el valor de *Bonnie y Clyde*. Era una situación hecha a medida para su talento, y ella contribuyó con una crítica de nueve mil palabras que *The New Republic*, revista para la que escribía en esa época, se negó a publicar. El artículo terminó en *The New Yorker*, y le aseguró una columna habitual en esta revista. En su crítica, Kael decía: «*Bonnie y Clyde* es la película auténticamente americana más emocionante desde *El mensajero del miedo* y el público lo sabe». No contenta con esta defensa, encabezó una campaña para rehabilitar la película. Kael tenía acólitos —críticos que seguían su ejemplo, más tarde apodados «pauettes»—, y movilizó a sus tropas. Corre el rumor de que convenció a Morgenstern para que volviera a ver la película. Una semana más tarde, Morgenstern publicó una retractación sin precedentes.

«La crítica de Pauline Kael fue lo mejor que jamás nos ocurrió a Benton y a mí», recuerda Newman. «Nos puso en el mapa. La nuestra era, a grandes rasgos, una gran película de gánsters, un género no muy respetado. Lo que ella hizo fue decirle a la gente: “Pueden ver esta película seriamente; no es obligatorio que sea una película de Antonioni sobre personajes alienados caminando por una playa, y en blanco y negro, para que sea una obra de arte”». Y Towne añade: «Sin ella, *Bonnie y Clyde* habría muerto como un perro». Otorgando a los guionistas una parte importante del mérito, Kael desairó a Beatty y lo trató de actor mediocre. Pero Beatty llamó a Kael, y la sedujo. Cuenta Kael que cuando finalmente lo conoció, en un pase de un documental sobre Penn, «Beatty conectó muy bien con mi hija, que en esa época era una adolescente».

Benny Kalmenson, una reliquia del régimen de Warner, era un ex obrero siderúrgico, un hombre achaparrado y macizo que, al igual que muchos ejecutivos de Warner, vestía como un mafioso sacado de una de las famosas películas de gánsters del estudio. «No paraba de decir: “El cabrón de Warner esto, el cabrón de Warner lo otro”, cada dos palabras soltaba un taco», recuerda Lederer. «Era un matón». Cuando Kalmenson por fin vio la película, su reacción fue clarísima: «¡Es una mierda!»

Furioso, Beatty lo siguió a su despacho y le dijo: «Déjame que te pague este negativo y te daré una parte de los beneficios». Kalmenson lo miró como si Beatty fuera una hormiga y replicó: «¡Lárgate ahora mismo de aquí, Warren! ¿De dónde diablos vas a sacar dos millones de dólares?» Beatty le dijo: «Puedo conseguirlos, no te preocupes». Más tarde, Beatty pensó: Están empezando a tomarme en serio. Saben que pueden librarse de esto si quieren.

Pero nada de eso importó. *Bonnie y Clyde* se estrenó en Denton, Texas, el 13 de septiembre; al día siguiente recorrió todo el sur y suroeste. Tras dos semanas, la sustituyeron con una producción importante de Seven Arts, *Reflejos en un ojo dorado*, con Marlon Brando, una película para la que Seven Arts había reservado los cines antes de comprar Warner Bros. (Coppola había trabajado en el guión.) «En efecto», dice Beatty, «mantener *Bonnie y Clyde* en cartel les habría hecho perder las salas reservadas para *Reflejos*».

Puede decirse que, en Nueva York, a *Bonnie y Clyde* sólo le fue regular. Lederer fue a ver a Kalmenson y le imploró que consiguiera el resto de las fechas de septiembre para dar tiempo a que se corriera la voz. «La verdad es que creo que ese hombre empezaba a presentir que el negocio estaba pasándole por delante de sus mismas narices», recuerda Lederer. «Para él, *Bonnie y Clyde* era una película decisiva, porque sabía que la reventaría. Pero era testarudo, un hombre con una voluntad de hierro. Creí que iba a matarme. Me maldijo —“No quiero oír una sola palabra más sobre esa mierda de *Bonnie y Clyde*, no voy a anular ninguna fecha de estreno, tengo que lanzar dieciocho películas y *Bonnie y Clyde* se va a quedar donde está, ¡coño!”—. Y así fue, y la película murió. A fines de octubre ya estaba muerta. A mí me desmoralizó el estreno de septiembre, después de rompernos tanto el culo, así que me di por vencido. Había hecho todo lo posible, sentía que ya era imposible resucitarla. Y es cierto, no lo hice».

En esos días, Peter Fonda estaba en Toronto en una convención de exhibidores canadienses, haciendo lo que podía para colocar su última película para AIP, *The Trip*, rodada a partir de un guión de Jack Nicholson. En aquel entonces, Fonda era el John Wayne de las pelis de moteros, tras protagonizar el mayor éxito de taquilla de AIP, *The Wild Angels (Los ángeles del infierno)*, ^[7] que había recaudado unos muy bonitos diez millones de dólares brutos con un presupuesto de tan sólo 360.000. Peter Fonda, muy elegante con un traje cruzado hecho a medida, pese a la manifiesta ausencia de calcetines y zapatos, se sentó al lado de Jacqueline Bisset. «Siempre quise follármela», dice el actor. «Jacqueline me preguntó, con esa sonrisa devastadora: “Peter, ¿cómo es que no te has puesto zapatos ni calcetines?” Yo le respondí, también con una sonrisa: “Para poder meterte el pie por debajo del vestido, Jackie”, mientras mi pie ya empezaba a trepar por la pierna de ella. “¡No!”, gritó Jacqueline. Entonces oí que alguien decía: “Caballeros, el señor Peter Fonda”.

“Perdón, Jackie. Me llaman”». Fonda se dirigió hacia el podio, hizo unos cuantos comentarios poco entusiastas, aceptó un Zippo de oro grabado, y volvió a retirarse a su habitación del Lakeshore Motel —las paredes revestidas de terciopelo rojo— a firmar cientos de fotos para las esposas, los hijos y los amigos de los exhibidores.

«Yo estaba un poquito borracho y vi una... sí, una fotografía de *Los ángeles del infierno* en la que aparecíamos Bruce Dern y yo en una moto», recordó después. «Y de repente pensé: Sí, señor, ése es el *western* moderno, dos tipos atravesando el país en moto... A lo mejor han dado un buen golpe y tienen mucho dinero. Y piensan cruzar el país y después retirarse a Florida... Pero entonces aparece un par de cazadores furtivos en un camión y los matan a tiros porque no les gusta la pinta que tienen».

Eran la cuatro y media de la mañana, y la única persona bastante loca para captar la idea era Dennis Hopper. Aunque las discusiones entre ambos eran frecuentes, Fonda y Hopper eran muy buenos amigos. Era la una y media en Los Ángeles cuando Fonda llamó a Hopper y lo despertó.

«Oye, Hopper, escucha bien lo que voy a contarte...»

«Vaya, es una historia estupenda. ¿Qué piensas hacer?»

«Bueno, creo que la dirigirás tú, yo seré el productor, la escribimos entre los dos y nos quedamos con los protagonistas. Podríamos hacer un poco de dinero».

«¿Dejarías que la dirigiera yo?»

«Claro, yo no estoy preparado para dirigirla y tú quieres dirigir, ¿verdad? A mí me gusta tu energía, Dennis. Sí, quiero que la dirijas».

Según Hopper, Peter y él se habían prometido mutuamente no convertirse en estrellas de películas de moteros, pues se creían destinados a cosas mejores; fiel a sí mismo, no se mostró demasiado entusiasmado. Sin embargo, hasta ese momento no se le había presentado ningún proyecto mejor, y esa película era un éxito seguro porque Fonda tenía un acuerdo para hacer tres películas con AIP. La respuesta de Dennis fue:

«Peter, ¿de verdad te dijeron que te darían la pasta?»

«Claro».

«¡Entonces creo que es una idea cojonuda!» Y así fue como se pusieron a discutir con qué droga se harían ricos los dos personajes. Hopper dijo: «En esas motos no podríamos llevar marihuana suficiente para venderla y retirarnos. No se lo tragaría nadie, tiene que ser otra cosa».

«¿Heroína?»

«No, tiene connotaciones desagradables. No es una idea muy buena. ¿Por qué no cocaína?» Y fue cocaína. «Elegí la cocaína porque era la droga de los reyes», recuerda Hopper. «Me la había hecho probar Benny Shapiro, el promotor musical, al que se la había hecho probar Duke Ellington». En aquellos días, nadie se imaginaba

siquiera que la cocaína crease adicción. Como no se conseguía en la calle y, además, era muy cara, circulaba poco (en la película utilizaron levadura en polvo).

La llamada de Fonda no podía llegar en un momento mejor para Hopper, que había tocado fondo. Actor ocasional, rebelde y caótico, fotógrafo de talento y uno de los primeros coleccionistas de arte pop, antiguo amiguito y acólito de James Dean, al que había conocido durante el rodaje de *Rebelde sin causa*, a Hopper le habían hecho el vacío porque había osado plantarle cara al director Henry Hathaway. Tenía la costumbre de acorralar a los tipos de los estudios en las fiestas para intimidarlos con sus ataques contra la industria cinematográfica: que estaba pudriéndose por dentro, que estaba muerta... Era el «viejo marinero» en un viaje de ácido.^[8] No paraba de decir: «Van a rodar cabezas, el viejo orden va a caer y todos vosotros vais a morir, dinosaurios». Hopper afirmaba que en Hollywood tenían que imperar los principios del socialismo, que lo que se necesitaba era una inyección de dinero para la gente joven como él. Y recuerda: «Estaba desesperado. A veces arrinconaba a un productor y le preguntaba, le exigía que me dijera por qué yo no dirigía, por qué no me daban ningún papel. “Claro, nadie quiere trabajar con un loco así, ¿verdad?” Los tipos sonreían con burla, se apartaban. Nueva York y Hollywood son lugares duros para mí, hay que ir a las fiestas y sentarse en las rodillas de un productor», confesó Hopper. «Trato de ser cortés, educado, y después, lo más seguro es que me cabree y meta la pata. Seré sincero, no puedo portarme bien mucho tiempo, no tengo el don de gentes que hay que tener para eso, ni capacidad para disfrutarlo».

Hopper vivía en Los Ángeles con su esposa, Brooke Hayward, hija del representante y productor Leland Hayward y la actriz Margaret Sullivan, quien había estado casada con Henry Fonda. Brooke fue lo más cerca que Hopper llegó a estar de la aristocracia del Viejo Hollywood. Ella estaba liada con el escenógrafo Richard Sylbert cuando conoció a Hopper en 1961, mientras los dos actuaban juntos en un espectáculo del *off-Broadway* llamado *Mandingo*. En esos días, su madrastra, Pamela Churchill Hayward —luego Pamela Harriman—, haciendo siempre de casamentera, trataba de encontrarle un buen partido, «el hijo del general Pershing o algún otro mierda por el estilo», cuenta Bill, el hermano de Brooke. «Creo que Brooke trajo a Dennis a casa simplemente para escandalizarla». Pero no, ella estaba enamorada. «En aquellos días, Dennis era un personaje increíblemente original», recuerda Brooke; «un amor».

Ese mismo año, la bella y la bestia se casaron y se mudaron a Los Ángeles. Brooke tenía dos hijos de un matrimonio anterior, y en abril de 1962 tuvieron una niña a la que bautizaron Marin. Pero la luna de miel no duró mucho. Hopper había sido un precoz bebedor empedernido que había desarrollado su afición por la cerveza a la tierna edad de doce años, cuando se iba a cosechar trigo en la granja de su abuelo en Kansas. Durante los sesenta, la cosa empeoró. Recuerda Brooke: «No teníamos

mucho alcohol en casa, porque de lo contrario Dennis se lo terminaba en minutos. Si hasta se bebía el jerez para cocinar...»

Brooke atribuye el comienzo de la decadencia de la pareja al primer *love-in*, el celebrado en San Francisco en 1966, donde Hopper tomó ácido en grandes cantidades. Cuando volvió, prosigue Brooke, «llevaba barba de tres días, estaba mugriento, tenía el pelo todo sucio —había empezado a dejarse coleta— y llevaba al cuello uno de esos espantosos marídalas... Tenía los ojos rojos. Dennis quedó trastornado para siempre».

Fue justo después del *love-in* cuando Dennis le rompió la nariz a Brooke, la primera vez que la golpeó. «No me pegó muy fuerte, pero me hizo reflexionar sobre la conveniencia de no volver a discutir con él», dice Brooke. «Tras esa primera vez, fue como abrir las compuertas». Una noche, Brooke fue de su casa de North Crescent Heights hasta un teatro de La Cienega en su Checker amarillo para ver a Dennis, que ensayaba una pieza de Michael McClure, *The Beard*. Hopper interpretaba a Billy el Niño, personaje que, en palabras de Peter Fonda, «le arranca las bragas a Jean Harlow y se la come cruda: en el cielo». A Hopper le ponía muy nervioso la perspectiva de actuar con público. «Estaba totalmente alterado», recuerda Brooke. «Después del ensayo le dije: “He dejado a los niños solos, tengo que volver a casa”. Y él dijo: “No, no quiero que te vayas”. Volví al coche y Dennis saltó encima del capó y rompió el parabrisas de una patada, delante de unas diez personas. Me asusté y tuve que volver a casa sin parabrisas». (Hopper dice que no recuerda el incidente.)

Con tendencias paranoicas, Hopper fue empeorando por influencia del alcohol y los fármacos. Se creía perseguido, como Jesucristo, y que moriría a los treinta y tres años. Hasta sus amigos le tenían miedo; pensaban que le faltaba un tornillo.

Huelga decir que no era ninguna alegría vivir con Dennis, un tipo patológicamente celoso, sobre todo de Sylbert; pero Brooke era fiel, en parte porque, como ella dice, «Dennis me daba miedo; engañarlo habría sido un acto suicida, me habría estrangulado», y en parte porque ya tenía bastante trabajo con los tres niños. El a menudo se quedaba dormido, borracho y con un cigarrillo encendido entre los dedos, lo cual provocó algún que otro incendio. «Una vez me desperté y la habitación estaba llena de humo. Vi a Dennis tumbado en la cama, las llamas ya se alzaban por todas partes», recuerda Brooke. «Lo saqué de la cama para que no se quemara vivo. A veces lo he lamentado, y más de una vez me pregunto qué habría pasado si hubiera dejado que siguiese durmiendo».

El whisky y las drogas eran parte del programa artístico de Hopper, que se consideraba heredero de esa larga tradición de actores alcohólicos que se remonta a los primeros días de la historia del cine: John Barrymore y W. C. Fields. A Dennis le gustaba citar a Van Gogh, quien afirmó haber pasado un verano entero bebiendo antes de descubrir su famoso pigmento amarillo.

Hopper afirma que Hayward era maniaco-depresiva. «Era duro. Podía ponerse a hablar en una fiesta, a interpretar su papel a las mil maravillas y, en cuanto se marchaba el último invitado, tenía un terrible ataque de pánico. Yo trataba de hablarle, pero ella cerraba la habitación de un portazo. Se encerraba con llave y no salía, a veces se pasaba días enteros sin salir. Era una pesadilla. Y no se drogaba ni bebía. Tenía un problema serio, recuerdo que una vez cogió un puñado de pastillas y... sí, trató de hacerlo un par de veces. Terminó ingresada en Cedars». (Hayward niega que intentara suicidarse.)

De ningún modo puede decirse que Brooke fuese una persona comprensiva; tenía una lengua viperina y se cebaba en Dennis, se burlaba de él, lo desdeñaba y se aseguraba de que supiera que pensaba que nunca llegaría a nada. Brooke había crecido con Fonda, y lo había visto todo: el suicidio de la madre de Peter, a Peter disparándose un tiro en el estómago a los diez años, el desfile incesante de madrastras. Para ella, Peter y Dennis eran una confederación de perdedores. «Nadie se tomó verdaderamente en serio *Easy Rider (En busca de mi destino)*», recuerda Brooke. «¿De verdad iban a hacer alguna vez esa película? Y si la hacían, ¿la vería alguien?» Dennis se queja: «El día que empecé la película, Brooke dijo: “Vas detrás de una quimera, Dennis”. A mí que no me dijera eso de algo que llevaba quince años esperando... No, quince años no, toda la vida».

Dice Fonda: «Mi mujer también despreciaba la película, pero no por eso le rompí la nariz».

Hopper estaba desesperado por dirigir, y comprendió que ésa podía ser la única película que consiguiera en toda la vida. Fonda y Hopper llamaron a Terry Southern, en esa época un guionista muy cotizado —*¿Teléfono rojo?*, *El rey del juego*, *Los seres queridos*—, para que convirtiera el esbozo de la historia y sus notas en un guión en toda regla, y para que produjera la película, que entonces todavía se llamaba *The Loners*. Pero, de repente, Sam Axkoff, el director de AIP, empezó a poner pegas. No le gustaba nada la idea de dos héroes traficantes de droga dura. «El público nunca lo tolerará», les dijo, y Fonda le respondió: «Lo que queremos hacer es reírnos de las normas. No tendría que haber normas, tío. Somos sinceros con nosotros mismos». Más tarde, el estudio estipuló que si la película se retrasaba, se reservaban el derecho a retirarla. Fonda dijo: «No, no podéis hacer eso». Ni él ni Hopper estaban contentos con AIP, pero no tenían ningún otro lugar adonde ir.

Bonnie y Clyde se estrenó en Londres el 15 de septiembre. Fue un éxito; mejor dicho, más que un éxito: un fenómeno. La boina de Bonnie hizo furor, pero la acogida que la película tuvo en Europa llegó demasiado tarde para afectar a las reservas de salas en Estados Unidos.

El 8 de diciembre, semanas después de que la quitaran de cartel, la revista *Time* la sacó en portada —una ilustración de Robert Rauschenberg, todavía— como el

pretexto para tratar más ampliamente el tema en un artículo titulado: «El New Cinema: Violencia... Sexo... Arte», firmado por Stefan Kanfer. En su artículo, Kanfer citaba las escenas de lesbianas de *La zorra*, los impactantes cortes del montaje de *A quemarropa*, la violencia de *Bonnie y Clyde* y la experimentación vista en películas como *Blow-Up* y *La batalla de Argel* para fundamentar que la innovación europea estaba marcando la tendencia dominante del cine americano. Asimismo, definía las características del «nuevo cine»: poco o ningún respeto a lo consagrado por la tradición, la cronología y la motivación; un promiscuo revoltijo de comedia y tragedia; héroes y villanos por igual, osadía sexual y una nueva e irónica distancia que se abstenía de emitir juicios morales obvios. *Time* calificó *Bonnie y Clyde* de mejor película del año, un «filme crucial», y lo equiparó a películas pioneras como *El nacimiento de una nación* y *Ciudadano Kane*. Kanfer llegó a comparar la emboscada del final con la tragedia griega.

Cuando *Time* llegó a los quioscos, Beatty se fue a ver a Eliot Hyman. «Tenemos que volver a hablar de este asunto. La película no recibió el trato que merecía. Quiero que vuelvas a estrenarla». Hyman puso los ojos en blanco; nadie volvía a estrenar películas. «Hay un conflicto de intereses en reservar salas para *Reflejos en un ojo dorado*, que es una película de Seven Arts, y para *Bonnie y Clyde*», prosiguió Beatty. «Te voy a crear problemas». Hyman volvió a negarse; el ejecutivo se había quedado horrorizado cuando se enteró de la magnitud del porcentaje de Beatty en los beneficios. De hecho, la tajada del actor era tan enorme que Hyman pensó que no le sería rentable volver a estrenar la película; el estudio no haría dinero aunque *Bonnie y Clyde* fuera bien. Al final, Hyman dijo: «Volveré a estrenarla si aceptas reducir tu parte».

Ahora le tocaba a Beatty decir que no, y lo hizo: «Te voy a llevar a juicio, Eliot». Hyman lo miró fríamente, calculando las probabilidades, mientras, nervioso, tiraba el lápiz al aire, lo cogía al vuelo y lo iba pasando entre los dedos.

«¿Por qué demonios piensas llevarme a juicio?»

Beatty, por supuesto, estaba marcándose un farol, y no tenía la menor idea del motivo por el cual podría llevarlo a juicio, pero, puesto que conocía vagamente el pasado de Hyman —un pasado que, por todo lo que sabía, incluía algunas asociaciones muy dudosas—, pensó: Eliot sabe más de lo que yo jamás podría imaginar. Entonces, lo miró a los ojos y le dijo: «Creo que lo sabes». Al cabo de dos semanas, Hyman puso otra vez la película en cartel. «Con un hombre como Eliot, aquello fue, naturalmente, lo mejor que pude responderle, porque, fuera lo que fuese lo que sabía, le aterrorizaba», dice Beatty. La película volvió a estrenarse el día en que se anunciaron las nominaciones de la Academia. *Bonnie y Clyde* obtuvo diez.

Bonnie y Clyde regresó a bombo y platillos a veinticinco salas, también a muchas de aquellas en las que se había estrenado el año anterior. El mar de fondo había sido

tal que los mismos exhibidores que habían pasado la película, y que en el momento de su estreno se la habían tenido que tragar, de pronto pidieron a gritos que les permitieran volver a proyectarla. El 21 de febrero, Warner lanzó la película en trescientos cuarenta cines. En septiembre, la recaudación había sido de dos mil seiscientos dólares por semana en una sala de Cleveland; en febrero, en el mismo cine, recaudó veintiséis mil. «Cuando regresó a los cines, el estudio no pudo conseguir condiciones muy buenas porque, claro, ellos mismos habían boicoteado el lanzamiento», dice Beatty. Con todo, las cifras superaron todas las expectativas: a finales de 1967 había recaudado dos millones y medio de dólares limpios. En 1968, cuando volvieron a estrenarla, la suma ascendió a dieciséis millones y medio. La película se convirtió en una de las veinte más taquilleras de todos los tiempos.

Beatty había comenzado a salir con Julie Christie, actriz a la que había conocido en Londres en 1965 en una función organizada para la reina. «Julie era la mujer más hermosa y, al mismo tiempo, la más nerviosa que yo había conocido nunca», dice el actor y director. «Era profunda y auténticamente de izquierdas, y no le divertía nada hacer todo ese aspaviento para la monarquía. No podía esconder su antipatía por esa clase de ceremonias». Christie había crecido pobre, en una granja de Gales, y no la impresionaba en lo más mínimo que Beatty fuera una estrella de cine; de hecho, se lo reprochaba. Ella toleraba su profesión sólo porque le permitía apoyar sus miles de causas.

No obstante, iniciaron una relación seria, y la mantuvieron unos cuatro años. A Christie no le costó mucho encajar en los círculos políticos «progres» de Los Ángeles. Cuando estaba en la ciudad, se instalaba en la suite de Beatty, y atravesaba como una exhalación el vestíbulo del Beverly Wilshire vestida con un diáfano sari de algodón blanco y poco o nada debajo. «Si alguna vez existió una estrella para la cual el estrellato no significara absolutamente nada, ésa fue Julie», dice Towne. «Los convencionalismos le importaban un rábano». Cheques de cinco cifras se le caían del bolso en el vestíbulo del hotel mientras rebuscaba las llaves, y un día dejó atónito a Beatty al perder un cheque de mil dólares en la calle. Pero Christie era clara e inflexible en lo tocante a sus prioridades, nunca se quedaba en Hollywood más tiempo del necesario y, cuando sintió que ya había ganado bastante dinero, dejó de actuar. No obstante, en marzo de 1967, por más que despreciara el estrellato, se había convertido en una actriz muy cotizada y ganado un Oscar por *Darling*.

Cuando Christie no estaba en Los Ángeles, Beatty retomaba su particular manera de ocupar el tiempo libre. Se pasaba el día al teléfono, hablando siempre con alguna mujer. Rara vez se identificaba, hablaba con voz suave, un susurro, adulaba a su interlocutora dando por supuesta la intimidad; sus titubeos y su torpeza eran increíblemente seductores. Y le decía que sí a quien fuera, que estaba enamorado de Julie Christie pero que, de todos modos, quería verla. Sin molestarse en absoluto, a

las chicas les parecía tranquilizador que estuviera comprometido, y él explicaba así su *modus operandi*: «Te dan muchas bofetadas, pero también follas mucho».

Bonnie y Clyde obtuvo los premios de la New York Society of Film Critics, de la National Society of Film Critics y del Writers Guild. La entrega de los Oscars estaba prevista para el 8 de abril. El 4 de abril asesinaron a Martin Luther King, Jr. Los vecinos de Beverly Hills respondieron a este hecho circulando con los faros encendidos. El funeral, fijado para el 9 de abril, dio lugar a que cinco miembros de la Academia —cuatro de ellos negros: Louis Armstrong, Diahann Carroll, Sammy Davis Jr. y Sidney Poitier, secundados por Rod Steiger— amenazaran con retirarse si no se aplazaba la ceremonia. Aunque a regañadientes, la Academia aceptó aplazarla hasta el 10 de abril. Esta entrega de los Oscars tenía todas a su favor para ser una especie de combate entre el Viejo y el Nuevo Hollywood: *Bonnie y Clyde* y *El graduado* contra dos moderadas películas liberales, *En el calor de la noche* y *Adivina quién viene esta noche*, y contra una gran comedia musical, *Doctor Dolittle*, que había reventado las taquillas y rematado el trabajo que *Cleopatra* había comenzado para 20th Century Fox. Martha Raye leyó una carta del general William Westmoreland en la que el militar daba las gracias a Hollywood por elevar la moral de las tropas americanas en Vietnam por intermedio de las USO.^[9] Bob Hope, que hizo de presentador, bromeó acerca de la reciente decisión de Johnson de no presentarse a las elecciones. El Viejo Hollywood rio. El Nuevo, incluidos Beatty y Christie, Dustin Hoffman y su acompañante, Ellen, hija de Eugene McCarthy, y Mike Nichols, escuchó con cara de piedra todo el discursito de Hope. El equipo de *Bonnie y Clyde* estaba muy seguro de que la película iba a barrer. «Estábamos convencidos de que íbamos a ganar los Oscars», recuerda Newman. «Ken Hyman se nos acercó en el vestíbulo y dijo: “¿Ya tenéis preparado el discurso, chicos?”»

Benton y Newman perdieron. Y también Penn, a favor de Mike Nichols, director de *El graduado*. *Bonnie y Clyde* tampoco obtuvo el Oscar a la mejor película, que fue para *En el calor de la noche*. A pesar del revuelo que había armado, sólo se llevó dos estatuillas: una fue para Estelle Parsons, mejor actriz de reparto, y la otra para Burnett Guffey, a la mejor fotografía, lo cual no deja de ser una ironía, porque Guffey había estado totalmente en contra de la manera como lo forzaron a fotografiar la película y hasta se le formó una úlcera durante el rodaje. «Todos estamos decepcionados», dijo Dunaway. «Como atracadores de bancos que somos, podemos decir que nos robaron».

«En Hollywood había gente que odiaba la película», recuerda Benton. «A Crowther le fastidiaba que se oyera un banjo mientras matábamos gente, era algo que percibía como una actitud irreverente, una burla a la moral, pura arrogancia, porque nadie en esa película decía nunca: “Lamento haber matado a un ser humano”».

Bonnie y Clyde fue una película fundamental para lo que vendría. «No sabíamos

con qué estábamos conectando», dijo Penn. «Después de *Bonnie y Clyde*, las paredes se vinieron abajo; todo lo que parecía construido con hormigón armado empezó a derrumbarse». Si los años cincuenta habían visto cómo la cultura americana se apartaba de Marx para acercarse a Freud, *Bonnie y Clyde* no significó tanto en cuanto regreso a Marx, sino como huida de la insistencia psicologizante y ensimismada de Tennessee Williams y William Inge, como un resurgir del interés por las relaciones sociales. «El carácter freudiano de su relación me da sueño», dijo Beatty refiriéndose a la desesperada pareja. «De eso ya he visto bastante». Freud había muerto, ¡viva Wilhelm Reich! Casi como *Esplendor en la hierba*, *Bonnie y Clyde* transmitía un mensaje de liberación sexual. En la economía emocional algo burda de la película, el revólver de Clyde hace lo que su polla no puede, y cuando la polla puede, el revólver ya no tiene nada que hacer y Clyde muere. Todo aparece resumido en la omnipresente pegatina pacifista: «Haz el amor, no la guerra».

Bonnie y Clyde se estrenó en plena revolución sexual, y su auténtica originalidad reside en reconocer que, en Estados Unidos, la fama y el *glamour* son más potentes que el sexo. «Andy Warhol daba fiestas en la Factory, con Viva, Edie, Cherry Vanilla. Todos tenían sus quince minutos de fama», dice Newman. «De ahí nuestra manera de ver a la pareja como dos personas que querían ser famosas. Cada uno veía reflejada en el otro su propia ambición, y aunque los dos estaban hundidos en la mierda, veían en el otro a alguien que daba validez a la imagen de lo que podría ser. Él crea para ella una visión de Bonnie estrella de cine y, a partir de ese momento, aunque Clyde no puede follársela, la tiene en sus manos».

Además, a partir del momento en que Clyde se presenta a sí mismo y a su socia diciendo: «Soy Clyde Barrow y ésta es la señorita Bonnie Parker. Asaltamos bancos», la película empieza a idealizar descaradamente a todos los malhechores, asaltantes de bancos y asesinos. En la encrucijada de la guerra de Vietnam, y cuando el antiguo código de producción ya no servía para mantener a raya a los directores, la línea que separaba a los buenos de los malos se había vuelto más tenue. En 1962, James Bond, con su licencia para matar, ejecutaba con absoluta frialdad a un obrero metalúrgico corrupto en *Agente 007 contra el doctor No*, aunque sabía que el hombre tenía el arma descargada, pero *Bonnie y Clyde* iba muchísimo más lejos, pues invertía los extremos morales convencionales: los malos eran los padres, los sheriffs, las figuras tradicionales de la autoridad.

No obstante, no es sólo la violencia de la pareja protagonista, ni su negativa a arrepentirse de sus fechorías, lo que fastidiaba al sistema, sino el estilo y la energía con los que la película aborda lo nuevo, lo progresista, lo que está «en onda», y lo enfrenta a lo viejo, rígido y acartonado. *Bonnie y Clyde* manda directamente a la mierda no sólo a una generación de americanos que estaban del lado malo de la brecha generacional y de la guerra de Vietnam, sino también a toda una generación de

miembros de la Academia que habían esperado retirarse en silencio y con toda dignidad. *Bonnie y Clyde* hizo que eso fuera imposible: los sacó de sus sillones a patadas y la gente de su generación lo entendió perfectamente. En cierto modo, Crowther debió de reconocerse a sí mismo en el sheriff Hammer, y eso probablemente lo puso furioso. Al hacer una película de un modo diferente y, en la mayoría de los aspectos, mejor, Beatty, Penn, Benton y Newman se burlaron de quienes los habían precedido. Si las películas de Bond legitimizaron la violencia gubernamental, y las películas de Leone la violencia parapolicial, *Bonnie y Clyde* legitimizó la violencia contra el *establishment*, la misma violencia que hervía en el corazón y la mente de cientos de miles de personas contrarias a la guerra de Vietnam. Newman tenía razón: *Bonnie y Clyde*, más que una película, fue un movimiento; como había ocurrido con *El graduado*, el público joven la reconoció como «suya».

A raíz de *Bonnie y Clyde*, Beatty se convirtió si no necesariamente en un *auteur*, sí en una de las figuras con más poder en la industria cinematográfica. De pronto empezaron a enviarle todos los guiones. Alquiló una segunda suite en el Beverly Wilshire y contrató a una secretaria, Susanna Moore, modelo ocasional de veintinueve años que había crecido en Hawai y que más tarde fue novelista. Susanna fue a verlo, nerviosa; el teléfono de Beatty no paraba de sonar. Él, muy seductor, al finalizar la entrevista, cuando ella estaba a punto de marcharse, la detuvo, se le acercó y le dijo: «Hay una cosa que todavía no he comprobado. Tengo que ver tus piernas. ¿Puedes levantarte la falda?» Moore, obediente, se alzó la falda. «Perfecto, el puesto es tuyo».

Beatty era un habitual de las fiestas del Château Marmont, donde tenían sus suites Roman Polanski y su novia Sharon Tate, Dick Sylbert y Paul, su hermano gemelo — dos gotas de agua—, con su esposa, Anthea. A Polanski, personaje raro, hombrecillo menudo, le encantaba ser el centro de atención; contaba historias que duraban veinte o treinta minutos, que nunca acababan. «Era imposible decir una palabra mientras él hablaba», recuerda Dick, que firmó la escenografía de *La semilla del diablo*, la película que acababan de terminar. Polanski «era como esos niños que, en mitad de un *bar-mitzvá* se levantan y se ponen a cantar y bailar. Nos volvía locos. Además era muy competitivo. Si alguien contaba un chiste, él tenía que contar otro. Pero era un buen chico».

Con las mujeres Polanski tenía una actitud bastante europea. A Sharon siempre le hablaba como si fuese una pobre cría, le insistía en que ella tenía que servirle, y rara vez levantaba un dedo para hacerlo él mismo. Decía: «Shaaaron, sírvele un poco más de whisky a Diiick», recuerda Sharmagne Leland-St. John, actriz ocasional y conejita de *Playboy* que más tarde se casó con Dick. «Sharon era la criatura más dulce que conocí en toda mi vida, muy lista, pero también muy tonta. Una vez me la encontré sentada en una silla, estaba regando una planta. Tras vaciar una jarra se fue buscar

más agua, y siguió regando mientras todos nos preguntábamos cuándo se daría cuenta de que el agua ya había rebasado el tiesto y que estaba mojando la alfombra».

Leland-St. John vivía entonces en el Château Marmont con Harry Falk, ex marido de Patty Duke. «Sharon le dijo un día a Harry: “Román quiere casarse conmigo y no sé que hacer”. Harry le dio algunos consejos paternales y Sharon le dijo: “Gracias. Me has ayudado mucho, de verdad, me has salvado la vida, no voy a tirar mi vida a la basura para irme a vivir con ese polaco”. Pero una semana más tarde se casó con Roman en Londres». No obstante, según la escritora Fiona Lewis, que los conocía bien: «Estaban locamente enamorados. Roman la adoraba».

Bonnie y Clyde pasaría a la historia como el primer guión «salvado» por Towne, el primer tanto que se apuntó el célebre guionista. Towne dijo una vez: «No sé qué habría pasado si no hubiera intervenido», dando a entender que podría haber figurado en los créditos si lo hubiera intentado. Pero, según él, nunca lo pidió, porque Beatty le rogó que no lo hiciera. En privado, Towne le dijo al menos a una persona que él había escrito la película, y con todo cuidado se fue labrando una reputación de «remendón» de guiones. Trabajaba entre bastidores, como una sombra, y con mucha cautela, para no dejar huellas. Lo que hacía no era, en ningún sentido, producto del cálculo; él era un observador nato, el que observa la partida de naipes y puede, ocasionalmente, ofrecer consejo. Guionista vocacional, y generoso, Towne fue el mentor de Jeremy Larner, que luego ganó un Oscar por el guión de *El candidato*. «No habría podido escribirlo sin él», dice Larner.

Pese a todo el revuelo que se armó en torno a *Bonnie y Clyde*, Beatty y Towne encontraron tiempo para ir preparando el guión de *Shampoo*. No fue ésta una colaboración muy afortunada. En 1968 y 1969 fueron varias veces a almorzar juntos, por lo general al Source o al Aware Inn, donde consumían tazas y tazas de manzanilla. Tras estas sesiones, Towne se iba a casa a escribir. Pero Beatty pronto se dio cuenta de que algo fallaba; el guión terminado no aparecía. Towne sufría el bloqueo del escritor. «A Bob le encantaba trabajar por dinero y reescribir guiones en los que no figuraba en los créditos, y lo hacía rápido», dice el productor Jerry Ayres. «En tres semanas tenía listo otro guión, un guión totalmente nuevo; pero, si algo iba a llevar su nombre, entraba en acción su neurosis de perfeccionismo y de fracaso, y podía tardar siglos». El jefe de producción de Paramount, Robert Evans, que más tarde lo contrató para el guión de *Chinatown*, dijo: «Towne era capaz de hablarte de un guión que iba a escribir y contarte hasta la última página, pero nunca lo veías por escrito. Nunca».

Towne tenía dos defectos: por un lado, la estructura de sus guiones era floja, un serio problema para un guionista que se haría célebre por sus pomposos guiones de doscientas cincuenta páginas; por el otro, pese a su gran facilidad de palabra, no era un narrador nato, tenía dificultades a la hora de imaginar la más sencilla de las

tramas, la secuencia más rudimentaria, y le angustiaba esa sensación, que para él era sinónimo de falta de imaginación. «Robert había escrito un guión que tenía un clima muy bueno, y diálogos excelentes también, pero con una historia muy pobre, y cada día que pasaba, la historia tomaba un rumbo distinto, según soplara el viento», cuenta Beatty. «Nunca le ponía el punto final a nada».

Desde el punto de vista de Towne, Beatty era demasiado lineal. «No dejaba que me parase a pensar en el sexo de los ángeles», dice. «Nietzsche, o Blake tal vez, dijo que los caminos rectos son los caminos del progreso, y los caminos sinuosos, los del genio. Y Warren nunca se metía a sabiendas por un camino sinuoso».

Al final, Beatty perdió la paciencia, se hartó de ir a restaurantes a comer bastoncitos de zanahoria y a barajar ideas que no desembocaban en nada. Y le dijo a Towne: «Mira, no quiero seguir esperando. Termínalo antes del treinta y uno de diciembre y enséñamelo. Si no lo tienes para esa fecha, olvídalo. Lo escribiré yo mismo». El 31 de diciembre pasó, y no hubo guión. Beatty se enfadó, y los dos amigos pasaron meses sin hablarse. Towne creía que *Shampoo* nunca se rodaría. Cansado de esperar, Beatty decidió hacer otra película: *Los vividores*.

2. «¿QUIÉN NOS DIO LA RAZÓN?» (1969)

De cómo BBS lanzó, con *Easy Rider (En busca de mi destino)*, el cine de autor en Hollywood mientras Dennis Hopper se erigía en el gurú más drogata de toda la contracultura y Bert Schneider, en la eminencia gris de la Nueva Ola americana.

Nadie se había visto nunca retratado en una película. En todos los *love-in* del país, la gente fumaba marihuana y tomaba LSD, ¡pero el gran público seguía viendo las películas de Doris Day y Rock Hudson!

DENNIS HOPPER

Un día, a principios de los años sesenta, Bert Schneider y Bob Rafelson se fueron a pasear juntos por Central Park; los dos se sentían, por distintos motivos, unos desgraciados. Bert había ascendido rápido en las filas de Screen Gems, el brazo televisivo de Columbia Pictures, la empresa de su padre. Muy joven había alcanzado la privilegiada posición de tesorero, y lo habían escogido para que dirigiera la división, pero, en una especie de nepotismo a la inversa, su padre impidió que siguiera ascendiendo. Bert se sentía frustrado y enfadado. Entretanto, Rafelson había ido pasando de empleo en empleo. Se sentía demasiado inteligente y moderno para los trabajos que había estado haciendo, destinado a cosas mejores.

Schneider y Rafelson tenían por costumbre encontrarse a la hora de almorzar, para despotricar contra sus respectivos trabajos y contarse sus sueños. El sueño de Rafelson era tener una compañía propia. «El problema de hacer cine», le dijo Bob a Bert, «no es que no contemos con gente de talento; lo que pasa es que no tenemos la gente con el talento necesario para reconocer el talento. Mira Francia, por ejemplo, con la *nouvelle vague*, o Inglaterra, donde Tony Richardson tiene su propia productora, Woodfall, mira las películas neorrealistas de los italianos. Aquí también hay gente como ellos, pero falta el sistema que les permita prosperar, no hay nada que estimule a los artistas. Lo que esta industria necesita no son mejores directores, sino mejores productores, dispuestos a darles una oportunidad a los directores con ideas para que hagan las películas a su manera. No es solamente la decisión final en el montaje, sino la decisión final en todo».

A Bob le gustaba Bert precisamente porque tenía el pelo corto, no fumaba marihuana y conocía el lado comercial de la industria. Tras escucharlo quejarse de la gestión de su propia productora, le dijo: «¿Por qué no la dejas?»

«¿Para hacer qué?»

«Fundar una compañía conmigo».

En 1965, Schneider abandonó Screen Gems y se unió a Rafelson en Los Ángeles, donde formaron Raybert, una pequeña empresa más tarde rebautizada BBS, cuando

se les sumó Steve Blauner, amigo de Schneider, una productora que transformó la industria.

Al principio, Rafelson era el hombre de las ideas, el que frecuentaba el Thalia y el New Yorker, el primo del legendario Samson Raphaelson, guionista de las comedias de Ernst Lubitsch. Con su hermano mayor, Donald, creció en el 110 de Riverside Drive, junto a la calle Ochenta y uno, en el seno de una familia acomodada de la clase media. Su padre era fabricante de sombreros. Bob estudió en Horace Mann, un colegio privado; sus padres eran socios de un club de campo en Westchester.

Toby Carr salió por primera vez con Bob a los trece años. Bob la llevó «a casa de un amigo suyo donde había una chica que se interesaba por él», recuerda Toby. «El y la chica se pasaron toda la noche morreándose en el sofá, mientras yo, de pie junto al piano de su amigo, me tuve que escuchar *Rhapsody in Blue* no sé cuántas veces. Al final, cuando me bajé del coche, farfullé unas palabras corteses, no sé, quizá “Muchísimas gracias, me lo he pasado muy bien”, lo cual, por supuesto, era mentira, y él se limitó a asomar la cabeza un poco, cerró la puerta del coche y se largó. Sí, de un portazo. En ese momento ya tendría que haberme dado cuenta. Cuando recuerdo esa noche, me digo que era más que evidente que estaba buscándome problemas».

A la madre de Rafelson le gustaba beber. Iba de borrachera en borrachera, y se pasaba días enteros escondida en su habitación. Era, según el día, violenta e insultante o seductora. «Bob también era un poco así», dice Toby. «Te podía llevar por un camino, pensando en un cosa, y después daba un giro de ciento ochenta grados, te dejaba hecha una piltrafa, loca o herida, traicionada, como si jugara con tu mente. Creo que lo aprendió de ella».

Todo el mundo daba por sentado que Bob terminaría trabajando en la empresa familiar, pero él odiaba los sombreros y lo que más deseaba era largarse de casa. Cuando terminó la secundaria, lo mandaron a Dartmouth College. Eran los años cincuenta, y él gastaba jerséis negros de cuello alto y leía a Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre y Jack Kerouac. Era un judío guapo, con un mechón de pelo marrón oscuro en lo alto de una frente despejada, los labios como un pimpollo congelados en un mohín permanente debajo de una nariz de luchador algo abollada. Era alto, delgado y de complexión fuerte, y parecía vibrar con una carga eléctrica. Se preocupaba mucho por estar en la onda, buscaba su validación en los negros —tanto hombres como mujeres—, era esa clase de persona para la que Norman Mailer escribió *El negro blanco*. Tenía un carácter fuerte, una personalidad inquietante, y un lado cruel y rapaz que podía resultar atractivo, aunque años más tarde, cuando se fueron debilitando sus esperanzas y su carrera parecía no llegar a ninguna parte, sólo se le veía como a un hombre deprimido.

Mientras Bob estaba en Dartmouth, Toby estudiaba en Bennington College. Pese a lo poco prometedora que resultó su primera salida, terminaron formando pareja tras

una serie de coincidencias que parecen sacadas de *Conocimiento carnal*. «Tenía esa vitalidad, esa capacidad de meterte en su viaje, de excitarte... Era muy convincente», dice Toby. «En cierto modo era un gamberro, y eso, combinado con su talento como narrador, producto, probablemente, de la necesidad de huir de su propia realidad, lo convertía en un ser sumamente provocador».

Bob y Toby se casaron a mediados de los cincuenta y tuvieron un niño al que llamaron Peter. En Nueva York, eran amigos de Buck Henry, que iba dos cursos por delante de Rafelson en Dartmouth. «Bucky era increíblemente raro, muy reprimido y muy lascivo a la vez, casi como un adolescente», recuerda Toby. «Siempre se interesaba por gente marginal, por chicas que hacían *striptease*, por los bichos más raros». Vivía en una cueva, un apartamento en un sótano de la calle Diez, en el Village; en la sala de estar tenía un gorila disecado de tamaño natural. Buck nunca se quitaba el pijama; para salir sólo se echaba encima la ropa de calle.

Mientras tanto, Rafelson, un chico de poco más de veinte años, consiguió, gracias a unos amigos de sus padres, un trabajo en *Play of the Week*, en el Canal 13, donde escribía diálogos adicionales para obras de Shakespeare, Giraudoux, Ibsen, Shaw y otros grandes. En junio de 1962, los Rafelson se mudaron a Hollywood, donde Toby dio a luz a una niña llamada Julie. Bob y Toby alcanzaron su plenitud bajo el sol de California: él, alto y musculoso; ella, coqueta y con el pelo negro azabache. Bob consiguió casi por casualidad un puesto en Revue Productions, el brazo televisivo de Universal, recién adquirido por MCA, una compañía dirigida por Lew Wasserman y Jules Stein.

A Rafelson le encargaron un programa llamado *Channing*, ambientado en un campus universitario, para el cual contrató a dramaturgos de la talla de Edward Albee y Jack Richardson, una jugada algo traviesa, parecida, en cierto modo, a contratar a Norman Mailer para escribir *The Flying Nun*. Pero al final chocó con Wasserman por culpa de un episodio para el cual quería contratar a un actor llamado Michael Parks, para que hiciera de antagonista de Peter Fonda. La piel de Parks estaba lejos de ser perfecta, y Wasserman, hombre alto e intimidatorio, se ofendió. Propenso a volcánicos ataques de ira, enviaba «telegramas» dando golpecitos con un afilado abrecartas en la pulida superficie de su escritorio; además, Wasserman tenía una enorme cabeza en forma de cuña cubierta por una mata de prematuras canas. Su nariz parecía ligeramente desenfocada, una protuberancia borrosa encima de los labios delgados y apretados por la cólera. Usaba unas gafas pesadas, demasiado grandes para él, que le daban aspecto de búho maligno. Llamó a Rafelson a su despacho, lo miró, los ojos dando vueltas detrás de las lentes, y bramó: «No quiero ver nunca más esas historias de degenerados, y mucho menos a un actor que tiene granos en la nuca. ¿Qué diablos tiene que ver todo eso con algo real?»

«¿Y esto es real?», estalló Rafelson, con la ira que le permitía la rectitud de sus

convicciones, señalando los premios, las medallas, los ceniceros de recuerdo y otras chucherías que atestaban la vasta superficie del escritorio de Wasserman. «¿Qué es toda esta mierda?», replicó con un rugido mientras tiraba todo al suelo. «¿Me estás diciendo que no contrate a un actor con granos? ¡Me cago en todo, Wasserman!» Y Wasserman, con gesto paternal, le puso un brazo en el hombro, algo nada típico de él, lo acompañó hasta la puerta del despacho y lo sacó del estudio. Cuando se serenó, Rafelson se dio cuenta de que su brillante carrera podía haber terminado. Buscó un lavabo y vomitó.

Bert Schneider era el típico joven hombre de negocios que vivía con su mujer e hijos en una casa en la zona residencial. Nacido en 1933 en el seno de una familia que nadaba en la abundancia, tenía dos hermanos: uno mayor, Stanley, y otro menor que él, Harold. De Abe, su padre, se decía que había empezado fregando suelos en *Columbio*. Cuando murió ese espanto de hombre que fue Harry Cohn, Abe ascendió al trono, con Leo Jaffe de lugarteniente. Abe Schneider se imponía con su mera presencia: era alto y hablaba en un tono mesurado que parecía transmitir una gran sabiduría.

Stanley era un hombre impasible y nada imaginativo, un tipo convencional que llevaba una vida convencional. Harold era irascible e inestable como Sonny Corleone, y resentido como Fredo. De hecho, «todo se parecía a *El padrino*: muy dinástico, muy mafioso», dice alguien que los conoció bien. «Cuando eras su amigo o socio en algún asunto comercial, daba la impresión de que mezclabas tu sangre con la de Bert. Hacía cualquier cosa por ti cuando estabas en un aprieto, pero si cometías algún error, eras hombre muerto».

Bert había crecido en New Rochelle. Era muy alto —casi dos metros— y muy delgado también, lo cual acentuaba su estatura. Increíblemente guapo, tenía los pómulos altos, glaciales ojos azules de mirada taimada y divertida que parecían advertir que él sabía más que todos los presentes, labios carnosos y sensuales y una cara larga y estrecha rematada por una maraña de pelo rubio; y fingía siempre un aire lánguido, tranquilo y relajado. Nada afectaba a Bert. Cuando se sentaba y se repantigaba en su sillón como una muñeca de trapo, parecía no tener ángulos ni articulaciones. El director Henry Jaglom lo recuerda de Camp Kohut, un campamento para niños judíos en Oxford, Maine, donde Bert era su asesor: «Él era la verdadera estrella, Mister América, el chico heroico, rubio y jugador de béisbol al que todos querían parecerse, o tener de hermano mayor».

El mejor amigo de Bert —y su brazo derecho— era Steve Blauner. Cuando Steve hizo su entrada en escena, Harold quedó excluido. «Steve era Harold», dijo más tarde Bert, explicando así un montón de cosas de su relación con su hermano menor. En la adolescencia, Bert y Steve se escapaban de sus cómodos hogares y se pasaban horas en las casas de apuestas de los italianos de White Plains. Una tarde, cuando Steve

tenía diecisiete años, y mientras presenciaba un partido de tenis desde la silla del juez, vio a una chica espectacular vestida con un precioso vestido blanco y el pelo rojo como una llamarada, que entraba y se sentaba detrás de él. La muchacha tenía unos rasgos perfectos: grandes ojos marrones, pecas, dientes pequeños y parejos, pechos turgentes. «Me volví a mirarla tantas veces que al final sentí vergüenza, así que me levanté, bajé y me senté al fondo para que nadie notase a quién miraba», recuerda. «Después pregunté: “¿Quién es esa chica?” Alguien me dijo: “Estamos tratando de que Bert la invite a salir”. Así que me acerqué a Bert y le dije: “¡Tienes que ver a esa chica!”»

Judy Feinberg había crecido en el vecino Scarsdale y estudiado en Fieldstone; era el mejor partido posible. Su familia era aún más acaudalada que los Schneiders. Judy conoció a Bert cuando tenía quince años, en una cita de dos parejas juntas en el club estudiantil de él, que había venido de Cornell a pasar las vacaciones de Navidad. Ella tenía orden de volver a casa a cierta hora, Bert tenía el coche y estaba arriba pegándose el lote con su novia. Cuando llegó la hora de marcharse, su amigo tenía miedo de interrumpirlo, pero Judy decidió subir y hacerlo ella misma. «No iba a permitir que me castigaran por su culpa y me arruinara las vacaciones de Navidad», dice Judy. «Creo que a Bert eso le fascinó». Se casaron el 25 de diciembre de 1954, mientras ella aún estudiaba en Sarah Lawrence. Entonces Bert tenía veintiún años y Judy dieciocho.

A Bert lo expulsaron de Cornell por jugador, mujeriego y mal alumno. Pero eso no tenía mucha importancia: siempre le quedaba como refugio la empresa familiar. Empezó en Screen Gems en 1953, desde abajo, arrastrando latas de películas por toda la ciudad. La vida conyugal de Bert y Judy era la perfecta postal de los años cincuenta. Tuvieron dos niños: primero un varón llamado Jeffrey y, dos años después, una niña a la que bautizaron Audrey (por la actriz favorita de Judy, Audrey Hepburn). Bert tenía aspecto de joven republicano, y como tal se comportaba. Tenía opiniones relativamente tópicas sobre la mayoría de las cosas, y podía esperar un futuro brillante y nada complicado. «Yo apostaba por el sueño americano», dijo. «Reprimía mis instintos políticos, quería una familia, una carrera, dinero, todo».

Dice Toby: «Bert y Judy se fueron a Los Ángeles en aquella espléndida década de la esperanza, se buscaron la casa más grande de Beverly Hills y la mejor escuela para los niños. Eran unos afortunados, parecía el jardín de los Finzi Contini. Bert y su princesa, Judy, eran miembros de la auténtica nobleza judía. Después, poco a poco, todos empezamos a meternos en esas zonas extrañas de la vida, autodestructivas, caprichosas e impredecibles que acabaron destruyéndonos, y destruyendo la estructura de todo lo que nos rodeaba».

Buck Henry recuerda una divertida cena que tuvo lugar justo antes de que se fueran de Nueva York. Eran pocos, sólo tres parejas: Bert y Judy, Bob y Toby, Buck

y su esposa, Sally, a la que Bert había conocido cuando ella era secretaria de Mike Nichols. Fueron a un club. Buck miraba a Bert bailar el twist, sonriendo para sí mismo al verlo tan tonto, y pensando: Sale un ruido tremendo de los bolsillos de Bert. Tendrá que aprender a dejar las llaves y la calderilla antes de empezar a moverse por Los Ángeles. «Al cabo de tres o cuatro años, Bert, que, según creo, nunca había fumado un porro en su vida, sabía más de drogas exóticas que cualquier ser humano que haya vivido jamás en este planeta», dice Henry. «Para los buenos chicos judíos de Nueva York, ir a Los Ángeles era como ir al Nuevo Mundo. Se bajaban del avión y empezaban a ponerse esos trajes estafalarios, a comprar cigarrillos más que dudosos y a ligar con rubias muy jóvenes. Eran una versión cómica de los que vinieron aquí al principio de todo y fundaron la industria».

Sin embargo, no había nada gracioso en lo que Bert y Bob hicieron cuando llegaron a Los Ángeles: hicieron dinero, montones de dinero. Un día, Bob entró en el despacho de Blauner y dijo: «Quiero hacer *¡Qué noche la de aquel día!* en un programa de televisión». El y Bert convencieron a Screen Gems para que respaldara el proyecto, y montaron un grupo de imitadores llamado The Monkees. Por increíble que parezca, el programa fue un éxito inmediato. Rafelson aprendió a dirigir dirigiendo. Durante un tiempo pareció que The Monkees podían ser un buen campo de entrenamiento para otros jóvenes directores. Llegaron Martin Scorsese y William Friedkin, pero no conectaron. Friedkin, que estaba más en la onda que todos, les dijo a Rafelson y Schneider: «Esto es muy malo, es un plagio de los Beatles, nada más, cuatro chicos burgueses que corren de un lado para el otro sólo por la pasta».

The Monkees introdujeron a Schneider y Rafelson en el mundillo musical por la vía rápida. Schneider se movía como si hubiera nacido en ese ambiente. Se dejó crecer la barba y también el pelo hasta que tuvo una melena espectacular, rizada y rubia, en sorprendente contraste con sus trajes de terciopelo negro y verde oscuro. Cuando Bert aparecía, cambiaba la química de la habitación. Tenía el carisma de una estrella de cine, pero no sólo por su imagen; poseía una extraordinaria autoridad. Fumaba hierba con mucho aspaviento, echaba el humo con el celo de un converso reciente, como si él personalmente hubiese descubierto la marihuana. Se cuenta que llegó a pasar porros en una reunión de la junta directiva de Columbia.

Jaglom, que había llegado de Nueva York en 1965, enseguida se hizo amigo de Jack Nicholson, y también de Rafelson, y se quedó de una pieza al enterarse de que el socio de Bob era su antiguo monitor del campamento. Jaglom se convirtió en el bufón de la corte de Bert, y en uno más de la serie de hermanos menores e hijos díscolos que Bert atraía. A Jaglom le gustaban las largas bufandas echadas sobre el hombro con aire histriónico, y también los sombreros extravagantes y flexibles. También trabó amistad con Orson Welles, un gran buque averiado y a la deriva en un mar hostil, eternamente en busca de un puerto seguro. Welles era venerado por el Nuevo

Hollywood, y el naufragio de su carrera se consideraba, con horror e indignación, el ejemplo más atroz de cómo Hollywood podía destruir a un director.

Jaglom solía pasarse horas en la casa que Donna Greenberg y su millonario marido tenían en la playa de La Costa, en Malibú. Donna no era del gremio, pero era inteligente, atractiva y riquísima, y tenía una casa de ensueño, con habitaciones y más habitaciones para huéspedes, una piscina que daba a la playa y un patio enorme. Donna recibía regularmente a los Rafelson, junto con Buck y Sally y John Calley, que acababa de llegar a Warner Bros, como jefe de producción. Julie Payne, hija del actor John Payne y de la ex niña-actriz Ann Shirley, también se dejaba caer por allí de vez en cuando. Julie, una niña mimada de Hollywood, conocía a todo el mundo. Tenía el perfecto cuerpo americano, fibroso y bronceado, pómulos altos y unos ojos ligeramente almendrados que le daban un aspecto exótico. Julie era temible, alocada, fumadora y bebedora empedernida, una mujer capaz de llegar a casa de Donna a la una de la madrugada y gritar: «Quiero que me dejes usar la piscina para echar un gran polvo». Rafelson, que era un salido, trataba de pillar con sus tentáculos todo lo que se moviera. Hasta Julie se escandalizó. «No paraba de meterme mano», recuerda. «Yo estaba en la piscina, más o menos a un metro de Toby, y él se me acercó chapoteando y me agarró un pecho. Nunca nadie me había hecho algo así en toda mi vida. Yo, claro, no iba a gritar, justo ahí, donde Toby podía oírme. No podía creerlo; fue tan grosero».

Rafelson y Schneider se consideraban unos forajidos sexuales, y de hecho se comportaban como tales, dos tipos para los que nada era tabú ni demasiado obsceno. Cuando Toby tenía que marcharse pronto de una fiesta para relevar a la niñera, Bob llamaba a una amiguita que invariablemente llegaba momentos más tarde y ocupaba la silla de Toby, todavía caliente. Bob tenía un sinfín de líos, incluida una relación con una mujer negra llamada Paula Strachan que debió de durar casi cinco años. Bob la conoció cuando Paula tenía diecinueve años, cuando él y Jack probaban bailarines para el primer largometraje de Bob, *Head*. «Eran dos príncipes», dice Strachan. «Y yo era muy joven y muy estúpida». Cuenta un amigo de esos días: «Bob era un modelo para todo lo que fuera consumo de drogas y promiscuidad. Tenía un grupo de jóvenes que lo adoraban. Creo que fueron muchas las vidas jóvenes dañadas por Bob Rafelson».

«Esa gente no parecía auténtica», añade Toby. «Los artistas sufren, y los chicos judíos de la clase media alta de Nueva York creían no haber sufrido nunca, al menos no de la misma manera. Se habían perdido el movimiento por los derechos civiles porque no habían llegado al punto en que la autoindulgencia era menos importante que ponerse en la fila. En los setenta, todavía queríamos comportarnos como los adolescentes que nunca habíamos sido, y ya teníamos treinta años».

Sin duda alguna, Schneider comenzó su extraño viaje simplemente disfrutando de

las ventajas de que tan generosamente lo había dotado la naturaleza —su aspecto, su inteligencia, su carisma—, todo ornamentado por su riqueza y una sensación innata de privilegio, no empañada por la duda, una confianza hereditaria en que todo lo que hacía estaba bien. Bert era tan implacable que se lanzaba encima de cada mujer que se le cruzaba en el camino, o casi, como Linda Jones, la esposa del *monkee* Davy Jones. Su relación con Toni Stern fue seria y larga. (Bert la puso en contacto con Carole King y Toni escribió el gran éxito de King «It's Too Late». Toni Stern se ha negado a hacer declaraciones.) Se dice que Nicholson una vez le aconsejó a un amigo: «Nunca les presentes a Bert ni a Bob a una mujer con la que quieras salir en serio». O, como el hermano de Bert lo expresó más sucintamente: «Bert se follaba hasta una serpiente».

Judy Schneider era algo especial. Jaglom, que había salido con Natalie Wood y era amigo íntimo de Candice Bergen, pensaba que Judy era la mujer más hermosa que había conocido; pero cuando Bert se embarcó en el viaje de los sesenta, comenzó a burlarse del refinamiento burgués de Judy y le gustaba hacerla rabiar con auténticas y rebuscadas vulgaridades. Jaglom podía echarse pedos en el momento en que le viniera en gana, y lo hacía en las situaciones menos oportunas, cosa que a ella siempre la fastidiaba. Intentaba escandalizarla introduciendo en la conversación palabras propias de tíos duros en un vestuario de béisbol. El dinero —cuánto cobraba tal por hacer tal cosa— era un asunto privado, pero el sexo era un artículo comercializado públicamente entre los chicos Raybert, y las hazañas sexuales no eran sino una variación sobre el eterno tema de quién la tiene más grande o quién mea más lejos. Nadie dudaba un segundo a la hora de comentar la textura y el sabor de la vagina de su mujer o de su amiguita de turno. El estilo del discurso de la casa BBS era brutal. En guasa o en serio, los chicos intercambiaban a cada momento epítetos bastante asquerosos. Bert en particular tenía el don de pinchar a la gente donde más le dolía, y no dejaba títere con cabeza. Si le fallaban y no le respondían como él esperaba, si se mostraban temerosos o enfadados, o peor, si se sentían intimidados y no decían nada, pasaban a ser *Límeos*^[10] (lo cuenta Nicholson), en frases como en «llevaos a este *lameo* de aquí». Era como si recrearan el ambiente de los vestuarios de hombres de los institutos a los que nunca fueron.

A medida que avanzaban los sesenta, Bert fue más allá todavía en lo que se refiere a hacer cornudos a sus amigos, lo cual, al fin y al cabo, representaba un pequeño desafío, y para ello se servía a discreción del bufé libre de teologías de liberación típicas de la década —de liberación tanto espiritual como física, claro—, y para justificar su conducta desarrolló una elaboradísima ideología de la promiscuidad, aunque en los días del amor libre no se necesitara mucha justificación, que digamos.

Pese a la ideología oficial de la contracultura, las cosas se estaban poniendo feas. La casa de Donna Greenberg estaba siempre abierta a cualquiera que apareciese.

«Una hermosa mañana de domingo, nos sentamos a desayunar en el patio con mi niño de cuatro años, la niñera, mi marido y mi hijo mayor, que entonces debía de tener trece o catorce», recuerda Donna. «Acabábamos de celebrar un *paint-in*, esas sesiones de pintura en grupo que estaban tan de moda, pintamos la fachada que daba al mar con signos de la paz, graffitis, esa clase de cosas. De repente, un grupo de hippies de lo más espeluznante entró en el patio, nos miraron fijamente y empezaron a pasearse por toda la casa. Yo me quedé petrificada, pero no sabía qué decir. Además, eran los años sesenta, y lo normal era llevarse bien con gente que usara montones de collares y colgajos y pañuelos de colores. Teníamos un piano lleno de fotos de la familia, los niños, los amigos más queridos, todos mis conocidos, en pequeños marcos de plata. Los hippies se juntaron alrededor del piano y miraron las fotos. Después se marcharon y nos quedamos temblando. Llegaron hasta la punta de la playa, pero no podían salir; entonces llegó un coche de la policía y de repente me vi caminando hasta allí, a decirle a la policía que los dejara marchar, que eran mis invitados. No me preguntes por qué lo hice. Era la familia Manson».

El espectacular éxito de The Monkees hizo ricos a todos los que tenían alguna conexión con ellos. Bob y Toby compraron una casa de estilo español en Sierra Alta, encima de Sunset, cerca de Graystone, la antigua mansión Doheny alquilada por el American Film Institute (AFI), entonces todavía en pañales. La casa de los Rafelson era un rincón neoyorquino en Los Ángeles, repleto de artesanía africana y espléndidos libros, muy aptos para la mesita de centro, sobre técnicas de grabado japonés, fotografía y antigüedades. Esa casa se convirtió en una especie de lugar de encuentro para un extraño surtido de chicos del Nuevo Hollywood: Dennis y Brooke, Bert y Judy, Buck Henry, Jack Nicholson y su novia, Mimi Machu. Toby era la madraza: llenaba la casa de velas, servía dulces y buena droga, se aseguraba de que todos estuvieran felices y contentos. Rafelson, siempre en busca de *la différence*, había encontrado por casualidad unas gafas de soldador con lentes pequeñas y oscuras y a los lados unas orejeras que se convirtieron en una facción más de su rostro. Se sentaba en el suelo, escuchaba jazz, fumaba «*jayskis*», como él llamaba a los porros, a veces echaba unas gotitas de ácido en el jacuzzi del jardín trasero, se comía unos honguitos o tomaba un poquito de mescalina o de hachís.

Pese a su éxito, Rafelson se sentía insatisfecho. Después de dos temporadas, corría el rumor de que los «Prefab Four», los cuatro prefabricados Monkees, no tocaban sus propias canciones en los discos. El fenómeno ya estaba bastante agotado, y la verdad es que The Monkees se habían vuelto un estorbo. Como músico ocasional y autoproclamado ^[11] y marginal profesional, Rafelson detestaba todo lo que sus músicos representaban. Friedkin tenía razón; como dijo alguien, si el pan blanco cantara, cantarían como The Monkees.

Además, Rafelson estaba cansado de la televisión; quería dirigir películas. ¿Por

qué no darle la vuelta al asunto y demostrarle al mundo que ellos, y lo que es aún más importante, él, sabían que todo era una broma, o mejor aún, que ellos eran los creadores de la broma? «Creo que repudiar todo lo que significaban The Monkees, utilizándolos precisamente para eso —cosa que a él no le importó hacer— nos enseña a las claras de qué lado estaba, es decir, que su propia imagen era más importante que el producto», dice Toby. «Creo que para hombres como Bob y Bert, la necesidad de sentirse en la onda era tremendamente importante».

La película fue *Head*. Igual que casi todos los jóvenes aspirantes a directores, Rafelson se veía a sí mismo como un «autor» europeo; de acuerdo con la arrogancia que lo caracterizaba, *Head* tenía que ser su $8\frac{1}{2}$, la suma de su carrera y sus meditaciones sobre su arte. Pero, a diferencia de Fellini, Rafelson no tenía nada que sumar, pues *Head* era su primera película. El director novel le pidió a Nicholson que le escribiera el guión. En ese momento, la carrera actoral de Nicholson parecía terminada. Tras una década de cintas de serie B, apenas había hecho nada que valiese la pena. Jack solía matar el tiempo en los despachos de Raybert, y se había hecho bastante amigo de Bert. Iban juntos a ver los partidos de los Lakers, donde Bert tenía unos caros asientos de tribuna, y mientras sonaba el himno nacional se quedaban sentados para llamar bien la atención. Así fue como Jack y Bob, entre canuto y canuto, un poquito de ácido y un paseo por la playa, parieron la novedosa idea de «deconstruir» a The Monkees en una mezcla de música, documentales sobre Vietnam y los objetos más *kitsch* de la cultura pop.

Mientras Rafelson y Nicholson rodaban, Schneider miraba a Walter Cronkite en las noticias de la CBS. No era un panorama especialmente bonito: el conflicto de Vietnam, la llamada «guerra de la sala de estar», se había instalado en el lugar en que la gente se sentaba a distraerse, y parecía que no iba a terminar nunca.

Más al norte, en Oakland, en octubre de 1967, un Pantera Negra llamado Huey Newton tuvo una refriega con un par de policías. El oficial de policía John Frey resultó muerto, y Newton fue acusado de asesinato. Los Panteras, que abogaban por la lucha armada como medio de autodefensa, se habían convertido en los niños mimados de la Nueva Izquierda blanca pocos meses antes, cuando marcharon hacia la Asamblea de Sacramento vestidos con chaquetas de cuero negro y boinas del mismo color, armados hasta los dientes. Cuando metieron a Newton en la cárcel, los botones de un naranja chillón con el dibujo de una pantera negra y la consigna *Free Huey* («Libertad para Huey») pulularon por toda California en los anchos y coloridos jerséis de moda y en las camisas teñidas por el método del *batik*. El 10 de septiembre, un jurado declaró a Newton culpable de homicidio involuntario y lo envió a la colonia penitenciaria para hombres de San Luis Obispo, donde debía cumplir una pena de dos a quince años.

Schneider parecía sentirse cada vez menos a gusto con lo que los formadores de

opinión llamarían más tarde «privilegio de la piel blanca», una enfermedad común y corriente en la industria del cine, donde la autopista del dinero cobraba peaje. Dice Buck Henry: «En gran parte ese rollo era un producto de la culpa que sentía la clase media: “¿Cómo es posible que seamos ricos, y hasta un poco famosos, cuando nuestros abuelos tuvieron que luchar tanto, y cómo es posible que nos pasemos la vida diciéndole a la gente lo que tiene que hacer cuando en realidad acabamos de subir a bordo?”» Se cuenta que, años más tarde, tras los disturbios de South Central en 1992, y mientras la gente de su edad compraba armas para proteger sus mansiones de Bel Air, Schneider le dijo a un amigo: «Ojalá vinieran y me quemaran la casa».

Un día, Hopper, Fonda y el dramaturgo Michael McClure se presentaron en los despachos de Raybert a proponerles una idea. AIP estaba dándole largas a *Easy Rider* (*En busca de mi destino*); nadie que estuviera en su sano juicio iba a invertir dinero en ese gamberro llamado Dennis Hopper, y mucho menos para que dirigiera la película. «Ya conoces a Dennis», dijo Nicholson, riendo. «No es exactamente un tipo al que convenga darle un poco de pasta y decirle “No hay ningún problema”, ¿me entiendes?»

Rafelson había conocido a Hopper en Nueva York, por mediación de Buck Henry; en realidad, se había topado literalmente con él en una fiesta en el apartamento de la novia de Buck, en el East Village. Hopper se puso a hablarle maravillas de la pieza de McClure titulada *The Queen*, en la que los principales personajes de la administración Johnson —L. B. Johnson mismo, McGeorge Bundy, Dean Rusk y Robert McNamara— aparecían vestidos con túnicas blancas, comiendo langosta y planificando el asesinato de JFK. Schneider entró cojeando, con la pierna enyesada, y se sentó en un escritorio del fondo. Fonda y Hopper estaban a punto de entrar en el despacho de Nicholson a liarse un porro, pero Rafelson se los presentó a Schneider y dijo, refiriéndose a Hopper: «Este tipo está como una regadera, pero creo ciegamente en él, y creo que hará una película estupenda para nosotros». Schneider los miró desde arriba —Hopper, bajito y moreno, con sus téjanos mugrientos, chaqueta tejana, barba, coleta, una cinta en el pelo, un brillo paranoico en los ojos y una arruga atravesándole el ceño como una cicatriz; Fonda, alto y con aspecto de cigüeña, increíblemente parecido a su padre, quitando la larga melena rubia, chaqueta india con flecos y mocasines de cuero crudo— y escuchó su cantinela. *The Queen* les pareció un poco demasiado contestataria, incluso a Bert y Bob, y cuando Hopper pidió sesenta mil dólares, Rafelson cambió de tema y preguntó: «¿Cómo va tu película de moteros?» Fonda respondió: «Bueno, los de AIP no nos dicen ni sí ni no, tío, ponen un montón de restricciones, no pinta muy bien».

«Salid de este despacho ahora mismo y hablad con Robert». Así lo hicieron, y Bert aceptó financiar *The Lorien*, como todavía se llamaba la película, con trescientos sesenta mil dólares. No tenía un estudio dispuesto a distribuir la película, y

respaldaba el proyecto de Dennis y Peter con dinero propio cuando ninguno de los dos tenía todavía un currículum en dirección o producción, aunque sí una buena reputación como creadores de líos. En otras palabras, basándose en poco más que una corazonada, Bert se atrevió a arriesgar demasiado. Por si fuera poco, prometió no interferir. Después de todo, la idea de Raybert era darles voz y voto a los directores. Más tarde, incluso cuando Bert empezó a poner pegajos al reparto de sus películas, se retractó diciendo: «¿Qué nos da la razón?»

Con once puntos cada uno^[12] (puede o no que Southern tuviera los otros once), y Schneider el resto, Fonda y Hopper se sintieron listos para empezar. Bert les firmó un cheque personal por cuarenta mil dólares para que Hopper pudiera rodar algunas escenas durante el martes de Carnaval, el célebre Mardi Gras. Fue una especie de prueba; si aprobaba, podía continuar. Pero Fonda confundió las fechas; creían que tenían un mes para prepararlo todo y de repente se dieron cuenta de que sólo tenían una semana. Hopper reunió como pudo a unos amigos que tenían cámaras de 16 mm. También se dieron cuenta de que necesitaban un auténtico productor, a ser posible alguien que supiera moverse en Hollywood. Paranoico como de costumbre, Hopper quiso rodearse de parientes y amigos. Llamó a su cuñado Bill Hayward, lo contrató por ciento cincuenta dólares a la semana y entre ambos formaron un equipo a toda prisa. La noche antes de partir celebraron una reunión de producción en la oficina de Hayward. Todos sentados en el suelo, todos melencólicos, una reunión muy relajada, muy informal, muy al estilo de los años que corrían. En un momento dado, hacia el final de la reunión, Hopper dijo: «Una cosa, tío; nos falta un electricista. ¿Quién quiere ser el electricista?», dijo, como si necesitara una pizarra, un objeto cualquiera, no una persona cualificada. Recuerda Hayward: «Y una tía dijo: “Yo quiero ser la electricista”. Era una chica que habían enviado de Nueva York para que hiciera foto fija. Dennis dijo: “Perfecto. ¿De verdad quieres hacer de electricista? Perfecto. Serás la iluminadora de la película”.

»En ese momento supe que iba a haber problemas, porque hacer de electricista es un trabajo bastante jodido que requiere cierta experiencia», prosigue Hayward. «Conseguir una reunión con Hopper era como pedir audiencia. No había manera de que aceptara escuchar a nadie más. Lo único que valía eran sus discursos. Por eso, cuando llegamos a Nueva Orleans, estalló la guerra. Hay montones de personas que no han vuelto a dirigirse la palabra, todavía hay mucho rencor. Todo fue mucho peor de lo que imaginamos».

Brooke Hayward llevó a Dennis al aeropuerto. Al despedirlo le dijo: «Estás cometiendo un gran error, esto no va a funcionar nunca. Peter no sabe actuar, lo conozco desde que éramos niños. Vas a hacer el ridículo».

«Tú nunca has querido que yo triunfe, deberías estar dándome ánimos en lugar de decirme que voy a fracasar. Quiero el divorcio».

«Perfecto».

Según Hopper: «Eso fue todo. Nunca volví a verla».

El Mardi Gras duró cinco días. No había guión. Peter y Dennis sólo sabían los nombres de los dos protagonistas: Billy, por Billy el Niño, interpretado por Hopper, y Wyatt, por Wyatt Earp (también conocido como Capitán América), interpretado por Fonda. También sabían que querían filmar un viaje de ácido, pero poco más. Los tres cámaras, Barry Feinstein, Baird Bryant, que había trabajado con el cineasta *underground* de Nueva York Adolfo Mekas, y Les Blank, más tarde famoso por sus fantasiosos documentales étnicos, se sentían perdidos. A cada uno de ellos Hopper le había dicho que sería el primer cámara. Recuerda Peter Pilafian, el técnico de sonido de Bryant: «No estaban de acuerdo en cómo sería la película completa, no sabían en qué fase se encontraría la historia cuando los personajes llegaran a la escena del Mardi Gras. Dennis era un maníaco, un psicópata casi. Tenía siempre un par de pistolas cargadas encima de la mesa. A él le gustaba ese tipo de atmósfera». Y añade Bill Hayward: «[Dennis] enloqueció allí mismo, perdió el control».

Desde el punto de vista de Hopper, había demasiados jefes, y no lo bastante buenos. «Todos querían ser el director», recuerda Hopper. «Y yo no quería que nadie filmara nada a menos que yo se lo dijera. Pero cada vez que me iba a dar una vuelta por ahí, se ponían a filmar».

La mañana del 23 de febrero de 1968, Hopper reunió a los actores y técnicos en el aparcamiento del aeropuerto Hilton a las seis y media de la mañana. «Yo estaba realmente preparado para empezar», dice. «Por lo que a mí respecta, yo era el mejor de todos los directores que jamás hubo en América». Parecía tener un auténtico ataque de paranoia y, recuerda Bryant, «de buenas a primeras empezó a arengarnos acerca de todo lo que había oído de la gente creativa que formaba parte de ese equipo, pero al final dijo: “Aquí hay una sola persona creativa: yo. Los demás sólo sois mano de obra contratada, esclavos”. Estaba totalmente loco, deliraba, probablemente por el efecto de alguna combinación de drogas y alcohol». Según Fonda, les echó la bronca a todos y cada uno de los miembros del equipo, por turno: «Esta es mi película, coño. Y nadie, joder, nadie va a quitarme esta película». Y así hasta que se quedó afónico de tanto gritar. Southern escuchó el numerito de Dennis gesticulando como si estuviera meneando una polla enorme. Sabía, igual que todos, que James Dean era el gurú de Dennis. Cuando Dennis salía con algo especialmente delirante, le decía: «A Jimmy eso no le gustaría, Dennis». Fonda miraba su reloj y pensaba: Mierda, esto no puede ser, ya nos hemos perdido el comienzo del desfile. Prosigue Fonda: «Todo el mundo me miraba porque yo era el productor, y lo único que fui capaz de pensar fue: ¡Joder! Hoy cumpla veintiocho años. ¡Qué regalo de mierda me he hecho! Este fascista dándonos el coñazo, volviéndonos locos a todos». Fonda les pidió a Pilafian y a los otros técnicos de sonido que grabaran disimuladamente la perorata de Hopper,

pues pensó que alguna vez podía serle útil.

La gente empezó a abandonar el rodaje. El último día, Hopper filmó el viaje de ácido en el cementerio, con Fonda y las actrices Karen Black y Toni Basil. «Aparecí con mi cámara y ahí no había nadie», dice Bryant. «Todo el equipo se había marchado, hartos. Dennis acosó a Toni para que se quitara la ropa y se metiera en una de las tumbas, con los esqueletos». La escena del cementerio era el plato fuerte de las secuencias de Mardi Gras. Sólo llevó un día y medio, pero Dennis y Peter tuvieron una seria pelea. Hopper quería que Fonda sacara a la luz sus sentimientos acerca de su madre —que se había suicidado— para una escena en la que le suelta reproches a una estatua de la Virgen. «Esto es lo que quiero que hagas, tío», dijo Hopper, que para entonces, a última hora del día, ya llevaba encima una generosa dosis de anfetaminas, vino y hierba. «Quiero que te subas ahí, tío, quiero que te sientes ahí, ésa es la estatua de la libertad italiana, tío, quiero que te subas y te sientes en sus rodillas, quiero que le preguntes a tu madre por qué te abandonó».

«Hoppy, no puedes pedirme eso. Te estás aprovechando. Que formes parte de la familia de Brooke no te da derecho a pedirme que ventile todo eso. El Capitán América no tiene padres, tío. Él nació por generación espontánea. No pienso llevar a la pantalla el complejo materno de Peter Fonda».

«Nadie se va a dar cuenta, tío. Tienes que hacerlo».

«Todo el mundo se va a dar cuenta, todos saben qué pasó». Aunque era Fonda quien estaba enfadado y molesto, Hopper, por alguna razón inexplicable, estuvo a punto de ponerse a llorar. Al final, Fonda se subió a la estatua y lo soltó todo: «Eres una estúpida, madre. Te odio, no sabes cómo te odio», mientras Hopper lo miraba bañado en lágrimas. «Esa fue la primera vez que verbalicé algo relacionado con mi madre», dice Fonda. «La verdad es que sentí que me derrumbaba. Sollozaba».

«Puede que a mucha gente no le parezca un problema», reflexiona Hayward, «pero, en ese momento, un actor estaba confiando ciegamente en un director y traspasando la frontera de lo que se suponía que sabía. Peter nunca se recuperó. A partir de ese día se produjo una ruptura en su relación con Dennis, una grieta que nunca se cerró. No sé muy bien por qué fue tan terrible para Peter, es decir, cuando después se vio que la cosa había funcionado».

Paranoico hasta el final, Hopper le pidió a Feinstein el material filmado: «No, no me fío, dame toda la película, ¡quiero tenerla en mi habitación!» Feinstein empezó a tirarle las latas y Dennis se abalanzó sobre él, lo pateó, le dio una paliza. Durante la pelea fueron a parar a la habitación que compartían Basil y Black. Según Dennis, Peter estaba en la cama con las dos. Hopper y Feinstein se detuvieron un segundo a contemplar el espectáculo, y después Feinstein le tiró a Dennis un televisor. (Dice Karen Black: «Yo nunca me metí en la cama con Peter Fonda, puedes creerme».)

Cuando ya estaban recogiendo todo en Nueva Orleans, Peter llamó a Brooke a

Los Ángeles en mitad de la noche. Brooke recuerda que Peter le dijo: «Hemos terminado. Dennis vuelve mañana. Creo que te conviene coger a los niños y largarte. Dennis ha perdido la razón».

«Bueno, yo ya lo he visto...»

«No, esta vez es mucho peor. Y las secuencias que hemos filmado aquí serán horribles, todo es espantoso, un desastre. No puedo trabajar con él, voy a tener que despedirlo». Brooke pensó: Puedo llevarme a los niños, pero ¿adónde?; además, ¿es lo más conveniente, es lo correcto? Unas horas más tarde recibió una llamada de Southern que la trastornó aún más. Southern le dijo: «Tienes que irte de esa casa. Todos hemos visto a Dennis comportarse como un cerdo miles de veces en tu casa, y tú lo sabes mejor que nadie. Pero esta vez es grave, de verdad, se ha vuelto loco». Brooke se puso nerviosa y pensó: Si Dennis sabe que van a despedirlo, todo será aún más difícil, va a sentirse muy agobiado. Podría estrangularme, matarme, sin darse cuenta siquiera. Y después, ¿qué pasaría cuando los niños me encontrasen por la mañana? No obstante, decidió mantenerse firme.

Cuando Hopper regresó, se pasó en cama tres o cuatro días; era su costumbre cuando las cosas iban mal, como ocurría con demasiada frecuencia. «El cisne moribundo», como lo llama Brooke, recibía en el dormitorio. Hopper al final se levantó para asistir a un pase de los copiones del Mardi Gras organizado para Schneider, Rafelson y otras partes interesadas. Bill Hayward recuerda: «Fue un desfile interminable de la más pura mierda». Brooke, que acompañó a Dennis, dice: «Eran unas escenas horrorosas, oscuras, el trabajo de cámara no podría haber sido peor. El talento que yo sabía que Dennis tenía, y que Peter sabía que Dennis tenía, el talento que habíamos visto aflorar en las partes de *The Trip* que él había rodado, nada de eso se veía en esas secuencias. En la sala se hizo un silencio terrible». Pasaron varios días en los que Peter supuestamente se dedicó a buscar un sustituto para Dennis, que cada día que pasaba estaba más tenso. Brooke recuerda: «Había empezado a beber mucho, y a tomar montones de drogas, lo que no mejoraba nada su estado de ánimo; y estaba superestresado, violento y peligroso. Excesivamente peligroso».

Hopper afirma que no se dio cuenta de que Fonda quería reemplazarlo hasta que más tarde Bert le dijo que Peter les había pasado a él y a Nicholson la cinta de sus berrinches en Nueva Orleans. Bert recuerda haberle dicho: «Quiero decirte algo de tu amigo Peter Fonda. Me ha dicho: “Dennis ha perdido la cabeza, nadie puede negar que está loco”. Peter y tu cuñado Bill Hayward han intentado despedirte. Así que no te engañes, ya sabes quiénes son tus amigos». Fonda le dio a Bert un cheque de cuarenta mil dólares y le dijo: «Esto no va a funcionar. Cuando Hopper llega al plató, pierde la cabeza. Creo que le sienta como una patada que yo sea el productor».

«Entonces, ¿no quieres hacer la película?»

«Joder, por supuesto que quiero».

«Busquemos una manera, no creo que Dennis tenga la preparación adecuada, tampoco tiene el mejor equipo; creo que eso es importante».

Una noche, mientras Brooke preparaba perritos calientes con judías para los niños, Dennis entró en la casa dando zancadas y acompañado del cineasta *underground* Bruce Conner, muy conocido por una película de montaje llamada *Cosmic Ray*. Conner se sentó al órgano Victoriano y empezó a tocar. Según Brooke, Dennis estaba indignado porque los niños no le habían dejado nada para cenar y la amenazó. Cuenta que el pequeño Jeffrey se plantó delante de Dennis con los brazos cruzados y le dijo: «¡No te acerques a mi madre!» Con Conner aporreando el órgano como un descerebrado Fantasma de la Ópera, y negándose a ser testigo ocular de lo que ocurría, Marin se puso a berrear y Brooke pensó: Estos niños ya han visto demasiado. Si Dennis empeora aún más, no podré manejarlo. Tengo que irme de aquí. Al rato se llevó a Conner aparte y le imploró: «Bruce, quiero que saques a Dennis de aquí ahora mismo, que te lo lleves bien lejos». Él le dijo: «No quiero mezclarme en esto». Ella le dijo entre dientes: «No te pido que te mezcles en nada, quiero que lo saques de aquí. Busca alguna excusa, llévalo a Malibú, a ver a Dean Stockwell, así yo puedo organizarme». Hopper y Conner se marcharon, Brooke cogió a los niños y se pasó una semana en Santa Mónica, en la casucha en la que su amiga Jill Schary vivía con su marido alcohólico. Durmieron en el suelo, en sacos de dormir. «Pasé a la clandestinidad», prosigue Brooke. «Dennis no sabía dónde estaba. Busqué un abogado especializado en divorcios que me dijo: “Tenemos que conseguir una orden judicial, pero mientras esté en la casa... es usted la que tiene que sacarlo”. Fue entonces cuando mi hermano me llamó y me dijo: “No te lo vas a creer, pero acaban de arrestar a Dennis por fumar maría en el Strip. Está en la cárcel”».

Hopper, al recordar el incidente, dijo: «Me detuvieron únicamente porque llevaba el pelo un poco largo y porque conducía un coche destartado. Me dijeron que había tirado la colilla de un canuto por la ventana del coche, pero es mentira. Porque, claro, yo la colilla me la había guardado en el bolsillo. Después, en el tribunal, trajeron como prueba un porro que no era el mío, el mío yo lo había envuelto en un papel blanco, y ése lo habían envuelto en un papel negro. ¡Qué ridículo, tío! ¡Negro! Estaba oscuro, no creo ni que hayan visto una colilla negra».

Brooke añade: «Llamé a mi abogado y le dije: “Dennis está preso”. “Fantástico. Vuelve a tu casa”. Eso fue lo mejor que pudo pasar; con Dennis en la cárcel, el trámite se aceleró. Bert pagó la fianza y sacó a Dennis de la ciudad en un largo coche de alquiler. Así fue como sobreviví. Pura suerte. Si a Dennis lo hubieran despedido, estoy segura de que me habría matado». Más tarde, Dennis y su íntimo amigo, el director de producción Paul Lewis, entraron por la fuerza en la casa para sacar las obras de arte que, según Dennis, eran suyas, pero dicen que Brooke ya se las había

llevado. Ella añade: «Cuando por fin nos divorciamos, probablemente podría haber reclamado la mitad de lo que había ganado con *Easy Rider* (*En busca de mi destino*), pero me negué a aceptar un céntimo de él, no quería que me persiguiera con una escopeta y me matara».

Mientras Hopper y Fonda rodaban en Nueva Orleans, Schneider consiguió convencer a Columbia Pictures para que distribuyera la película. Aunque Raybert estaba en el estudio de Columbia, podría haber estado perfectamente en otro planeta. La dirección de Columbia era relativamente estable, pero era un estudio aburrido y conservador, totalmente al margen, o casi, de la contracultura emergente. A lo largo de los años sesenta, mientras los demás estudios tocaban fondo, Columbia había ganado bastante dinero con *Lawrence de Arabia*, *El barco de los locos*, *Funny Girl* y *Un hombre para la eternidad*, aislada de los cambios que comenzaban a registrarse a su alrededor. Sin embargo, a finales de esa misma década, las cosas ya empezaban a irles mal. Leo Jaffe, el presidente, torpedeó el contrato de *Hair* cuando ya estaba a punto de firmarse, diciendo: «Mientras yo sea presidente de esta empresa, no permitiré que se filme una sola película en la que se oiga la palabra “joder”». Bert odiaba los estudios, y el evidente desdén de Columbia por este proyecto acentuó su antipatía. Ni siquiera les enseñaba los copiones.

Stanley Schneider, que dirigía el estudio desde Nueva York, estaba resultando una auténtica decepción. Hombre decente y leal, a decir de todos era, desde todo punto de vista, el polo opuesto de Bert: cauteloso, conservador en sus gustos, «sin una sola vena creativa en todo el cuerpo», dijo una vez Robert Lovenheim, uno de los ejecutivos más jóvenes. Stanley rechazó *El golpe*, Stanley rechazó *Sillas de montar calientes*, y todo porque los pedos le resultaban ofensivos. Cuando de tanto en tanto se fumaba el inevitable porro, un secretario le ponía la palma de la mano debajo para recoger las cenizas. Un día, Lovenheim y Guber le pidieron que viera *M.A.S.H.* porque Robert Altman estaba desesperado por largarse de Fox y encontrar un lugar que acogiera su próxima película. Stanley se negó: «¡Un Schneider no va a ver una película en los estudios de 20th Century Fox!»

Leo y Stanley no sabían qué hacer con Dennis. Jerry Ayres, que entonces era ejecutivo, estuvo presente en una de las reuniones entre los tres. «Estaba Dennis, con las greñas algo grasientas y ese sombrero de piel, y en mitad de la reunión se levantó y me metió un dedo en la nariz». Pero si Bert quería protegerlo y mantenerlo lejos de la oficina principal, nadie podía quejarse.

Hopper y Lewis, a quien Bert había contratado como director de producción, recorrieron todo el Sur, un viaje verdaderamente arriesgado en esos días, cuando a los melenudos —y Hopper llevaba el pelo hasta los hombros— los amenazaban y los molían a palos.

Cuenta Hopper que llamó a Peter desde Nueva Orleans y le dijo: «¿Cómo va el

guión?»

«Oh, todavía no hemos empezado a escribir».

«¿Qué coño estás diciendo? Estáis totalmente locos. ¡Ya hemos elegido todos los exteriores, sabemos exactamente qué queremos filmar y seguimos sin tener el puto guión!» Hopper voló a Nueva York, fue a la casa de Fonda en la calle Setenta y cuatro Este, y descubrió que Peter, Southern y Rip Torn —al que habían escogido para el papel de Hanson, el abogado de ACLU^[13] que se suma al grupo— se habían ido a cenar con unas chicas al Serendipity, un restaurante de moda no muy lejos de la casa de Fonda. Como Southern, Torn era una gran figura; había trabajado en muchísimas películas, incluidas *Baby Doll*, *Un rostro en la multitud* y *Dulce pájaro de juventud*. Hopper interrumpió al animado grupo —todos estaban bebiendo vino y pasándose en grande— y les gritó: «¿Qué coño está pasando, Peter? ¿Por qué no estáis escribiendo el guión?» Tras captar la atención de todos, prosiguió: «Las cosas están bastante chungas; ni siquiera pude detenerme en Texas, allí a los hippies les cortan el pelo con navajas oxidadas». Torn, que era de Texas, recuerda que trató de tranquilizarlo diciéndole: «Venga, Dennis, cálmate, no todos los tejanos son unos cabrones», y se levantó, tendiéndole la mano, pero Hopper la rechazó y dijo algo así como: «Tú siéntate, cabrón». Después, según Torn, Hopper cogió un cuchillo de la mesa y lo amenazó con clavárselo, le puso la punta entre los ojos, a apenas diez centímetros de la frente. Torn, que había sido policía militar en el ejército, consiguió desarmarlo dándole la vuelta al cuchillo y poniéndoselo en el pecho a Hopper. Según el guionista Don Carpenter, también presente esa noche, Hopper retrocedió de un salto y chocó contra Fonda, que cayó al suelo. Hopper exclamó: «Tengo un cuchillo de caza. ¿Quieres pelea? ¿Con cuchillos?» Torn replicó: «Te espero fuera. Trae las pistolas y los cuchillos si quieres. Trae a tus compinches y en tres segundos veremos quién es el cobarde». Torn salió a la calle. «Yo sabía que tenía un cuchillo, pero tuve que considerar qué pasaría si tenía una pistola», añade Torn, «así que me metí entre dos coches, a esperarlo, tenía la tapa de un cubo de basura que pensaba tirarle antes de salir corriendo. Pero no salió». Torn, que tenía otro compromiso, no pudo conseguir que Raybert le pagara lo que le pedía, y nunca interpretó el papel de Hanson.^[14]

Empezaron a buscar a alguien que reemplazara a Torn. «Bert estaba un poco nervioso por el mal rollo que había entre Fonda y Hopper y esa idea de que, como no íbamos a rodar en estudio, nunca terminaríamos la película», recuerda Rafelson, que persuadió a Dennis para que aceptara a Nicholson, que lo tendría al tanto de todo lo que ocurría o, como luego dijo Jack, para que evitara que Dennis y Peter se matasen uno al otro.

Hopper afirma que ese día decidió encerrarse dos semanas en el despacho de Southern y que él mismo escribió el guión. Ya había intentado quitarse de encima a

Southern, pero Bert se negó diciendo: «No tienes a ninguna figura importante, y él sí es una gran figura».

Dice Hopper: «Terry no escribió jamás una sola palabra de ese guión, ni una sola línea de los diálogos».

Según Hopper y Fonda, tras sugerir el título definitivo, Southern abandonó el rodaje. Southern ha mantenido siempre que él escribió todo el guión. En realidad, existe un guión completo con el nombre de Southern, con anotaciones de su puño y letra. En una entrevista concedida en 1969, Nicholson dijo: «Teníamos un guión muy sólido, pero nos esforzamos para dar la sensación... para que pareciera improvisado». Southern también afirmó, poco antes de morir, que el famoso final también fue idea suya. Según Southern, Hopper y Fonda querían que los personajes desaparecieran lentamente en el crepúsculo. «Dennis Hopper no tenía la menor idea de lo que trataba esa película», afirmó. «Cuando Dennis leyó el guión, dijo: “¿Estás bromeando? ¿Los vas a matar a los dos?”» Y Southern añadió: «En mi cabeza, el final tenía que ser una crítica de la clase obrera americana, de la gente que, para mí, era la responsable de la guerra de Vietnam».

Southern dice también que Fonda y Hopper sólo aparecen en los créditos como guionistas porque él les hizo el favor; llamó al Writers Guild y les suplicó que se incluyeran sus nombres. «Ninguno de los dos es guionista», dijo. «Ni siquiera saben escribir una carta». Southern no recibió nunca un centavo más aparte de los tres mil quinientos que le debían por el guión. «Se suponía que todo iba a repartirse entre los tres, un tercio para cada uno. Yo escribía, Peter producía y Dennis se ocupaba de la dirección». Los testimonios son totalmente contradictorios, pero Southern se mantuvo firme: «No respetaron lo pactado».

Torn cree que Hopper sencillamente se lo quitó de encima, tanto a él como a Southern, después de valerse de sus nombres para poner la cosa en marcha. Torn dice: «Tienes un director que no te quita el ojo de encima un solo segundo, que no te quiere ver ni en pintura, vamos. ¿Qué significa eso: que abandonaste el trabajo o que te echaron? Nunca entendí por qué fue necesario intentar destruir a un hombre que no hizo más que ayudar a que el proyecto saliera adelante. Terry murió sin un céntimo, tiene que recibir lo que se merece».

En cualquier caso, Peter le dio la mitad de los nuevos puntos disponibles a Bill Hayward, y la otra mitad la invirtió en Pando, su productora. Cuando Hopper se enteró, les plantó cara a los dos. Estaba tan furioso que quiso tirar a Fonda y a Hayward por la ventana. «Se suponía que íbamos a partes iguales», gritó Hopper. «¿Qué coño vais a hacer ahora?»

«Entonces, ¿abandonas, abandonas?», le replicó Fonda a gritos.

«No, tío, te veré en el plató». Según Hopper: «A partir de ese momento, Peter se puso tan paranoico que contrató a un guardaespaldas. Paul Lewis dijo: “Que no salga

de la caravana”. Así que lo encerramos; él no paraba de gritar y chillar: “Me han disparado en el estómago, estoy en medio del desierto, me estoy muriendo, no puedo trabajar, necesito un sándwich”. Era increíble. Todas esas quejas y esos lloriqueos. ¡El muy llorón! Parecía que no iba a terminar nunca. Si se podía hacer algo para sabotear la película, te aseguro que Peter Fonda lo hizo». (Fonda niega haber contratado a un guardaespaldas, y Lewis no recuerda haberlo encerrado en la caravana.)

La relación entre Fonda y Hopper siguió igual de tensa durante todo el rodaje. «Nunca le tuve miedo», dice Fonda. «Llevaba encima un cinturón, la cadena de la moto, puro cromo. Cuando tienes a un cabrón así enfrente, te das cuenta de que es capaz de romperte el cráneo. En una cena, en un lugar en que nos detuvimos durante el rodaje, vi que Dennis empezaba a pasarse de la raya pero yo sólo dije: “Bueno, al menos yo no pego a las mujeres”. Dennis me miró y no dijo nada, porque yo sabía que había pegado a Brooke».

El rodaje, que fue desplazándose por exteriores de California y el Sur, fue bastante más profesional que el circo de Mardi Gras. Con todo, Hopper y Fonda pasaron por alto un montón de reglas, utilizaron a personas que fueron recogiendo por el camino e improvisaron gran parte del diálogo. Si un día estaba nublado y al siguiente hacía sol, ellos filmaban igual, no les importaba que se notara. Si parte de la película virgen tenía manchas de sustancias químicas, tampoco les importaba. Fonda decía que estaban haciendo «*cinema vérité* en términos alegóricos».

Por irónico que pueda parecer, a Hopper no le gustaban las motos. «No soporto esos malditos cacharros», dijo una vez. «Y esa moto me daba terror. Una vez resbalé en un charco de aceite en Sunset Boulevard; llevaba una nena atrás, y me pasé diez días en el hospital. Por eso, cuando hice la película, cada vez que terminábamos una toma, la moto volvía directamente al camión».

Según la leyenda, Nicholson se fumó una enorme cantidad de porros durante el rodaje de la escena en que acampan alrededor del fuego, cuando los tres discuten la posibilidad de una invasión de habitantes de Venus. Él ha alardeado de que fumó hierba todos los días durante quince años, pues así ralentizaba el *tempo* de su trabajo actoral.

La película estuvo lista en poco más de siete semanas. Justo cuando la estaban terminando, les robaron todas las motos del garaje de un mecánico de Simi Valley. Iban tan colocados que hicieron la fiesta de despedida sin darse cuenta de que se habían olvidado de filmar la segunda escena de acampada, cuando el Capitán América dice su célebre frase: «La hemos cagado». Y no tuvieron más remedio que rodarla más tarde. Fonda miraba fijo el fuego y pensaba: ¿Cuál es mi motivación? Mi motivación es: «Hola, jodidos fascistas, habéis echado a perder nuestra gran oportunidad».

En la sala de montaje, Hopper se mantuvo inamovible en su visión de la película. Los directores de la *nouvelle vague* francesa habían prescindido de los efectos ópticos tradicionales, como fundidos y encadenados, porque no se los podían permitir; sin embargo, la falta de esos efectos creó una estética diferente, dándoles a sus películas un aire documental y acelerando el ritmo. A Hopper, que también acusaba la influencia de los cineastas norteamericanos *underground*, eso le gustaba, y se negó, en consecuencia, a descartar «imperfecciones» técnicas como el llamado *lens flair* ^[15] que hasta entonces siempre habían terminado en el suelo de las salas de montaje, un efecto que también le daba a la película un aire casero, de aficionado. «Fue la influencia de Bruce Conner en Dennis lo que lo llevó a montar de esa manera tan loca, algo que iba totalmente en contra de los principios que todos habíamos aprendido y daba la impresión de ser un estilo libre, abstracto», dice Fonda. «Eso me gustó. Si llamé a Hopper aquella maldita noche desde Toronto fue, entre otras cosas, porque sabía que él tenía el talento, los conocimientos y la capacidad que a mí me faltaban».

Algunas de sus ideas fueron lisa y llanamente descabelladas, Brecht en ácido. Por ejemplo, Hopper quería que en los títulos de crédito las letras estuvieran al revés. Según Bill Hayward, lo que Hopper sabía de montaje lo había aprendido en la época en que aún predominaba el empalme, cuando se cortaba un fotograma cada vez que se hacía un empalme y, en el proceso, se perdía el fotograma. En los sesenta, los montadores desarrollaron los cortes entre fotogramas (*butt splicing*). En consecuencia, él nunca cortaba nada. Un día, Hayward le pidió que quitara una escena: «Si después no nos gusta como queda, volvemos a meterla». Pero Hopper lo miró como si no le entendiera.

Hayward prosigue: «Dennis creía —y esto, cuando lo descubrimos, fue una revelación, porque se pasó meses montando convencido de lo que hacía— que una vez hecho un corte no se podía volver a meter nada. Absolutamente apabullante. Era el peor montador de la historia». Para empeorar las cosas, un prestigioso director francés que asistió a una proyección le dijo a Hopper que había hecho una obra maestra, que no perdiera un solo fotograma. Y Hopper se cerró en banda.

«Todos los días había un pase», recuerda Rafelson. «Una humareda impresionante —de hierba, naturalmente— lo invadía todo y no se progresaba mucho. Que si voy a quitar esto, que si voy a volver a montar lo otro. A él le encantaba. Bueno, si le gustaba tanto era porque todos los que asistían a los pases iban colocados». El montaje que más le gustó fue una versión de cuatro horas y media sin contar las secuencias filmadas en 16 mm. Hopper estaba convencido de que su película debía proyectarse en algo parecido a una gira de una compañía de teatro, sin descanso, con entradas caras y asientos reservados. «Dennis, Columbia no lo aceptará jamás», le dijo Hayward. «¡Esto no es *Lawrence de Arabia!* Tenemos que

acortar esta película hasta que tenga una duración normal».

Pasaron meses y más meses sin que la película se acercara siquiera al final; Fonda se quejó a Schneider de que Hopper estaba eliminándolo: «Lo que tenemos hasta ahora es una película llamada Billy y su amigo el Capitán América». Hopper incumplió con creces el plazo acordado para llevar la película a Pando, y Pando entregó tarde la película a Raybert. Éste tardó aún más en llevar la película a Columbia. Schneider no paraba de preguntar: «¿Dónde está la película? ¿Dónde está la película?» Hayward le dijo: «Escucha, no podemos hacer nada mejor de lo que estamos haciendo si no quitamos a Dennis de en medio; todavía sigue haciéndose pajas en la sala de montaje».

Nadie quería cargar con la responsabilidad de decirle a Hopper que se fuera. Dice Peter Fonda: «Yo no pensaba hacerlo porque estaba seguro de que intentaría asesinarme. Y como me negaba a llevar encima una pistola sólo por Dennis Hopper, me sentía indefenso frente a él. Se me podía lanzar encima en cualquier parte, atacarme con una botella o un cuchillo». Una vez más, fue Schneider el que hizo la llamada. Después de un año, le dijo finalmente a Dennis: «La película es demasiado larga; no vamos a destrozarte la película, pero quiero que te tomes unas vacaciones». Tampoco a Hopper le resultaba fácil decirle que no a Bert; se dejó convencer y se fue a Taos a pasar las navidades mientras ellos volvían a montar la película. Bert les regaló a Dennis y su novia, Felicia, dos billetes de primera clase para Taos, y le dijo a Hopper que matase el tiempo trabajando en las quince horas de rodaje de las secuencias de Mardi Gras. «Con ese material ya podía entretenerse, jugar hasta que se cansara, creerse que estaba haciendo algo, y nosotros podíamos seguir adelante y terminar la película», dice Hayward. Brooke añade: «Bert fue el heroico salvador de la película. Sin él, *Easy Rider (En busca de mi destino)* nunca habría existido».

Por fin llegó el momento de la verdad. Llamaron a Hopper para que regresara de Taos a ver el montaje. Hayward organizó un pase especialmente para él. «La idea me aterrorizaba», recuerda. «Siempre me las había ingeniado de una manera u otra para no ser víctima del terrible temperamento de Dennis, pero nunca quise estar entre los perdedores. Quitamos toda la mierda de la película, que de unas cuatro horas quedó en noventa y cuatro minutos, más o menos. Ya la habíamos visto en todas las fases intermedias; él no. Yo sabía que cuando se encendieran las luces Dennis estaría cabreado; todo el mundo iba a llevarse un rapapolvo, pero yo sería la víctima principal». Cuando terminó la proyección y Hayward preguntó, temblando: «¿Hay algo que te parezca mal?» Hopper gritó: «¡Me habéis destrozado la película! ¡La habéis convertido en un programa de televisión!» Pero al final aceptó.

Sin embargo, todo el mundo se quedó resentido. Fonda le había dicho a Hopper que se repartirían las ganancias, pero Fonda y su compañía tenían unos quince puntos y medio y Hopper sólo tenía once. Fonda cuenta que Schneider lo llamó a su

despacho cuando se disponían a filmar los créditos y le dijo: «Hopper quiere quitar tu nombre de los créditos del guión». Fonda pensó: Mierda, Dennis, ¿qué me dices de eso? Yo soñaba con ser parte de esa película y tú interpretaste también mi papel. Mira, tío, hablemos en serio. Fonda, que sólo quería que la película se estrenase de una vez y estaba dispuesto a apaciguar a Hopper, le dijo: «Lo consultaré con la almohada». Al día siguiente entró en el despacho de Bert y dijo: «De acuerdo, Bert, tú sabes lo que yo hice, Rafelson sabe lo que yo hice y Nicholson también. Quiero decir, que la gente que hizo la película sabe lo que hice. Así que, joder, que se lleve él todos los méritos si quiere, que digan que está basada en una historia original de Peter Fonda aunque yo haya participado en todo el proceso de escribir el guión. Lo que quiero es que Hopper desaparezca de mi vida». Al día siguiente, Bert le dijo: «No acepta».

«¿No acepta qué?»

«Lo de basado en una historia tuya».

«¿Dijo que la historia era suya?»

«Se puso a gritar como un loco diciendo que todo era idea suya, cosa suya».

«No entiendo nada. ¿Por qué no acepta el trato si yo estoy dispuesto a aceptarlo?»

«Bueno, si acepta, no podrán nominarlo para el Oscar al mejor guión original porque sería un guión adaptado».

«¡Que le den por culo! Entonces que aparezcan los títulos como se estipuló en el contrato». Los créditos dicen: «Guión de Dennis Hopper, Peter Fonda y Terry Southern». Más tarde, Hopper llevó a juicio a Fonda por lo que él consideraba su legítimo porcentaje, pero el tribunal rechazó la demanda. Dice Fonda: «Hopper siempre creerá que lo engañé, y que él fue el único que escribió el guión. A Dennis siempre le ha molestado que haya sido yo el que lo contrató, que la película no fuera una idea original suya».

Peter llamó al supergrupo Crosby, Stills & Nash, que acababa de grabar su primer álbum, para que compusiera la música de la película, y Bert cerró el trato. Pero todo amigo de Peter era enemigo de Dennis. «Lo saboteé», dice Hopper. «Me recogieron en Columbia en una limusina y me llevaron a oír la música; yo le dije a Steve Stills: “Mira, la verdad es que sois unos músicos estupendos, pero, sinceramente, nadie que viaje en limusina puede entender mi película, así que tendré que decir que no, y si volvéis a tratar de entrar en el estudio, puede que tenga que causarle daño físico a alguno de vosotros”». Como si eso no fuera suficiente, el grupo contrató a un nuevo representante, un ex agente de William Morris al que, según dicen, Schneider llamaba «el pequeño gilipollas». Un día, en el estudio de grabación, David Crosby se lo presentó a Schneider: «Este es Bert Schneider. Bert es el que piensa que eres un gilipollas». Y se acabó. No hubo forma de que la música de Crosby, Stills & Nash fuese la banda sonora de la película. El representante se llamaba David Geffen.^[16]

En la mayor parte de la banda sonora, Hopper y Fonda sólo usaron la música grabada en directo. Fue una de las primeras veces en que una película se unió al poder arrollador del rock de los años sesenta; en adelante, la música de rock sería un elemento fundamental de películas como *American Graffiti*, *Malas calles* y *Apocalypse Now*.

BBS organizó un pase para la plana mayor de Columbia, gran parte de ella venida a propósito desde Nueva York. Después de tres o cuatro carretes, la mayoría abandonó la sala. Blauner, que todavía estaba en Screen Gems, se fue a cenar con su jefe, Jerry Heims, a Don The Beachcomber's. «Se sentó con cara de que se le hubiera muerto alguien, sonreía como si los labios se le fueran a cuartear y sangrar», recuerda Blauner. «¿Qué le está haciendo Bert a su padre?», le preguntó Heims.

«¿Cómo qué le está haciendo Bert a su padre? ¿No te das cuenta de lo que vale esa película?»

«¿De qué estás hablando?»

«Mira, en el peor de los casos tienes una peli de moteros que te ha costado medio millón de dólares y que recaudará de ocho a diez millones brutos».

Es posible que Columbia no supiera qué hacer con *Easy Rider* (*En busca de mi destino*), pero en los círculos de la contracultura se empezó a correr la voz. Al actor Bruce Dern, que conocía a Nicholson de los viejos tiempos y estaba acabando *Danzad, danzad, malditos*, Jane Fonda —con quien comparte cartel en esa película— le dijo: «Espera hasta que veas la película de Peter. Vas a alucinar, trabaja un tipo fantástico, alguien que por fin ha hecho una buena película de moteros».

«¿Una película de moteros, dices? Nosotros hicimos todas las películas de moteros. Yo hice once películas de moteros. La época de esas películas ya ha pasado».

«No, ésta es diferente».

«¿Quién trabaja?»

«Dennis, y ese chico... Jack Nicholson».

«¿Jack Nicholson? Tengo que andarme con cuidado con el jodido de Jack Nicholson. ¿Ahora quiere ser estrella de cine?» Huelga decir que seis meses más tarde ya lo era.

Bert insistió en que la película fuera a Cannes, donde ganó el premio a la mejor *opera prima*. Fonda asistió al estreno luciendo el uniforme de general de caballería de la Unión y una espesa barba postiza. Para él, el simbolismo era evidente, aunque es posible que no lo fuera para los demás; quería sugerir que él y su generación estaban comprometidos con la «segunda» guerra civil. Cuenta Fonda —en broma— que, cuando ya no cupo duda alguna de que la película podía ser un éxito, los ejecutivos de Columbia dejaron de sacudir la cabeza con aire de no entender nada y comenzaron a hacer que sí con la cabeza con aire de no entender nada.

Easy Rider (En busca de mi destino) se estrenó el 14 de julio de 1969 en el cine Beekman de Nueva York, entonces en la Tercera Avenida con la calle Cincuenta y ocho. Como recuerda Blauner: «La dirección del Beekman nunca había visto gente así en el East Side. Todos sentados en la acera, descalzos. En el lavabo para hombres tuvieron que sacar las puertas de los retretes porque se metían ahí a fumar porros.» *Easy Rider (En busca de mi destino)* dejó anonadada a la contracultura, que se reconoció totalmente en la historia y sus personajes.

Según Bill Hayward, la película costó 501.000 dólares y recaudó 19,1 millones, un rendimiento fenomenal considerando la inversión. Dice Hopper, contento: «Recuperamos todo el dinero en la primera semana. En una sola sala».

Como *Bonnie y Clyde*, la película de Fonda y Hopper era el retrato de unos rebeldes, de unos bandidos y, por extensión, de toda la contracultura; un retrato en el que los héroes eran las víctimas, el blanco de la sociedad bien pensante, y terminaban a manos de L. B. Johnson, de la mayoría silenciosa de Richard Nixon y sus sucedáneos. *Easy Rider (En busca de mi destino)* también compartía la rabia edípica de *Bonnie y Clyde* respecto de la autoridad en general y de los padres en particular, un sentimiento muy patente en la secuencia del cementerio. Pero, también como *Bonnie y Clyde*, cierta oscuridad, cierta premonición del desastre se cernía sobre los bordes de la historia. La prensa fue el lugar de un animado debate sobre lo que realmente quería decir el Capitán América cuando decía «La hemos cagado».

El impacto de la película, tanto sobre los cineastas como sobre la industria en su conjunto, fue poco menos que sísmico: Hopper, catapultado al panteón de las celebridades de la contracultura, en el que ya estaban John Lennon, Abbie Hoffman y Timothy Leary, vivía rodeado de *groupies* y acólitos. Es posible que empezase a caer él solito por la cuesta de la megalomanía y la grandilocuencia, pero también es verdad que lo ayudaron mucho. *Life* lo llamó «el director más “potente” de Hollywood»; se le concedió el mérito de haber creado, él solo, «un Nuevo Hollywood en el que los productores usan collares del amor en lugar de alfileres de corbata con diamantes, y fuman marihuana en lugar de mascar Coronas». Junto con Southern y Fonda, fue nominado para el Oscar al mejor guión. Hopper se atribuye el mérito de haber puesto la cocaína en el mapa hippy. «El problema de la cocaína en los Estados Unidos en realidad lo provoqué yo», dice.

«No había cocaína en la calle antes de *Easy Rider (En busca de mi destino)*. Después empezó a circular por todas partes».

A Hopper le encantaba disertar sobre el significado de *Easy Rider (En busca de mi destino)* y se enrollaba con cualquiera que estuviese dispuesto a escucharlo, es decir, casi todo el mundo. «Mientras filmábamos la película, podíamos sentir que el país entero estaba en llamas. Los negros, los hippies, los estudiantes», dijo una vez. «Yo quise introducir esa sensación en los símbolos de la película, como la gran moto

cromada del Capitán América —esa hermosa máquina, cubierta de barras y estrellas y con todo el dinero en el tanque de gasolina, es América—, la sensación de que en cualquier momento podíamos volar en pedazos. ¡Bum! Una explosión. Como al final de la película. La película empieza con algo muy típico de este país, Peter y yo cometemos un delito, vamos en busca de dinero fácil. Ése es uno de los grandes problemas que tiene el país en este momento: todo el mundo quiere dinero fácil. No sólo delitos obvios y sencillos; las grandes corporaciones cometen delitos corporativos».

Para la vieja guardia de Hollywood, la buena noticia fue que, después de casi una década en la que a duras penas se mantuvo a flote, el cine finalmente había conseguido «conectar», encontrar un nuevo público. La mala noticia fue que *Easy Rider* (*En busca de mi destino*) era otra bofetada al sistema, más dura incluso que la propinada por *Bonnie y Clyde*. A diferencia de Beatty, que pertenecía a ese ambiente, Hopper y Fonda eran dos renegados, vivían despotricando contra Hollywood, eran el Vietcong de Beverly Hills. Para ellos, derrotar a Hollywood jugando a su propio juego fue una venganza exquisita, demostrar que era posible drogarse, expresarse y hacer dinero al mismo tiempo. En cierto sentido, como lo expresa Buck Henry, *Easy Rider* (*En busca de mi destino*) no tiene autor, es la escritura automática de la contracultura. Dice Henry: «Nadie sabe quién la escribió, nadie sabe quién la dirigió, nadie supo nunca quién la montó; se suponía que Rip iba a trabajar en la película, pero en su lugar entró Jack; parece un montaje de cientos de tomas eliminadas de otras películas, puestas todas una detrás de otra y con la banda sonora de las mejores canciones de los sesenta. Pero abrió un camino. De pronto, fueron los hijos de Dylan los que pasaron a tener el control».

Hopper y sus amigos estaban poseídos por un milenarismo que parecía barrer todo lo que encontraba a su paso. Como él mismo dijo: «Quiero hacer películas que hablen de gente como nosotros. Somos una nueva clase de seres humanos. En un sentido espiritual, podemos ser la generación más creativa de los últimos diecinueve siglos... Queremos hacer películas modestas, personales, sinceras... Los estudios son cosa del pasado, y serían muy listos si a partir de ahora sólo se concentrasen en convertirse en compañías distribuidoras de productores independientes».

No era sólo el frenético Hopper, el drogata en la cumbre del éxito, el que hablaba así. Él era la voz colectiva de la nueva generación. Nadie se parecía menos a Hopper que George Lucas, pero Lucas dijo: «El sistema de los estudios ha muerto. Murió... cuando los compraron las empresas y cuando los directores de los estudios se convirtieron de la noche a la mañana en agentes y contables. Ahora el poder lo tiene la gente. ¡Los trabajadores tienen los medios de producción!»

Recuerda Peter Guber, que en esos días ascendía a pasos agigantados en Columbia: «Todo parecía diferente después de *Easy Rider* (*En busca de mi destino*).

Los ejecutivos estaban ansiosos y asustados porque ya no tenían las respuestas. No se podía imitar tan fácilmente, ni producir películas como churros. Todos los días despedían a alguien. Si observabas dónde se detenía el camión de la mudanza, delante del edificio de algún productor o del despacho de algún ejecutivo, sabías antes que ellos que estaban liquidados. Mi falta de experiencia, de contactos y de relaciones no era un hándicap. Por el mero hecho de ser joven, la gente preguntaba: “Bueno ¿y tú qué opinas?”»

Tal vez el resultado más concreto del éxito de *Easy Rider* (*En busca de mi destino*) fue la legitimación de la idea de Raybert, y la transformación de la empresa en una importante fuerza cultural. No sólo habían hecho una gran película; también definieron una sensibilidad, abrieron las puertas de Hollywood a la contracultura. Como lo resumió Schrader, que perdió su trabajo en *Free Press* por su demoledora crítica de la película: «Los de BBS les metieron un cañonazo por la proa. Coppola y Lucas hundieron el barco».

Poco antes del estreno, Raybert pasó a llamarse BBS (Bert, Bob y Steve), tras la entrada de Blauner, que se había convertido en un oso enorme y amenazador de ciento cincuenta kilos, sencillo y campechano, con una enmarañada barba pelirroja. Como ejecutivo de Screen Gems, prefería los trajes ostentosos y caros. Cuentan que, tras sumarse a BBS, sacó todos los trajes al jardín y los quemó, se hizo hippy, se puso montones de collares de cuentas y ropas que parecían andrajos.

Con Rafelson a cargo de las negociaciones —Schneider odiaba tanto a Columbia que no podía soportar la idea de tener que hacerlo él mismo—, BBS cerró un trato que le permitía producir seis películas sin interferencias, siempre y cuando costaran menos de un millón de dólares cada una. BBS decidiría el montaje final, pero eso tenía su precio. Schneider, Rafelson y Blauner garantizaban personalmente el coste de los negativos. Si la película no gustaba, el dinero salía de sus bolsillos. BBS y Columbia iban a partes iguales del neto. «Normalmente, eso no significa nada», dice Blauner, «pero nosotros veníamos de los despachos de contabilidad, lo cual quería decir que a nosotros no iban a jodernos». BBS se dio cuenta de que Nicholson, que era el cuarto socio *de facto*, era una buena inversión, y automáticamente lo tuvieron en cuenta para cada proyecto.

Harold Schneider sería el jefe de producción de todas las películas de BBS. Harold era el perro rabioso del sótano de Bert, el Doberman, como lo llamaban. Si Bert era de hielo, Harold era pura pólvora. Se ponía hecho una furia, gritaba, se hacía el bravucón y amenazaba; se ponía de todos los colores, y las venas del cuello, gruesas como sogas, se le hinchaban mientras echaba saliva por la boca. Con Harold no había punto medio entre la conversación normal y el ataque de cólera. Harold estaba celoso de Bert, y entre ellos no se llevaban muy bien, pero Bert confiaba en él —era de la familia— y sabía que mantendría los presupuestos bajo control. Harold

podía echar un vistazo a una escena en cualquier página del guión y saber exactamente lo que iba a costarle. Ya tenía mucha experiencia a sus espaldas; había trabajado en más películas de las que era capaz de contar —y también lo habían despedido de otras tantas.

Con BBS a modo de garantía, Bert, Bob y Steve decidieron irse del estudio. Columbia les compró un edificio de cuatro pisos en el 933 de La Brea Norte. En el último piso pusieron los despachos de los ejecutivos, decorados por sus respectivas mujeres. El de Bert era enorme, tan intimidatorio como el despacho más convencional del estudio más convencional; la única diferencia eran las secretarias, que se pasaban gran parte del día liándoles porros. En el despacho había una mesa de billar, un escritorio imponente, un tocadiscos de monedas Wurlitzer de 1948 prestado por Jaglom, y una araña de Tiffany. Bert podía apretar un botón de su escritorio y la puerta se abría o se cerraba. Había una sauna y una ducha en el pequeño pasillo que unía su despacho con el de Bob, en el que, entre otras chucherías, tenía un piano antiguo. Naturalmente, bandejas de plata con recipientes llenos de hierba en todas las mesas. Y casi todas las mujeres jóvenes y atractivas que subían a esos despachos eran blanco de los avances de los productores, que llevaban la cuenta de los «tantos» que se apuntaban.

BBS no tardó en convertirse en el antro favorito de una variopinta banda de cineastas y radicales de diversa índole. No había en Hollywood, ni en ninguna otra parte, lugar más en la onda. Sentarse en la sala de proyecciones de BBS a ver *El topo*, de Alejandro Jodorowsky, el surrealista film de culto que en Nueva York y Berkeley pasaron en sesiones de madrugada durante toda la década, y fumar un porro con Bert, Bob, Dennis y Jack, era lo más *in*. Schneider se mantenía muy en segundo plano, pero en muchos aspectos era el Padrino. «Bert consiguió para Columbia muchos productos de éxito, primero explotando la vertiente musical, con The Monkees, y después con *Easy Rider (En busca de mi destino)*», dice Jacob Brackman, un guionista que trabajó para BBS. «La gente pensaba que tenía de verdad buen gusto e integridad y energía, y que hacía negocios muy creativos. Su reputación se fundaba, básicamente, en la idea de que Bert cuidaría de ti. Toda esa gente consiguió algo, por poco que fuese, de *Easy Rider (En busca de mi destino)*, hasta las secretarias. Era casi inaudito; de verdad, la gente lo idolatraba. Podía hacer exactamente lo que le viniera en gana».

Y añade Jaglom: «Orson [Welles] siempre dijo que a Hollywood lo había arruinado Thalberg, que inventó la idea del productor creativo, el productor que le decía al director lo que tenía que hacer. Eso duró de los años treinta a los sesenta. Bert le dio la vuelta, y creó una *nouvelle vague* en Hollywood. La opción no era ya hacer las cosas como ellos querían o no hacerlas. Se abrió la posibilidad de hacer de verdad algo serio e interesante y sobrevivir comercialmente. Queríamos que las

películas fuesen un reflejo de nuestra vida, esa ansiedad que se propagaba como consecuencia de la guerra, los cambios culturales de los que todos éramos hijos... La idea original de BBS era que, en cierto modo, todos éramos polivalentes: todos éramos guionistas, directores y actores, y trabajaríamos en las películas de todos, nos darían un porcentaje, haríamos películas baratas, todo el mundo trabajaría, todos participarían. No parábamos de entrar y salir de los despachos, de leernos entre nosotros lo que acabábamos de escribir. A cualquiera que fuese lo suficientemente excéntrico, le decían: “Perfecto, ¿quieres hacer algo?” Y todo surgía de la sensación de que nadie iba a explotar a nadie, se suponía que todos compartíamos, que todos trabajábamos colectivamente. Pero que nadie se engañe; había una persona al mando: Bert Schneider».

Con todo, había una contradicción en el seno de BBS, que se debatía entre ser un centro neurálgico de la contracultura y una productora convencional. Dice Jim McBride, un cineasta *underground* conocido por una película llamada *David Holzmaris Diary*, que reconoce haber tenido una mala experiencia con BBS: «La verdad es que eran bastante esquizofrénicos. Nosotros los llamábamos “esperma de Hollywood”, porque todos eran hijos de gente que había triunfado allí. Sí, tenían barba, pero en otras cosas no parecían tan diferentes. Eran tipos muy ricos que jugaban a ser hippies. De todos modos, no se puede negar que Bob siempre tenía una hierba fantástica».

Fuera lo que fuese lo que Wyatt quiso decirle a Billy cuando dijo «La hemos cagado», esas palabras ensombrecerían la década. De hecho, los que tenían un oído alerta no tuvieron problemas en percibir el ominoso acorde menor que resonaba detrás de los «Top Ten» de *Easy Rider (En busca de mi destino)*, emblemáticos de la década. En su ensayo «The White Album», Joan Didion, al describir el ambiente de finales de los sesenta, dice: «Recuerdo una época en que los perros ladraban todas las noches y siempre había luna llena».

En las primeras horas de la mañana del sábado 9 de agosto de 1969, cuando *Easy Rider (En busca de mi destino)* llevaba menos de un mes en cartel, la banda de Charles Manson decidió salir del Spahn Ranch y asesinó a Sharon Tate, embarazada de ocho meses, en la casa del 10050 de Cielo Drive, en Benedict Canyon, que Tate y Roman Polanski habían alquilado después de que la dejaran Candice Bergen y su pareja de entonces, Terry Melcher. Otras cuatro personas murieron además de Tate, incluido el peluquero Jay Sebring y dos amigos de Polanski, Abigail Folger y Voytek Frykowski.

Una omnipresente sensación de terror y paranoia se instaló sobre la ciudad como una capa de *smog*, sacudida por violentas corrientes de desasosiego. «El 9 de agosto», escribe Didion, «yo estaba sentada en la parte poco profunda de la piscina en casa de mi cuñada, en Beverly Hills, cuando ella recibió una llamada de una amiga que

acababa de enterarse de los asesinatos que se habían cometido en casa de Sharon Tate Polanski... También recuerdo una cosa, y ojalá la hubiera olvidado: recuerdo que nadie se sorprendió».

Pese a que las víctimas no eran grandes celebridades, los asesinatos dieron en el blanco. Nadie se libró; todos los conocían. Todos se habían hecho peinar alguna vez por Sebring, como Beatty y Towne, o habían sido invitados a la fiesta de esa noche y se habían disculpado porque estaban demasiado cansados, demasiado colocados o porque tenían algo mejor que hacer, como Bob Evans. La sensación «habría podido ser yo» rondaba por las colinas de Los Ángeles. Pocos meses antes, Polanski había intentado que Beatty le alquilara la casa. Beatty recuerda: «Fui a echarle un vistazo y pensé: Sí, me instalaré aquí un tiempo, porque quería dejar el hotel, pero entonces Abigail y Voytek salieron de alguna parte y dijeron que Roman les había dicho que se las alquilaría a ellos. “Hay lugar de sobra para todos”, dijeron, pero yo pensé: No, no quiero compartir la casa». Towne, cuya casa de Hutton Drive, aislada al final de una larga entrada para coches, no quedaba lejos de Cielo Drive, la cerró y se mudó a otra parte. Corrieron rumores de que Manson tenía una lista negra de famosos entre los que figuraban Elizabeth Taylor y Steve McQueen.

Polanski estaba en Europa buscando los exteriores apropiados para *El día del delfín*, película que entonces se suponía que iba a dirigir. Pocos días antes de los asesinatos había estado en París, donde, de muy buen humor, se divertía con un amigo poniéndoles nota a las mujeres en un club llamado Le Circus: «A ésa le pondría un ocho»; «No, yo apenas un seis». Roman y Sharon no se llevaban muy bien en los últimos tiempos. Él no era un hombre al que el matrimonio pudiera restringirle la vida sexual. Poco antes se había acostado con Michelle Phillips, de The Mamas and the Papas, y Sharon sabía perfectamente que su marido ligaba siempre que podía. El día de los asesinatos, Polanski estaba en Londres con Beatty y Sylbert. Cuando se enteró, cogió el primer vuelo a Los Ángeles. «Roman se pasó el vuelo llorando en mi regazo», dice Sylbert. La policía le asignó la protección de dos agentes, y no le dio tregua, lo interrogaron sin piedad. Aunque él estaba en Londres cuando todo ocurrió, tenía la impresión de que lo consideraban sospechoso. «Y él sospechaba de un montón de amigos», dice Sylbert. «Porque se había follado a sus novias o a sus esposas, claro». Polanski sospechaba también del «papa» John Phillips, el marido de Michelle, quien, según ésta, lo amenazó con un cuchillo carnicero.

«Roman era un hombre brillante, el director más leído y más culto que he conocido en mi vida», dice Peter Bart, de Paramount, que trabajó con él en *La semilla del diablo*. «Pero en esos días, la gente cercana a Roman tenía tendencia a morir. Él siempre estaba bajo sospecha». En casa de Rafelson, Buck Henry recibió a Nicholson, Schneider, Hopper y otros con un macabro y morboso informe de lo que

la policía había descubierto. «El pecho estaba en el cesto para el pan, la polla en la guantera del coche de Sebring...» Pistolas y perros guardianes empezaron a venderse como rosquillas, y los intimidatorios portales automáticos que hasta ese momento, en plena Era de Acuario, habían sido una medida de seguridad absolutamente despreciada, se volvieron indispensables.

La gente se daba codazos para subirse al tren del «casi-me-matan-a-mí-también». «Si en casa de Sharon se hubiera encontrado la mitad de la gente que supuestamente tenía que estar ahí esa noche, habría sido una matanza comparable a Jonestown»,^[17] dice Henry. Era como si la gente quisiera ser parte de lo ocurrido, sacrificada como bestias para satisfacer algún oscuro propósito personal. No era ésa una muerte a manos de los cerdos, como la habían fantaseado *Bonnie y Clyde*, *Grupo salvaje*, *Dos hombres y un destino* y *Easy Rider (En busca de mi destino)*; como guión era mucho mejor, más espeluznante y convincente: Manson era uno de ellos, un hippy, la esencia de los años sesenta. Si Hollywood era el planeta prohibido, él era el monstruo del ello freudiano. «Pensábamos: soy famoso, soy una celebridad, no me lo merezco, alguien va a matarme, a mí, a mi mujer o a mi familia», prosigue Henry; «para mí fue el suceso que definió nuestra época. Afectó al trabajo de todos, y también a lo que pensábamos de los demás».

Manson quería que Hopper protagonizara la versión cinematográfica de su vida. Hopper no quiso conocerlo, porque Sebring había sido un buen amigo suyo, pero al final la curiosidad venció a los escrúpulos. «Fui andando al juzgado, donde lo tenían encerrado en una celda; había un montón de jovencitas acampando fuera», recuerda. «Se había autolesionado, se había hecho una cruz en la frente. Le pregunté por qué. “¿No lees los periódicos, tío? Todos mis seguidores se han hecho un corte como éste; así, cuando llegue la revolución negra, sabrán quiénes son los míos”. Me imaginé que me había elegido a mí porque había visto *Easy Rider (En busca de mi destino)*, pero lo que me dijo fue que me había visto en un programa de televisión, *The Defenders*, en un episodio en el que mataba a mi padre porque había tratado brutalmente a mi madre». Manson no pudo realizar su sueño; el actor escogido era el ideal —y él habría debido ser el productor—, pero Hopper nunca hizo la película.

Por supuesto, la gran ironía radica en que los asesinatos se cometieron apenas dos años después del «verano del amor», una semana antes de Woodstock, la celebración de todo lo que se suponía lo mejor de los años sesenta. Como si, en el momento de alcanzar la madurez, ya empezaran a abrirse los oscuros brotes de la decadencia. La psicodelia estaba a punto de desaparecer; el ácido ya lo mezclaban con anfetaminas para hacer un alucinógeno sintético llamado STP que provocaba paranoia; el *speed* y la heroína ya empezaban a diezmar Haight-Ashbury,^[18] y Hollywood se disponía a lanzarse por la autopista de la cocaína. Se tuvo la sensación de que algo concluía, de que una era terminaba, de que habían hecho lo que habían querido durante un tiempo,

y, para los de mentalidad más apocalíptica, la sensación de que la Parca pronto vendría a matarlos a todos. «Fue el final de los sesenta», dice Sylbert. «Por toda la ciudad se oía a la gente tirar de la cadena».

No obstante, pese a la moraleja y a las réplicas metafísicas de ese seísmo que fue el asesinato múltiple firmado por Manson, sacudidas que se prolongaron hasta bien entrado el año 70, mientras el juicio se eternizaba, Hollywood regresó a la vida de siempre. Beatty organizó un discreto velatorio para Sharon en su ático. Tras los funerales, la extrañeza de los asesinatos cedió paso a lo cotidiano, a lo tranquilizador. La recepción fue en casa de Bob Evans, una barbacoa. Él mismo sirvió los perritos calientes. Mientras la policía buscaba a los asesinos de Tate, *Easy Rider (En busca de mi destino)* llenaba los cines de todo el país aquel largo y caluroso verano de 1969, y también durante todo el otoño y el invierno, comenzada ya la nueva década. Fue una locura. Puede que los asesinatos de Charles Manson fueran una señal, pero la mayoría la desoyó: todos estaban demasiado ocupados filmando, drogándose, follando y gastando dinero.

3. EXILIO EN LA CALLE MAYOR (1971)

Del enfrentamiento Robert Altman-Warren Beatty durante el rodaje de *Los vividores* mientras John Calley relanzaba Warner Bros, y Coppola presidía la ascensión y caída de American Zoetrope.

De repente hubo un momento en que parecía que ellos querían hacer exactamente las mismas películas que tú querías hacer.

ROBERT ALTMAN

Cuando estaba a punto de finalizar la posproducción de su ansiosamente esperada película *Trampa 22*, Mike Nichols y su productor, John Calley, decidieron echarle un vistazo a la que se perfilaba como su más segura competidora, una película a la que Robert Altman acababa de ponerle punto final y que, según todo indicaba, se parecía un poco a la suya. Los dos hombres se apoltronaron en las lujosas butacas de la sala de proyección. Que *M.A.S.H.* representase una seria amenaza para *Trampa 22* era lo último que se les pasaba por la cabeza. Después de todo, Mike Nichols, famoso por *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* y *El graduado*, era el director más cotizado del país.

No obstante, Nichols enseguida sintió una opresión en el pecho, producto de la visión oscuramente cómica de Altman, y reconoció que la película lo había deslumbrado. «*M.A.S.H.* nos atacó por sorpresa: era mucho más fresca, viva y espontánea, y también más graciosa que *Trampa 22*», dice Nichols. «Vimos que con ellos no íbamos a poder». Por lo tanto, para Nichols no fue una sorpresa que *M.A.S.H.* fuese un éxito enorme. Ni tampoco para Altman, que era plenamente consciente de que iba a por Nichols. En su despacho tenía una pancarta que decía «Entrampado 22».

Entretanto, Beatty, cansado de esperar el borrador de Towne para *Shampoo*, le dijo a Stan Kamen, su representante: «Busquemos una película que pueda hacer con Julie». Kamen respondió: «¿Qué te parece Robert Altman? Tiene un guión llamado *Los vividores*». Beatty nunca había oído hablar de Altman, pero organizó una proyección de *M.A.S.H.* y apreció el estilo bufonesco del director. Como Arthur Penn, Altman se interesaba por la relación entre el medio y el mensaje, pero, mientras que Penn más de una vez podía ponerse solemne, Altman era lúdico y daba preferencia a los juegos narrativos y visuales, y no perdía oportunidad de recordarle al público que estaba viendo una película. Lo mejor de todo era que, como en *Bonnie y Clyde*, también en *M.A.S.H.* los jóvenes progres mandaban a la mierda a los carcamales.

Beatty leyó el guión de *Los vividores* y le gustó bastante, pero se dijo a sí mismo: Me falta saber si Julie querrá hacerla. La señora Miller es una mujer americana, y la

verdad es que no se le parece en nada. «Julie nunca quería hacer nada», recuerda Beatty. «Era la actriz más selectiva que conocí. Para *Doctor Zhivago* hizo una prueba de pantalla de cinco días. Era una perfecta desconocida, pero le dieron el papel y lo primero que hizo fue rechazarlo. No miento si digo que tuve que empujarla a hacer la película, yo pensaba que podía estar muy graciosa en ese papel».

Beatty llamó a Altman desde Nueva York, donde se alojaba en el Delmonico, en la calle Cincuenta y siete; después voló a Los Ángeles para conocer al director y, tras el encuentro, aceptó hacer la película. Altman cobró 350.000 dólares por su trabajo. La industria estaba en tan mal estado que, aunque Beatty fuera un actor muy solicitado, tuvo que renunciar de entrada a su caché habitual y aceptar un porcentaje de lo recaudado en taquilla. Warner financió la película.

Los vividores no era la clase de proyecto que habría podido gustarle a Jack Warner, ni el bravucón Altman el tipo de director que el magnate apreciaba. Pero Jack Warner ya no estaba en los estudios, y tampoco estaban Eliot y Kenny Hyman. En 1969, Kinney National Service —una compañía que empezó con pompas fúnebres y aparcamientos— compró Warner Bros.-Seven Arts. Steve Ross, de Kinney, no participaba directamente en las operaciones de los estudios, pero contrató al agente Ted Ahsley, de cuarenta y siete años, para sustituir a Eliot Hyman. Ashley había sido el director de la poderosa agencia Ashley-Famous, que Kinney había comprado dos años antes. Fue el primero de una larga serie de representantes que en la década de los setenta abandonarían las agencias para pasarse a los estudios o a la producción.

Ashley había nacido en una casa de vecindad de Brooklyn, y se había abierto camino desde la sala de correo de William Morris. «Ted es implacable, pero simula amabilidad mejor que cualquier persona que haya conocido nunca», dijo un ejecutivo de otro estudio. «Con Teddy, la consigna es “Quiéreme o te mato”». Con poco más de un metro sesenta de estatura y sesenta y dos kilos de peso, Ahsley era un gnomo, pero tenía fama de ser un auténtico semental. En palabras del productor Don Simpson, que empezó su carrera en Warner, Ashley «iba loco por los coños».

Ashley no perdió el tiempo, y en cuanto llegó hizo limpieza. De los veintiún principales ejecutivos de Hyman, despidió a dieciocho y montó su propio equipo. Calley, de treinta y nueve años, estaba en el plató de *Trampa 22*, desayunando con Tony Perkins, uno de los actores de la película; ya iban por los huevos cuando recibió la llamada. Calley fue a atenderla y volvió a la mesa. «Acabo de recibir la llamada más loca de mi vida».

«¿Quién era?», preguntó extrañado Perkins.

«Ted Ashley, para preguntarme si quería ser el jefe de producción de Warner».

«¿Y qué le has dicho?»

«Que no me veo en ese puesto». En la mente de Calley, los ejecutivos eran hombres de mediana edad con trajes de corte perfecto que aminoraban la marcha de

sus Bentleys fabricados por encargo para entrar en su aparcamiento privado rodeados de guardaespaldas. «No, no puedo imaginármelo. Le dije que me lo pensaría y le diría algo mañana».

«No seas imbécil. ¿Cuántos tienen la oportunidad de llegar a jefe de producción? ¿Qué es lo peor que puede pasar?»

«Puedo cagarla».

«¿Y? Eso no es nada nuevo. Todos meten la pata. ¿Te olvidas de Harry Cohn? Mira la mierda que ha hecho. Tienes que aceptar».

«Sí, por supuesto, tienes razón. Sería un gilipollas si no lo pruebo». Calley llamó a Ashley y le dijo: «Me encantaría».

El joven jefe de producción había aprendido a hacer negocios a la sombra de su padre, vendedor y «traficante» de automóviles. De joven, Calley tenía pocas esperanzas. Consiguió, no sin dificultades, un trabajo de mensajero en NBC, y a partir de ahí fue escalando posiciones. En 1969 ya era un veterano en producción; había estado a cargo de películas como *Los seres queridos*, *El rey del juego* y *La americanización de Emily*, para Filmways, la productora de Martin Ransohoff.

Calley estaba unido sentimentalmente a Elaine May, y fue gracias a ella como conoció a Mike Nichols. Calley y Nichols se hicieron grandes amigos, y así fue como Calley llevó *Trampa 22* a Filmways y la produjo. Cuentan que Ransohoff quería a Calley como a un hijo, y que cuando se enteró de que había firmado un contrato en virtud del cual se le impedía (nada menos que a él) la entrada en el plató, se puso hecho un basilisco y lo despidió.

Ashley también contrató a Frank Wells, un erudito de Rhodes y abogado de Clint Eastwood, para que dirigiera los asuntos comerciales. Nessa Hyams, de Nueva York, sería la responsable de casting. Tony Bill fue el productor interno de la empresa. Ashley conservó a dos veteranos de la casa: Dick Lederer, ascendido a vicepresidente del departamento de producción, y Joe Hyams, que a su vez contrató a Simpson, un chico de Alaska. ¡No podía haber ido más lejos a buscarlo! Calley contrató a otros dos jóvenes editores de guiones: primero a Barry Beckerman, de veintitrés años, y luego a Jeff Sanford, de veinticinco. Ashley también apostó por el promotor musical Fred Weintraub, y lo nombró vicepresidente de servicios creativos, con base en Nueva York.

Con Calley, Warner se convirtió en el estudio más prestigioso de la ciudad. Refinado y agudo, Calley daba la impresión de estar por encima de todo y haber condescendido a visitar los bajos fondos de Hollywood. Como lo expresó un bromista, era el desinfectante azul en la taza del inodoro. Calley inmediatamente compró el pabellón de huéspedes de la antigua mansión de Barrymore, con sus casetas para perros con calefacción y reloj de sol renacentista en la piscina. Era tan «moderno» que ni siquiera tenía escritorio en su despacho; sólo una enorme mesita de

centro repleta de tentempiés, bastoncitos de zanahoria, huevos duros y dulces. Y montones de antigüedades. Su estilo era propio de un caballero inglés. Tenía mano para hacer dinero, jugaba en el mercado del oro, le encantaba comprar y vender coches y barcos costosos. Por contrato le correspondía un coche nuevo todos los años, y elegía los más caros. Tenía media docena de Mercedes Gullwings en un depósito, como inversión. «Sabía dónde estaban todos los yates del mundo, de cualquier tamaño, y también se sabía el tonelaje», cuenta Buck Henry. «Nunca compraba nada que no pudiera vender por más de lo que lo había comprado».

Calley supo crear una atmósfera agradable para los cineastas de los sesenta y los setenta. Los ejecutivos de producción hacían horas extras, pero vestían camisetas de faena y téjanos en lugar de trajes. Hasta Wells se puso téjanos. Sanford calzaba sandalias y se recogía el pelo en una coleta. «Ibas a Universal y todos parecían recortables», recuerda Nessa Hyams. «En cuanto llegabas a Warner, estabas en pleno Woodstock. A las cinco de la tarde, en lugar de oírse el tintineo de los cubitos de hielo en un vaso, el aroma de la marihuana inundaba todo el primer piso». Y Sanford añade: «Fumar hierba y tomar ácido era una especie de punto a favor. Todos éramos hippies».

Todos los días después del almuerzo, los ejecutivos de Warner pasaban películas de arte y ensayo. Se vieron todas las de Kurosawa que cayeron en sus manos, y también todo Fellini, Truffaut, Renoir, Ermanno Olmi, René Clair. Copias flamantes. Ross le había dado a Ashley luz verde, y Ashley hizo lo mismo con Calley, quien dice: «Si McQueen y Streisand hubiesen entrado en la oficina de Ted a decirle: “Aquí tienes nuestro guión, trabajaremos gratis, Barbra cantará veinticinco canciones, todos saldremos desnudos, etcétera, etcétera”, él les habría dicho: “Me encanta la idea, pero tenéis que hablar con John Calley. Él me contrató”».

En parte al menos, Ashley había contratado a Calley por sus relaciones con los directores, y fue a ellos a quienes se volvió el nuevo jefe de producción. «Empezamos a hacer películas sin productor casi desde el primer día», dice Calley. «Los estudios pensaban que los directores eran unos chalados. Cuando hicimos el trato con Kubrick para *La naranja mecánica*, a todo el mundo le emocionaba la idea de tenerlo en el estudio, pero después cundió el pánico: “¿Cómo podremos controlarlo?” La productora contrataba a alguien por su talento y luego le hacía imposible utilizarlo. Yo nunca pensé así. Era la única persona en una posición de poder en el estudio con experiencia real en cine, y me sentía muy a gusto con los directores. Si éste es el tipo que va a mirar a través de la lente, y que va a evaluar los diálogos, mejor que sea él quien esté a cargo de todo. Empezamos a hacer películas sin productor casi desde el primer día. Los directores tenían que hacerlo todo».

Calley confeccionó una lista de unos veinte directores a los que quería en su empresa: Kubrick y Nichols en cabeza, pero también estaban Sydney Pollack, Mark

Rydell y Billy Friedkin. Después venían los británicos, John Boorman, Tony Richardson, Lindsay Anderson y Jack Clayton. Calley heredó a Sam Peckinpah y Luchino Visconti del régimen de Seven Arts.

Prácticamente lo primero que hizo cuando llegó al estudio fue llamar a Arthur Penn y decirle: «Oye, Arthur, me gustaría que volvieras a montar *El zurdo*. Es una tragedia y nunca debería haberlo sido...» Penn exclamó: «¡Fantástico!» Calley llamó a Rudy Fehr, el veterano jefe de montaje que llevaba en los estudios desde que tenían memoria, y le dijo: «Quiero las tomas eliminadas de la versión final de *El zurdo* porque Arthur va a volver a montarla». Y Fehr muy alegremente le dijo, con su imposible dejo alemán: «Oh, ya tiraaamos a la basura toda esa mieeergda».

Calley y Wells formaban la perfecta pareja del bueno y el malo. Wells era un tipo bastante cerril que miraba hasta el último centavo. Calley siempre decía: «Si fuera por mí, apoyaría tu proyecto, pero Frank, o Ted..., no, a ellos no les gusta». Dice un ejecutivo que trabajó con ellos: «Calley es un genio a la hora de ponerse del lado de la persona con la que está hablando, quienquiera que sea; los malos son los otros». Con frecuencia era cierto. Calley traía a la gente con talento; Wells la echaba.

El primer éxito del nuevo régimen, *Woodstock*, lo trajo Weintraub. Fred era un hombre corpulento y jovial que llevaba el pelo largo recogido en una coleta y una gorra azul con visera corta a lo John Lennon. Era todo un personaje, y propietario del Bitter End Coffeehouse del Village, donde Beatty y Charlie Feldman fueron a ver a Woody Allen, y en el que tocaba Bob Dylan. Ashley y Weintraub se habían hecho grandes amigos cuando el primero todavía era agente.

«Nadie me apoyaba», recuerda Weintraub. «Me sentaron y me dijeron: “Ya se han hecho doce películas de festivales, y todas fueron un fracaso absoluto, ¿por qué quieres otro fracaso?” Calley no quería hacer *Woodstock*. Yo les dije: “Si no aceptáis, me largo”». Calley pensó que era tan poco dinero que, si fracasaba, podían usar la película para hacer púas para guitarra. Y accedió. *Woodstock*, que a Warner le costó una suma ridícula, recaudó 16,4 millones de dólares sólo en Estados Unidos cuando se estrenó en 1970. Ashley recompensó a Weintraub llevándolo a Los Ángeles. El nuevo despacho de Weintraub parecía un *ashram*, con su cortina de cuentas en la entrada, el imprescindible incienso y, por supuesto, mucha marihuana. *Woodstock* le dio a Weintraub un peso considerable en el estudio, donde parecía el ejecutivo encargado del estilo de vida alternativo.

El siguiente éxito de Warner fue *Verano del 42*, que recaudó catorce millones. Wells, la conexión con Eastwood, trajo al astro de Universal para *Harry el sucio*. Kubrick se sumó a ellos y filmó *La naranja mecánica*. Pollack hizo *Las aventuras de Jeremiah Johnson*; Alan Pakula, *Klute*; Friedkin, *El exorcista*; Truffaut, *La noche americana*, y Visconti, *La caída de los dioses* y *Muerte en Venecia*. Warner salvó una producción independiente titulada *Billy el Defensor* que se convirtió en una mina de

oro, y también se quedó con una película de Scorsese. *Malas calles*, de la que nadie quería saber nada. Algunos proyectos, como *Deliverance*, dirigida por John Boorman, los sorprendieron incluso a ellos. Barry Beckerman instó a Calley a que lo comprara, pero sus colegas pensaban que estaba loco. Le dijeron: «Espera un minuto. Tres tipos agarran una canoa y se van a pasar un fin de semana al campo; un descerebrado toca un solo de banjo en un puente y luego a uno de ellos le dan por culo: ¿creéis que eso es una película?» Calley estaba listo para tirar el guión a la basura, pero Beckerman fue a verlo a su despacho y le dijo: «No seas idiota, tienes que hacer esta película». Calley dijo: «Tienes razón, me estoy comportando como un gilipollas, no estoy confiando en mis instintos».

Antes de *Deliverance*, Boorman había filmado *Infierno en el Pacífico* (1968), para ABC Films, y los productores habían cambiado el final sin avisarle. «Fue tan traumático que prometí no volver a filmar una película sin tener la decisión final sobre el montaje». Un par de años más tarde, todo había cambiado. Recuerda Boorman: «Trabajé con James Dickey en el guión, se lo di a Calley y dijo: “De acuerdo”. Nadie tomó notas, fue sólo una conversación general. El director mandaba». Calley también permitió a Boorman que produjera, lo que le aseguraba otra medida de protección. A lo largo de esa década, el crédito de productor sería imprescindible para los directores de éxito; era, a la vez, expresión y garantía de su poder.

Calley no había conseguido olvidar que *M.A.S.H.* había hundido *Trampa 22*, y puso a Altman en uno de los primeros puestos de su lista de directores. Ésa fue la razón por la cual, cuando se le presentó la oportunidad de financiar una película dirigida por Altman con Beatty y Julie Christie de protagonistas, no la dejó escapar.

Católico no practicante, Robert Altman había sido un rebelde desde el primer momento. Hijo de una familia prominente de Kansas City, nació el 20 de febrero de 1925. Su padre, licenciado en Comercio, agente de seguros, era un auténtico personaje, jugador, putero y bebedor. La familia llevaba una vida desahogada; siempre había una red de seguridad, hecho que puede haber alimentado la arriesgada política financiera y emocional que Altman practicó de mayor. El futuro director se alistó en la fuerza aérea cuando tenía diecinueve años, y sirvió de copiloto en los B-24 contra el Japón en los últimos días de la Segunda Guerra Mundial.

Se casó con LaVonne Elmer. Justo antes de la boda, los tórtolos tuvieron un grave accidente automovilístico. A ella le inmovilizaron las mandíbulas, y en la ceremonia no tuvo más remedio que mascullar entre dientes el juramento. Altman salió ileso, y ésa sería la historia de su vida. La pareja se instaló en Los Ángeles, donde se las ingenieron como pudieron. Él tuvo diversos trabajos, incluido el de tatuar el número de identificación a los perros de la ciudad. Se relajaba yendo al cine. Vio *Breve encuentro*, de David Lean, y *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio De Sica, películas que

despertaron su interés por el cine. Empezó a escribir guiones y relatos. Pero Bob, que era un culo de mal asiento, se separó de LaVonne y regresó a Kansas City, donde encontró, en Calvin Company, trabajitos con los que ir tirando.

En Los Ángeles, Altman había conocido los placeres del *glamour* y del oropel, y allí siguió enviando a limpiar su cazadora de cuero favorita mientras se las ingeniaba para aproximarse a algo que él imaginaba un estilo de vida hollywoodiense en Kansas —nada sencillo—, del que formaban parte generosas cantidades de chicas, juego y alcohol. A la hora del almuerzo se retiraba a casa de una prostituta para una rápida mamada de dos dólares. «Altman creía que eso era algo muy propio de Hollywood», dijo Richard Peabody, el amigo que le acompañaba, «hacerse chupar la polla a la hora del almuerzo».

En 1954, Altman conoció a la ex modelo Lotus Corelli, que se convertiría en su segunda esposa. El matrimonio duró tres años; tuvieron dos varones, Michael y Stephen. Un año después, hizo un largometraje de bajo presupuesto, *The Delinquents*, financiado por un pequeño exhibidor del Medio Oeste. Altman estaba decidido a montar la película en Los Ángeles, pero como el exhibidor se negó a pagarle el billete de avión, la última semana de agosto de 1956 metió los copiones en un Thunderbird del 56 que había escamoteado del rodaje y puso rumbo al oeste, acompañado por Reza Badiyi, un amigo iraní. Altman le dio la espalda a Kansas City para siempre, dejando atrás dos matrimonios, a un par de críos, a sus padres y sus hermanas. Durante el viaje, escucharon por radio la convención republicana que nominó a Eisenhower y Nixon. Altman, demócrata, apoyaba a Adlai Stevenson.

Al año siguiente consiguió trabajo en *Alfred Hitchcock Presents*. Éste sería el comienzo de una década de trabajos televisivos que repetidamente lo vieron dejar su impronta con métodos innovadores. Altman se enfrentaba a quien tuviera que enfrentarse y, cuando se indignaba, se largaba y pasaba a otra cosa. A lo largo del camino, como una bola de nieve lanzada ladera abajo, conoció a gente que pasaría a formar parte de su equipo creativo. Entre ellos estaba Tommy Thompson, que reivindicaba su derecho a la fama porque en 1946, mientras trabajaba para los servicios de radio de las fuerzas armadas en Tokio, informó de que un monstruo marino tipo Godzilla había invadido el Japón. Esta travesura era algo que Altman apreciaba, y los dos hombres no tardaron en hacerse buenos amigos. Thompson empezó a trabajar regularmente para Altman como primer ayudante de dirección. Solía pasar a recogerlo por su apartamento situado en un magnífico edificio antiguo en la esquina noroeste de Fountain y La Cienega, West Hollywood, para llevarlo al trabajo, pero, cuando golpeaba a la puerta, no era extraño que nadie le respondiese. Entonces, Thompson entraba y encontraba a Bob inconsciente, una copa sin terminar a su lado. «Se parecía a ese grandullón de la propaganda de harina, el Pillsbury Dough Boy»^[19], recuerda Thompson. «Yo lo metía en la ducha, lo vestía, lo bajaba

hasta el coche y nos íbamos al lugar donde estuviéramos filmando. Él se sentaba en una silla alta de director, yo me quedaba de pie detrás. Mientras ensayaban, Bob se quedaba dormido y yo le daba un codazo; se despertaba y decía: “¿Qué tal estuvo?” Yo le decía: “Que lo repitan”. Y él decía: “De acuerdo, venga, a repetir”, y volvía a quedarse dormido. Yo le daba un golpe y le decía: “Que corten”. “¡Corten!” “Diles que vayan más rápido”. “Más deprisa, chicos”. Y así nos pasábamos el día».

En 1959, en Desilu Productions, donde trabajaba en una serie llamada *The Whirlybirds*, Altman conoció a Kathryn Reed, que se convertiría en su tercera mujer. Kathryn era una extra que hacía de enfermera. Hacía mucho calor ese día; él tenía un trapo mojado en la cabeza, en la que el pelo empezaba a ralearle. Altman decía que su pelo estaba debatiéndose entre ponerse blanco o caérsele. Cuando Reed se bajó del autobús, el director le preguntó: «¿Cómo están esos ánimos?» «Por los suelos», respondió ella, y se fue hacia la máquina de café. Él la siguió y le dijo: «Si mezclas café con chocolate caliente, sale una especie de capuchino». Ella pensó: Se nota que este tipo tiene mucho mundo. Altman la llevó a dar una vuelta en helicóptero, y no hizo falta nada más. Los dos estaban en medio de sus respectivos procesos de divorcio. Se casaron en México y, un año más tarde, cuando los procesos terminaron, volvieron a casarse en California. Ella tenía una hija llamada Connie, de un matrimonio anterior. Los tres se instalaron en un apartamento de Brentwood; dos años después se mudaron a una casa en Mandeville Canyon, encima de la zona elegante, en lo que Kathryn llamaba «las chabolas de Malibú», donde vivieron nueve años.

Altman fue pasando de productora en productora, de serie en serie, y terminó en Warner, dirigiendo programas como *Hawaiian Eye* y *Maverick*, y también *Bonanza*, rodada en interiores, mientras no paraba de quejarse de que sus ex mujeres estaban comiéndoselo vivo con la cuestión de la pensión alimenticia y la manutención de los niños. Lo llamaban al plató y él gritaba: «¡De acuerdo, mándame a la cárcel si quieres! ¿Va a servir de algo?»

Tras una época dirigiendo *Combat*, una serie con pretensiones de documental, bastante cutre, en la que la guerra se retrata como un infierno (Sandra Goode, de la familia Manson, dijo una vez que era su programa favorito), Altman pasó al *Kraft Suspense Theater*, en Universal. Como siempre, se enemistó con el jefe, y no tardaron en despedirlo. En septiembre de 1963, en un numerito típico de su bravuconería suicida, concedió una entrevista a *Variety* en la que dijo que el programa de Kraft era «soso como su queso».

Fue en esa coyuntura, con Altman buscando un nuevo agente, cuando George Litto entró en su vida. Litto era un hombre bajito, pendenciero, inestable y raro, con un ego enorme. Siciliano, era uno de esos tipos que siempre conocen los mejores restaurantes y siempre hace los mejores negocios. «No entendía por qué diablos me

llamaba precisamente a mí, aunque sospecho que todos los demás tenían miedo de ser su representante», dice Litto. «Eramos de la misma escuela, la de Hemingway, Hammett, Chandler, bebedores empedernidos todos, bocazas, gente no dispuesta a pasar por el tubo. Nuestro ídolo era John Huston. Pero yo también quería trabajar con gente que iba a hacer grandes cosas».

Litto lo aceptó. «La verdad es que fue una inversión pésima», prosigue. «Me hacía perder muchísimo tiempo y tampoco hice tanto dinero con él. Pero me divertía porque Altman era un rebelde, un fanfarrón, un anarquista, un loco, un hijo de puta. Un tipo pendenciero. Te decía a la cara que te fueras a tomar por culo. También podía ser un gilipollas y un miserable; en realidad, Bob podía ser como le diese la gana, y lo cierto es que era imposible saber cómo se comportaría en una reunión, y eso era lo más interesante de todo».

En 1963, Altman se estableció en el otro lado de la ciudad, lejos de BBS. Lion's Cate, en el 1334 de Westwood Boulevard, ocupaba un antiguo edificio de dos pisos, estilo Tudor, dos manzanas al sur del Wilshire. Los despachos pasaron a ser la guarida de su equipo. Habían puesto la imprescindible mesa de billar, las máquinas de flíper y el sillón de barbero, tan de moda en aquellos años. Dos escaleras de caracol, de madera, llevaban al segundo piso. Al fondo, un patio. Más tarde Bob compró la planta superior, del otro lado del edificio, y la convirtió en vivienda. Y mandó que pusieran una auténtica barra en una de las paredes de su despacho.

A Bob le gustaba hacer las cosas con clase; allí nadie bebía jamás en vasos de plástico, siempre se utilizaban de cristal. Él nunca bebía durante el día; respetaba estrictamente el principio de «¿ya son las cinco?». De hecho, el equipo siempre sabía que estaban haciendo la última toma de la tarde cuando Altman mandaba a alguno de los chicos de utilería a buscar la primera copa de Cutty Sark. Altman podía ser un borracho repugnante. «A Bob le afloraba el lado oscuro cuando bebía», dice Thompson. «Podías verlo borracho, sentado, contando cosas, pasándoselo bien, y de repente el alcohol lo trastornaba y se te lanzaba encima... Era capaz de matarte, empezaba a perseguirte por la habitación y a decirte: “Déjame que te diga un par de cosas sobre ti... Tu jodida personalidad es...”», y claro, la gente se ponía a llorar y se marchaba. Llegó un momento en que, cada vez que le preparaba un trago, lo que hacía era llenarle el vaso de agua, la teñía con unas gotas de escocés y se lo llevaba con mucho cuidado para que cuando se lo tomara creyese que era whisky». Litto añade: «Digan lo que digan, pese a que vivía rápido y por todo lo alto, nunca vi que su estilo de vida interfiriese en su trabajo en esa época. A las cinco de la mañana ya estaba sobrio, y a las seis en el despacho».

A Altman le encantaba jugar y a menudo se iba a Las Vegas sin pensárselo dos veces. Un día lo acompañaron un amiguete y su chica. El amigo entró en la habitación de Altman en el Sands y se encontró al director retozando entre billetes de

cien dólares desparramados por la alfombra. «Te doy uno de éstos por tu chica», le dijo Altman.

«¿Qué coño estás diciendo? ¡A mi chica tú no la tocas!»

«¡Te doy dos!»

Altman se dio a la hierba como una vaca guernsey. Thompson y sus otros amigos sintieron un gran alivio. Con la marihuana se colocaba, pero lo relajaba; parecía no quedar nada del Altman borde que afloraba con la bebida. Altman se zambulló de cabeza en los sesenta: se dejó crecer el pelo —o lo que le quedaba—, y la barba, empezó a usar jerséis de cuello alto, caftanes, ankhs y collares.

Pese a estar instalado en sus propias oficinas, los finales de los sesenta fueron una época dura para el director. Se negó a hacer más televisión, resuelto a reservarse para un largometraje. Mientras esperaba, se sentaba con sus compinches a mirar viejos episodios de *Combaty* a tragarse botellas de Cutty Sark. Apostaba; trataba de ganar en los hipódromos lo suficiente para salir adelante, y vivía de la pensión que le pasaba a Kathryn su ex marido. Volvió a la bebida con más fuerza que antes; caía redondo en los restaurantes y sus amigos tenían que llevarlo a casa.

En 1968, Altman hizo *That Coid Day in the Park*, un trabajo que le consiguió Litto. Cuenta Litto: «Nadie quería hacer una película con Bob Altman». Finalmente, el agente acorraló a Donald Factor, heredero del imperio de los cosméticos, para que la financiara. Nicholson quería ser el protagonista, pero el director pensaba que era demasiado viejo. Harold Schneider iba a ser el ayudante de dirección (Altman, que no podía verlo, lo despidió el primer día). La película se rodó en Vancouver. Bob no pudo evitar dirigir fuera del plató, y mangoneó a todos los que tenía a su alrededor. Según una fuente, le gustaban los juegos mentales, era esa clase de persona a la que le gusta sembrar cizaña, traicionar para conseguir una reacción, decirle a alguien lo que otro había dicho a sus espaldas —inventándolo en caso necesario—, sólo para divertirse.

Más o menos una semana después de que Calley ocupase su nuevo cargo, recibió un telegrama de San Francisco que decía: «Ponte en forma o lárgate». Firmado: «Francis Ford Coppola, American Zoetrope». Coppola tenía una antigua relación con Warner Bros., para quienes había filmado *El valle del arco iris*. La experiencia había sido desastrosa; peor aún, un desvío de la idea que Coppola tenía de sí mismo como *auteur*, y él había decidido ponerse otra vez al día, dejar los estudios y hacer sus películas. Y a su manera. Cuando era niño, su madre había desaparecido una vez tras una pelea con el padre y se había pasado dos días en un motel. Este incidente se convirtió en el meollo de *Llueve sobre mi corazón*, película que Coppola escribió mientras trabajaba en *El valle del arco iris* y que dirigió en el verano de 1968. Coppola siempre fue partidario de forzar la mano de los estudios gastando todo el dinero que podía hasta que la productora no tenía otra opción que firmar. El método

le funcionó con *Llueve sobre mi corazón*, aunque en este caso tuvo que rascarse el bolsillo para preparar el cebo. «Que tuviera huevos para apoquinar veinte mil pavos de su bolsillo Fue algo asombroso», cuenta Walter Murch. «Eso ha sido parte del genio de Francis desde siempre, no sólo atreverse a cruzar el puente, sino a hacerlo por el borde y, por lo visto, sin caerse, colgado en el espacio mientras los tiburones le mordisquean los talones y él dice: “Eh, venid aquí, es fantástico”». Al final Coppola persuadió a Warner Seven Arts para que respaldara su proyecto. «Francis era capaz de venderles hielo a los esquimales», dijo Lucas, admirado. «Tenía un carisma que superaba toda lógica. Ahora puedo imaginar qué clase de hombres fueron los grandes césares de la historia, su magnetismo».

Como *Easy Rider (En busca de mi destino)*, *Llueve sobre mi corazón* describe un viaje a través del país, aunque en la dirección opuesta, de este a oeste. Como Hopper y Fonda, también Coppola y Lucas eran conscientes de que las películas ya no tenían que rodarse y montarse en Hollywood. Contar con nuevo equipo ligero significaba poder lanzarse a la carretera en busca de la América auténtica y filmar historias reales de gente real. (Coppola tuvo la cautela de decir que *Llueve sobre mi corazón* era un documental para no tener que usar un equipo impuesto por los sindicatos.) El equipo, unas veintitantas personas como mucho, cogió un par de furgonetas y salió de Nueva York. Entre ellos viajaba una adolescente escuálida llamada Melissa Mathison, que más adelante se casó con Harrison Ford y fue nominada para un Oscar por el guión de *E. T.* Melissa había sido la canguro de los niños de Coppola desde los doce años, y se ocupaba de organizar carreras de tres pies mientras los hombres hablaban de cine.

En el documental que Lucas filmó acerca del rodaje de *Llueve sobre mi corazón*, sorprendió a Francis cuando llamaba por teléfono a la productora y gritaba, a la Hopper: «¡El sistema caerá por su propio peso! ¡Es impenable!»

En el camino, Coppola y Lucas mantuvieron conversaciones no muy distintas de las de Schneider y Rafelson. «Para Francis, Zoetrope era como una especie de estudio alternativo al de *Easy Rider (En busca de mi destino)*, un lugar donde tener a un montón de jóvenes talentosos por nada, hacer sus películas, esperar que una de ellas fuese un éxito y al final construir una productora», dijo Lucas. «Fue un acto de rebeldía. Nosotros teníamos ideas muy estafalarias que nunca habrían contado con el visto bueno de los estudios. Zoetrope fue una ruptura con Hollywood, una manera de decir: “No queremos ser parte del *establishment*, no queremos hacer las películas que ellos hacen, queremos hacer algo totalmente diferente”. A nosotros lo que nos importa es la película, no el negocio ni hacer películas comerciales». Y John Milius, que se quedó en Los Ángeles pero girando alrededor del campo de gravedad de Zoetrope, añade: «Francis llegaría a ser el emperador del nuevo orden, pero su imperio no iba a parecerse al viejo orden. Iba a ser el imperio del artista».

Tras terminar *Llueve sobre mi corazón*, Coppola se fue a Dinamarca, donde visitó

Laterna Films, una productora instalada en una mansión junto al mar y a rebosar del equipo más moderno y de preciosas chicas escandinavas. Su destino estaba sellado. En Colonia, en una feria comercial, hizo una compra compulsiva de mezcladoras de sonido y nuevas consolas horizontales KEM.^[20] En total, 80.000 dólares, pero él no tenía dinero para pagarlo ni lugar donde ponerlo.

Eleanor, la esposa de Coppola, no quería educar a sus hijos al estilo de Hollywood, y Francis no quería vivir a la sombra de los estudios. Especialmente descontento con el control que éstos ejercían sobre el sonido en la fase posterior al rodaje, intuyó que, en manos de gente creativa, el sonido podía ser una aportación de mayor peso.

Y escogieron San Francisco. «Creo que Francis se fue de Los Ángeles porque no quería ser el pez pequeño en la pecera grande», dice Marcia Lucas, que se fue al norte con George para tomar parte en el experimento. «En realidad, creo que quería ser el pez grande en la pecera pequeña». En cualquier caso, en otoño de 1969 Francis instaló el cuartel general provisional de American Zoetrope en los dos pisos de un depósito sito en el 827 de Folsom Street. Contrataron a carpinteros hippies para que revistieran las paredes; los chicos iban tan ciegos de ácido que al día siguiente tuvieron que arrancar las placas de yeso porque estaban todas torcidas. Ellie escogió una tela color naranja para forrar las paredes, azul real para los muebles, y puso los sofás inflables de plástico transparente que había comprado en Europa. Coppola instaló una mesa de billar y una máquina de café *espresso*. Antiguos zoótrofos expuestos con gusto en estuches de Mylar decoraban la recepción. El despacho de Francis estaba decorado con modernos muebles suecos: sillas Eames sobre una alfombra color dorado. Había salas de montaje y espacio para un departamento artístico, uno de vestuario, otro de utilería y otro de doblaje. El núcleo duro lo formaban todos los que se habían trasladado desde Los Ángeles con sus familias, incluido Lucas, que era el vicepresidente, y Murch. Pese a la extravagancia de Coppola, en Zoetrope había una regla inviolable —drogas no— que distinguía a esta productora de BBS, un auténtico fumadero de marihuana.

Coppola siguió deslumbrando a los jóvenes cineastas que había reunido a su alrededor. Murch se encargó del sonido de *Llueve sobre mi corazón*, en Folsom Street, para lo cual utilizó la nueva máquina alemana. Algo no funcionó bien, y después de pasarse un rato rascándose la cabeza, Francis dijo: «Te apuesto a que es el condensador. Dame un soldador». Para mayor asombro de Murch, Coppola se puso a cuatro patas y se metió debajo de la consola de mezclas, sacó uno de los condensadores y soldó uno nuevo. Dice Murch: «No era de esos tipos que dicen “Llamad a un experto y que lo arregle”. Era imposible no admirar a un tipo que no sólo escribía, producía y dirigía, sino que también era capaz de sospechar qué funcionaba mal, y arreglarlo, lo cual estaba más allá de mi capacidad, aunque yo era

el mezclador de sonido».

Francis tuvo una gran influencia en George Lucas, a quien no hacía más que decirle que era un genio, alimentándole el ego. Según Marcia Lucas: «George no era guionista; fue Francis el que lo hizo escribir. Una vez le dijo: “Si quieres ser director, tienes que escribir”. Prácticamente lo esposó al escritorio». Francis estaba siempre encima de Lucas, insistiendo en que tenía que aprender a hablar a los actores; sin embargo, no tardó en quedar claro que las ideas de George y Francis sobre cómo debía ser la nueva empresa diferían radicalmente. Si Francis quería crear una MGM contracultural, lo único que George quería era un techo donde reunir a sus amigos y recrear la experiencia de la USC. Sus estilos opuestos eran fuente de fricción. «Mi vida es una especie de reacción contra la vida de Francis», dijo una vez Lucas. «Soy su antítesis». Francis era corpulento y alto; Lucas, bajito y frágil. Francis era temperamental; George, reservado. Francis era temerario; George, cauteloso. Francis era abierto en extremo; Lucas, cuando tenía una idea, la defendía con uñas y dientes. Francis delegaba; Lucas era un obsesivo del control: habría hecho cualquier cosa — escribir, rodar, dirigir, producir y montar— él mismo. Francis, aunque tuviese poco dinero, siempre se comportaba como si tuviera más. George siempre actuaba como un hombre que no tenía nada, al margen del dinero que pudiese tener. Coppola dijo de él en tono desdeñoso: «Es un joven de setenta años». George replicó: «Todos los directores tienen su ego y son hombres inseguros. Pero, de todos los que conozco, el que tiene el ego más grande y la inseguridad más grande es Francis». Con todo, Francis fue probablemente el mejor amigo que jamás tendría el tímido Lucas, tan torpe en todo lo que a relaciones se refiere.

Después de recibir el telegrama de Coppola, Calley lo llamó y le preguntó qué estaba maquinando. El director le dijo que había reunido a un grupo de talentosos estudiantes de USC y UCLA en una nueva compañía. Habló especialmente bien de Lucas, le dijo que tenía «un enorme talento» y elogió *THX 1138*, una película basada en el corto estudiantil de Lucas que Francis había prometido producir. «George era para mí como un hermano menor», dice Coppola. «Lo adoraba. A donde yo iba, él iba también». Coppola convenció a Calley de que le dejara trescientos mil dólares para trabajar en unos diez guiones a los que él llamaba «mi multipicpac», un paquete que incluía su guión de *La conversación* y otros de sus amiguetes de la escuela de cine: Willard Huyck, Carroll Ballard, Matthew Robbins, Hal Barwood y otros. También convenció a Calley para que apoyara *THX* y le dejara otros trescientos mil para financiar el lanzamiento de Zoetrope. (Además, metió en el saco un guión de John Milius titulado *Apocalypse Now*, con el cual él no tenía absolutamente nada que ver, quitando que Lucas, que figuraba como director, le había hablado de su existencia.) Le aseguró a Warner que asumía la responsabilidad de los controles financieros, que sería el papaíto, el hermano mayor, el puente entre el estudio y los chicos que, aunque

confiaban en él, no tendrían nada que ver con el estudio.

A Barry Beckerman le asignaron el trabajo de vigilar a Coppola, pero el encanto personal de Francis era tal que Beckerman se pasó al otro bando. «Francis ejercía sobre todos nosotros un efecto parecido al de Charles Manson», recuerda. «Si me hubiera pedido que matase a cuchilladas a Ahsley, es probable que lo hubiera hecho». Lo único que Coppola sabía hacer realmente bien era gastar dinero. Añade Beckerman: «Como Francis decía siempre, para vivir dentro de tus posibilidades no se necesita imaginación».

Coppola le dijo a Warner que quería hacer películas personales, como Fellini y Antonioni; incluso envió un guión autobiográfico, pero Warner no se dejó impresionar. «Sinceramente, era pueril; un bodrio», dice un ejecutivo que lo leyó. «No era Antonioni, era Anthony Quinn, y me hizo sentir que [Coppola] no era una persona tan terriblemente interesante para hacer películas acerca de sí mismo. Era un cineasta maravilloso, pero no un *auteur*».

Sin embargo, los zoetropianos no podían vivir sólo de sueños, y tuvieron que luchar para sobrevivir. El experimento no tardó demasiado en agriarse. El equipo desapareció, y hubo momentos en que la productora se las vio y se las deseó para pagar los sueldos. Para mayor dolor de Coppola, algunos de los empleados trataron de afiliarse al sindicato. Coppola no era un hombre comprensivo en ese punto. «La sensación de trabajar para Francis es bastante dura si piensas que no te paga lo suficiente o si crees que tus condiciones de trabajo no son bastante buenas», dijo Deborah Fine, ex bibliotecaria de Zoetrope. «Hay un millón de personas que besarían el suelo por trabajar para él, y sin cobrar un céntimo».

Un día en que Altman estaba matando el tiempo en el despacho de Litto, el agente le pasó un guión y le dijo: «Está escrito en un estilo que puede gustarte. Léelo». Era *M.A.S.H.* El guionista, Ring Lardner, Jr., comenzaba a salir en esos días de las sombras de la lista negra. Litto vio una semejanza entre el estilo del guión y el material que a Altman le atraía. Altman lo llamó un par de días más tarde y le dijo: «Es sensacional. ¿Puedes conseguirme este trabajo?» Litto respondió: «No lo sé. Es probable que no». Fox era una productora de la vieja escuela que todavía prefería trabajar con productores. Ingo Preminger tenía un contrato con ellos, y Richard Zanuck había dado luz verde a *M.A.S.H.* Montones de directores, incluido Friedkin, habían rechazado el guión. Litto le enseñó a Preminger parte del trabajo de Altman. A Preminger le gustó lo que vio y decidió arriesgarse y contratarlo. Litto negoció el contrato, 125.000 dólares y el cinco por ciento de la película; pero cuando en Fox se enteraron de que Preminger tenía la intención de contratar a Altman, pusieron el grito en el cielo. El director aún seguía teniendo mala fama por un programa de televisión que había hecho casi una década antes y que había metido al estudio en un buen lío. Uno de los ejecutivos de Fox expresó así el sentimiento general del estudio: «¡Estás

contratando problemas!» Owen McLean, el responsable de los asuntos comerciales de Zanuck, era un tipo duro. McLean llamó a Litto y le dijo: «George, tengo aquí una nota de Ingo; cerró un trato contigo, sin autorización, para contratar a Bob Altman. Nosotros no podemos respaldarlo porque Ingo no tenía...»

«Lo único que sé es que cerramos el trato, Owen. Yo no soy más que un modesto representante. Dime lo que tengas que decirme y le transmitiré tu propuesta a mi cliente».

«Eres un mierda, George, pero, de acuerdo, éste es el trato: setenta y cinco mil al contado, tómallo o déjalo. Y no vuelvas a intentar negociar conmigo. Eso es lo que le daremos si quiere hacer la película».

Litto llamó a Preminger y le dijo: «McLean está intentando provocarme. No quiere que Bob dirija la película».

«¿Qué vas a hacer, George?»

«Voy a aceptar el trato y, si la película es magnífica, dependo de ti para arreglarlo más tarde». Litto llamó a Altman y le dijo las condiciones. Altman se puso furioso. Litto dijo: «Bob, ¿de veras piensas joderlos?»

«Me encantaría».

«Bien, acepta el trato, haz una gran película. Te haré rico con la siguiente, ¿de acuerdo?»

El director aceptó. Litto nunca lo hizo rico, pero estuvo muy cerca, y lo habría conseguido si Altman no hubiera cedido a su propensión a boicotear todo lo que conseguía.

Altman consiguió el trabajo, pero Lewis «Doc» Merman, jefe de producción, iba a hacer todo lo posible para que supiera dónde estaba. «Este tipo no nos va a pasar por encima», dijo Merman. Pese a los avances de los directores del Nuevo Hollywood en las altas esferas, los jefes de producción y los directores de los diversos departamentos —cámara, iluminación, sonido, montaje— eran veteranos apegados a la tradición y muy reacios a cualquier cambio, e insistían en que las películas siguieran rodándose como siempre se habían rodado, lo que significaba: con equipo del estudio, por muy obsoleto que fuera, operado por personal sindicado. No les importaba que las películas pudieran producirse más rápido y salir más baratas con un número reducido de técnicos, a menudo locales, y equipo ligero. De hecho, los métodos baratos amenazaban su territorio. Hopper no se equivocó cuando dijo que las películas que costaban menos de un millón de dólares socavaban todo el sistema. Furioso, Altman garrapateó una nota que decía «*M.A.S.H.* no será dirigida por Robert Altman» y la pegó en la pared del cuarto de baño. Una noche, Kathryn llamó a casa de Litto en Benedict Canyon. «Tengo una pésima noticia», dijo. «Bob ha estado despierto toda la noche. No va a hacer la película».

«¿Qué estás diciendo?»

«Va camino de tu casa a decirte que no piensa hacerla. No sé qué vamos a hacer, tenemos tantas deudas».

«Cálmate, Kathryn. Bob hará esa película».

«¿Cómo lo sabes?»

«Porque me debe demasiada pasta para decir que no».

Altman aparcó delante de la casa de Litto y entró sin llamar. «George, no quiero hacer esa película. Primero eran sesenta y cinco días; ahora, cuarenta y cinco. Chico, no aguanto a ese cabrón de Merman. Quiere que empiece una toma en el momento en que el tío sale de casa. Corto y tres semanas después me viene con que filme la otra parte. Me lo pasé en grande cuando hice *That Cold Day in the Park*, sin los jodidos productores metiendo las narices en todo».

«Ya sé que te lo pasaste bien, Bob. Pero Don Factor todavía no ha recuperado su dinero y, joder, no olvides que invirtieron quinientos de los grandes».

«No me va a dejar hacerla como yo quiero. Tengo que trabajar con mi propio cámara, necesito a mi propio director artístico. Y no quiero filmar en el estudio, quiero filmar en Inglaterra, en Seattle o en...»

«O en el rancho de la Fox, en Malibú. No es el estudio».

«De acuerdo, en el rancho de Malibú».

«¿Sabes una cosa? No has dicho nada que me parezca descabellado o escandaloso. ¿Por qué crees que no aceptarán lo que les propones?»

«El cabrón de Doc Merman...»

«El cabrón de Doc Merman no es tu productor. Tienes que hablar con Ingo». Y Preminger se ocupó de que Altman tuviera lo que quería.

Para el reparto de *M.A.S.H.*, Altman evitó a las grandes estrellas, exceptuando a los dos protagonistas: Elliott Gould, que acababa de ser nominado al Oscar por *Bob & Carol & Ted & Alice*, y Donald Sutherland. Los dos eran básicamente actores de carácter. Como dice Altman: «Era más emocionante trabajar con actores desconocidos que con alguna de las estrellas de la época. Porque si trabajabas con estrellas no tenías más remedio que acatar órdenes». De los veintiocho papeles con diálogo, sólo la mitad de los actores habían tenido una experiencia previa en cine. Como para otros directores del Nuevo Hollywood, para Altman la verdadera estrella era la película, lo que equivale a decir que la estrella era el director. De hecho, muchos de los directores de los años setenta (Altman, Scorsese, Woody Allen) lo que hicieron fue crear y desarrollar compañías de repertorio.

Altman sabía crear una atmósfera informal y sencilla que a los actores les encantaba. Los pases de los copiones, a los que todo el mundo estaba invitado, tenían lugar en un ambiente festivo; el reparto y el equipo desconectaban después de un día de trabajo, se bebía y se fumaba hierba. Así y todo, algunos actores no le tenían confianza. «Me encanta lo que hace, pero puede ser bastante mezquino, cruel y

manipulador», recuerda el comediógrafo e intérprete Cari Gottlieb, que hizo el pequeño papel del feo John, el anestesista. «Y, al revés de lo que todo el mundo cree, odia a los actores. No les paga, todos trabajan por el salario mínimo, y no les permite una interpretación completa. Siempre interrumpe».

Al cabo de treinta y nueve días de rodaje, Litto entró en el plató y le dijo a Altman: «Te dan sólo una semana más. Termínala».

«Terminaré pasado mañana».

«¿Cómo?»

«No veo la hora de largarme de esta mierda de estudio».

Los problemas de Altman con la rígida burocracia de Fox se prolongaron después de terminado el rodaje. Un día, mientras Altman estaba en la sala de montaje con Danford Greene, el montador, entró el jefe de posproducción, vio a Altman y le dijo: «Aléjate de la moviola. No puedes tocar esa máquina, no eres montador». A lo que Altman replicó: «Puedo tocar la máquina que me salga de los cojones» y siguió haciendo correr película. Altman y Greene tenían en las paredes algunas fotos de chicas; al día siguiente recibieron una nota en la que les pedían que quitaran de las paredes de la sala de montaje de 20th Century Fox todas las fotos de mujeres desnudas, con efecto inmediato. Altman entró dando zancadas en el estudio de grabación, grabó la nota en una cinta y la utilizó en la película convertida en un anuncio por megafonía. «Atención, atención. Por favor, quiten todas las fotos por orden del comandante. Gracias».

M.A.S.H. tenía muchas otras cosas que los ejecutivos de Fox detestaban. Los dos productores vieron los copiones al mismo tiempo que los de *Patton*. Era grande la brecha que separaba a George C. Scott de Gould y Sutherland. Más exactamente, *M.A.S.H.* era el anti-*Patton*. Zanuck y Brown, sentados al fondo de la sala de proyecciones, se miraban y gruñían, horrorizados por las escenas desenfocadas, el lenguaje obsceno, los desnudos y los ríos de gore que corrían por las secuencias del quirófano de campaña. «Fue la primera vez que se vio en cine a unos tíos todos manchados de sangre y diciendo, durante una operación: “Enfermera, quite las tetas de en medio”», cuenta Litto. Y también fue la primera película importante de estudio en la que se oyó la palabra «*fuck*».^[21]

«Zanuck tenía una lista de treinta notas, cortes y cambios», prosigue Litto. «Prácticamente quería volver a montar la película». El ejecutivo quería ir a Bay Area a ver un partido de Stanford, y Preminger convenció a Zanuck para que organizaran un preestreno en San Francisco. Prosigue Litto: «Yo estaba sentado detrás de Dick y David Brown. El clima era muy tenso, porque no paraban de decir: “Cuando termine este pase, vamos a hacer pedazos la película”. Primero pasaron *Dos hombres y un destino*. Después le tocó el turno a *M.A.S.H.*; durante la escena de la operación, que es la primera de la película, unas cinco personas se levantaron y se fueron; al cabo de

pocos minutos se marcharon otras cinco, y enseguida veinte más. Yo deseaba que me tragara la tierra, empezó a dolerme el estómago, me decía para mis adentros: “Dios santo, y yo que creía que esta película era fantástica. ¿Por qué todo el mundo se larga?” Al final, cuando llega la escena en la que roban el jeep, al público le encantó. Una gran ovación. Después, más aplausos, más. Hasta que, en un momento dado, un clamor, el público se volvió loco. Al cabo de veinte minutos de película, Dick se volvió y dijo: “George, tenemos un éxito”. Me enderecé en el asiento y dije: “Vale, cabrón, ahora paga el porcentaje”».

Algunos ejecutivos de Fox creyeron que Altman había asistido con su claqué, y por eso organizaron otro pase en Nueva York, para Zanuck padre. Recuerda Altman: «Darryl Zanuck estaba con dos chicas, dos nenas francesas, unas veinteañeras. Decía el viejo: “No, no, tenéis que cortar todo eso”, pero las chicas le decían: “No, esta película es estupenda”. Y por eso permitieron que *M.A.S.H.* se estrenara sin cortes».

A Pauline Kael la película le encantó. *M.A.S.H.* inauguró un romance de la crítica con Altman que iba a durar un lustro. Kael la llamó «la mejor comedia americana de guerra desde el inicio del cine sonoro», y presionó a los críticos de su órbita para que le hicieran buenas reseñas. Kael se hizo amiga de Bob y Kathryn; se pasaba el día en su despacho cuando iba a Los Ángeles, y también lo acompañaba a comer. «Estaban a partir un piñón», dice Thompson. «Pauline amaba a Bob, y él la adoraba. Era una de los suyos». Y Joan Tewkesbury coincide: «Bob la mimaba; hasta la dejaba entrar en el plató».

M.A.S.H. recaudó 36,7 millones, convirtiéndose así en la tercera película más taquillera de 1970, detrás de *Love Story* y *Aeropuerto*. Consiguió cinco nominaciones al Oscar, incluidas las de mejor película y mejor director, y le fue especialmente bien en Europa, donde cebó el sentimiento antiamericano; pese a estar ambientada en la guerra de Corea, se percibió como una bofetada a la presencia de los Estados Unidos en Vietnam.

Preminger sólo produjo una película más. La industria estaba cambiando, y pronto pasaron a ser los directores quienes escogían a los productores, no a la inversa. En realidad, *M.A.S.H.* fue una película marca Altman con todas las de la ley, y anunció la llegada del director-autor, en el sentido francés, nada muy sorprendente si recordamos que Altman llevaba más de una década experimentando y puliendo su estilo en televisión. En *M.A.S.H.* se dieron cita todos sus temas, todos los «antis»: antimilitarismo, anticlericalismo, antiautoritarismo. (*The New York Times* señaló que era «la primera película americana que ridiculizaba abiertamente la fe en Dios».) La película incorporaba la improvisación, la creación colectiva, la conciencia de la propia identidad, elementos que destacaban la figura del director, un guión con algunos puntos sueltos que prescindía del esquema tradicional —exposición, nudo, desenlace—, en el que la energía de cada secuencia hacía avanzar la película. Y, por

último, la banda sonora con diálogo superpuesto. Hopper había liberado *Easy Rider* (*En busca de mi destino*) de la estética puntillista de la excelencia técnica, pero, hasta *M.A.S.H.*, nadie había hecho lo mismo con el sonido. Tras *M.A.S.H.* y las películas que le siguieron, Altman se convirtió en el director del Nuevo Hollywood por antonomasia. La ironía, por supuesto, residía en que tenía unos buenos veinte años más que, entre otros, George Lucas.

En la embriagadora atmósfera del éxito, Altman aprovechó la oportunidad para reescribir una parte de la historia. Si de verdad iba a ser un *auteur*, también tenía que escribir el guión; o, puesto que no era guionista, al menos quitarle méritos a la aportación del guionista. Es cierto que para Altman un guión no solía ser más que un punto de partida; pero aun cuando el diálogo real rara vez coincidía con el previsto en el guión, los guionistas creaban los personajes que los actores encarnaban, facilitándoles una base para la improvisación. Aunque inicialmente, en algunas entrevistas, elogió el guión de Lardner, de la noche a la mañana Altman dio a entender que lo había descartado y vuelto a escribir de cero. «Bob nunca fue propenso a reconocer la aportación de los guionistas», dice Litto. «La película seguía el guión de Lardner en un noventa por ciento, pero Bob empezó a alardear de que la había improvisado. Yo le dije: “Bob, Ring Lardner te dio la mejor oportunidad de tu vida. Ha estado años enteros en la lista negra, lo que le haces es muy injusto; tendrías que parar”».

Litto fue a ver a Zanuck para pedirle su parte, y le dijo: «Dick, nos habéis jodido. Vamos, tíos, teníamos el cinco por ciento, teníamos un trato. No podéis penalizarnos ni a Bob ni a mí por haber sido lo bastante listos como para hacer esta película. Todos deberíamos disfrutar de los beneficios; no os podéis quedar con todo el dinero».

«Comprendo», le dijo Zanuck. «No te digo que no, ya veré qué puedo hacer». Litto creyó que Bob iba a recibir su cinco por ciento, con lo cual habría tenido para toda la vida, incluso con el tren de vida que llevaba. Entretanto, el director, convencido de que lo habían engañado, vilipendiaba al estudio siempre que podía. Un día, Zanuck le envió a Litto, con una nota, un titular de una entrevista que Altman había concedido. El titular era una cita atribuida a Bob: «Fox va a quebrar y me alegro». La nota decía: «Dale las gracias a Altman por esto y olvídate del porcentaje». Litto llamó a Altman y le dijo: «Bob, ¿te das cuenta de toda la pasta que estamos perdiendo?» Sin dejar pasar un segundo, Altman replicó: «Que les den por culo a él y al estudio y a la madre que lo parió». Dicho lo cual, se fue a Houston a rodar *El volar es para los pájaros*.

A Warner nunca le había gustado la primera película de Lucas, *THX 1138*, retrato de un sombrío paisaje futurista en el que se insta a la gente, en tono admonitorio, a «trabajar mucho, aumentar la producción, prevenir accidentes y ser feliz».

THX había sido un motivo de preocupación para la productora. Para empezar,

Coppola insistió en separar a Lucas del estudio. Él sería el intermediario. Francis le dijo a Warner: «Tenéis que entender una cosa. No puedo hacer que Lucas trabaje con un estudio en el desarrollo de un guión. Él confía en mí, podemos hacerlo juntos, él y yo, será fantástico, pero no os inmiscuyáis. Os traeremos la película terminada».

Lucas dirigió la película con un presupuesto muy reducido y la montó en el desván de su casa de Mili Valley. *THX* se proyectó en Warner Bros, en mayo de 1970, ante la plana mayor del estudio —Ashley, Calley, Wells, Lederer, Beckerman— y Coppola. Un ejecutivo expresó así su consternación: «Esperen un momento. Francis, ¿qué está pasando? Este no es el guión que dijimos que íbamos a hacer. No es una película comercial». Francis, que parecía tan sorprendido como el ejecutivo, respondió, con el máximo de arrepentimiento de que era capaz: «No sé qué coño es esto». Coppola había visto algunos rollos la noche antes del pase, mientras Murch mezclaba el sonido, y la verdad es que no sabía qué hacer con la película de Lucas. Le dijo a Murch: «Esta película será una obra maestra o una masturbación». Pero no le preocupaba la proyección en el estudio; en ese momento, lo primero era tranquilizar a Lucas. «Oye, George», le dijo; «estamos haciendo una película por tan poco dinero que uno de los lujos que podemos permitirnos es jugar con el montaje. Es tu primera película, todos estamos aprendiendo, experimentando algo nuevo; sería una locura pensar que todos vamos a acertar a la primera». Los dos la consideraban un *work-in-progress*, pero fue un cálculo erróneo. El nuevo régimen de Warner, tras despedir a toda su plantilla, necesitaba demostrar algo, y rápido. La sensación era: Eh, esperen un minuto; este film terminó de rodarse en diciembre y ya han pasado cinco meses; a estas alturas ya deberíamos tener listo el montaje. Estos tipos llevan meses meneándosela.

Se suponía que Coppola había supervisado el rodaje y ni siquiera se había tomado la molestia de ver la película. Wells estaba fuera de sí. Warner comprendió que Francis había venido diciéndole al estudio lo que ellos querían oír —«Voy a supervisarlos, etc».— mientras a Lucas le decía lo que éste quería oír —«Haz lo tuyo, saldrá estupendo, les encantará»—. Lucas debió de sospechar que *THX* tendría una acogida poco cordial, porque, paranoico como siempre, le pidió a Murch, y también a Robbins y Caleb Deschanel, otro chico de la USC, que entraran disimuladamente en el estudio y les dijo: «Esperad cerca de la base de la torre del agua y en cuanto termine la proyección, id a la cabina, decidles que sois del departamento de montaje y coged la copia de trabajo para que Warner no pueda quedársela».

Y así lo hicieron: vigilaron la sala A hasta que vieron que Wells y compañía se marchaban, y en ese momento cogieron la copia, la metieron en el Volkswagen de Robbins y se largaron.

La productora afirmó, en palabras de Ashley: «Nosotros no nos dedicábamos al montaje. No íbamos a salir corriendo a buscar un par de tijeras y empezar a cortar las

películas». No obstante, tras el desastre de mayo, el estudio le quitó la película a Lucas. «Wells nunca soltaba nada; era un buen soldado, de una manera u otra tenía que conseguir que la cosa funcionase», afirma una fuente. «Fue a hablar con Fred Weintraub, y Fred le dijo: “Sé exactamente qué hacer con esta cosa; cortar esto, cortar aquello, y cambiarlo por esto y por esto; así funcionará”. Fred no paraba de decir: “Nos encargaremos de todo, yo puedo arreglarla, confiad en mí”. Era un elefante en una cristalería. Lo próximo que supe fue que volvían a montar la película, y que George estaba muy cabreado». Como dijo Lucas: «Estaban cortándole los dedos a mi bebé».

Lo que a Weintraub le gustó de *THX* fue lo que él llamaba los *freaks*, los enanos peludos que aparecen al final y que luego reaparecieron convertidos en los Wookies de *La guerra de las galaxias*. Le dijo a Lucas: «Mira, si consigues enganchar al público en los primeros diez minutos, te perdonarán cualquier cosa. Tienes que poner lo mejor al principio, así que lo que quiero que hagas, George, es que pongas a los enanos al principio, que pongas el final al principio».

«Poner los enanos al principio» se volvió, para Lucas, una manera de referirse con sorna a la estupidez del estudio, que lo ponía todo patas arriba con tal de ganar un dólar. Para él, los verdaderos *freaks*, los «monstruos», eran los ejecutivos. Tratar con Weintraub fue, para Lucas, la primera toma de contacto con el estudio sin mediación de Coppola. «Tuvo que sentarse en el mismo despacho de los monstruos, con uno de los ejecutivos, un hombre con poder para decirle lo que tenía que hacer», dice Murch. Fue una experiencia que Lucas nunca olvidó. Pero podía haber sido peor. Weintraub nunca consiguió que Lucas pusiera los enanos al principio. «George sabe pelear», prosigue Murch. «Es Tauro, y tiene esa tozudez típica de los de su signo, se lanza de cabeza contra el obstáculo, se empecina, se vuelve poco comunicativo. “No pienso hacerlo”, dice, y funciona. Intimida a la gente».

Coppola se marchó a Europa mientras Rudy Fehr, el jefe de los montadores de Warner, le quitaba cinco minutos a la película. *THX*, filmada en 1969, montada y vuelta a montar en 1970, se estrenó finalmente —y fue retirada de cartel— en la primavera de 1971. Ni siquiera a Marcia, la mujer de Lucas, le parecía gran cosa. «En el cine quiero pasar miedo, quiero llorar, y *THX* nunca me gustó porque me dejó fría. Cuando vi que al estudio tampoco le gustaba, no me sorprendí. Pero George sólo me dijo que era una estúpida y que no entendía nada. Simplemente porque era una chica del Valle. Y él, claro, él era un intelectual».

THX fue la sentencia de muerte para Zoetrope. Los guiones que supuestamente Coppola iba a entregar nunca se entregaron, y los que se entregaron, excepto *Apocalypse Now*, no gustaron mucho. «Coppola trabajaba entonces en el guión de *La conversación*», recuerda Jeff Sanford. «Lo leímos y le dijimos que no nos interesaba. Recuerdo que se dirigió a mí porque yo era el único de su edad, y porque llevaba cola

de caballo, barba y sandalias. Me dijo: “Jeff, ¿de verdad no te gusta?” Fue uno de esos momentos históricos. “Tengo que decirte”, dije, “que no creo que de esto salga una película interesante”».

Warner todavía seguía tratando de recuperarse, y Wells despotricaba contra los excesos en los presupuestos. Según una fuente, las conversaciones con Francis discurrían así: «De acuerdo, tenemos un trato, ¿tú diriges Zoetrope?»

«Sí, yo la dirijo».

«Pero la estás cagando».

«Soy artista».

«Pero dijiste que eras el ejecutivo».

«¿De qué estás hablando? ¡Yo soy artista, vosotros sois unos cernícalos!»

«Nos estás jodiendo...»

La misma fuente añade: «Era la misma cantinela de siempre, pero en esos días Francis la repetía más que nunca. Era víctima de una curiosa escisión: un enorme talento y una incompetencia increíble, el tipo de incompetencia informada por una especie de megalomanía en un terreno que infectaba tanto al otro, a su lado talentoso, que lo echaba a perder. Le daba la seguridad necesaria para hacer cosas que nunca habría debido hacer. En cierto modo, quería ser Harry Cohn, pero no sabía cómo».

Además de derrocar el sistema de los estudios, Coppola quería ser un magnate. Estaba fascinado por la política de los estudios, cosa que sus amigos no comprendían y que no les habría podido importar menos. Solía decir: «No soy el mayor de los jóvenes; soy el más joven de los viejos».

El jueves 9 de noviembre de 1970 se celebró entre Coppola, Ashley y Wells una última reunión que, en el folklore de Zoetrope, llegó a ser legendaria: el «jueves negro». Willard Huyck fue a recoger a Coppola al aeropuerto de Burbank porque el director tenía la espalda hecha polvo. Francis llevaba sus guiones cuidadosamente guardados en siete cajas negras (una para cada uno de los asistentes a la reunión); en el lomo, grabado en relieve, el logotipo de American Zoetrope. Huyck y los otros esperaron abajo, en el vestíbulo del despacho de Beckerman. Cuando Francis salió de la reunión, estaba lívido. «Calley y Ashley habían decidido que no querían hacer negocios con Coppola», dice Sanford. Y añade Lucas: «Vieron *THX*, la machacaron, y un par de días después dijeron: “No queremos ninguno de estos guiones. Además, queremos que nos devuelvan el dinero”. Saltó toda la mierda. Estábamos empezando y, de repente, el *crash* del 29».

El fracaso del trato fue de por sí bastante penoso, pero desde el punto de vista de Zoetrope, lo que de verdad dolía eran los 300.000 dólares que Warner le reclamaba a Coppola. Según una fuente: «Wells tenía la última palabra. Si hubiera dicho: “Que se vayan, y si hicimos un mal negocio, a joderse”, no habría pasado nada, pero Wells tenía la sensación de que había un trato de por medio, quería lo que le debían, y no le

dio tregua a Coppola hasta conseguirlo. Era una insignificancia; estaban hablando, a lo sumo, de un par de cientos de miles de dólares. Pero así era Wells. Para mí lo más terrible fue pensar que se habían enemistado con alguien que después resultó ser un cineasta maravilloso».

En realidad, fue una metedura de pata colosal por parte de Ashley, Calley y Wells. Como dijo Coppola sin falsa modestia: «Habían rechazado lo que después fue el cine de los setenta. Tenían la primera opción, y nos negaron el voto de confianza». Lucas, furioso, se pasó diez años sin dirigirle la palabra a Ashley; pensaba que los del estudio decían pestes de él por toda la ciudad, y que eso le hacía más difícil colocar la que sería su próxima película, *American Graffiti*. Años más tarde, con vistas a conseguir *En busca del arca perdida*, Ashley tuvo que pedirle disculpas a Lucas; no obstante, Warner no consiguió la película. De hecho, Coppola y Lucas rara vez volvieron a trabajar para el estudio.

Cuando Warner cerró el grifo, los cheques del estudio, a razón de 2.500 dólares al mes, se terminaron, y Zoetrope tuvo que hacer frente a una bancarrota inminente. Por otra parte, Francis siguió haciendo sus alegres piruetas en el vacío. Siempre tuvo una actitud muy displicente con el dinero, ya fuera propio o ajeno. Haskell Wexler le dejó 27.000 dólares para comprarle un KEM. Que, por cierto, nunca llegó; cuando Wexler le pidió que le devolviera el dinero, Coppola le respondió encogiéndose de hombros. Dice Wexler: «Francis era un tramposo». Al borde de la quiebra, Coppola envió, impresas en papel de carta de buena calidad, elegantes invitaciones para el Festival de Cine de San Francisco de 1970. En la parte inferior de la de Lucas, una nota que decía: «Esta invitación costó tres dólares en concepto de impresión, mecanografiado y gastos de envío». El ampuloso gesto de Coppola, ese *apres moi le déluge*, no hizo sino disgustar aún más a Lucas. Dice Coppola: «A George lo desmoralizaba mucho mi manera “bohemia” de administrar el dinero».

El mal sabor de boca que dejó el fiasco de *THX* tuvo el efecto de un lento veneno en la amistad entre Francis y George. Lucas creía que Coppola lo había dejado en la estacada, que no estuvo presente cuando lo necesitaba para esquivar el ataque del estudio. También creía que Francis había cargado gastos de Zoetrope en el presupuesto de *THX*, lo cual lo irritó aún más, pues era una práctica rutinaria en los estudios. Cuando a Zoetrope se le acabó la cuerda, Lucas se colgó al teléfono, trapicheando algún trabajillo de montaje para su mujer, Marcia, y poniendo los cimientos de su próxima película, *American Graffiti*. Un día, Mona Skager, el «ama de llaves» de Coppola, abrió la factura de teléfono y se puso a gritar como una loca. Le plantó cara a Lucas y le dijo: «Te has gastado mil ochocientos dólares en todas esas llamadas, y ninguna tiene nada que ver con negocios de Zoetrope». George, muy enfadado y humillado, tuvo que ir a ver a su padre —lo cual no fue tarea fácil, pues era un hombre de negocios conservador que no aprobaba la carrera que había elegido

su hijo—. Marcia le dio a Skager un cheque. Cuando más tarde Coppola se enteró, se puso furioso. «Ese no es mi estilo», dijo. «Nunca le habría hecho eso a un amigo, Mona se pasó de la raya. Siempre creí que ese incidente fue una de las cosas que hizo que George se cabrease, y la causa de la ruptura».

«Yo necesitaba seguir trabajando en otro proyecto, no podía confiar en que Zoetrope lo hiciera por mí», dice Lucas. «[Zoetrope] se vino abajo». Coppola estaba a la vez destrozado y furioso. «Siempre había considerado a George mi heredero forzoso, el que se haría cargo de Zoetrope, el que ocuparía mi lugar mientras yo me iba a hacer mis películas. Todo el mundo utilizó a Zoetrope para intereses propios, pero nadie quiso seguir». Pese a todas las tentativas y los buenos propósitos, Zoetrope estaba muerta.

Sin embargo, justo cuando las perspectivas de Zoetrope parecían más negras, Coppola recibió un mensaje de Paramount: querían que dirigiese una película basada en una novela de Mario Puzo titulada *El padrino*.

El reparto y el equipo de *Los vividores* volaron a Vancouver a mediados de octubre de 1970. Beatty y Christie alquilaron una hermosa casa acristalada en lo alto de la bahía. Altman también encontró una bonita casa que se convirtió en el centro de interminables fiestas. Como le encantaban las apuestas de fútbol, compró tres o cuatro televisores para poder ver varios partidos a la vez.

Altman nunca había trabajado con una estrella como Beatty, que no se parecía en nada a Sutherland o Gould, quienes, aunque patalearan y despotricaran, siempre terminaban haciendo lo que les decían. Pero Beatty no es de los que hacen lo que no quieren hacer; estaba acostumbrado a controlar la producción. Como dijo Towne: «Si veía al director indeciso, Warren lo destrozaba sin piedad. Hacía tantas preguntas —y podía hacer más preguntas que un niño de tres años— que el director nunca sabía si iba o venía». Por otra parte, Beatty nunca había trabajado con un tipo como Altman, alocado e irreverente, también acostumbrado a salirse con la suya y que, además, en ese momento disfrutaba de la seguridad que le daba su reciente gran éxito. Pese a todo, los dos hombres congeniaron, o al menos se respetaron; estuvieron de acuerdo en la manera de abordar la película y todo permitía suponer que finalizarían el rodaje sin matarse.

«Teníamos un director que estaba en plena forma y un reparto estupendo», dice Beatty. «Pero había un problema: no teníamos guión». Basado en una novela de Edmund Naughton, el guión, escrito por Brian McKay, un amiguete de Altman, se parecía mucho a un *western* convencional, la historia de un forastero misterioso, un pistolero con un pasado, que a principios de siglo llega a un pueblo olvidado de la mano de Dios.

También Altman estaba muy descontento con el guión, como le ocurría con la mayoría de los guiones. «Era una de las peores historias del Oeste que había oído»,

dijo. «No le faltaba un tópico. El tipo era un jugador y ella una puta con un corazón de oro; los tres malos eran el grandullón, el mestizo y el jovencito... Dije: “¿En serio quieres hacer esta película?”» Prosigue Beatty: «Así que nos lanzamos a desglosar escena por escena, hasta que me di cuenta de que lo que Altman quería era que improvisáramos. Creo en la improvisación, pero no que pueda hacerse sin una base, y yo así no iba a hacerlo. Por lo tanto, no me quedó más remedio que escribir un guión. Me encerré en el sótano de la casa y escribí hasta que estuve seguro de que tendría algo con lo que trabajar cada día. Trabajé en el guión bastante más que él. Creo que a Altman le gustaba mucho más la idea de dejar muchas escenas al azar. Mi enfoque era más lineal».

En manos de Altman y Beatty, cualquier parecido con un *western* tradicional terminó en cuanto McCabe entra a caballo en el pueblo, perplejo y bajo una lluvia torrencial, una escena típica tanto del cine de la desesperación de Altman como de la tendencia de Beatty a jugar con su propio personaje de estrella y subvertirlo. Clyde Barrow y McCabe «compartían una especie de estupidez», dice Beatty. «No eran héroes. A mí eso me parecía gracioso, y a Altman también; de veras, en ese punto estuvimos de acuerdo». En lo que no estuvieron de acuerdo fue en el asunto de los créditos. Altman se puso como guionista de la película, al parecer después de intentar que quitaran a su amigo McKay. Dice Thompson: «Bob no quería compartir cartel con el guionista. Quería ser el *auteur*».

Altman siempre detestaba empezar una película, y no hacía más que posponer la fecha de comienzo del rodaje. Del miércoles pasaba al jueves, del jueves al viernes y después decía: «Será mejor que empecemos bien frescos el lunes». Incluso así, era capaz de tirar a la basura lo filmado el primer día: «Filmaremos el segundo día, y después volvemos atrás y filmamos de nuevo lo otro».

El pueblo se convirtió en personaje por derecho propio. Altman hizo que el reparto y el equipo vivieran en el poblado en que se desarrollaría el drama mientras lo construían. Dice Beatty: «Altman tenía un don para hacer que el fondo pasara a ocupar el primer plano, y que el primer plano pasara al fondo, lo que hacía que la historia pareciera mucho menos lineal de lo que era».

Al nuevo saco de trucos de cámara que Beatty, Penn, Hopper y Fonda introdujeron en *Bonnie y Clyde* y *Easy Rider* (*En busca de mi destino*), Altman añadió el *zoom*, una afrenta a los viejos cámaras de Hollywood porque el enfoque siempre estaba en juego. A los actores tampoco les gustaba mucho. Ellos regulaban la interpretación según la distancia que los separaba de la cámara, pero Altman montaba la toma original atiborrada de gente y después penetraba con el *zoom* por entre la multitud, en busca de primeros planos; los actores nunca sabían a ciencia cierta si eran una cara entre otras veinte o si se los vería solos en la pantalla. No obstante, por influencia de los documentalistas del *cinéma vérité*, del estilo callejero de directores

como Godard y los recursos de las películas de bajo presupuesto de Cassavetes, dicha técnica era cada día más aceptada. Fue clave en el estilo innovador de Altman, una insólita combinación de ficción y documental que le dio a sus películas una inmediatez sin precedentes.

Otro toque típico de Altman fue el tenue amarillo de la película. «Uno de los grandes problemas fue que las lentes y la película eran tan buenas que iba a parecer una postal navideña a menos que trabajara constantemente para conseguir una fotografía acorde con el tema, y si manipular la película era la manera de hacerlo, eso y no otra cosa era lo que tenía que hacer. Traté de hacer un cuadro que no se pareciera a un cuadro pintado por otro». Altman solía pasearse por el plató con una enorme Polaroid Land, vestido con una vieja camiseta amarilla de terciopelo. Un día dirigió la cámara hacia su barriga, tomó una foto, después tomó otra del plató y creó una doble exposición con un toque amarillento. Fue a ver al director de fotografía, Vilmons Zsigmond, y le dijo: «Así quiero que se vea, y podemos conseguirlo con el *flashing*».^[22] Dice Beatty: «Entonces se consideraba una técnica muy audaz. Aplicarlo al positivo, no al negativo, porque si se estropea, después no se puede arreglar».

A medida que avanzaba el rodaje, la relación entre Altman y Beatty comenzó a crisparse. Altman se quejaba de que Beatty «le buscaba tres pies al gato, me apretaba los tornillos, me daba la lata». Beatty quería saber la finalidad de cada encuadre, de cada movimiento de cámara, de cada entrada y de cada línea de diálogo. Actor y director tenían maneras de trabajar radicalmente distintas. Beatty era meticuloso —en palabras textuales de Nicholson: «Lo rumiaba hasta que las vacas volvían al establo»—, y estaba acostumbrado a producciones de gran presupuesto en las que el dinero no era un obstáculo; invariablemente hacía toma tras toma, despacio, hasta dar forma a su papel. A Altman, que nunca había tenido un céntimo y empezó haciendo publicidad y televisión, lo que le gustaba era filmar y largarse. A menudo no hacía más que una o dos tomas, pues creía que rodar demasiadas tomas afectaba a la espontaneidad de la interpretación.

Según Altman, los problemas tuvieron que ver con los opuestos métodos de trabajo de Beatty y Christie. «Warren no empezaba a ensayar hasta que la cámara ya iba por la tercera o cuarta toma. Julie siempre era la mejor en las primeras tomas, pero al cabo de un rato empezaba a perder interés, y se notaba. Así, mientras uno iba mejorando, el otro empeoraba. Al final traté de enfocar con la cámara primero a ella y después a él.

»Warren estuvo sensacional en la película, y no hubo malas relaciones, pero la situación fue delicada. Una vez dijo: “Si le cuentas esto a alguien, diré que eres un embustero, pero en esta película la estrella soy yo, después viene Julie, y después todos los que trabajan en la película, que no cuentan”. Se molestó un poco al ver que

yo perdía tanto tiempo creando la atmósfera apropiada, él nunca había hecho una película de esa manera. Warren es un obsesivo, quiere controlarlo todo. Quiere dirigir el espectáculo».

Al final, Altman aprendió a esquivar a Beatty, más que a ir directamente a su encuentro. Hay una pequeña escena en la que el actor aparece sentado en su oficina, bebiendo, nada complicado. Cuando estira la mano para coger la botella, la vuelca, la atrapa al vuelo y se sirve un trago. Recuerda Tommy Thompson: «La rodamos una vez, la volvimos a rodar, la rodamos unas ocho o nueve veces. Al final de la décima toma, Bob dijo: “Esta me sirve”. Todo el mundo estaba listo para irse, ya era la una de la mañana, pero Warren dijo: “Espera un minuto. No, no está bien. No estoy conforme con esa toma”. Y Bob: “No, no, está muy bien”. Warren insistió: “Quiero hacer otra”. Bob dijo: “De acuerdo”. Y rodaron otra toma. “¿Conforme con ésta, Warren?” “No, quiero otra”». Y añade Jim Margellos, el jefe de producción: «Parecía una prueba de voluntades. Había tanta tensión entre los dos que se podía cortar con un cuchillo». Y Thompson concluye: «Al final, Bob dijo: “Mira, estoy cansado, ya no sé muy bien lo que hago. Tommy se queda aquí contigo, podéis seguir filmando hasta que quedéis conformes. Buenas noches, chicos. Nos vemos mañana por la mañana”, y se fue. No sé cuántas hicimos, treinta, cuarenta. Hasta que al final Warren dijo: “Dos, cinco, diez, dieciocho, veintisiete, treinta y cuatro y cuarenta”, y terminamos. Eran las cuatro de la mañana, pero Warren quedó contento y Bob también». Cuenta Joan Tewkesbury, la supervisora del guión: «A veces, el camino que conduce al éxito es el que opone menor resistencia: “¿Quieres filmar el Taj Mahal? Perfecto. ¡A mí me importa un rábano!”»

Por su parte, Beatty dice: «Bob debió de preguntarse muchas veces por qué yo trabajaba tanto. Es muy simple, soy una persona que piensa que cuando uno se mete en el lío de filmar una película y construir un decorado y vestirse y todo eso... Bueno, ¿qué tiene de malo hacer muchas tomas?»

Altman se vengó en la escena final. McCabe, perseguido en medio de una ventisca por los pistoleros a sueldo de la compañía, es herido de muerte y cae en la nieve. Recuerda Margellos: «Warren estaba enterrado hasta las orejas, con la nieve que levantaba la máquina de viento dándole en la cara. Hacía un frío que pelaba. Bob no paraba de decir: “Venga, una vez más”. Y desenterraban a Warren, volvían a meterlo en la nieve y él repetía la toma. Debí de hacerlo unas veinticinco veces». Durante el montaje de la película, Altman subrayó el mensaje: hace un corte, y de McCabe pasa a los habitantes del pueblo que tratan desesperadamente de salvar la iglesia en llamas, y a la señora Miller, ciega de opio. Mientras el viento aúlla y los copos de nieve cubren lentamente la figura caída de McCabe, a los lastimeros compases de Leonard Cohen en la banda sonora, nadie presta atención al drama de su muerte. El entrelazado de secuencias es también un deprimente comentario sobre las

hueras pretensiones de heroísmo, y subraya el desprecio que Altman sentía por las estrellas.

Antes de que el rodaje terminara a finales de 1971, Kael visitó el plató y cenó un par de veces con Bob.

El rodaje de *Los vividores* había sido físicamente agotador. Altman se fue a París a descansar y divertirse un poco. Beatty comenzó su borrador de *Shampoo* en un barco de Sam Spiegel. Towne por fin le había dado su borrador en enero. Al leerlo, Beatty tuvo la impresión de que seguía siendo amorfo. «El guión de Towne no tenía la estructura que necesitaba; por lo tanto, le puse una», dice. «De repente tuvimos dos versiones de *Shampoo*».

Durante la época en que Towne trabajaba en *Shampoo*, el guionista se encariñó de una mujer y de un perro, si bien no necesariamente en ese orden. Towne había empezado a salir con Julie Payne cuando regresó a Los Ángeles tras pasarse un tiempo en Londres, en 1969. Ella se instaló con él en la casa de Hutton Drive. Mientras Towne se pasaba los días aporreando la máquina de escribir, envuelto en una nube de humo de cigarro, ella arrancaba cepas y trasplantaba rosales en el jardín. Towne solía llamarla Mammy Yokun,^[23] por su poderoso gancho a la mandíbula.

A raíz del pánico colectivo que cundió tras los asesinatos perpetrados por Manson, el guionista adquirió un perro pastor húngaro al que llamó Pannonia's Hira Vasak. Hira era una bestia enorme y babosa con unos rizos enmarañados y apelmazados; parecía una fregona sucia con patas. Era el animal perfecto para Towne, un perro para un solo hombre que gruñía a cualquiera que se acercase, dando salida a la cólera que tan bien sabía disimular Towne. Era de una raza rara, un Komondor; no había muchos en el país, y a Towne le encantaba hablar de sus virtudes. Pero se dedicó por entero al perro, y una vez llegó a meterse en el pozo ciego de un vecino para salvar a la «prometida» de Hira, que había caído dentro. Salió cubierto de mierda; no fue una hazaña pequeña para un neurótico de la limpieza como Towne. Dice Jerry Ayres: «Hira era tan grande que no entraba en la parte trasera del coche; por eso Bob lo sentaba a su lado en el asiento delantero mientras Julie iba en el de atrás». Para Ayres, eso parecía resumir la relación entre Bob y Julie.

Cuando Beatty volvió, le llevó su guión y le dijo: «Voy a realizar esta película te guste o no; ¿quieres hacerla?» Towne la leyó y consintió en regresar a bordo. Los dos hombres salvaron sus diferencias y reanudaron su íntima amistad. Aunque Towne era demasiado diplomático para jactarse de su amistad con Beatty y Nicholson, y más tarde con Robert Evans, el jefe de producción de Paramount, no podía resistir mencionar sus nombres siempre que podía. Tenía un ego que alimentar y que cuidar, y nunca logró zambullirse verdaderamente bien en el mar de su ambición. Dice Beatty, citando a Elia Kazan: «Nunca subestimes el narcisismo de un guionista». Towne aspiraba a que sus amiguetes actores lo trataran como a un igual, y estaba

ansioso por demostrar que sabía defenderse. Solía desaparecer una semana y cuando volvía, decía en tono de confabulación: «No se lo digas a nadie, pero me encerré en un hotel de Houston a reescribir la película de Beatty». El subtexto: soy indispensable para Beatty. Dice Evans: «Bob afirma haber escrito más para Warren de lo que éste admite. Si tuviera que apostar, apostaría por Warren. Tiene la mente más lúcida».

Aunque era muy raro que Towne hablase de Beatty, de vez en cuando dejaba que los presentes escucharan el final de una conversación telefónica con el actor en la cual él dejaba claro que Warren no podía mangonearlo. Decía: «Eres un hijo de puta, Warren, un perfecto hijo de puta...», y así se pasaba una media hora. Cuenta el guionista Jeremy Lerner, a quien Towne permitía escuchar sus conversaciones con Beatty: «A Towne le excitaban muchísimo las conversaciones con Beatty. Disfrutaba muchísimo de su amistad. Nicholson era para él un chico brillante al que había que tolerarle todo, pero Beatty era alguien más digno de su valía, un hombre que sabía ser astuto. Es probable que Towne pensara mucho mejor de Beatty que de Jack. Estaba más enamorado de Beatty. La mayoría de los tipos de Hollywood se calientan más con sus amigos que con las mujeres con las que follan». Según Evans: «Towne trataba a Jack como a un igual, pero miraba a Warren como a un Mesías».

Muy de vez en cuando se quejaba Towne de que Beatty era un tipo difícil, pero, de hecho, él mismo iba pareciéndose cada vez más al actor. Cuando Beatty se dejó barba, Towne se dejó barba. Sus voces se parecían; la sintaxis y la entonación eran idénticas. Como Beatty, llamaba a altas horas de la madrugada y no se identificaba, se ponía a hablar en un susurro casi inaudible. Se parecían tanto al teléfono que Beatty llamaba a Julie y se hacía pasar por Towne.

«Towne era casi la sombra de Warren», dice Buck Henry, sólo que «a él las chicas le huían». Todo Hollywood decía: «Towne es el negro de Warren». Hacía algo en casi todas las películas de Warren, a veces gratis o sin figurar en los créditos, y ni siquiera fanfarroneaba. Se dice que Beatty lo indujo a trabajar en el guión de *El último testigo* durante la huelga de guionistas en la primavera de 1973, una infracción que podría haber puesto a Towne en la lista negra del gremio si alguien se hubiera enterado, y que le podría haber valido una multa considerable, por no hablar de una inhabilitación. Towne solía bromear acerca de esta posición de dependencia, y llamaba a Beatty «*Badge*», la figura, por ejemplo: «La Figura puede llevarme a todas las fiestas de la élite»; a sí mismo se llamaba «*Sharecropper*», el aparcerero. Pero le molestaba: «Siempre me sentí como uno de esos loros de Hefner», dice. «Les recortaban las alas para que pudieran volar un poquito, pero sin salirse de los terrenos de la mansión de *Playboy*». Para Towne, Beatty tenía con él una deuda enorme.

Como Beatty se había marchado durante la fase de posproducción de *Los vividores*, Altman se la proyectó cuando regresó. «No se oía a los actores», recuerda Beatty. «En los primeros dos carretes, en los que se espera la presentación del drama,

y que sea clara, el sonido no lo era». Beatty se enfadó, por no decir que se puso furioso, cuando oyó el espantoso sonido de la película.

Nunca se supo muy bien por qué el sonido era tan confuso. El tiempo había sido horrible en Vancouver, donde nevaba, llovía y no paraba de soplar el viento. El mezclador de sonido se las vio y se las deseó para conseguir una grabación limpia; pero a Altman no sólo le disgustaba repetir tomas: tampoco le gustaba volver a grabar el sonido en el estudio. El director pensaba que el sonido estaba bien, que había logrado exactamente lo que había querido, y tomó las quejas de Beatty como meros caprichos de estrella de cine. Dice Thompson: «Los primeros actores pensaban que cualquier sonido que saliera de su boca era una perla, y no querían que la música les hiciera sombra, y mucho menos otros diálogos».

Altman no se dejó impresionar por las objeciones de Beatty. «Warren estaba cabreado, y sigue cabreado, y no tendrá más remedio que seguir cabreado».

Pero no fue sólo Beatty el que no oyó nada. Un fin de semana, durante la filmación, apareció el montador Lou Lombardo. Cuenta Litto: «Bob tenía a su alrededor un montón de tipos que sólo decían que sí. Lou no tenía miedo. Cuando Bob hacía algo que no le gustaba, Lou decía: “Es una mierda”». Lombardo también montaba películas de Sam Peckinpah, y una vez, mientras lo entrevistaba una coqueta y desenfadada reportera del mundo del espectáculo que le pidió que comparase a los dos directores, se echó hacia atrás como si fuera a hacer una observación profunda y dijo: «¡Sam Peckinpah es una polla; Robert Altman es un coño!» Altman le pasó algunas secuencias y le preguntó qué le parecían. A Lombardo le encantó lo que vio, pero no le gustó nada lo que oyó; dijo que el sonido era una porquería. Altman estalló. «Se metió en su dormitorio, cerró de un portazo y no volvió a salir», recordó después Lombardo. «Yo intentaba decirle que el sonido era malo, y sigue siendo malo... Nunca lo cambió. Creo que en *M.A.S.H.* sí consiguió lo que quería hacer con el sonido, era audible aunque por momentos se superponía... Pero en *Los vividores* estaba grabado en directo... una banda sonora sucia, turbia. Era como querer enfocar una película desenfocada».

Beatty se quejó del sonido al estudio, pero no le hicieron mucho caso. El nuevo régimen de Warner tenía pocos productos, y estaba ansioso por lanzar la película. Además, se consideraban indefensos ante el nuevo poder del *auteur*. Dice Ashley: «¿Crees que podríamos haber conseguido que volvieran a editar el sonido? Altman era un individuo que presumía de artista». Y Beatty añade: «En el sistema de los estudios las cosas habían llegado a una anarquía tal, y a los cineastas se los trataba con tanto respeto, que si hubiéramos filmado en la oscuridad habrían pensado que era un experimento interesante, con la esperanza de poder explotarlo en la campaña de marketing». La estrella tuvo que darse por satisfecha con repetir varias veces algunos diálogos, lo cual no hizo que se oyeran mejor y sólo consiguió irritar a Altman. «Oigo

los cambios cada vez que veo la película», dice el director. Nadie quedó satisfecho.

Los pases organizados para la prensa en Nueva York y Los Ángeles, el 22 de junio de 1971, en las salas Criterion y Academy respectivamente, fueron un absoluto desastre. Recuerda Altman: «Cuando la película se estrenó en Nueva York, se organizó un gran preestreno en una de esas enormes salas de Broadway para toda la prensa. Algo no funcionaba en el sonido. Mi montador no la había repasado y a mí me habían dicho que sí. Y esa banda sonora tan mala, hecha con el mejor equipo, de verdad, era imposible oír nada. Yo grité: “Parad, al sonido le pasa algo”. Y dijeron: “Bueno, así la hiciste tú”. Pero no, yo no la había hecho así. Me fui de la maldita sala a un restaurante, a comerme un bistec, pero con ganas de subirme a un avión y marcharme a Alaska».

A Kael le encantó, y dijo que *Los vividores* era una película hermosa «como una alucinación provocada por el opio». En *The Dick Cavett Show* la puso por las nubes. Sin embargo, las críticas de los diarios fueron menos entusiastas, y los esfuerzos de Beatty por reanimarla, como había hecho con *Bonnie y Clyde*, fracasaron. *Los vividores* era una película muy diferente, mucho más compleja. Pese a todo el escándalo que armó, *Bonnie y Clyde* era todavía un vehículo para estrellas, con una narrativa convencional, aunque episódica. La historia de amor era un poco retorcida, cierto, pero seguía siendo una historia de amor. Aunque *Los vividores* comparte con *Bonnie y Clyde* el rechazo de la autoridad y la desconfianza cínica en el sistema, dos elementos de rigor en cualquier película del Nuevo Hollywood, iba más lejos que *Bonnie y Clyde* en la idea de socavar la historia romántica tradicional, y presentaba sin reparo alguno un anticlímax desdichado, fotografiado en largas y frías tomas. Como Hopper, Altman iba descendiendo por el camino de la deconstrucción del género, un experimento que, según todo indicaba, las taquillas no iban a soportar. Dice Altman: «Todavía no ha recaudado un millón de dólares. Ésa fue la última vez que trabajé para Warner».^[24]

Altman creía que Beatty le había asestado una puñalada traperera. «Es un verdadero gilipollas», dice. «Fue implacable con la película cuando se estrenó y, por supuesto, me echó a mí la culpa de todos los defectos. Warren es una persona muy preocupada por su imagen. Son muchos los que opinan que es su mejor película, pero no tuvo éxito, y por eso no le gustó. Nunca la menciona».

Por su parte, Beatty le echó al sonido defectuoso la culpa del fracaso. «Fue un obstáculo para su tremendo potencial comercial, el público salía confundido», dice. «Si no hubiera tenido que estrenarse en determinada fecha ese verano, Altman la habría arreglado. No creo que fuese su intención sabotearla». Una vez más, Beatty tuvo que pagar un precio por no producir la película. En sus propias palabras: «Si yo hubiera sido el productor, habría matado a Robert Altman».

Pese a las tensiones del matrimonio Beatty-Altman, los dos hombres, con todo lo

distintos que eran, ejercieron cierta influencia mutua. Unos años después de *Los vividores*, Altman filmó su propia *Bonnie y Clyde: Ladrones como nosotros*. A su vez, *Los vividores* tuvo un impacto importante en *Shampoo*, que en cierto modo fue una creación colectiva, algo que Beatty nunca había hecho antes, y que tiene una estructura narrativa mucho más episódica.

La acogida indiferente de *Los vividores*, estrenada inmediatamente después de *El volar es para los pájaros*, empañó la dorada reputación que Altman se había ganado con *M.A.S.H.* y poco contribuyó al lanzamiento de su nueva película, *Imágenes*, una incursión opaca y onírica en algo que para Altman era la mente femenina. *Imágenes* también fue un fiasco. Sin embargo, Litto se las ingenió para conseguirle un contrato por tres películas en United Artists, de las que Altman sólo hizo dos: *Un largo adiós* y *Ladrones*. La huérfana de las tres sería, si no la de más éxito, sí la mejor, la innegable confirmación de su talento: *Nashville*.

4. EL CINÉFILO (1971)

De cómo *La última película*^[25] se convirtió en otra joya de la corona de BBS y consagró a Peter Bogdanovich, su director, mientras Bob Rafelson se apuntaba un tanto con *Mi vida es mi vida* y *The Last Movie* acababa con Hopper y sus esperanzas.

Bogdanovich era un pedante, pero tenía talento, era listo, un director muy inteligente. Sabía qué decir y cuándo decirlo. Tenía al mundo en un puño. Todavía no había ocurrido nada malo.

ELLEN BURSTYN

Una noche calurosa y asfixiante de agosto de 1968, cuando se aproximaba la convención republicana de Chicago, Bob Rafelson vio *El héroe anda suelto*, y le dijo a Bert Schneider: «Acabo de ver una película que es una mierda, pero el tipo que la dirigió sabe hacer cine. Llámalo y dile que venga a vernos». Henry Jaglom, al oír que se mencionaba a Peter Bogdanovich, aguzó el oído y dijo: «Eh, conozco a ese chico de Nueva York, yo lo llamaré». Y lo hizo. Bert se puso al teléfono y le dijo a Peter: «Nos encantó tu película, en serio; a ver si encontramos algo que nos guste a todos». Peter envió un libro llamado *The Looters*. Lo leyeron, pero Bert no se mostró muy entusiasta. «No creo que te mueras por hacerlo», le dijo a Bogdanovich.

«Oh, sí».

«No, no es esto lo que queremos hacer contigo. Busca otra cosa. No creo que quieras hacer un *thriller*».

Una noche, Peter y su mujer, Polly Platt, fueron a casa de Bert y Judy invitados a una cena para un grupo reducido. La casa de Palm Drive, en la parte llana de Beverly Hills, no era moderna y en la onda como la de Toby y Bob; Judy la había «decorado» —una mezcla de Westchester y Beverly Hills— con flores recién cortadas en el cuarto de baño, pastillas de jabón sin estrenar y toallas dobladas con esmero para los invitados. Pese a lo que le dijo a Bogdanovich, Bert no estaba muy seguro respecto del joven director; le preocupaba que Peter fuera demasiado convencional y no encajase en la atmósfera *hip* y contracultural de la productora. «No quiero trabajar con Bags», se había quejado a Rafelson, utilizando el apodo que Jack Nicholson le había puesto a Bogdanovich.

«¿Por qué?»

«Es un muermo. Es un tipo aburrido».

«¿No hemos tenido ya bastantes líos con todos esos descerebrados con los que hemos trabajado?», replicó Rafelson, en una clara alusión a Dennis Hopper. «¿Por qué no podemos hacer una película con un tío que la haga sin volvernos locos?»

A Bogdanovich le molestó que Bert rechazara *The Looters*. Respetuoso en extremo con los directores, pensaba que los productores eran la escoria de la tierra. Bert se preguntaba si Peter tendría más ideas. Polly, por decir algo, dijo: «Está la novela de Larry McMurry, *The Last Picture Show*». Bert le pidió a Peter que se la consiguiera; Peter le dijo a Bert que fuera a comprársela. Bert, también arrogante, respetaba la arrogancia ajena; lejos de molestarse, llamó a Peter una semana y media más tarde y le dijo: «No me fue fácil conseguir un ejemplar de ese libro. Me dijiste que fuera a comprarlo y así lo hice».

«¿Y?»

«Es muy bueno. Hagámoslo».

Schneider le explicó a Bogdanovich la idea de BBS. Bert tendría la opción del montaje final, pero no habría interferencias ni visitas al plató. También le dijo que no le anticiparían mucho dinero, sólo 75.000 dólares, pero que le daría una buena tajada de los beneficios, el veintiuno por ciento del neto, y le pidió que se cerciorase de que hubiese algún desnudo en el guión. Peter tenía que emplear a Harold Schneider como *line producer* el encargado del presupuesto y el calendario (su tarea: mantener el presupuesto por debajo del millón de dólares y respetar un calendario de filmación de ocho semanas). Peter aceptó las condiciones. *La última película* ya tenía luz verde.

Peter Bogdanovich había nacido el 30 de julio de 1939 en Kingston, Nueva York. Su padre, Borislav, inmigrante serbio y talentoso pianista, ya en Yugoslavia se había visto obligado a dar clases particulares para mantenerse a flote. Entre sus alumnos había una niña de trece años llamada Herma, hija de una acaudalada familia judía que había huido de Austria poco antes de la llegada de los nazis. Borislav y Herma se casaron y en 1938 partieron para Estados Unidos. Herma estaba embarazada de Peter.

Los Bogdanovich eran una familia de verdaderos excéntricos. Borislav empezó a pintar y cubrió con sus lúgubres lienzos las paredes de su oscuro y cavernoso apartamento de Riverside Drive con la calle Noventa, en Manhattan, a pocas calles del edificio en que vivían los Rafelson. Como le gustaban los colores de la fruta podrida, las habitaciones estaban llenas de naranjas y peras mohosas que él utilizaba para sus bodegones. Su dormitorio lo había pintado de rojo; siempre usaba pijama para trabajar, y un sombrero con la corona cortada por la que le sobresalía el pelo tieso; parecía un personaje de dibujos animados. Muy sensible en todo lo tocante a su pelo, no dejó que Herma se lo tocara, jamás, en todos los años que duró su matrimonio, ni siquiera cuando hacían el amor. Él mismo se lo cortaba y guardaba los mechones en el cajón inferior de la cómoda.

Peter era un ratón de biblioteca al que tenían que pinchar continuamente para que saliera de su cuarto. Su padre no le prestaba mucha atención, pero Peter era la causa de los disgustos —y de las ambiciones frustradas— de su madre. Herma había tenido otro hijo, Antony, fallecido tras sufrir un accidente doméstico un año antes de que

Peter naciera: a la madre se le había volcado sopa hirviendo encima del niño. Borislav y Herma rara vez mencionaban la desgracia, pero él nunca le perdonó su negligencia. Ni tampoco se perdonó ella. Para Borislav, Peter no podía reemplazar a Antony; para Herma, Peter no tenía otra opción.

Sumamente precoz, el joven Bogdanovich tomó clases de interpretación con Stella Adler cuando tenía quince años. Algunos chicos se dedican a coleccionar cromos de jugadores de béisbol; Peter, en cambio, acumulaba tarjetas de 3x5, con la ficha técnica —y sus propias impresiones— de todas las películas que veía, es decir, entre seis y ocho películas por semana. Le gustaba alardear de que entre los trece años, cuando empezó las fichas, y los treinta, cuando dejó de hacerlas, reunió un total de 5.316. Más tarde, Peter alardearía ante Bob Benton y otros: «He visto todas las películas americanas que vale la pena ver». Sus favoritas —*Río Rojo*, *Ciudadano Kane*, *Río Bravo*— las vio varias veces. *Ciudadano Kane* fue la película que hizo que quisiera ser director.

Con poco más de veinte años consiguió un empleo ideal: la programación de las películas del New York Theater. Recuerda Bogdanovich: «Una de las primeras películas que programamos fue *Shadows*, de John Cassavetes, que iba en programa doble con *El cuarto mandamiento*. Las colas daban la vuelta a la manzana. *Shadows* inició el Nuevo Hollywood».

Un día de enero de 1961, Bogdanovich, escondido en su pequeño despacho sin ventanas en el tercer piso del edificio del cine, apuntaba ideas para el ciclo *El cine olvidado*. Tenía ese cutis amarillento de cinéfilo, pero con su espesa melena oscura, sus facciones equilibradas y una inteligencia innegable, no carecía de atractivo. Era una época en que la mayoría de cineastas americanos, como Benton y Newman, besaban los pies de los directores de la *nouvelle vague*, pero el director *underground* Jonas Mekas había garrapateado en la pared una desafiante sentencia de Peter: «Las mejores películas se hacen en Hollywood».

Ese día Bogdanovich estaba especialmente de buen humor. Uno de sus golpes maestros de programación, *La parada de los monstruos*, se pasaba esa noche, y acababan de llamarlo del Museo de Arte Moderno para pedirle un monográfico sobre uno de sus ídolos, Orson Welles. Cuando levantó la vista del escritorio, lo que vio fue una alegre cara enmarcada por una melena rubia decolorada. La cara dijo: «¿Señor McDonovich?»

Polly Platt era hija de militar y, por parte de madre, descendiente de la aristocracia americana. Había tenido una infancia difícil. Sus dos progenitores eran alcohólicos, y su madre, que sufría crisis esquizofrénicas, la maltrataba. Su padre era holandés, lo que significa que la niña creció a la sombra de alguna de esas religiones protestantes aburridas y represivas. Su primer marido había muerto en un accidente automovilístico después de una pelea matrimonial. En la Universidad Carnegie-

Mellon, de Pittsburgh, Polly decidió que quería estudiar escenografía. Pero le dijeron: «Eres una mujer y no puedes estudiar escenografía. Diseña vestuario». Ella siguió el consejo, y se presentó a Bogdanovich como alguien que iba a trabajar con él en las producciones de las compañías de repertorio de ese mes de junio.

Aunque no era despampanante, Polly podía causar una fuerte impresión. Había vivido en Arizona, y prefería la indumentaria de los pueblos indígenas del suroeste — cinturones *concho* y botas *kaibab* hasta las rodillas, de cuero crudo con botones plateados a los costados—, que le daban un aspecto decididamente exótico entre las clones de Jackie Kennedy que en esos tiempos pululaban por Nueva York. Con una bohemia indiferencia por las convenciones, le gustaba andar descalza y no ponerse ropa interior. Los sujetadores y las bragas eran dos prendas más que lavar, y se sentía más sexy sin ellas.

Para Peter sin duda era así. Le hizo la corte con frases de Clifford Odets, con parlamentos de *Cyrano de Bergerac*, y la divertía con sus espantosas imitaciones de Jerry Lewis. La inició en los misterios del cine. Polly, por su parte, muy viajada y con un matrimonio a sus espaldas, le abrió el mundo de los sentidos a un joven que aún seguía viviendo con sus padres y se había pasado casi toda la vida en cines oscuros viendo sombras en una pantalla.

Sin embargo, pese al atuendo bohemio de Platt, ella y Peter eran convencionales hasta el aburrimiento. No fumaban, no bebían, no se drogaban. Eran el príncipe y la princesa de los cinéfilos, hechos el uno para el otro. Benton los llamaba «el señor y la señora *Pareja ideal*». A Peter le gustaba Howard Hawks; a Polly le gustaba John Ford. Las peores peleas las tenían cuando querían ponerse de acuerdo en quién era el mejor de los dos.

Bogdanovich era patológicamente ambicioso. «El padre de Peter era un maníaco-depresivo, un fracasado», dice Platt. «Creo que el dinamismo de Peter nació de ahí, de ese “no poder ser como él”». A Peter le preocupaba, por ejemplo, que su apellido fuera demasiado largo y que no entrase en una marquesina. Envidiaba a Wyler, Ford y Hawks sus sensatos apellidos anglosajones, y hasta pensó en acortar el suyo y dejarlo en Bogdan. Polly lo consolaba recitándole los polisilábicos apellidos de grandes directores europeos y *falso-europeos*: Erich von Stroheim, Josef von Sternberg, Otto Preminger. Hablaban de las clases de películas que querían ver y de las que querían hacer. Añade Platt: «Yo sabía que no quería ver mujeres que se despertaban en la cama con el maquillaje y el pelo intactos, y que no quería ver películas con final previsible».

Peter y Polly se casaron en el City Hall, el ayuntamiento de Nueva York, en 1962, un año después de conocerse, cuando los dos tenían veintitrés años. Su apartamento, cercano al de los padres de Peter, estaba repleto de una mezcla heterogénea de muebles heredados por ambos. Ella hacía algo de diseño de vestuario, pero él se

ponía de mal humor cuando no encontraba su cena preparada, y por eso Polly dejó de trabajar y empezó a traducir y a pasar a máquina artículos sobre Hawks, Ford y Frank Tashlin escritos por Godard o Truffaut y sacados de la Biblia francesa del cine de autor: los *Cahiers du Cinema*. Ella le ayudaba también a entrevistar a los directores, que se quedaban impresionados y se sentían adulados por la prodigiosa familiaridad de los dos con sus películas. Eran capaces de recitar de memoria todos los títulos de crédito, de recordar cada corte y cada movimiento de cámara.

Solían ir a Times Square a ver cinco películas en un día por cincuenta centavos la función. Polly llevaba un largo alfiler de sombrero con el que se escarbaba los dientes y se defendía de los pulpos. De noche se quedaban en casa viendo las películas de *The Late Show*. Se alimentaban de Fudgsicles, unas piruletas empalagosas, y tiraban los palitos debajo del sofá de terciopelo rojo. Él bebía *ginger ale* Cañada Dry por litros, y así se le desarrolló una úlcera tan seria que llegó a vomitar sangre y una vez tuvo una hemorragia que casi lo mató. Aumentó muchísimo de peso cuando los médicos empezaron a recetarle mucha leche, yogur y helado. Más tarde, se volvió quisquilloso y obsesivo con la comida.

Pronto aparecieron algunas grietas en la fachada. Recuerda Peter: «Polly podía ser muy desagradable. Muy chillona. Interrumpía y metía cuchara sin que nadie se lo pidiera, y, claro, la gente le huía. Había en la vida de Polly un montón de zonas oscuras que yo realmente no entendía. Nunca fue una relación muy romántica. Más bien disfrutábamos trabajando juntos. Yo era muy joven, no conocía la diferencia entre amar, estar enamorado, la comprensión y la compatibilidad de caracteres. Creo que no sabía en lo que me había metido».

Peter y Polly conocieron a Harold Hayes, de *Esquive*, en una cena en New Rochelle. Hayes quedó impresionado por tanta pasión por el cine, y le pidió a Peter que se encargara de la sección de cine de la revista. «Vi a Hawks hacer *El Dorado* y a Hitchcock, *Los pájaros*», dice Bogdanovich. «En ese momento no había todavía escuelas de cine; aprendí a dirigir observando a esos directores. Fui a un preestreno de *El hombre que mató a Liberty Valance*, y supe que estaba viendo la última gran película de la Edad de Oro de Hollywood. Cuando el tren se aleja, es realmente eso, el final de Ford. Y el final de Ford no era otra cosa que el final de esa época».

Bogdanovich y Platt fueron a Monument Valley a escribir un artículo sobre Ford, que estaba filmando *El gran combate*. En el plató se acercaron a Sal Mineo, que era la única persona de su edad. Mineo le dio a Polly un edición en rústica bastante mala del libro de Larry McMurtry: en la tapa, un semental con el torso desnudo, a horcajadas sobre una mujer ligera de ropas en medio de una carretera. Era *The Last Picture Show*, y Mineo quería hacerla, con él de protagonista. Polly la leyó y estuvo de acuerdo en que podía ser una película maravillosa.

Pese a su rápido progreso como escritor especializado en cine, Peter no

progresaba en el camino que debía llevarlo a dirigir. Fue así como tomaron conciencia de que debían mudarse a Los Ángeles. Con algunos alquileres atrasados, llenaron de libros un carrito de la compra y disimuladamente lo sacaron por el ascensor de servicio en mitad de la noche, lo metieron en el coche, un viejo Ford descapotable amarillo de 1951, al que naturalmente llamaban «John Ford». Se marcharon en junio de 1964, con doscientos dólares en el bolsillo, el spaniel tuerto y el televisor en blanco y negro en el asiento trasero. Cuando llegaron a Los Ángeles, encontraron un piso de alquiler en el valle, en Van Nuys, más conocido por ser el lugar en el que creció Robert Redford.

Peter perseguía a los periodistas para que le dieran entradas para proyecciones, especialmente cuando se servía comida. Repetía dos y tres veces en los bufés del Directors Guild of America, y se llenaba los bolsillos de panecillos. Pero conocieron a mucha gente, en su mayor parte directores del Viejo Hollywood que apreciaban la admiración que la pareja les mostraba. Peter usaba los trajes desechados de Jerry Lewis, que llegó a dejarle uno de los Mustangs de su flotilla, diciéndole: «Coge el que no tiene teléfono; tú no necesitas teléfono». El director Fritz Lang, que los invitaba a desayunar todos los domingos, le dijo a Polly que no debía confiar en Peter, que al final la abandonaría. Veían a Hawks y Ford regularmente. Como era predecible, Peter le cayó bien a Hawks; Polly, en cambio, le cayó bien a Ford. Cuando sus amigos se marchaban, Peter y Polly cuidaban de sus casas. Como dos Ricitos de Oro de películas X, revisaban los armarios de las mansiones de Beverly Hills, se probaban la ropa y follaban en todos los dormitorios.

Platt se sentía amenazada por las bellezas de Hollywood que salían de todos los rincones. Una noche, ella y Peter fueron a cenar al Flying Tiger de Ventura Boulevard con Hawks y Sherry Lansing (ahora presidenta del grupo de largometrajes de Paramount), entonces una preciosa aspirante a actriz que interpretaba a la mujer deseada por todos en *Río Lobo*; Hawks se inclinó a decirle algo a Peter por encima de Polly y, echándole una mirada a Sherry, lo que le dijo fue: «Si de verdad quieres ser director, ésta es la clase de chica con la que deberías salir». Peter asintió sabiamente. El comentario de Hawks no contribuyó mucho a la buena disposición de Polly. Una vez, durante una pelea, Peter se cabreó tanto que atravesó de un puñetazo una pared de placas de yeso.

Un día, Bogdanovich asistió en Hollywood a una proyección de *La bahía de los ángeles*, de Jacques Demy; Roger Corman se sentó detrás de él. Alguien los presentó. Corman, que conocía su nombre de *Esquive*, le preguntó si le interesaría escribir para el cine. Bogdanovich le dijo que sí, y Corman lo contrató como ayudante de dirección de *The Wild Angels (Los ángeles del infierno)*, la película que en cierto modo lanzó a Peter Fonda al estrellato. Bogdanovich recordó: «Pasé de ocuparme de la lavandería a dirigir la película en tres semanas. En total, trabajé veintidós semanas —

preproducción, rodaje, segunda unidad, montaje, doblaje—. Nunca he vuelto a aprender tanto desde entonces».

A Corman le gustó su trabajo. «¿Quieres dirigir tu propia película?», le preguntó. Bogdanovich replicó: «¿Estás bromeando?» *El héroe anda suelto* narraba la historia de un francotirador basada libremente en la reciente oleada de crímenes masivos, como el de agosto de 1966, en el que Charles Whitman, desde lo alto de una torre del campus de la Universidad de Texas, fue matando a estudiantes con un Remington de gran potencia. El presupuesto: 125.000 dólares. Corman le dio instrucciones al joven director: «Ya sabes cómo filma Hitchcock, ¿verdad? Planifica cada toma, va totalmente preparado. Ya sabes cómo filma Hawks, ¿verdad? No planifica nada, reescribe el guión en el plató».

«Exacto».

«Bueno, en esta película quiero que seas Hitchcock».

El héroe anda suelto se rodó en abril de 1967, en veintitrés días. Bogdanovich recibió mucha ayuda de sus amigos. El director Sam Fuller le dijo que economizara para gastárselo todo en un gran final. Bogdanovich lo hizo, utilizando ideas que había absorbido de otras películas. «El final de *El héroe anda suelto* se inspiró en *Bonnie y Clyde*», dice Bogdanovich. «Aunque no los hicimos morir». Peter y Polly colaboraron en el guión y en el montaje, que hicieron en la cocina de su casa de Saticoy Street. Ella diseñó el vestuario y los decorados, firmó los cheques. Formaban un gran equipo. Él era el entusiasta; ella, la escéptica. Él creía que iba a ser un éxito; ella, que iba a ser un fracaso. Él era verbal; ella, visual. Él escribía, ella hablaba; después él hablaba y ella escribía. «Él es la locomotora, yo soy las vías», en palabras de Polly.

«Polly era un motor muy fuerte detrás de Peter», dice Paul Lewis, el jefe de la unidad de producción. «No dejaba que su ego interfiriese, como ocurriría más tarde. Solía decirle: “No seas gilipollas”, y él la respetaba y la escuchaba. En esos días escuchaba a todo el mundo».

Peter y Polly siguieron alternando con gente. Invitaban a Hawks, a Ford, Renoir, Welles, Odets, Cary Grant, Don Siegel, Irene Selznick y otros a cenar bajo el nogal del pequeño jardín trasero. Hawks era algo implacable con los manifestantes pacifistas que se enfrentaban a la policía en la calles de Chicago. «Si yo mandara, los arrestaría a todos, les cortarían esas melenas. ¡A tiros me los cargaría!», decía. Platt, contraria a la guerra, estaba horrorizada: «Pero, Howard, ellos tienen su razón. Nosotros no tenemos que meter la nariz en Vietnam». Miraba a Peter, al otro lado de la mesa, que se tapaba la cara con las manos. Él no tenía convicciones políticas, nada que defender. Siempre decía: «A nosotros ni nos va ni nos viene. Nosotros somos artistas». Ella pensaba: No vas a apoyarme. Tienes que llegar a ser tú mismo, no puedes ser sólo una copia de Howard. Se quedaría impresionado si te pusieras a su

altura. Pero no lo harás; eres un cobarde. Más tarde dijo: «Creo que ése fue el día que dejé de querer a Peter».

Platt dio a luz a una niña a la que llamaron Antonia, por el hermano muerto de Peter. *El héroe anda suelto* se estrenó en el verano de 1968; fue un fracaso. Bogdanovich siempre pensó que su película fue víctima del asesinato de Martin Luther King, que hizo que la gente desconfiara de esa clase de películas. Entretanto, Peter observaba cómo sus iguales le iban sacando ventaja. «Coppola iba por delante de nosotros», dice Platt. «Peter todavía no lo conocía, pero era ferozmente competitivo, y nos ponía muy celosos que consiguiera hacer *El valle del arco iris* y *Llueve sobre mi corazón* antes que nosotros, mientras nosotros seguíamos luchando por mantenernos a flote».

Mientras tanto, el trío BBS, forrado gracias a *Easy Rider* (*En busca de mi destino*), avanzaba rápidamente hacia su próxima producción, *Mi vida es mi vida*, dirigida por Rafelson y protagonizada por Nicholson, que día a día iba convirtiéndose en la baza más valiosa de BBS. «Pensé que tenía mucha suerte», dice Rafelson. «Había descubierto a un tipo que no sabía que era actor». Bert lo trataba como a una estrella, le prestó dinero para que se comprase una casa de 80.000 dólares en Mulholland. Cenaban juntos al menos dos veces por semana, y fue Bert quien logró que Jack estuviera en posición de pedir un porcentaje. «Eran como hermanos», dice James Nelson, encargado de la posproducción de todas las películas de la casa. «Se iban juntos a ver los partidos de los Lakers».

Jack quería ser director, y Bert hizo ese sueño realidad comprando *Drive, He Said*, un guión basado en una novela de Jeremy Larner acerca del baloncesto estudiantil de los años sesenta. Jack era un chico muy sociable que llevaba tiempo rondando por Hollywood y arrastraba a su paso a una pandilla de viejos amigos que había ido juntando de antiguos proyectos, clases de interpretación, e incluso del instituto. Bert no quería que nadie aparte de él le dijese a Jack lo que tenía que hacer. Su actitud era: «Jack ya es adulto, no te necesita, vete», y no quería saber nada de personas como Fred Roos y Harry Gittes, a los que consideraba los amigos imbéciles de Jack. Roos era un inspirado director de casting, el Marion Dougherty de la Costa Oeste, que había producido un par de las películas de serie B de Nicholson a mediados de los sesenta; él fue quien realmente sacó adelante *Drive, He Said* un hecho que Bert se negó a reconocer. Gittes gozaba de la distinción de ser el mejor de los mejores amigos de Jack, que eran muchos. Cuando Jack se convirtió en estrella, era el único que podía decirle cosas que nadie más podía. Más tarde, Nicholson tomó prestado su nombre para el personaje del detective Jake Gittes, de *Chinatown*. Harry conocía a Jack desde principios de los sesenta, cuando disfrutaba de una exitosa carrera en Madison Avenue, donde producía anuncios publicitarios, y Jack luchaba aún por ser actor. Los dos crecieron huérfanos de padre, y se tenían por seres

emocionalmente dañados. «Lo único que teníamos eran recuerdos terribles de esos años en que no habíamos tenido a nadie», dice Gittes. «El dolor de los minusválidos aplasta todo lo demás. Los otros lo tienen todo, tú no tienes nada. En la vida de Jack, la constante era la ira».

Bert Schneider estaba labrándose la reputación de ser un negociador implacable, alguien a quien le corría agua helada por las venas. Le encantaba leer contratos, y se sentaba en su escritorio con los brazos cruzados sobre el pecho, una mano en cada hombro, a examinar rápidamente las páginas como si fueran una novela picante. En alguna ocasión Gittes se encontró en la nada envidiable posición de tener que negociar con Bert. «Siempre tuve la impresión de que jugaba al gato y al ratón», dice. «Bert era el gato y yo el ratón, por supuesto. Esos tipos de BBS me hacían cagar de miedo. Eran la gente más miserable que he conocido en mi vida, unos verdugos brutales, inhumanos. El respeto y la lealtad, ésa era la forma en que operaba BBS. Tenían mentalidad de gánsters. Ésa era la onda judía, la onda Bugsy Siegel: “No somos judíos”. Y te juro que no lo eran. Eran los judíos más fríos y más duros que he conocido en toda mi vida. Y eso que yo también soy judío. Les decía: “¡Paisanos!”, y ellos me respondían: “Largo”. Cualquiera que fuese tu punto débil, Bert lo detectaba y se te lanzaba encima como las moscas sobre la mierda».

Jack se resistió a los esfuerzos de Bert por separarlo de sus viejos amigos; él era leal, sí, pero hasta cierto punto. Prosigue Gittes: «Habría creído que Jack me prestaría más atención. No le echo la culpa a él, porque Jack vivía aterrorizado cuando estaba empezando. Lo que nunca le he perdonado es que se mezclara con esos tipos. BBS sacó a la luz su lado mezquino, el lado implacable de Jack».

Larner se enfrentó más de una vez con Jack por culpa de *Drive, He Said*. «Lo que era secretamente cierto de Bert y Bob, y abiertamente cierto de Jack, era que se comparaban con cualquier otra polla de la ciudad», dice. «Bert siempre se ponía detrás de Jack. Una vez me dijo: “Mi trabajo consiste en que Jack esté contento. Si Jack quiere reescribir tu guión, tengo que apoyarlo; si Jack quiere despedirte, también lo haré”». Pero Nicholson no lo despidió.

Bert no tenía una gran opinión de los guionistas, y su actitud en el estudio era más herencia directa de su padre de lo que probablemente le habría gustado admitir. Durante el montaje de *Easy Rider (En busca de mi destino)* pasaba delante de los despachos de los guionistas de camino al comedor privado de Abe en Columbia, y se divertía dando puñetazos en las puertas y rugiendo: «Sal de debajo del escritorio, cabrón, ya sé que estás ahí. A ver si escribes algo, entrega algo de una vez, deja de hacerte pajas».

De hecho, Bert y Jack hacían buena pareja. Cuando estaban juntos, es decir, muy a menudo, todo era sencillo. Bert daba y Jack tomaba. Para Jack, el éxito significaba no tener que pagar nunca las consumiciones. Nunca firmaba un cheque si podía

evitarlo. Su casa estaba llena de regalos que él se había conseguido, o que simplemente habían aparecido, sin que los pidiera, maná del cielo para las estrellas de cine: bolsas de caros palos de golf, pilas de exquisitos zapatos italianos. Pero Bert, que tenía un sentido del poder mucho más desarrollado, le pagaba a todo el mundo, enredando a sus amigos y conocidos en una pegajosa telaraña de deudas. Años más tarde, cuando Jack ya era una superestrella y la relación de poder entre ambos cambió radicalmente, Bert le echó en cara algunas de sus deudas: quiso recibir, pero Jack no le dio nada.

Mi vida es mi vida era una modesta película personal, de sensibilidad europea, centrada más en los personajes que en la trama, en torno a la figura de un pianista venido a menos llamado Bobby Dupea (Nicholson), hijo de una acaudalada familia de músicos, que al principio aparece trabajando en una plataforma petrolífera. Stanley Schneider le rogó a Bert que no permitiese que Rafelson la dirigiera porque *Head*, había fracasado, pero para Bert eso sólo era un acicate más. En otoño de 1969, Rafelson empezó a trabajar en la fase de preproducción. La guionista era Carole Eastman.

Nicholson se enorgullecía del ojo que tenía para descubrir talentos. Eastman era uno de sus descubrimientos: se había iniciado como actriz, después empezó a escribir y se especializó en personajes de la clase obrera. Tenía un gran oído para la entonación y el humor del diálogo de esa clase. Alma sensible, los nervios casi siempre a flor de piel, no pasaba inadvertida: alta, rubia, escuálida, cuello largo, un pájaro asustadizo dispuesto a levantar el vuelo apenas susurrase una hoja. Sin embargo, a Carole le daba miedo volar. «No se subía a un avión aunque le pusieras una pistola en la sien», recuerda Buck Henry. «Había nacido para ser una vieja dama excéntrica». Carole también era un poco agorafóbica, no salía nunca de Los Ángeles, no iba en coches ajenos a menos que condujera ella, y le daba terror la mera idea de que le quitaran la película; era obsesiva con la comida, pero no paraba de toser por culpa de los incontables cigarrillos que fumaba uno detrás de otro. Incluso en Los Ángeles, rara vez iba a lugares que no conociera previamente. Su orientación sexual era objeto de continuo debate; los hombres se le lanzaban todo el tiempo, pero parece que nunca tuvo amantes de ningún sexo.

Rafelson era un bravucón, la clase de persona que hacía todo lo posible para influir en una situación dada con tal de conseguir lo que quería; amenazaba, machacaba, gritaba: «¡Estás en deuda conmigo!» Y después procedía a enumerar todo lo que había hecho por tal o cual. No estaba dispuesto a ir detrás de Eastman, por mucho talento que tuviera. Aunque Rafelson hubiera hecho pocas cosas interesantes hasta ese momento, era una afrenta a su vanidad el que su nombre no apareciese al menos una vez en los créditos como guionista. Más tarde, durante una entrevista, se preocupó por dejar bien claro: «Ningún filme que yo haya dirigido... empezó con

material que no surgiese de mí mismo», y modestamente comparó su estilo con la estética minimalista y severa del tan admirado director japonés Yasujiro Ozu. Él lo sabía todo; los demás no sabían nada. Era famoso por haberle leído la cartilla una vez al legendario Sven Nykvist, director de fotografía de Ingmar Bergman. Los guionistas pensaban que, igual que otros directores que no escribían (y también como algunos que sí escribían), se metía en su terreno. Dice Walon Green, que escribió (con Sam Peckinpah) *Grupo salvaje* y unos años más tarde adaptó para Rafelson *Jugando en los campos del Señor*: «Si escribía diez palabras, decía que había escrito el guión entero».

Rafelson le transmitió a Eastman sus ideas, y ella desapareció una semana con Richard Wechsler, un viejo amigo de los Rafelson de los días de Nueva York. Él la cuidó hasta que terminó un guión, tras lo cual Eastman ya no volvería a tratar con Rafelson. «Carole pensaba que iba a contaminarse si tenía que hablar con el director», dice Wechsler. Rafelson hizo algunos cambios en el guión y se incluyó como coguionista en los créditos. Eastman se puso furiosa. Concluye Buck Henry: «Si Bob era capaz de reescribir a Shakespeare, dónde estaba el problema en que apareciera con una Carole Eastman».

Rafelson nunca hablaba de créditos o de dinero. Decía: «Habla con Bert». Y Bert decía: «Ya conoces a Bob; creo que perdería su entusiasmo por el proyecto, no querría hacer la película si no es el *auteur*. Entre nosotros, creo que te conviene, comparte el crédito con él».

Con todo, «muchas de las ideas fueron de Bob», dice Toby Rafelson. «La idea de un tipo talentoso que se rebela y en cierto sentido pierde su talento hasta que no le queda nada, tenía mucho que ver con su historia y su percepción de la gente que lo rodeaba». De hecho, la fantasía de venir a menos Rafelson la tenía, y hasta cierto punto también Schneider y Blauner, que afectaban hablar como camioneros y a veces se imaginaban que terminarían debajo de un puente.

Mi vida es mi vida costó 876.000 dólares, el presupuesto fijado por BBS, y se rodó en cuarenta y un días, a principios del invierno de 1969 y los primeros días de enero de 1970. Rafelson trató de controlar el *tempo* de la interpretación de Nicholson manipulando sus dosis de drogas. «Decía: “Deberíamos darle hierba o hachís para esta escena”», recuerda Wechsler. Bob y Jack tuvieron encontronazos brutales, pero cuando terminaban, terminaban.

Toby aún no tenía la menor idea de las aventuras sexuales de Bob. «Sabía muy bien cómo no dejar huellas», dijo ella. «Conscientemente no podría haberme dado cuenta; de lo contrario no habría seguido con él». No obstante, pudo haber un elemento de ceguera voluntaria por su parte. Una vez dijo: «En Hollywood, si estás casada con un tipo poderoso, no le preguntes si te pone los cuernos, porque seguro que te los pone, y si no puedes tolerarlo, harías mejor en no estar con él». Toby tenía

una pesadilla recurrente en la que los dos estaban con un grupo de gente en una casa con muchas habitaciones, o en un tren en marcha que avanzaba a gran velocidad. Ansiosa, trataba de abrirse camino por los largos pasillos, buscándolo. Abría las puertas de golpe y siempre lo encontraba en la cama con alguien. Esas pesadillas la dejaban hecha una piltrafa, pero, al fin y al cabo, sólo eran sueños.

Rafelson, siempre director antes que productor, ya estaba sintiéndose incómodo en su papel en BBS, le preocupaba perder el tiempo buscando nuevos talentos, desenterrando proyectos y ayudando a lanzar películas ajenas. De hecho, le había sugerido Ellen Burstyn a Bogdanovich; pero, como envidiaba a Peter, pensó: Por qué no dirijo yo *La última película*. Es la película perfecta para Bob Rafelson. Más tarde dijo: «Creo que es la mejor de todas las películas que hicimos».

Ahora que *La última película* ya estaba en marcha, Bogdanovich consintió finalmente en leer el libro. Para desilusión suya, se dio cuenta de que tenía menos que ver con la última película, o con el final del cine, que con la aventura de alcanzar la mayoría de edad a principios de los cincuenta —en un pueblo perdido y desolado de Texas, además—. La historia giraba en torno a la amistad entre dos jóvenes: Duane, un matón encantador que va por mal camino, y Sonny, el chico bueno que trata de encontrar su lugar en el mundo, y también en torno el daño infligido a ambos por Anarene, la rica y aburrida *femme fatale* Jacy Farrow. En medio de los tres está Sam el León, el anciano propietario del salón de billares y de la abandonada sala de cine. Sam, que no para de liar cigarrillos y contar historias, es el único depositario del decoro en todo el pueblo, y cuando de repente muere de un derrame cerebral, todo se va al diablo. Como dice Sonny: «Nada ha ido realmente bien desde que murió Sam».

Peter estaba muerto de miedo. Era un chico de Nueva York: ¿qué sabía él de pueblos perdidos de Texas? A Polly le gustaba el libro porque podría haber sido su historia si hubiera nacido en el Medio Oeste en lugar de Europa. «Había un montón de películas sobre el mismo tema, pero todas eran falsas», dice. «Todo lo que está en el libro, quitarse el sujetador, colgarlo en el espejo del coche, esas manos frías y la chica que sólo le deja tocar las tetas, que la mano apenas le acaricie las piernas, eran experiencias que yo había tenido de joven. En América había partes del cuerpo femenino absolutamente prohibidas, cosas imposibles de enseñar en las películas de Hollywood, mientras que en las películas europeas, como *Blow-Up*, se veía vello púbico».

Igual que Beatty, Penn, Benton y Newman veían *Bonnie y Clyde* como un tema americano tratado a la francesa, Peter y Polly consideraban que, en 1969, y en palabras de Polly, finalmente podía «hacerse ese guión en los Estados Unidos como lo habrían hecho los franceses, investigar las extrañas costumbres sexuales americanas».

Bogdanovich quería filmarla en blanco y negro, pues pensaba que reflejaría la

época mejor que el color, pero era algo inaudito. Al final, se lo preguntó a Bert. La idea de BBS era otorgar poderes a los directores, y Bert, fiel a su palabra, le dijo que sí. «No hay que olvidar que en ese momento *Easy Rider (En busca de mi destino)* seguía siendo el éxito del momento», dice Bogdanovich. «Si hubiéramos dicho que queríamos rodarla en 16 mm y ampliarla, nos habrían dejado».

Una vez más, Peter y Polly trabajaron codo con codo. Ella diseñó los decorados y supervisó el vestuario. Se encerraron con McMurtry en su casa de Van Nuys y tras mucho toma y daca negociaron un guión. A Bogdanovich las mejores ideas se le ocurrían mientras se afeitaba, y un día tuvo la idea de poner a Ben Johnson, un incondicional de John Ford, en el papel de Sam el León, el propietario del Royal. Johnson no quería hacerlo, no le gustaba tener que hablar de la gonorrea, cosa que el guión le exigía. «Nunca me habían hecho decir cosas como ésas», se quejó a Peter. «Mi madre va ir a ver la película». Bogdanovich llamó a Ford. «¿Jack? Ben no quiere hacer el papel. Dice que hay muchos tacos».

«Oh, Dios, Ben siempre dice lo mismo. Siempre le preocupan los diálogos. Déjame que lo llame».

Media hora más tarde, Ford llamó a Peter. «Peter, ha aceptado».

«Bueno, ¿qué le dijiste?»

«Le dije: “Ben, ¿quieres ser el compinche de Duke el resto de tus días?”»

Con Johnson embarcado en el proyecto, Peter se concentró en su reparto de novatos. Había visto pruebas de actrices jóvenes para el papel de Jacy Farrow. Ninguna la gustó. Como Altman, Peter y Polly no querían estrellas. Un día, mientras estaban en la cola de un supermercado cerca de su casa, Polly le señaló una cara que los miraba desde la portada de *Glamour*. «La chica tenía unos rizos graciosos y pequeños, una actitud muy impertinente y unos ojos azules muy sureños», recuerda Platt. «Parecía tener un *chip* sexual en el hombro, como si te desafiara a intentar algo».

Peter le pidió a Marion Dougherty, responsable del casting, que la buscara, y Marion encontró a Cybill Shepherd en la Essex House, en Central Park South. Era una mujer alta (casi un metro ochenta) y robusta, que irradiaba salud física y mental. Pelo rubio, nariz respingona, cutis cremoso, increíblemente hermosa. Vestida con unos informales tejanos desteñidos, una cazadora a juego, zuecos y ni pizca de maquillaje excepto la pálida sombra azul que destacaba sus ojos de porcelana, mostraba una extraña mezcla de inocencia y picardía. Bogdanovich quedó fascinado. Ella lo recibió sentada en el suelo y le dijo que estaba leyendo a Dostoievski, pero cuando él le preguntó qué libro, fue incapaz de recordar el título. Mientras se esforzaba por recordar, él no pudo evitar ver que jugueteaba con una de las flores que ponen en el florero de la bandeja del desayuno. «Había algo tan informalmente destructivo en ese gesto», dijo más tarde. «Parecía retratar a la clase de mujer que no

quiere ser cruel con los hombres, pero lo es».

Peter le pidió a Dougherty que volviera a llamarla y le dijo: «Tienes que verla desnuda. Quiero saber si tiene estrías o algo, porque hay desnudos en la película».

«No tiene estrías, Peter, por Dios. Tiene diecisiete, dieciocho años».

«Que venga con el bikini más pequeño que tenga».

Dice Dougherty: «Se estaba enamorando de Cybill, y Polly iba a tener un bebé. Se podían sentir las vibraciones».

Los hombres de BBS no se decidían; al fin y al cabo, Shepherd nunca había actuado antes. Nicholson estaba encantado. Se le lanzaba en cada oportunidad. Platt presintió los problemas. Embarazada de su segunda hija, Alexandra (Sashy), se zambulló en la preparación del rodaje. Cybill tenía un novio en Nueva York que intentó convencerla de que no hiciera las escenas de desnudos. El chico la llamaba todos los días y la torturaba por teléfono. Una noche, tras una discusión particularmente penosa, Peter se ofreció a llevarla a casa. «Yo me di cuenta», dice Polly, «por el tono de su voz; era algo familiar, enseguida lo supe».

«Polly me acusó de estar loco por Cybill el mismo día en que llegamos al lugar del rodaje, antes incluso de que yo mismo me diera cuenta», dice Bogdanovich. «Eso me irritó muchísimo». Se volvió hacia Polly y replicó: «Eso es ridículo. No estoy encaprichado con ella. Es graciosa, me gusta, y en la película es una actriz más. Nunca ha actuado antes y quiero ayudarla. ¿Qué problema hay?» Cybill se sentía halagada con sus atenciones. «Peter conseguía que filmar pareciera la actividad más emocionante del mundo», dijo. «Mucha gente creía que yo tenía que ser por fuerza una tonta. Mi representante hablaba más despacio cuando se dirigía a mí. Peter no. Nunca me habló en tono condescendiente».

Timothy Bottoms, un joven actor en alza que años más tarde se distinguiría por mearse en los zapatos de Dino de Laurentiis durante el rodaje de *Huracán*, se enamoró perdidamente de Cybill, y no podía entender por qué Peter, que ya tenía mujer e hijos, le hacía la corte. Se pasaron el rodaje peleando, y al final Bottoms tuvo su venganza: le pasó a Cybill una novela de Henry James titulada *Daisy Miller*.

Bogdanovich y Platt le robaron un poco de tiempo a los preparativos de *La última película* para asistir a la entrega de los Oscars de 1969, celebrada el 7 de abril de 1970. Todos los grandes musicales de estudio de ese año habían sido un fiasco —*Noches en la ciudad*, de Universal, *La leyenda de la ciudad sin nombre*, de Paramount, y *Hello, Dolly!*, de 20th Century Fox—, aunque, por increíble que parezca, este último estaba nominado a la mejor película, junto con *Ana de los mil días*, *Z* y *Dos hombres y un destino*. Las películas del Nuevo Hollywood, como *Easy Rider* (*En busca de mi destino*) y *Grupo salvaje*, fueron ignoradas en su mayoría; solamente *Cowboy de medianoche* obtuvo una nominación a la mejor película. Las fracturas eran más evidentes en el contraste entre los dos candidatos a mejor actor:

John Wayne, por *Valor de ley*, y Dustin Hoffman, por *Cowboy de medianoche* (también Jon Voight estuvo nominado por la misma película).

Peter y Polly votaban por Wayne y *Valor de ley*; no sabían qué pintaba ahí Hopper, nominado, junto con Peter Fonda y Southern, al mejor guión original. Pocos meses antes, Danny Selznick los había invitado a cenar en casa de su padre, David O. Selznick, y su esposa, Jennifer Jones. Entre los invitados estaban Dennis, Brooke y George Cukor. Dennis, borracho y agresivo como de costumbre, se volvió hacia Cukor, le puso un dedo en el pecho y empezó a entonar su cantinela de siempre: «Nosotros vamos a enterrarte, nosotros vamos a tomar el poder, estás acabado». Cukor, muchísimo más educado que Hopper, murmuró cortésmente: «Sí, sí, es muy posible».

Peter y Polly casi se mueren de vergüenza. Dice Polly: «Nunca se lo perdonamos. Le faltó el respeto a uno de nuestros ídolos».

Cuando ya se acercaba la fecha de la ceremonia, Hopper se había olvidado de los premios, y tuvieron que recordárselo para que asistiera. *Cowboy de medianoche* se llevó el Oscar a la mejor película, pero Hopper *et altri* perdieron, igual que Jane, la hermana de Peter, nominada por *Danzad, danzad, malditos*. (Al entrar en la sala, Jane enseñó un puño cerrado a la multitud.) Wayne derrotó a Hoffman y Voight. Hopper, que había hecho de malo en *Valor de ley*, se acercó a darle la enhorabuena. Para Wayne era «el comunista». Siempre que se producían importantes disturbios pacifistas, Wayne lo consideraba el responsable, e iba a buscarlo. Mientras trabajaban en *Valor de ley*, Wayne acudió en helicóptero desde el dragaminas que tenía en Newport Beach, aterrizó en los terrenos de Paramount, entró dando zancadas en la sala de sonido con su 45 colgando del cinto y gritó: «¿Dónde está ese maricón de Hopper? El maldito Eldridge Cleaver de la UCLA está diciendo “mierda” y “chupapollas” delante de mis hijas. Quiero a ese rojo cabrón. ¿Dónde se ha escondido el muy comunistoide?» Hopper se escondió en la caravana de Glenn Campbell hasta que Wayne se cansó de buscarlo.

Hacia finales de ese mes, Nixon invadió Camboya, y el 4 de mayo cuatro estudiantes cayeron muertos a balazos de la Guardia Nacional en el campus de Kent State, Ohio. El 29 de mayo, el Tribunal de Apelación de California ordenó un nuevo juicio para Huey Newton, uno de los fundadores de los Panteras Negras, que el 5 de agosto quedó en libertad bajo fianza. Bert conoció a Huey en septiembre. El productor reconocía a una estrella en cuanto la veía, y Huey lo era. Recuerda Brackman: «Huey era hermoso a la manera de Belafonte. Era un ejemplar fantástico de salud y claridad, también de poderío físico, y tenía una gran personalidad».

Bert quedó fascinado con Huey. Por irónico que parezca, aunque sus amigos y protegidos recurrían a él en busca de apoyo y lo tenían por un gurú, él estaba ansioso por encontrar a alguien a quien seguir. Tras conocer a Huey, dijo, con la desarmante

ingenuidad de un adolescente deslumbrado: «¿Cómo puedo expresarlo? Es mi héroe. Si no es Mao, dejo de llamarme Bert Schneider».

Hopper suponía que BBS financiaría su siguiente película, pero era un tipo tan difícil que ni siquiera Rafelson se interesó. Bert también recelaba. «Intuía que, después del éxito de *Easy Rider (En busca de mi destino)*, el ego de Dennis estaría tan inflado que sería totalmente incontrolable, y no me equivocaba», dice Richard Wechsler. Sólo Blauner estaba ansioso, pensaba que estaban locos si no la financiaban.

The Last Movie, el nuevo proyecto de Hopper, era una inspirada meditación pirandelliana sobre las películas del Oeste, el colonialismo y la muerte. Centrada en «un especialista de un *western* de ínfima calidad», Dennis dijo: «Cuando su equipo regresa a los Estados Unidos, él se queda en Perú buscando exteriores para otros *westerns*. Es Mister Clase Media Americana. Sueña con cochazos, con piscinas, con chicas preciosas... Pero los indios... ven ese pésimo *western* exactamente como lo que es, una leyenda trágica de codicia y violencia en la que al final todos mueren. Por eso fabrican una cámara con chatarra y recrean la película como un ritual religioso. Para el papel de víctima de la ceremonia, cogen al doble...» Para Hopper era una «historia sobre Estados Unidos y su autodestrucción». Como en *Bonnie y Clyde* y *Easy Rider (En busca de mi destino)*, el héroe maldito tiene un final atroz, expira en un estallido de violencia.

Hopper había pensado *The Last Movie* para Montgomery Clift, pero para entonces Clift ya había muerto, y no tuvo más remedio que ponerse a probar a otros actores. Un día entró en BBS y anunció: «No encuentro a nadie, yo mismo tendré que hacer el papel». Y Blauner estalló: «Dale un beso a mi François Truffaut, cabrón». Blauner acorraló a Bert: «La película sólo funcionará tal como está escrita. Este tipo, cuando todo ha terminado para él, es un especialista destrozado, es Joel McCrea o alguien por el estilo, pero no es Dennis, un niño que no le da pena a nadie, al que todo el mundo le dice que se busque un trabajo. ¿Dennis quiere el papel? Arruinará la película». Desde su trono de productor, Bert le dio la razón: «En primer lugar, cuando nos comprometimos a hacer la película, fue con la condición de que no pretendería hacer las dos cosas», dijo. «Cuando Dennis entró y dijo que no podría hacerla nunca si él no era el protagonista, le dije adiós. No quería morir de un infarto».

BBS pasó, y Hopper tuvo que empezar a recorrer los estudios para conseguir un contrato. Para Calley, de Warner, la vida era demasiado corta, y Dennis sólo era un pobre chiflado. Ni siquiera Columbia se mostró interesada; ellos tenían un acuerdo con Bert, a quien veían como la fuerza creativa que estaba detrás de *Easy Rider (En busca de mi destino)*, a la que consideraban una película que había estado esperando que la filmasen. «Si no la hubiese hecho Hopper, el fenómeno se habría producido igual, al cabo de un minuto o de una hora o de un día, con cualquier otra película»,

dice Peter Guber.

Hopper había salido un tiempo con Susan, la hija de Jules Stein —la pesadilla de cualquier padre—, pero Stein había manejado el asunto con ecuanimidad. Universal no era el estudio más verosímil para Hopper. A finales de la década, Universal hacía millones produciendo como churros programas de televisión, pero sus películas eran una broma. «Era un lugar deprimente», dice Tony Bill, que produjo *El golpe*. «Fue la experiencia más fría e impersonal que he tenido en la industria. Dieron una gran fiesta para celebrar el éxito de *El golpe*, y me dijeron que no podía llevar a mis hijos. Me negué a ir».

Wasserman no podía comprender por qué *Easy Rider (En busca de mi destino)* y *El graduado* habían sido un éxito. «Era alarmante», dice el ejecutivo de producción Ned Tanen. «Eran unos caballeros ya mayores que no entendían ni remotamente adonde había ido a parar su público. Veían una película como *Easy Rider (En busca de mi destino)* y decían: “¿Qué demonios es esto?”, pues iba en contra de todo lo que consideraban valores americanos, ellos seguían abrazando la vieja bandera. Y, de repente, veían esas películas en las que todo el mundo iba de ácido y follaba en el parque. Ni siquiera yo, que era bastante más joven, sabía ya quién era una auténtica estrella y quién no. Robert Redford hacía películas que funcionaban y otras que no».

Recuerda Danny Selznick, que trabajaba para Tanen: «Wasserman dijo: “Tenemos que averiguar qué pasa”. La investigación demostró que había surgido una nueva generación de gente joven a la que no le importaba quién actuaba en las películas, que parecía querer películas sobre gente real en situaciones reales. Sí, podía ser perjudicial que en una película actuara una gran estrella porque entonces nada sería muy creíble. Si veías a Gregory Peck en una película, no podías evitar pensar que ése era Gregory Peck».

Es posible que Wasserman estuviera fuera de onda, pero era lo suficientemente listo para saberlo, y en 1969 lanzó una nueva unidad, una división joven, y designó como jefe a Tanen. Igual que Schneider, Tanen era un inconformista. Oriundo de California, tenía una relación filial de amor-odio con Wasserman, con el que compartía un temperamento furibundo. Junto con Sidney Sheinberg, el ejecutivo de la cadena televisiva MCA que no le gustaba nada a Tanen, Wasserman estaba preparándolo para que fuera su sucesor. Tanen sufría bruscos cambios de humor; cuando estaba decaído, estaba espantosamente decaído y todo era terrible: sus películas, su trabajo, su vida, la vida en general. Era el chico original con la nube negra sobre la cabeza. Dice Don Simpson: «Desde el punto de vista clínico era un maníacodepresivo». Pero Tanen era inteligente y, según Steven Spielberg, que no sabía muy bien por dónde cogerlo: «Igual que Sid, era uno de los pocos de Hollywood que no tenían miedo de decir lo que pensaban».

Tomando prestada una hoja del libro de Schneider, la idea era producir películas

de un presupuesto inferior al millón de dólares, 750.000 a ser posible. «Por cinco millones podían hacer cinco películas, cinco oportunidades de marcar un tanto», dice Selznick. A los actores de talento se les pagaba el salario mínimo, pero recibían una buena tajada de lo recaudado, el cincuenta por ciento. Universal ofrecía, además, la supervisión del montaje, un extremo que repelía incluso a BBS.

«Cuando las productoras empezaron a hacer esas películas, lo hicieron sin muchos miramientos», dice Tanen. «A los chicos que dos semanas antes ni siquiera conseguían que les dieran una cita en el estudio, les decían: “Es tu película, no vengas con problemas, no queremos saber nada”. No eran películas en las que los estudios trataran con alguien que les inspirase confianza, sino con chicos en los que no confiaban. No les gustaba nada su comportamiento arrogante, no les gustaba cómo vestían, no querían ver colas de caballo y sandalias en la cantina mientras comían. Los contemplaban con auténtico horror. Más que horror, como si quisieran mandarlos a un campo de concentración. Pero el estudio los dejaba en paz porque los ejecutivos pensaban que, si interferían, arruinarían el trabajo; además, las películas no les costaban casi nada. Se dieron cuenta de que esa gente era una auténtica mina, y por eso, a finales de los sesenta y principios de los setenta, Universal se convirtió en cuna de muchos directores».

Las dos primeras películas del equipo de Tanen fueron *Diario de una esposa desesperada*, dirigida por Frank Perry, y *Juventud sin esperanza*, de Milos Forman, con Buck Henry en el papel principal. Fueron éxitos de crítica, aunque no comerciales. Tanen financió también *Hombre sin fronteras*, de Peter Fonda, y *Carretera asfaltada en dos direcciones*, de Monte Hellman. Más tarde vinieron *Así habla el amor*, de John Cassavetes, *Naves misteriosas*, de Douglas Trumbull, y *American Graffiti*, de Lucas.

Sin embargo, presionado por Stein, la primera película que realmente llevó la firma de Tanen fue *The Last Movie*. Tanen, que estaba al corriente de todo lo que se contaba de Hopper, pensó: Sé que el estudio está pasando un mal momento, pero ¿este mamarracho va a salvarnos con *The Last Movie*? Y le preguntó a Stein: «¿Estás seguro de que quieres que nos metamos en esto? Vamos a tener unos líos tremendos. Puede que Dennis tenga talento, pero no está muy centrado. Es inestable, informal, y parece que tiene problemas a la hora de montar, que es incapaz de terminar una película. ¡Quién sabe qué terminaremos haciendo!» No obstante, Tanen pensaba: El mundo entero está esperando la próxima película de Hopper; ¿quiénes somos nosotros para rechazarla? Y puso 850.000 dólares. Hopper consiguió un contrato a lo *Bonnie y Clyde*, es decir, compartía el riesgo con el estudio. Cobró la miseria de quinientos dólares por semana, pero le prometieron el cincuenta por ciento del *gross* y el control total de la producción.

A los tipos de la BBS les encantaba la idea de ver a Dennis en Universal. «No

pude evitar troncharme de risa», dice Rafelson. «Ja, ja, a ver qué hace. A mucha gente de los estudios no le interesaba en absoluto descubrir talentos, lo que les atraía era el éxito que creían que podían tener esos jóvenes de talento. Busquemos a cualquiera que haya trabajado para BBS y contratémoslo, pensaban, porque es evidente que ellos saben quién conecta con el público. Cuando Dennis firmó el contrato, un ejecutivo me llamó y me dijo: “¿Cómo tengo que hablarle a ese tipo?” Le respondí: “¿Estás loco? No le hables. Haz lo que hicimos nosotros, dale el dinero y déjalo que se vaya a filmar la película”».

Cuando Hopper, que ya tenía treinta y cuatro años, decidió interpretar el protagonista de *The Last Movie*, adelgazó quince kilos, se afeitó el bigote y se cortó la melena que ya le llegaba hasta los hombros. Era Navidad, y envió un paquete envuelto en papel de regalo a su hija Marin, quien, emocionada, arrancó las cintas y rasgó el papel sólo para encontrar una vieja caja de una Polaroid con un enmarañado mechón del pelo de su padre.

The Last Movie se filmó en Perú. Peter Fonda, Jaglom y Michelle Phillips tenían sendos pequeños papeles. Sam Fuller interpretó al director. En esa época, Perú era la capital mundial de la cocaína, y todo los cocainómanos de Los Ángeles querían trabajar en una película que les permitiera volver al norte con un poco de droga en las maletas. Hopper se metió varias veces en problemas con las autoridades peruanas, pero finalmente terminó el rodaje y comunicó al estudio que tardaría un año en montar la película (tres meses era el tiempo habitual) y que iba a hacerlo en Taos.

El rodaje de las escenas principales de *La última película* empezó en octubre de 1970 en Archer City, Texas, tres semanas después de que Platt diera a luz a Sashy. Orson Welles fue el padrino. Archer City era el lugar en que había crecido McMurtry, y el pueblo aún alardeaba de su hotel de ladrillos amarillos en el que una vez se habían refugiado los auténticos Bonnie y Clyde.

Convertido en un maniático ayudante de camerino, Bogdanovich jugó conscientemente a ser el director. Llevaba gafas con montura de concha, pantalones acampanados, y se levantaba el cuello de las camisas con las alas plegadas como un avioncito de papel, estilo Elvis. Como estaba intentando dejar de fumar, llevaba siempre un mondadientes en la boca, rompía nervioso uno y al instante se metía otro. Platt, detrás de unas enormes gafas de sol ovaladas con cristales azules, se sentaba a su lado detrás de la cámara. Discutían cada toma. Más tarde algunas personas, incluido Ben Johnson, dijeron por lo bajo que ella dirigió la película tanto como él.

En La Brea, Bert y Steve no se quedaron satisfechos con los copiones. «Vimos que habíamos cometido un error con el tema escogido, que deberíamos haberle pedido a Peter que hiciera una película más alegre, porque lo que hizo era demasiado sombrío, demasiado oscuro, demasiado triste», dice Blauner. Tampoco se les escapó la ausencia total de *master shots*,^[26] y Bert, a quien le preocupaba que los copiones

no encajaran entre sí, le pidió a Rafelson que les echara un vistazo: «No puedo entender este rollo, tío. ¿Qué es esto?» Rafelson los vio y le dijo a Schneider: «Sabe perfectamente qué está haciendo, así que no vuelvas a traerme aquí». Peter montaba mentalmente, en la cámara.

Jim Nelson, el jefe de posproducción, dice: «Peter fue el único director digno de ese nombre con el que trabajé en mi vida; sus escenas se podían enviar a Bekins en un sobre».^[27]

Todo el reparto y el equipo se alojó en el Ramada Inn, un motel bastante hortera con un vestíbulo sacado de *The Best Little Whorehouse in Texas* («la mejor casita de putas de Texas»). Una alfombra rojo sangre cubría el suelo, y un pasamanos de oro pintado flanqueaba las escaleras que llevaban a la suite de dos dormitorios de Peter y Polly. En mitad del rodaje, Peter reconoció que estaba enamorándose en serio de Cybill, y dijo algo así como: «No sé muy bien quién me atrae más, si tú o Jacy [el personaje]». Cybill rompió con Jeff Bridges, con el que había iniciado una aventura durante el rodaje, y el romance entre ella y el director prosperó. Peter regresaba del plató cada día más tarde. Hasta que una noche no volvió y Polly comprendió que no podía negarse más a sí misma que la relación entre Peter y Cybill ya pasaba por la cama. Y le plantó cara, histérica. Peter se disculpó, le dijo que no podía evitarlo, que nunca antes había tenido una modelo de portada, que era víctima de una obsesión sexual, que se sentía viejo y que Cybill lo hacía sentir joven. «Pensamos que iba a durar lo que durase el rodaje», dice Bogdanovich. Polly trató de verlo desde el punto de vista de Peter, pero la realidad la ponía furiosa la mirase por donde la mirase, sobre todo cuando él le dijo: «No sé si quiero tener esposa e hijos».

«Sí, bueno, pero nosotras existimos», replicó ella. «Estamos vivas, estamos aquí, eso no puedes evitarlo. ¿Qué quieres hacer, matarnos?»

Polly se mudó al otro dormitorio. No quería estar ahí echada contando los minutos que faltaban para que Peter llegara. Se las arreglaron para tener bien acotadas sus emociones, a fin de que no afectaran a la película. Por la mañana iban al estudio juntos y comentaban las tomas del día como si no pasara nada. Por la noche, ella se retiraba a su cuarto. «Fue horroroso», dice Polly. Las peleas empeoraron, él le gritaba: «Si eres tan desgraciada, ¿por qué no te vas?»

«¿Que me vaya, dices? ¿Adónde, a hacer qué? ¿Que me vaya a casa a pensar cómo follas con Cybill? Ésta también es mi película. Tú sólo tienes sentimientos para los personajes, no tienes ni idea de lo que es sentir dolor en la vida real. Imagínatelo en una película, Peter, y tal vez te hagas una idea».

Un día Polly enfiló a toda velocidad un tramo de la recta entre Archer City y Wichita Falls, en un Ford familiar alquilado, con Peter sentado a su lado. Estaba otra vez histérica, y a gritos decía que sin él no quería vivir. Conducía rápido, casi a ciento cincuenta por hora. De repente se desvió bruscamente de la carretera y aterrizaron en

un campo recién arado. «Quiero que nos matemos los dos», aulló mientras el coche avanzaba sobre los surcos dando tumbos hasta que el capó salió volando y el coche terminó envuelto en una nube de polvo rojo. Los dos estallaron en carcajadas.

Pero pronto dejaron de reír. Al final del rodaje, el matrimonio, como un vehículo que choca a cámara lenta, ya era siniestro total. Los amigos contemplaban el derrumbe boquiabiertos. «Eran una pareja extraordinaria», recuerda Benton. «Se parecía a observar cómo se divide una ameba». Y Bogdanovich dice: «Me sentía terriblemente culpable. Mis padres llevaban años casados, y la idea del divorcio me era ajena. Lamenté lo que ocurrió con Polly. Ella sufrió, y las niñas también, sufrieron también a causa del sufrimiento de Polly. Me arrepiento del dolor que causé. A mis hijas más que nada. Pero también tengo que decir que nunca sentí por nadie lo que sentí por Cybill, fue una de esas épocas en que la vida sencillamente te ordena lo que tienes que hacer, en que no tienes el verdadero control de la situación. No me arrepiento de lo que hice en el sentido de que no volvería a hacerlo si volviera a ocurrirme, porque no fue una película, fue real».

En otoño de 1970, justo antes de que Bogdanovich partiera hacia el lugar escogido para el rodaje, se había estrenado *Mi vida es mi vida*, con críticas muy favorables y una taquilla más que respetable. Los críticos de cine de Nueva York le concedieron el galardón a la mejor película. Rafelson fue el mejor director, Karen Black la mejor actriz de reparto; además, *Mi vida es mi vida* consolidó la carrera del prometedor Nicholson de *Easy Rider (En busca de mi destino)*. Una vez más, Bert compartió los beneficios y envió cheques de cuatro cifras a los actores contratados por un día, algo que nadie más hacía en Hollywood. *Mi vida es mi vida* fue el segundo éxito consecutivo de BBS. La productora estaba bateando fuerte, pero no podía decirse lo mismo de la relación entre Bert y Judy. A lo largo del invierno los dos fueron distanciándose cada vez más. Judy se sentía incómoda con las nuevas costumbres sexuales, tan diferentes de aquellas en las que la habían educado.

Para ser justos con él, hay que admitir que a Bert le costaba excluir a su mujer del pródigo jardín de su «rousseauismo» sexual; pensaba que Judy era demasiado neurótica, demasiado posesiva. Él la alentaba a que se acostara con otros hombres, con la única condición de que se lo contara todo. Bert sabía que ella podía hacer lo que le sugería, aunque sólo fuera para regresar después con él, y trató de que se liara con sus amigos, con lo cual ganaba un poco de control sobre Judy, y también sobre ellos. Según cuenta un viejo amigo, una vez le dijo: «Le gustas mucho a mi mujer, en serio. Me voy de la ciudad unos días. ¿Por qué no la invitas a cenar?» Y a otro lo animó a que se acostara con Judy. El amigo no lo comprendió, se sentía como un títere en una versión moderna de *Las amistades peligrosas*. Bert tenía un lado sentimental: quería que todos a los que él quería también se quisiesen, que se acostaran juntos, en fin, un pansexualismo probablemente agudizado por el ácido

lisérgico y la MDA, la llamada droga del amor.

Estimulado por la convicción, típica de los años sesenta, de que los norteamericanos zozobraban en un mar de falsa conciencia e hipocresía, Jaglom se embarcó en una campaña consistente en decir la verdad. Él, Bert y Judy, sentados junto a la piscina de Bert, fumaban porros y se hacían preguntas: ¿Cómo te sientes? ¿Nos queremos de veras? ¿Queremos follar con alguien más? Al final, Bert le confesó a Judy todos sus líos, que en el fondo no eran más que aventurillas sin mayor trascendencia. Lo peor, desde el punto de vista de Judy, era la prolongada relación con Toni Stern. Tampoco le gustó enterarse de que todas sus amistades lo sabían menos ella.

El 8 de febrero de 1971, tras una agria discusión, Judy puso a Bert de patitas en la calle. Destrozado, el productor se refugió en el apartamento de soltero de Jaglom, en Hollywood Hills. Esperaba que Judy lo llamase, pero su mujer no lo llamó. Bert no podía creérselo. «Si alguien que puede tenerme no me quiere a su lado, está loco», le dijo a Jaglom. Finalmente, Jaglom cayó en un reparador sueño tras toda una noche de examen de conciencia que terminó a las cuatro de la mañana. Dos horas más tarde, lo despertaron de golpe. La casa temblaba con tanta fuerza que pensó: Dios mío, Bert, ¿qué estás haciendo? Se imaginó que Schneider, presa de un insoportable dolor, estaba haciendo temblar la casa hasta los cimientos. Pero era un terremoto. Jaglom fue corriendo hasta la habitación en la que dormía Bert, pero la cama estaba vacía; preocupado porque sus hijos descubrieran que no había pasado la noche en casa, Schneider quiso llegar antes de que despertaran. Bert y Judy acordaron pasar el verano separados. Nunca se reconciliaron.

Bert alquiló una casa en Benedict Canyon, encima del Hotel Beverly Hills, por cuyo aspecto podría haber pertenecido a Dean Martin. Aunque de una sola planta, era un caserón lleno de recovecos, con mesa de billar, suelos de madera, una alfombra de piel de cebra, sofás de ante y un mareante papel pintado amarillo y negro en el dormitorio. Atravesando un barranco poco profundo, a unos doscientos metros, estaba la vieja mansión de los Barrymore, donde vivía Calley, y donde Candice Bergen oteaba la casa de Bert desde una torre llamada «la pajarera». Bert y Candy se conocían un poco, pero Jaglom, que era amigo de los dos, hizo de Cupido, y los convenció de que eran lo que ambos necesitaban para curarse.

Bergen estaba bien preparada para una relación como ésa. Igual que Shepherd, había sido una modelo famosa, pero sabía que la vida tenía más cosas. Siempre se había sentido incómoda en su papel, resentida por el hecho de que la considerasen poco más que una cara bonita, una fotógrafa y periodista diletante. Bergen, profundamente comprometida con el movimiento pacifista, se avergonzaba de su padre, Edgar Bergen, amigo de la derecha del Viejo Hollywood —Ronald Reagan, Bob Hope, Charlton Heston—, que se había ganado la vida prestando su voz a

muñecos de madera. Recientemente aclamada por su aparición en *Conocimiento carnal*, se sentía, no obstante, insegura respecto de su talento para la interpretación. En suma, tenía algo que demostrar.

Bergen se convirtió en una de las visitas habituales en casa de Bert. Igual que Cybill para su «Pigmalión Bogdanovich», Bergen era la perfecta compañera de viaje para la aventura política y espiritual de Schneider, su superficie era frágil, bruñida e impenetrable como una de las lustrosas muñecas de su padre. Bert, un hombre para quien podría haberse inventado el término «comecocos», la instaba a que se relajara, a que se acercara más a sus sentimientos, a que tomara ácido. Como había hecho con los jóvenes que lo rodeaban, asumió fácilmente el papel de mentor. La engatusaba, la instruía, clamaba contra sus defectos de personalidad; pero Candice resultó ser una alumna rebelde, y la sacaba de quicio que Bert fuera tan pagado de sí mismo, tan condescendiente. No obstante, a mediados del verano ya estaban profundamente enamorados y formaban una pareja estable. «Bert y Candy» sustituyó a «Bert y Judy».

Bert se hizo famoso por sus fiestas. Su casa siempre estaba repleta de una frívola mezcla de estrellas de cine, Panteras Negras, activistas del pacifismo y parásitos de diverso pelaje. Un asiduo era Artie Ross, amigo íntimo de Bert, casi diez años menor que él. Artie había nacido en el seno de una acaudalada familia judía de Harrison, Nueva York; la mejor amiga de su madre era la madre de Judy. Sus padres y los padres de Bert eran del mismo club de campo. Ross, asfixiado por los privilegiados colegios privados a los que lo enviaban, estaba más que listo para los sesenta. Cuando terminó el instituto en 1965, se marchó a Berkeley. La madre de Artie desconfiaba de sus intenciones, pero se consolaba pensando que Bert y Judy estaban en California y que iban a cuidarlo. Cuando Bert se mudó a Los Ángeles, Artie fue a buscarlo. En algunas fotos de la época, Bert aparece abrazándolo: Artie era otro hermano menor.

Había mucho sexo semipúblico en las fiestas de Bert y, por supuesto, drogas. El último grito era el óxido nitroso, el «gas de la risa», que la gente tomaba combinado con MDA. Llenaban con el gas los flotadores de la piscina —pelotas de plástico, cámaras de neumáticos, a menudo también un enorme delfín—, les quitaban el tapón e inhalaban hasta que los juguetes quedaban vacíos. «Se podía subir muy alto en poco tiempo, y se bajaba en un par de minutos con cada gota de oxígeno que aspirabas», dice Brackman. «Era un cambio de estado de conciencia muy radical, como si el cerebro se fuera al país de *La guerra de las galaxias* y el cuerpo quedase atrás».

Al final, Brackman compró un tanque del fantástico gas que guardaba en un armario del apartamento de su novia. El tanque era más grande de lo normal, de unos dos metros de alto, reserva suficiente para un mes. Brackman lo había comprado con su MasterCard y una receta expedida por Andrew Weil, un médico de Harvard que en los setenta haría algunas investigaciones pioneras sobre drogas. (Más tarde Weil

publicó algunos *best-sellers* sobre terapias naturales.) Brackman lo dedujo de sus impuestos como un gasto médico. Dice: «Una vez que lo conseguías, podías llamar por teléfono y venían, recogían el tanque vacío y te daban uno nuevo, como un servicio de entrega a domicilio de agua embotellada. No te hacían ni una pregunta».

Entretanto, *La última película* de Bogdanovich iba consumiendo el circuito de cines de Bel Air. Es fácil comprender por qué el público estaba impresionado. En una era de colores chillones, *La última película* se filmó en un sobrio blanco y negro, y tenía un aire pobre y polvoriento, Dorothea Lange o Walker Evans en movimiento,^[28] o mejor aún, desde el punto de vista de Peter, Ford en su período de *Las uvas de la ira*. Y, sin embargo, como había querido Platt, tenía una franqueza europea que era totalmente nueva en la pantalla americana, y aún más inusitada en ese ambiente semidesértico: Sonny y su novia follando con desgana en el asiento delantero de un camión, el sujetador colgando del retrovisor, una toma fortuita de sus pechos desnudos, un hecho natural, como la maleza seca que se ve por el parabrisas. En otra escena, los chicos comentan con naturalidad las virtudes de hacerlo con una vaquilla en lugar de una prostituta, y en una fiesta en la piscina de un chico rico, vemos desnudos frontales femeninos y vello púbico.

Pero *La última película* tiene mucho más que ofrecer que mera excitación. Todo funciona, todo se ve y todo se oye bien. Tim Bottoms es un Sonny espléndido, indeciso y bobalicón, que avanza a tientas por los últimos años de la adolescencia, con unos ojos tristes bajo la pelambreira y parpadeando como si acabara de salir del cascarón y tuviera que aprender a moverse en el extraño mundo de los adultos. Lo mismo puede decirse de Shepherd, como Bogdanovich lo comprendió enseguida, perfecta en cortarle las alas a los muchachos, ensimismada, desconsiderada y tentadora, un bomboncito rubio.

Y los otros: Burstyn en el papel de la madre aburrida de la chica, atrapada en un matrimonio insatisfactorio tras haber cambiado una vez la riqueza por la felicidad, abrumada por la melancolía, por la sensación de que la vida pasa a su lado sin mirarla; y Cloris Leachman, la esposa solitaria del entrenador, reducida a tener un asuntillo con Sonny; y Ben Johnson, por supuesto, con la autoridad moral del Viejo Hollywood tras todos sus años trabajando con Ford. El único fallo es Bridges, demasiado guapo estilo Hollywood para convencer a nadie en su papel de campesino sureño. Cuando al final cierra el Royal, el único cine del pueblo, alguien dice: «Ya nadie quiere venir. Béisbol en verano, televisión todo el año». Sonny y Duane llegan a tiempo para la última película, *Río Rojo*, de Hawks, y ven a John Wayne y Montgomery Clift que ensillan sus caballos para llevar el ganado a Missouri. La última toma es la que queda grabada en la memoria: la desolada calle mayor de Anarene, desierta, el aullido del viento, la hojarasca, trozos de cascote. Es una imagen potente de alienación y pérdida que parece sacada de una película de

Antonioni.

La última película aún no se había estrenado y ya se disputaban a Bogdanovich dos de las más grandes estrellas de Hollywood: Steve McQueen y Barbra Streisand. Según Platt, Peter se atribuyó todo el mérito, y rara vez reconoció su contribución. Es como si me hubiera muerto, pensaba Polly. No podía conseguir trabajo, y tuvo la fantasía de matarlo con el 45 de su padre.

Sue Mengers era la representante de Peter. Retacona como era, casi siempre vestía *muumuus*^[29] y llevaba unas gafas enormes de cristales color rosa; era una mujer chillona, áspera, brusca y muy especial. Cuando asesinaron a Sharon Tate, fue famosa la frase con la que tranquilizó a Streisand, también cliente suya: «No te preocupes, cielo, no están asesinando a estrellas, sólo a actores de reparto». Una vez dijo: «Soy tan compulsiva que habría contratado a Martin Bormann». Ali MacGraw la llamaba «la Billy Wilder en mujer». Aunque en su lista tenía casi únicamente estrellas de cine y teatro, empezó a representar también a directores. Al fin y al cabo, estaban convirtiéndose en estrellas. Mengers no decía: «¿Quieres dirigir? Pues vuelve al teatro», sino más bien: «Oh, cariño, te vendes demasiado barato. Stan Kamen te está impidiendo progresar. Yo te conseguiré tu primer millón».

Mengers también se hizo famosa por las fiestas que daba en Dawn Ridge Drive. Si uno estaba en el ajo, o si quería estarlo, asistir era obligatorio. Más que nada, eran encuentros de negocios: Ann Margret conoció a Mike Nichols en casa de Sue, y así consiguió *Conocimiento camal*; Burt Reynolds conoció a Alan Pakula y consiguió *Comenzar de nuevo*. Lauren Hutton contactó con Paul Schrader y consiguió *American Gigolo*. Paul Newman y Joanne Woodward estaban entre los invitados habituales; Woodward siempre se sentaba en una silla a tejer, pero en cuanto alguien encendía un porro, Joanne y Paul se marchaban. La atmósfera se cargaba tanto que a Cybill le daba miedo ir, y Peter tenía que llevarla a rastras hasta el coche.

Bert no dejó que Mengers viera la película. No le gustaban los representantes, no trataba con ellos; además, pensaba que Sue era una bocazas, lo cual era cierto. Aunque sabía que iba a perder a Peter, no le importaba. Bogdanovich iba entonces detrás de Barbra Streisand, y Bert no manifestaba opiniones sobre la gente, no forzaba a nadie a que trabajara para BBS si no quería. En cambio, Bert sí se la enseñó a Streisand, que se emocionó hasta las lágrimas y quiso que Peter la dirigiera en algo «importante», algo que fuera un vehículo para lucimiento de su interpretación tanto como de su voz.

Pero Peter le había prometido a McQueen que a continuación haría *La huida*. Cuando McQueen aceptó otra película, Peter tuvo una salida y un buen día se encontró en el despacho de Calley, quien le preguntó qué quería hacer ahora: «Me gustaría hacer, creo, una comedia alocada», dijo Bogdanovich, tanteando el terreno.

«Bueno, hazla».

«Algo como *La fiera de mi niña*, un profesor acartonado y una chiflada, vaya, una chica algo extravagante».

«Perfecto, adelante».

«¿Te gusta la idea?»

«Claro que sí».

Y Peter salió del despacho de Calley pensando: Esto de Hollywood no es tan duro como lo pintan.

Calley consintió en pagarle 125.000 dólares por dirigir su comedia alocada, más el ocho por ciento del neto. Peter contrató a Ryan O’Neal, pareja de Streisand en aquellos años, para el protagonista masculino. El título de la película sería *¿Qué me pasa, doctor?*

Cuando Hopper regresó a su tierra natal, anunció su compromiso con Michelle Phillips. Él personalmente —así al menos les dijo a sus amigos— no estaba a favor del matrimonio, pero «[Michelle] se saldrá con la suya de un modo u otro». Cuenta un amigo: «Dennis se enamora... de cualquier chica que se le pone delante. Michelle todavía no lo sabe». Se casaron en Halloween, una fecha bastante apropiada. El matrimonio duró apenas una semana. John Phillips lo llamó «la guerra de los Seis Días». Michelle —conocida ahora como «Holly Hopper»— le dijo que Dennis la aterrizzaba a ella y a su hija Chynna disparando al aire dentro de la casa, que la había esposado para impedir que escapara y que le había dicho que creía que era una bruja. La pegaba, igual que había pegado a Brooke —«un golpe», reconoce Hopper—. Una mañana, cuando se despertó, Hopper descubrió que Michelle se había ido. Michelle le dijo a John que, cuando se dio cuenta de que lo había dejado, Hopper la había seguido hasta el aeropuerto en su camioneta y que se había metido en la pista para tratar de detener el avión que estaba a punto de despegar. Más tarde, Michelle lo llamó. Hopper dijo: «Te quiero, te necesito». Ella le respondió: «¿Nunca has pensado en suicidarte?»

El montaje de *The Last Movie* iba para largo, lo mismo que el de *Easy Rider* (*En busca de mi destino*). «Dennis se la mostraba una vez y otra a cualquier hippy que se dejara caer por Taos», recuerda Tanen. «Le decían: “Eh, tío, tienes que poner más cosas”. Cada vez que iba a verlo a Taos, la película duraba veinte minutos más, crecía y crecía como un tumor maligno». Rafelson fue a ayudarle. «Dennis nunca se presentó», recuerda. «Los dos primeros días estuvo borracho como una cuba. Violento y raro, como un loco». Se cuenta que Hopper, cuando finalmente tuvo todo listo, con un montaje presentable, un comienzo, un cuerpo central y un final, invitó a Alejandro Jodorowsky (*El topo*) y se la proyectó, y que éste le dijo que había fracasado, que sólo había hecho una película convencional de Hollywood. Hopper, profundamente herido, hizo pedazos la película, empezó otra de cero, desdeñando la narrativa. Hopper lo niega. «Nadie me influyó. Yo era un terco de cuidado, un

dictador dogmático que nadie podía doblegar», dice. «Podían quitármela y montarla ellos, pero no había manera de hacerme cambiar de idea».

Mientras tanto, en Universal, Tanen esperaba comiéndose las uñas, preocupado por su puesto de trabajo. *The Last Movie* era el buque insignia de su operación, y había mucho en juego. «Los montadores venían y me decían que no quedaba película, que no había nada que montar, literalmente, que faltaban secuencias», recuerda. Lo que sí había era una película dentro de otra, algo que Tanen llamó con sorna «una película sin película». Y añade: «La presión de Universal era una pesadilla. Wasserman no era el tipo más accesible del mundo cuando las cosas iban bien, menos aún cuando esta pequeña operación no iba bien. Y tampoco al estudio le iba bien». Tanen le hizo a Hopper otra de sus visitas periódicas. Kit Carson y Larry Schiller estaban rodando un documental acerca del director, titulado *American Dreamer*, y habían convencido a Hopper para que caminara desnudo por el centro de Los Álamos, para mayor deleite de la cámara. A su vez, habían consentido en realizar una fantasía de Hopper, en este caso, llevar cincuenta chicas bonitas a su casa para una «sesión de toma de conciencia».

En medio de esta escena, Tanen llegó con su limusina. «Me había puesto mi traje de MCA, como un hombre de negocios que iba a hablar con él de la película», recuerda. «Entré y me encontré con esa orgía masiva, en toda la extensión de la palabra. Dios mío, no puedo ni siquiera imaginar cuánta gente había. Culos y tetas por todas partes». Schiller, un joven obeso y mugriento con pelo negro grasiento, filmaba la fiesta. «Me acerqué a Dennis y le dije: “¿Puedo hablar contigo?”», prosigue Tanen. «Pero Dennis estaba totalmente ido. Yo, con el rabillo del ojo, veía a ese tipo que nos enfocaba con la cámara. Y le dije: “Por favor, ¿quieres dejar de rodar?” Pero él siguió. Yo le dije: “Escucha, no quiero tener que pedírtelo dos veces”. Pero no se dio por enterado. Y le dije: “Oye, voy a pedírtelo una vez más”. Como seguía filmando, agarré la cámara, la tiré por la ventana y me enfrenté a ese gordo y le dije: “Hijo de puta, te voy a matar”. Y Dennis dijo: “¡Venga, chicos, traedme una cámara! ¡Quiero filmar esta escena!” Otra vez las tetas y los culos salieron corriendo en todas las direcciones mientras yo pensaba: Qué puedo hacer para salir de este lío. Esa película casi me hizo perder mi empleo».

Pese a todo, Hopper seguía siendo famoso, y apareció en la portada de *Life* el 19 de junio de 1970. La intensa aureola de expectación que rodeaba a *The Last Movie* rozaba el paroxismo. Tanen sabía la verdad. Había hecho proyectar la película ante Dennis y Julie Stein en la sala de proyecciones para ejecutivos de Universal. Cuando la película terminó, se hizo un silencio sepulcral; los dos ejecutivos estaban horrorizados. Después, a través de la pared, como si estuviera ahí en la sala, oyeron que el proyccionista decía: «De lo que estoy seguro es de que no se equivocaron con el título, pues ésta será la última película que este tío filme en su vida». Recuerda

Tanen: «Teníamos una cosa llamada catástrofe, no desastre, catástrofe. Un terremoto de nivel nueve, y no podíamos hacer nada. No se podía acortar, no se le podía añadir nada. Eso que habíamos visto era la película, y no podíamos escondernos en ninguna parte».

Universal organizaba con mucha cautela proyecciones de prueba en los campus donde se esperaba que *The Last Movie* encontrara su público, en caso de que hubiera algún público que encontrar. La película se proyectó en la Universidad de Iowa a las nueve de la mañana. «Pensé que no podríamos meternos en demasiados problemas. ¿Quién iba a estar despierto a esa hora?», recuerda Tanen, que cogió un vuelo de United Airlines a Iowa City para asistir a la proyección. «Mientras aterrizábamos, Dennis tiraba sus drogas por el inodoro del avión», prosigue Tanen. Llegaron a un cine cercano al campus. Tanen temía atraer a un montón de palurdos, y se alegró al ver a un público compuesto básicamente de *freaks*. Y pensó: Esto puede funcionar. Al finalizar el pase, Hopper se puso en pie para dirigirse al público. Tanen recuerda: «Le tiraban cosas, lo insultaban —“Es la peor mierda que...”, le decían—. No era mera hostilidad. Empecé a sentirme realmente mal, ahí podía ocurrir algo que no iba a ser precisamente agradable, eso podía convertirse en *De repente, el último verano*. Así que lo saqué de la sala, y estábamos cruzando el vestíbulo, donde había una de esas anticuadas máquinas de palomitas de maíz, cuando, sentada detrás, la adolescente más hermosa del mundo —adorable, con clase, del Medio Oeste— dijo: “Señor Hopper”. Yo la miré y pensé: Mierda, si pudiera llegar hasta el coche. Dennis dijo: “¿Sí, cariño?” Y ella le respondió: “¿Tiene un minuto? ¿Ha dirigido usted esta película?” “Sí”, dijo Dennis, muy coqueto, muy encantador. La chica retrocedió unos pasos y le estampó un tortazo desde medio metro de distancia, en la nariz; Dennis empezó a sangrar y ella se puso a gritarle: “¡Cerdo sexista!” Yo lo agarré y le dije: “Van a comernos vivos, van a devorarnos y nunca nadie volverá a saber de nosotros”. Y me lo llevé al aeropuerto. Tuve que llamar a Wasserman, que estaba tratando de conseguir un reportaje precisamente sobre ese preestreno. Lo hice desde una cabina pensando que mi vida había terminado. Contestó y dijo: “¿Qué tal ha ido?” En ese momento miré por el cristal de la cabina y vi que Dennis se agarraba la nariz, tenía la camisa toda manchada de sangre, y le dije: “Bueno, Lew, tendremos un poco de trabajo”».

The Last Movie ganó el Premio de la Crítica del Festival de Venecia, y Universal la estrenó en el Cinema 1 de Nueva York. Los críticos la destrozaron: nadie fue a verla y, al cabo de dos semanas, la película estaba muerta. Hopper pensaba que el estudio la había tirado a la basura. Dice Hopper, resentido: «Gané el premio del Festival de Venecia y me dicen que vuelva a montarla. Sobreestimé a mi público. Recorría las universidades promocionando *Easy Rider (En busca de mi destino)* y todo el mundo decía: “Queremos más películas”. Y yo les dije: “Chicos, tengo una

película para vosotros”. En realidad, lo que querían eran películas opiáceas de los años cuarenta que no les hicieran pensar mucho, las cosas que no tardaron en hacer Spielberg y Lucas».

Reflexionando sobre la experiencia de Hopper, Nicholson, que ahora salía con Michelle Phillips, también estaba decepcionado. Corman una vez le dijo que las películas europeas sólo se pusieron de moda por el sexo explícito, y que cuando las películas americanas les dieran alcance, las películas europeas no tendrían nada que hacer. Jack llegó a la conclusión de que Corman tenía razón: «Toda esa cultura superior que se le suponía al público americano por *Jules y Jim*, *8½* y otras películas, hasta tratamientos formales más complejos de la narrativa, los personajes, las observaciones sobre la humanidad, todo eso parecía haberse evaporado. Ahora me parece que la razón del éxito de *Blow-Up* fue que por primera vez se vio un coño en una sala convencional. Fue un éxito como nunca antes tuvo Antonioni ni ha vuelto a tener».

La última película de Bogdanovich trataba del final de una época del cine. *The Last Movie*, «la última película» de Hopper, era temáticamente mucho más apocalíptica y ambiciosa. Hopper, henchido por esa sensación de destino que alimentaba a la contracultura, hacía una declaración sobre la muerte del *western*, del expansionismo nacional y de la expansión espiritual y, en consecuencia, del sueño americano, que resultó ser la muerte de su carrera. Fue una devastadora derrota personal de la cual no comenzó a recuperarse hasta dos décadas más tarde. Dice Hopper: «Yo llegué antes que todos los demás. Vi llegar a Lucas y a Spielberg y a Scorsese. Después, diecisiete años en los que no pude hacer nada, me impidieron hacer cine». Como una luciérnaga, Hopper brilló con fuerza unos escasos tres años, después se apagó.

Aunque Hopper no volvió a dirigir durante más de una década, hizo algunas interpretaciones, y los directores aprendieron a trabajar con él a pesar de las drogas. Hubo un director que no lo hacía trabajar después de comer, cuando el alcohol hacía su efecto. Otro sabía que Dennis se metía en el cuerpo todo lo que tuviera a mano — estimulantes, sedantes, cualquier cosa— y le preocupaba que el actor tomara una droga durante una toma larga por la mañana y otra distinta para un primer plano por la tarde, pues pensaba que los niveles de energía serían diferentes y luego sería imposible montar las dos tomas seguidas. Director y actor repasaban el guión y decidían de común acuerdo lo que Dennis tenía que tomar en cada una de sus escenas. Cuando Hopper recibía la hoja de filmación del día siguiente, al pie había una nota que indicaba la droga adecuada.

El fracaso de *The Last Movie* fue también un golpe para la clase de películas que deseaban hacer personas como Hopper y Nicholson. De hecho, toda la lista de candidatos de Tanen resultó afectada, especialmente a la luz de otras películas del

Nuevo Hollywood que también fracasaron, como *Llueve sobre mi corazón*, de Coppola, y del éxito de viejas fórmulas del Viejo Hollywood, como *Aeropuerto*, también de Universal, que había sido una de las más taquilleras del año anterior. El guión de Rudy Wurlitzer para *Carretera asfaltada en dos direcciones* había sido saludado en la portada de *Esquire* como el mejor guión del año, y Universal permitió a Wurlitzer dirigir una película en la India, país al que fue a buscar los exteriores. Cuando regresó, *The Last Movie* estaba en ruinas. «De ninguna manera iban a hacer esa película extraña con un director primerizo, y mucho menos en la India, después del fiasco con Hopper en Perú», dice Wurlitzer. «Se notaba que se había producido un gran cambio. Ya no estaban dispuestos a correr esa clase de riesgos. Durante tres o cuatro años hubo una especie de romance que rápidamente desembocó en desencanto y cinismo». O, como lo expresó Paul Lewis, el productor de Hopper: «La libertad que nos permitieron se terminó con *The Last Movie*, *Hombre sin fronteras* y *Carretera asfaltada en dos direcciones*. El final de los setenta comenzó a principios de los setenta».

Y añade Oliver Stone, entonces recién salido de la escuela de cine de la Universidad de Nueva York: «La época de *Easy Rider (En busca de mi destino)* había terminado. Ya no se podían hacer películas así. La verdad es que nos condenaron».

Y En efecto, ninguna de las películas de Tanen fue comercial; un fallo fatal atravesaba toda su concepción. Es posible que las películas tuvieran un público, pero nunca tuvieron una oportunidad de encontrarlo. Las estrenaban según los esquemas de los departamentos de márketing y distribución, que, como los departamentos de producción, todavía estaban en la Edad Media, orientados hacia películas convencionales de gran presupuesto. Los cincuenta y pico ejecutivos no tenían ni la más remota idea sobre cómo comercializar películas como las de Hopper y, lo que es peor, no les interesaba hacerlo.

«Intuí que se avecinaba una época sombría cuando Ned decidió hacer *La venganza de Ulzana*, de Robert Aldrich, con Burt Lancaster», dice Selznick. «Nuestra unidad no iba de eso».

«¿No lo entiendes? Nuestras películas no funcionan, Danny, sin directores, sin estrellas. Me van a colgar en la plaza pública».

«Me hago cargo, pero si hacemos una película violenta con Burt Lancaster y Robert Aldrich, la unidad se irá al garete».

«Ya se ha ido. Será mejor que lo asumas».

«Mira, aún tenemos *Graffiti* en la lata, todavía no se ha estrenado».

«¿De verdad crees que la suerte de esta unidad va a cambiar con un peliculita llamada *American Graffiti*? Nuestra unidad ya ha escuchado el veredicto, lo ha dictado Lew Wasserman».

En la primavera de 1971, Bogdanovich llamó a Benton y Newman a Nueva York

y les dijo que quería hacer una versión moderna de *La fiera de mi niña*. Encantados, los guionistas volaron a Hollywood para empezar a trabajar en *¿Qué me pasa, doctor?* Llamaron a Peter y Cybill a su apartamento de Sunset Towers, un lugar pijo en un edificio *art-déco* de Sunset Boulevard, en el que también vivía George Stevens. «Habíamos visto *La última película*, por eso sabíamos que Cybill era una delicia», dice Newman. «Y lo cierto es que era algo extraordinario de ver, un helado de vainilla. Salió del dormitorio y se sentó en las rodillas de Peter, que le dijo “Hola, cariño” y se puso a frotar su nariz contra la de ella mientras Benton y yo los mirábamos». Peter cogía *TV Guide*, le indicaba las películas que debía ver. Ella compraba palomitas y caramelos, pizza y Coca-Cola, y se iban juntos al estudio de Warner, donde Peter podía organizar pases de lo que le viniese en gana. Prosigue Newman: «La estaba instruyendo para ser la novia de Peter Bogdanovich. Ella decía: “Me voy a la UCLA a ver...” Abría el programa: “A las tres pasan la de Alian Dwan, y a las cinco y media..., ¿crees que debo quedarme a ver la de Frank Borzage?” Después volvía con las notas que escribía sobre esas películas de autor. De vez en cuando él salía de la habitación y ella ponía los ojos en blanco y decía: “Quiere que de cine lo sepa todo».

A medida que se acercaba la fecha de inicio del rodaje de *¿Qué me pasa, doctor?*, Calley iba poniéndose cada vez más nervioso. Recuerda: «Nos habíamos comprometido con un montón de gente. Teníamos a Barbra, a Ryan, actores importantes. Fue una pesadilla». En opinión de Calley, el guión era «una absoluta mierda. Se suponía que teníamos que empezar en tres semanas. Un sábado me senté junto a la piscina a leerlo; me entraron ganas de pegarme un tiro en la sien, era algo terrible». Calley llamó a Buck Henry y le pidió que lo reescribiera, pero aún tenía que convencer a Bogdanovich. «La arrogancia de Bogdanovich era monstruosa», dice Calley. «Tenía *La última película* a punto de estrenarse y estaba insostenible». Peter le dijo a Calley que se serenase, que ya irían solucionando las cosas. «Yo dirigiré la orquesta», dijo Peter; Calley replicó: «Olvídalo. Esto es un asco, has estado seis meses trabajando en este guión y no podemos hacerlo, no tendrás más remedio que trabajar con Buck». Henry reescribió el guión en dos semanas. «No era la mejor comedia de la historia, pero funcionó», añade Calley. «Y pudimos hacer un poco de pasta».

A Peter, Barbra le infundía un poco de respeto y, por lo tanto, se controló. En la película trabajaron muchos maravillosos actores de carácter de Nueva York, de la lista de Nessa Hyams. «Trabajar con actores de Nueva York era un atractivo para el ego de Peter», dice Hyams. «Descubrir a gente nueva fue un fenómeno típico de los setenta. Después de *Cowboy de medianoche*, los productores parecían decir: “Consígueme a otro Jon Voight. Hazme otra nueva estrella de cine”».

Altman quería trabajar con Michael Murphy, uno de los actores de Peter, en

Imágenes, su siguiente película después de *Los vividores*. Pero Bogdanovich se negó a dárselo. «Se lo guardó para una sola escena, para que estuviera en la calle con una maleta durante un plano largo», recuerda Altman, que nunca se lo perdonó y, tras el incidente, empezó a llamar a Peter «el director Xerox», en alusión a su irritante práctica de hablar de cada una de sus películas refiriéndolas a los grandes directores; por ejemplo: «*La última película* fue mi película Ford; ¿*Qué me pasa, doctor?*, mi película Hawks». Dijo Altman: «Puedo vivir perfectamente sin Peter Bogdanovich... Nunca vi una película suya que fuera pasable».

A Bogdanovich las opiniones de Altman no le quitaban el sueño. *La última película* se estrenó en otoño de 1971 en el Festival de Cine de Nueva York, donde también se presentó el documental AFI de Peter titulado *Dirigido por John Ford*. Peter y Cybill volaron a Nueva York desde el plató de *¿Qué me pasa, doctor?* para asistir al estreno. Después, la pareja, con Bert y Candice, Jack, Bob, Toby y compañía, se fue a celebrar el éxito de la película en el restaurante italiano de Elaine. Bert, seguro y sonriente, dijo: «Les colé otra».

Bogdanovich regresó a Hollywood. Estaba en Warner Bros., filmando la secuencia del banquete, cuando llamó Bert: «¿Estás sentado?»

«En este momento sí».

«Voy a leerte la primera frase de la crítica de *Newsweek*... “*La última película* es una obra de arte... ¡Es la película más admirable filmada por un joven director americano desde *Ciudadano Kane!*” ¿Sigues ahí, Peter?»

«¿Te lo estás inventando?»

«Sigo: “Es la mejor película de una temporada por lo demás desastrosa”».

«Dios mío».

Para irritación de Cybill, Bogdanovich llevó a Polly al estreno en el Filmex de Los Ángeles. El director se las había arreglado para regresar con su esposa abandonada durante el rodaje de *¿Qué me pasa, doctor?*, mientras Cybill estaba en Nueva York filmando *spots* publicitarios.

La última película fue todo un éxito, y también la niña mimada de los críticos. Como Peter presintió cuando se metió en el proyecto, alcanzar la mayoría de edad en un pueblo de Texas no era un tema que él conociera a fondo: no sólo había crecido en Nueva York, sino que nunca había alcanzado la mayoría de edad; él era uno de esos niños que sorprendían a la gente como adultos prematuros. Sin embargo, había conseguido hacer suyo el material original, aunque sólo fuera zambulléndose de cabeza en una aventura adolescente con Cybill que provocó los celos de Bottoms y Bridges, una especie de reproducción del argumento de la película. Como habían reconocido Schneider y Rafelson, estéticamente al menos, Bogdanovich era totalmente conservador. Scorsese lo expresa de esta manera: «El último que hizo cine clásico americano fue Peter. Utilizaba el encuadre ancho y la distancia focal

profunda. Él sí sabía de qué iba la cosa». En contraste con las películas antiautoritarias y en clave generacional —como *Bonnie y Clyde*, *Easy Rider* (*En busca de mi destino*) y *M.A.S.H.*—, *La última película* es reverencial respecto del patriarca, el Sam interpretado por Ben Johnson, que es el maestro, el legislador y la fuente de valores de la que se nutre la película. Con él muere toda una época, como sin duda ocurre en la elegiaca *Liberty Valance* de Ford.

Aprovechando el éxito de *La última película*, Warner decidió atacar frontalmente *El padrino* y estrenó *¿Qué me pasa, doctor?* en el Radio City Music Hall en Semana Santa de 1972. Streisand y Mengers la vieron juntas en el primer pase y las dos opinaron que era un desastre. Marty Ehrlichman, el mánager de Barbra, le echó la culpa a Mengers. Al salir de la sala le dijo entre dientes: «¿Estas satisfecha? ¡Le has arruinado la carrera!» Una semana más tarde, Calley llamó a Mengers, que estaba en Klosters, Suiza, de vacaciones, y le dijo: «Es un éxito, es un exitazo». Tras *El padrino*, que batió todos los récords, *¿Qué me pasa, doctor?* sería la tercera película más taquillera de 1972: veintiocho millones con un presupuesto de apenas cuatro.

Cuando Bogdanovich regresó a Nueva York, su ciudad, se sentía un conquistador: «Crecí en Manhattan, y volver con treinta y un o treinta y dos años era excitante. *La última película*, a la que comparaban con *Ciudadano Kane*, seguía en cartel en un cine del East Side cuando la otra se estrenó en marzo, en el West Side. Y la comparaban con *La fiera de mi niña*. En ese momento lo tenía todo. Durante la primera y la segunda semanas batimos el récord del Music Hall, una marca que nadie había batido en treinta años. Estuve en el primer puesto de las películas de más éxito de *Variety*, por partida doble, la mayor parte de ese año, y acababan de anunciarse las nominaciones a los Oscars. *La última película* tenía ocho, incluidas dos para mí. Lo que más me emocionaba era ver mi nombre en la marquesina sin tener que pedirlo siquiera. ¡Mi nombre en la marquesina! UNA COMEDIA DE PETER BOGDANOVICH. Fue la cumbre de mi carrera, y compensó gran parte de toda la mierda que vino después».

5. EL HOMBRE QUE PUDO REINAR (1972)

De cómo *El padrino* convirtió a Francis Coppola en el primer director superestrella mientras Bob Evans, de Paramount, salvaba el estudio y Robert Towne y Roman Polanski discutían por *Chinatown*.

Ibamos a ser los nuevos Godards, los nuevos Kurosawas. Y Francis iba a guiarnos.

JOHN MILIUS

En el verano de 1972, el agente Freddie Fields dio una fiesta a la que asistieron Bogdanovich, Friedkin y Coppola. Francis y Billy, acompañados por Ellen Burstyn, que estaba a punto de protagonizar *El exorcista*, de Friedkin, se marcharon en la nueva limusina Mercedes 600 que Francis había ganado en una apuesta con Paramount cuando *El padrino* recaudó los primeros cincuenta millones de dólares. Francis llevaba una botella de champán con la que bautizó el automóvil. Todos iban con unas cuantas copas encima y, cantando «Hooray for Hollywood», enfilaron Sunset Boulevard hacia un restaurante *in* del centro. Peter se había ido de la fiesta al mismo tiempo que ellos, en un Volvo familiar conducido por Polly. Por casualidad, los dos vehículos se encontraron en un semáforo del Strip. Billy se puso de pie y sacó la cabeza por el techo corredizo. Al ver a Bogdanovich, gritó: «¡La película americana más emocionante de los últimos veinticinco años!», citando una crítica de su película *Contra el imperio de la droga (The French Connection)*, y, enseñando los cinco dedos de una mano, añadió: «¡Ocho nominaciones y cinco Oscars, incluido el Oscar a la mejor película!»

Bogdanovich, para no ser menos, sacó la cabeza por la ventana del Volvo y le soltó una frase de una crítica que, por lo visto, se había aprendido de memoria: «*La última película*, un filme que revolucionará la historia del cine», y añadió: «Ocho nominaciones, y mi película es mejor que la tuya». Francis, corpulento y barbudo, se asomó por el techo del Mercedes y gritó: «¡*El padrino*, ciento cincuenta millones de dólares!» Platt pensó: Estos tres saben que se están comportando como unos gilipollas, pero todo es en broma. Se supone que así es Hollywood.

En marzo de 1968, Paramount tuvo la oportunidad de convertirse en propietaria de la opción a un manuscrito de ciento cincuenta páginas firmado por Mario Puzo, titulado *The Mafia*, siempre y cuando pudiera ganarle por la mano a Universal. Puzo esperó nervioso en la antesala del despacho de Robert Evans, el jefe de producción del estudio. Puzo era un gordo apasionado por el juego y los buenos cigarrillos. Como recuerda Evans, Puzo dijo: «“Debo once de los grandes. Si no los consigo, me partirán un brazo”. Yo, que ni siquiera quería leer el libro, le dije: “Toma doce mil

quinientos y escribe ese libro de una puta vez”». (Puzo dice que esto nunca ocurrió.)

El escritor no volvió a tener noticias de Paramount. Evans, según Peter Bart, su número dos, «idolatraba a los gánsters, pero los que de verdad le fascinaban eran los gánsters judíos —Bugsy Siegel—, no los italianos». Además, el departamento de distribución no había dado el visto bueno. *Mafia*, una película de Paramount con Kirk Douglas, había fracasado en 1968. «A nadie le entusiasmaba realmente la idea de hacer *El padrino*», recuerda Albert S. Ruddy, quien luego sería el productor. «Ese año perdieron unos sesenta y cinco o setenta millones de dólares, lo que equivale a unos doscientos cincuenta millones de hoy». Después, la novela se convirtió en un *best-seller*. Paramount, aunque más animada tras el éxito del libro, quería seguir haciendo la película con bajo presupuesto, dos o tres millones como máximo. Prosigue Ruddy: «De veras creo que no les habría disgustado que el libro saliera de la lista de *best-sellers*; pero no, *El padrino* seguía». Cuando Universal le ofreció a Paramount un millón de dólares por la opción, Evans y compañía se dieron cuenta de que podrían tener algo bueno delante de las narices y decidieron seguir adelante. Le pidieron a Puzo que escribiera un guión actualizando la historia, que la llenara de hippies y otras referencias contemporáneas.

No había director que aceptara el guión, ni siquiera Bogdanovich. Evans y Bart se vieron montones de películas de mafiosos y comprobaron que todas las habían escrito y dirigido judíos. Evans concluyó que, si querían «oler los espaguetis», necesitaban a un italiano. Bart le sugirió a Coppola, sobre quien había escrito a mediados de los sesenta cuando aún trabajaba para *The New York Times*. «Ya está aflorando a la superficie toda tu mierda esotérica», le espetó Evans. «Ese tipo ha hecho tres películas: *Ya eres un gran chico*, de “arte y ensayo”, nada comercial; *El valle del arco iris*, un musical estupendo de Broadway que él destrozó, y *Llueve sobre mi corazón*, una película que hizo que todo el mundo se meara de risa». Sin embargo, para Evans, el hecho de que Coppola fuese italiano era un gran punto a favor, y, pese a sus reservas, le dio luz verde a Bart.

Por irónico que parezca, Bart tuvo tantas dificultades para convencer a Coppola como para persuadir a Evans. El director se consideraba un artista, y *El padrino* era algo que se parecía a *El valle del arco iris*: un gran éxito de ventas, material ajeno, y, lo que era peor aún, material que no estaba a su altura. «A mí me interesaba la *nouvelle vague*, Fellini, esas cosas, y como todos los tipos de mi edad, quería hacer esa clase de películas. Para mí, el libro de Puzo representaba todo lo que yo trataba de evitar», recuerda Coppola. Bart le insistió recordándole todas sus deudas. Todavía debía trescientos mil dólares a Warner. «Francis, eres muy joven», le dijo. «No puedes vivir de esta manera. Esta podría ser una película comercial, no hacerla sería una falta absoluta de responsabilidad». Coppola, cabreado, se mostró aún más intransigente. Evans no podía creerlo: «En esta ciudad no consigue ni siquiera unos

dibujos animados y, así y todo, se niega a hacer *El padrino*».

Pero Bart no se equivocaba; la deuda con Warner pendía pesadamente sobre la cabeza del joven director, que también le debía dinero a más gente, a Roger Corman, entre otros. Coppola estaba en la sala de montaje retocando *THX* cuando recibió la llamada de Paramount. Mientras esperaba que Evans se pusiera al teléfono, se volvió hacia su amigo Lucas y le preguntó: «¿Debo hacerla?»

«No veo otra opción, Francis», replicó Lucas. «Tenemos deudas, Warner quiere que le devuelvas el dinero, tú necesitas un trabajo. Creo que deberías hacerla. Sobrevivir es la palabra clave». Añade Lucas ahora: «Lo que él se preguntaba no era en realidad si debía hacerla o no. Lo que Francis se preguntaba era si podía aceptar el hecho de que el sueño de Zoetrope, su estudio alternativo, todo ese rollo del que llevábamos dos años hablando, había fracasado. Porque en ese momento, Zoetrope se estaba viniendo abajo».

Sin embargo, Evans y Bart aún tenían que convencer a su jefe, el presidente de Gulf + Western, Charles Bluhdorn, y a Stanley Jaffe, presidente de la empresa, hijo del presidente de Columbia, Leo Jaffe. Evans llamó a Bluhdorn a Nueva York. «Mira, el chico va a viajar al Este, dedícale media hora».

«¿Quién es ese tío? ¿Cuál fue su última película?», gritó Charlie, un inmigrante austríaco, con su marcado acento alemán.

«Lo último que hizo fue *El valle del arco iris*».

«¿Cómo te atreves a mandarme al director de esa mierda?»

Francis fue a Nueva York y habló con Bluhdorn. Dos días más tarde, Bart recibió la llamada.

«Coppola es un tipo brillante, tiene mucha labia, pero ¿sabe dirigir?», preguntó Bluhdorn.

«Sí, Charlie, créeme. Sabe».

A diferencia de Steve Ross, de Warner Bros., Charlie Bluhdorn muy pronto se interesó personalmente por la suerte del estudio que Gulf + Western había comprado en otoño de 1966. Bluhdorn tenía treinta y nueve años cuando reemplazó al presidente de Paramount, Adolph Zukor. (Mel Brooks llamaba al buque insignia de la empresa *Engulf and Devour*, «envuelve y devora».) Bluhdorn era un hombre colérico y un poco calvo que llevaba unas gafas a lo Wasserman encima de una narizota impresionante. Sus enormes dientes cuadrados parecían fichas del Scrabble. Todos los que trabajaban para él estaban seguros de que era judío, pero, si lo era, el gran jefe se esforzaba mucho por ocultarlo. Sidney Korshak, el abogado de la mafia, le dijo una vez a Evans que su hermana iba a una sinagoga con Bluhdorn en Chicago, pero el jefe de Gulf + Western afirmaba no saber nada de las fiestas judías.

Bluhdorn era un financiero brillante que apostaba en el mercado de valores como si fuera un hipódromo. Al final de las reuniones, solía dar un puñetazo en la mesa y

anunciar: «Mientras estábamos discutiendo aquí, he hecho más dinero con el azúcar que Paramount en todo el año». Tenía una risa contagiosa, y podía ser sumamente encantador cuando quería, pero la mayor parte del tiempo se lo pasaba gritando con su acento gutural, aterrorizando a sus subalternos, que a sus espaldas se divertían imitando sus inflexiones hitlerianas y lo llamaban «*Mein Führer*». Un ejecutivo recuerda que cuando el jefe perdía los estribos, cosa que ocurría a menudo, «empezaba a echar por la boca como unas estalagmitas de espuma, unas estalactitas de baba, y yo pensaba: ¿Tendrá la rabia?»

Bluhdorn tenía grandes plantaciones de caña de azúcar —y también ganado— en la República Dominicana, donde reinaba como un señor feudal. Allí tenía su pista de aterrizaje privada, patrullada por su guardia armada personal. Cuando Gulf + Western adquirió South Puerto Rican Sugar, Bluhdorn recibió como recompensa un auténtico centro turístico llamado Casa de Campo. Años más tarde, Barry Diller, jefe de Paramount, lo animó a que lo explotase. Bluhdorn mandó edificar un elegante complejo para huéspedes, para uso del estudio, al que bautizó Casa de Paramount. Cuando llegaban las visitas, un ejército de criadas, jardineros y guardias vestidos de blanco se apostaban alrededor de la entrada circular. Don Simpson, que llegó a ser jefe de producción a finales de los setenta, recuerda haber viajado allí con Bluhdorn. «A Charlie le servían las copas unos esclavos negros vestidos con uniforme de hilo blanco y galones dorados. Se notaba a la legua que se morían de ganas de cortarle el cuello. Yo, tratando de hacerme amigo del personal, les decía: “Por cierto, yo no estoy con él. Cuando venga la revolución, no me fusilen: soy pobre”».

El jefe de Gulf + Western era un hombre con el cual era imposible ser neutral, y las reacciones que provocaba iban de la devoción al miedo y el odio. Evans, que era capaz de hacer cualquier cosa por él, le dijo a Peter Bart: «Era un matón, un hombre terrible, un ser humano totalmente repugnante». Y Simpson dice: «Era un malvado, un hombre mezquino, despreciable y sin escrúpulos, que vivió demasiados años. Daba miedo porque siempre llevaba encima ese bastón puntiagudo y, a menos que uno lo ahuyentara y le dijera “Vete a la mierda”, te lo clavaba hasta que te desangrabas. Era obvio que tenía un desequilibrio químico. No le daba ningún apuro violar la ley. Era un criminal». Al parecer, mientras Bluhdorn vivió, Simpson se guardó para él estos sentimientos; era respetuoso al máximo en presencia de Bluhdorn. De hecho, en esos días Paramount olía bastante mal, y era mejor no saber demasiado. Bluhdorn parecía tener pocos reparos cuando se trataba de manejar dinero negro. La SEC^[30] lo investigó a lo largo de toda la década de los setenta; para más inri, Bluhdorn era íntimo de Korshak, el verdadero padrino de Hollywood.

El jefe de distribución de Bluhdorn era Frank Yablans, que se había ganado la fama de ser una persona capaz de rentabilizar las peores porquerías de Paramount; cuando tenía algo con que trabajar, hacía milagros. Recientemente se había apuntado

muchos tantos con *Love Story*, gracias a su gnómica pero eficaz coletilla: «Amar significa no tener que decir nunca lo siento».

Yablans era hijo de un inmigrante de Brooklyn, un taxista que aún recorría las calles en busca de clientes cuando su hijo ya escalaba posiciones en Hollywood. A Yablans le gustaba decir que se había graduado en la «Facultad de Economía de la Esquina de Brooklyn Street». Bajito y fuerte, era un chico de la calle muy rápido a la hora de salir por piernas, y con un perverso sentido del humor con el que fustigaba a su antojo. Y un ego que se lo pisaba. Dice Friedkin, que más tarde llegó a conocerlo bien: «Frank tenía el complejo napoleónico más grande que haya tenido nadie después de Napoleón». En palabras de Al Ruddy, «era un matón, grosero, hortera, escandaloso, cuyo objetivo en la vida parecía ser el tener a todo el mundo muerto de miedo. Sólo contaba él y nadie más que él, no exagero. Él sabía escribir, producir, dirigir, sabía más que nadie en toda la historia de Hollywood. Creía que todos, menos él, eran una puta mierda».

Para compensar su diminuta estatura, Yablans convirtió su despacho del edificio de Gulf + Western en Columbus Circle en una especie de habitación de dos niveles. Mirando desde la tarima en la que había hecho colocar su escritorio, tenía una ventaja de unos cincuenta centímetros sobre las personas sentadas frente a él. En los días anteriores al movimiento feminista, era habitual que Yablans pasara junto a una de sus empleadas y le dijera: «Bonitas tetas hoy, cariño». Sin embargo, a la gente le gustaba porque era directo, no se andaba con rodeos, con él la gente sabía dónde pisaba. Llevaba las cosas como una empresa familiar, era «Frank» para todo el mundo y conocía a todos por el nombre de pila. Siempre accesible, siempre abierto a nuevas ideas.

Era bastante predecible que bajo la bravuconería de Yablans se escondiera un hombre marcado por el desprecio hacia su propia persona. Bart recuerda: «Una vez fuimos juntos a Londres. Recuerdo que íbamos a salir a cenar y fui a buscarlo a su habitación. Estaba acabando de vestirse y se miraba en el espejo. Me dijo: “Soy un hombre feo sin remedio, un judío gordo y feo”. Yablans envidiaba rabiosamente a Evans porque era un tipo bien plantado y todas las chicas revoloteaban alrededor de él».

A Bluhdorn le caía bien; estaban hechos del mismo paño, eran dos hombres ávidos por cortarle la yugular al vecino. La suya era una gestión basada en el miedo y la testosterona. Los dos hombres intercambiaban insultos desmesurados, todo valía. A Yablans le importaba un rábano decir que su jefe era un nazi. Y cuenta: «Charlie era muy siniestro, un tipo maquiavélico. O te llevabas bien con él, o te llevabas a patadas. Yo prefería plantarle cara porque, de lo contrario, si no lo hacía, se comportaba como un enajenado. De cualquier manera, él siempre se salía con la suya». Tras un intercambio de palabras especialmente vitriólico, Bluhdorn le envió a Yablans una

caja de enjuague bucal.

Las peleas, por lo general, eran por dinero. Dice Yablans: «Evans y yo teníamos con él una relación padre-hijo. Pero Bluhdorn tenía una mentalidad de la Europa del Este: “Yo te pagaré el alquiler, te compraré un coche, te compraré todo lo que quieras, siempre y cuando hagas todo lo que yo te diga”. En cuanto intentabas liberarte, se te echaba encima como un chacal. Si hubiéramos hecho por Steve Ross lo que hicimos por Charlie Bluhdorn, hoy valdríamos juntos mil millones de dólares, pero Charlie era un tacaño. Una vez le dije: “Charlie, tu logo deberían ser dos carretillas cruzadas. Eres un mercachifle, eso es lo que eres”».

Bluhdorn, en un gesto típicamente impulsivo, contrató como jefe de producción a Evans, un actor fracasado (que se consideraba con derecho a ser famoso por el papel de matador que había interpretado en *Fiesta (The Sun Abo Rises)* y un papel secundario en *The Fiend Who Walked the West*) y sin ningún tipo de cualificación. Según Howard J. Koch, Sr., a quien Evans sustituyó en 1966, Evans se había camelado a Yvette, la esposa francesa de Bluhdorn, quien le habría dicho a su marido: «Es divino. Necesitamos un chico guapo, sexy, que lleve las riendas de la empresa». Es posible que Bluhdorn contratase a Evans porque no le importaba mucho lo que le ocurriese al estudio, que daba cuenta, como mucho, del cinco por ciento de los ingresos de Gulf + Western. En cualquier caso, Bluhdorn, que tenía alma de jugador, apostó por Evans, a quien le dijo: «El gagá que ahora está a cargo tiene noventa años. Vio *Alfie* y no se enteró de nada». La gente de la industria consideró un punto extraño el nombramiento de Evans, incluso para los criterios de Hollywood. «Menuda broma», dijo Steve Blauner, de BBS. «Pensé que [Evans] se tiraba a Bluhdorn o algo por el estilo».

Evans fue una de las grandes «promesas» fallidas de los setenta, pero entonces sólo tenía treinta y seis años, era desenvuelto y ambicioso, lucía un bronceado permanente, deslumbrantes dientes blancos, el pelo alisado hacia atrás y, más tarde, largo y enmarañado. Hijo de un dentista de Riverside Drive (creció en el mismo edificio que Rafelson), Evans había nacido el 29 de junio de 1930; antes de dedicarse al cine había trabajado en el ramo de la confección con su hermano Charles. (Cuando Bluhdorn se enfadaba, solía referirse a Evans como ese «cortador de pantalones».) Evans era, en gran medida, el hombre ideal para las señoras, todo un dandi, dado a ciertos tópicos de la elegancia como los téjanos de ante y las gruesas cadenas de oro. Si no hubiera tenido la suerte de conocer a Bluhdorn, podría haberse pasado la juventud haciendo de gigoló de viudas millonarias por los balnearios de Europa. Tenía una voz ronca y grave, y hablaba como si estuviera masticando vidrio molido.

Evans irradiaba una singular mezcla de sensiblería empalagosa propia de tarjeta de felicitaciones de Hallmark —que alcanzaría la plenitud durante su noviazgo con Ali MacGraw— y una vena autodestructiva que lo llevaría a internarse en aguas

tenebrosas. Era un chivo expiatorio nato, un *groupie* de la mafia, orgulloso de su amistad íntima con Korshak, que también era su abogado. No obstante, pese a su vanidad y estupidez, era un hombre cálido, leal y generoso. Dice Ruddy: «Bob no era egocéntrico a la manera de Frank. Bob quería que lo vieran con mujeres hermosas, tenía fotos de pared a pared en las que se lo veía con todos los actores que visitaban la ciudad. Pero tenía un lado amable, y básicamente era una buena persona». Evans hacía lo que quería, en gran parte porque nunca amenazaba a los que tenía por encima. Tenía verdadero talento, ejercitado en muchas ocasiones, para morder el polvo. Si Evans le hacía daño a alguien, la mayoría de las veces ese alguien era él mismo.

Por unos 290.000 dólares Paramount le compró a Evans una casa en Beverly Hills, estilo Regency, de dieciséis habitaciones y con una piscina ovalada, protegida por altos muros y eucaliptos de treinta metros. En la entrada, un sicomoro bicentenario y un sinnúmero de rosales ornamentales que daban la vuelta a la casa. Él la bautizó Woodland, y la mansión se convirtió en la niña de sus ojos. En la cumbre del éxito, jugaba al tenis con Nicholson, Dustin Hoffman, Henry Kissinger, Ted Kennedy, John Tunney y otros amigos de alcurnia. Atraía a jugadores como Jimmy Connors y Pancho González, que hacían pareja con él en los dobles. Apostaba en los partidos, pero, así y todo, tenía que servir cada cuatro veces, y siempre perdía.

Evans también tenía verdadero talento para la autopromoción. Joyce Haber había sustituido a Hedda Hopper en *Los Ángeles Time*, y Evans le dictaba por teléfono algunos párrafos para su columna. Joyce era una invitada habitual en su mesa, y él prácticamente convirtió al jefe de publicidad del estudio en su agente de prensa personal. Cada vez que visitaba el plató en el que se rodaba una de sus películas, hacía detener la filmación para posar con las estrellas.

Pero lo que a Evans más le gustaba era la compañía de las mujeres, sobre todo la de modelos, actrices y prostitutas. Cuando despertaba por la mañana, nunca recordaba sus nombres. Tenía un ama de llaves que le servía el desayuno en la cama —café solo y un trozo de tarta de queso— y que debajo del plato de la tarta le ponía un papelito con el nombre de la chica de turno. Se dice que a sus ligues les regalaba el pijama, como *souvenir*. Todo Hollywood sospechaba que Evans le proporcionaba mujeres a Bluhdorn. Dice un ejecutivo que trabajó en los estudios en aquellos años: «En casa de Bob siempre había nenitas por todas partes. Bluhdorn compró Paramount porque se imaginaba que allí le sería fácil follar todos los días».

El 24 de octubre de 1969 Evans se casó con Ali MacGraw, convertida en estrella tras el éxito de *Love Story*. Ali no le gustaba a Bart. «Ali era una de esas personas que creía que tenía que vestirse y decorarse como alguien de los sesenta, pero la verdad es que de los sesenta tenía tanto como Leona Helmsley. Era materialista, tenía delirios de grandeza y, sobre todo, se follaba a cualquier actor con el que le tocara trabajar».

No obstante, en apariencia al menos, fue una de esas bodas de cuento de hadas que hace las delicias de la prensa. Evans parecía tenerlo todo.

A la luz de lo que ocurrió más tarde —en especial, su adicción a la cocaína—, es fácil subestimarle, pero fue un ejecutivo sumamente eficiente durante casi una década y presidió el renacimiento de Paramount. «No tienes ni idea de la lumbrera que era Evans en esa época», dice Friedkin. «Era un chico agudo, lúcido, las drogas lo destruyeron». Evans también era un gran anfitrión que sabía halagar a la gente de talento. Daba fiestas en honor de sus actores, guionistas y directores cada vez que se casaban o se divorciaban; les conseguía abogados, les conseguía ligues, los mimaba, les solucionaba los problemas. «Era un tipo que iba contigo en el mismo bote y te transmitía la sensación de pertenecer a una misma comunidad», dice Buck Henry. «Calley era igual. Esos tipos no parecían estar al servicio de Wall Street, sino al servicio del cineasta, y eso marcaba una gran diferencia».

La tendencia de Bluhdorn a cerrar tratos personalmente estaba complicando mucho las cosas, y Paramount tenía unos cien millones invertidos en cinco o seis proyectos, películas como *Darling Lili*, *Trampa 22* y *Odio en las entrañas*, que resultaron un fracaso. Para ahorrar dinero, los despachos de los ejecutivos se trasladaron a un modesto edificio en el 202 de North Canon Drive, Beverly Hills. Evans quería estar cerca de su restaurante favorito, Le Bistro, del que Korshak tenía una parte no despreciable.

Evans y Bart empezaron a cojear del mismo pie que Calley y los suyos; es decir, empezaron a invertir en los directores. «Todos íbamos buscando una respuesta», dice Bart. «Y una respuesta era, o parecía ser, que si encontrabas un director joven y brillante con una idea, no te cortaras. Fue Kubrick, más que cualquier otro, el que nos impactó».

Tras mudarse a Canon Drive, la suerte del estudio cambió. Con Bluhdorn escarmentado, la serie de fracasos se convirtió en una serie de éxitos: *Romeo y Julieta*, *La extraña pareja*, *Eso del matrimonio*, *La semilla del diablo*, *Love Story*. Entre Bluhdorn, Jaffe, Yablans y Evans, Paramount era un manicomio lleno de personalidades imponentes, de egos y temperamentos. Los trabajadores del estudio solían referirse a ellos como «la familia Manson». Lo raro era que las películas se terminasen, pero no puede negarse que eran tipos listos y que todos amaban el cine. En 1971 Paramount estaba a la cabeza de todos los estudios de Hollywood.

Coppola y Bogdanovich tenían la misma edad. Francis había nacido el 7 de abril de 1939 en Detroit, cuando Carmine, su padre, tocaba la flauta en un programa de radio llamado *Ford Sunday Evening Hour*; de ahí que su segundo nombre fuese Ford. Tenía un hermano mayor, August, brillante y guapo, un príncipe del Renacimiento, y una hermana menor, Talia, la favorita de su padre. Francis recuerda que su madre solía decir: «Augie es el brillante; Tallie, la bonita; Francie, el cariñoso». Y era cierto.

Carmine había sido un niño prodigio; su instrumento era la flauta. Tuvo su momento de gloria en los años veinte, y a partir de entonces empezó el declive, y llegó a tocar el flautín por la calle con un sombrero de Nedick en la cabeza. Como mucha gente que huye de lo que sabe hacer mejor, Carmine daba por sentado su talento para la flauta y ansiaba levantar el vuelo componiendo sinfonías o dirigiendo ópera.

Carmine era el maestro, y su mujer, Italia, satisfacía hasta su último capricho. La vida emocional de la familia giraba en torno a lo que más tarde Francis llamaría la «tragedia» de la carrera de su padre. Coppola dijo una vez que su padre era «un hombre frustrado que odiaba a todo el que triunfaba». Recuerda Talia: «Todos nos sentíamos culpables, por ser jóvenes, por vivir nuestra vida. Yo pensaba: Cómo puedo estudiar, cómo puedo ser feliz, cómo puedo ser algo en la vida si a mi pobre padre no le va bien. Es algo terrible sentir que triunfas mientras alguien muy cercano fracasa».

Carmine e Italia no querían que ninguno de sus hijos fuese artista. «Para mi generación, y para los italianos, lo más grande era ser médico, abogado, ingeniero. Y casarse», dice Tallie. «En el instituto, cuando Francis necesitó dinero para filmar una película con una pequeña Kodak, mi madre no se lo dio y yo fui a hablar con el portero, que lo ayudó con veinticinco centavos».

Como la familia vivía mudándose de una ciudad a otra, Coppola era el eterno nuevo de la clase —con nombre de chica, además—, el burro. Adolescente poco atractivo, escuálido y sin gracia, con orejas caídas, mentón partido y gafas, él se comparaba con Ichabod Crane,^[31] carcomido por el odio a sí mismo, mortificado por una anomalía física imaginaria. «Entraba en el colegio sin gafas y con la cara tapada, tanto me acomplejaba mi labio inferior», dijo una vez. «Mi madre quería que me hiciera la cirugía, para adelgazarme los labios».

Cuando tenía ocho o nueve años y vivía en Jamaica, Queens, Francis enfermó de poliomielitis. Se pasó casi un año en cama, en cuarentena. Entonces la polio era una enfermedad mortal que hacía estragos, y ninguno de sus amigos podía o quería visitarlo. Tallie recuerda que los chicos cambiaban de acera para evitarla. «Todos desaparecieron», recuerda Francis. «Estuve un año y medio casi sin ver a nadie». La familia estaba aterrorizada. «Aún recuerdo cómo lloraban mis padres», añade el director. «Antes nunca había visto llorar a mi padre. Me llevé un susto terrible cuando quise ponerme de pie y no pude. Me enviaron a un hospital de Jamaica donde los chicos dormían en literas triples en los pasillos y en los baños. Mi médico me dijo: “Oye, eres un soldado joven y tienes que comprender que ya no podrás volver a caminar”».

Aunque se recuperó, Francis nunca recobró la agilidad perdida. Tenía una pierna más corta que la otra, y se sentía marcado para siempre. Dice: «Si me metí en el cine

fue en gran parte por esa sensación de aislamiento, y como ya no volví a ser el mismo en deporte, me pasé al teatro, porque el teatro, como el atletismo, es algo que se practica después de clase, donde se hacen amigos y se montan fiestas».

Coppola se graduó en Hofstra College a finales de los cincuenta y se matriculó en la escuela de cine de la UCLA. En 1963 escribió y dirigió *Dementia 13*, para Roger Corman, en Irlanda. Incluso entonces, antes de que se impusiera el espíritu de los sesenta, sus amigos de la UCLA se escandalizaron. «Me decían que escurría el bulto porque estaba dispuesto a transigir», recuerda. En el plató conoció a la amiga de un amigo, Eleanor Neil, artista especializada en tapices. Pálida y típicamente americana, con largo pelo castaño con raya al medio, Ellie era una chica un poco hippy que vestía chaquetas de piel, collares y largas faldas con extrañas combinaciones de colores, naranjas y púrpuras, por ejemplo. Tres años mayor que él, era todo lo que él no era, la Polly Platt de porcelana para el Bogdanovich de piel cetrina, y Coppola la contrató como directora artística. Se casaron en febrero de 1963.

Ese mismo año, el productor Ray Stark contrató a Coppola, que entonces tenía veinticuatro años, para que reescribiera el guión de *Reflejos en un ojo dorado*, y no tardó en convertirse en el guionista fijo de Seven Arts, donde trabajó en guiones de películas como *Propiedad condenada* y *¿Arde París?* Lleno de sueños, pero con una actitud ambivalente que sería una constante de toda su carrera, Coppola manifestaba, con ciertas reservas, la voluntad de trabajar dentro del sistema. «La manera de llegar al poder no siempre pasa por desafiar y traicionar al sistema», dijo. «Hay que fijarse objetivos y no tener escrúpulos».

En 1966 comenzó a trabajar en un guión para una película suya, *Ya eres un gran chico*. Aburrido de trabajar de guionista de segunda para Seven Arts, se marchó. Utilizando los trucos que había aprendido de Corman, y rompiendo todas las reglas, Coppola filmó la película ese mismo año, a la temprana edad de veintisiete años. Como *The Monkees*, el filme era, según el punto de vista desde el que se lo mire, un homenaje a/o un plagio de: *Qué noche la de aquel día*, de Richard Lester. Alguien le dijo: «Hay otro director joven que ha hecho un largometraje y sólo tiene veintiséis». «¿Cómo?», gritó Francis, consternado. «Me quedé horrorizado. Era Willie Friedkin». Cuando la película de Coppola se estrenó en marzo de 1967, Charles Champlin, de *L.A. Times*, escribió unas palabras que expresaban los deseos más íntimos de Coppola: «*Ya eres un gran chico*», dijo, «es uno de esos raros productos americanos, lo que los europeos llaman una película de autor».

Coppola y Eleanor se fueron a vivir a una casa estilo nórdico en Mandeville Canyon, y se compraron un Jaguar. Friedkin era una visita frecuente en casa de los Coppola, y Francis intentó emparejarlo con Tallie. Recuerda Friedkin: «Francis siempre era el primero en enterarse de que había salido un equipo nuevo. Se compró una Arriflex ligera, flamante, y me dijo: “Mírala bien, esto es lo que usa Godard y así

es como vamos a hacer las películas algún día, todo este equipo de mierda que usamos ahora va a desaparecer y seremos libres para filmar nuestras historias en la calle”».

En otoño de 1970, Coppola conoció a Scorsese en el Festival de Sorrento. Scorsese era un apasionado chico neoyorquino con una cultura enciclopédica en materia de cine, que escupía las palabras como balas de ametralladora. Era bajito, con barba y pelo largo. Francis —corpulento, barbudo, pelo largo y también de Nueva York—, parecía su hermano mayor. No tardaron en hacerse amigos.

Woodstock, estrenada en 1970, había sido un éxito tal para la nueva dirección de Warner Bros, que Fred Weintraub trató de repetir el truco invirtiendo cerca de un millón de dólares en una pandilla de rockeros hippies que atravesaron el país en una caravana de autocares dando conciertos gratuitos y, por lo general, haciendo lo que les daba la gana mientras un equipo filmaba sus payasadas. El primer montador la había estropeado, y Weintraub llamó a Scorsese, al que había conocido cuando el joven graduado de Nueva York montaba *Woodstock*, para que volviera a montarla.

Cuando llegó a Hollywood, en enero de 1971, Scorsese tuvo un serio choque cultural. «La verdad es que me resultó bastante difícil adaptarme a Los Ángeles», recuerda. «Y también tardé en acostumbrarme a vivir solo; yo era casi un crío, y muy mimado, además. De cocinar no tenía ni idea, y no habíamos de conducir». Las autopistas le daban pánico. El Corvette blanco modelo 1960 sólo lo sacaba para moverse por las calles del centro. Su asma empeoró. Entraba y salía del hospital, no podía entrar en una habitación en la que hubiese alguien fumando y dormía con un tanque de oxígeno al lado de la cama. «Nunca dormía mucho por la noche porque me despertaba tosiendo», recuerda. «Por la mañana había pilas de pañuelos de papel alrededor de la cama. Cuando se me pasaba un ataque en mitad de la noche, me tomaba una pastilla para el asma y dormía profundamente, un sueño tranquilo, hasta que llegaba la hora de volver a levantarme. Así que siempre estaba un poco malhumorado, nunca del todo presente. Llegaba tarde a todas partes».

Scorsese se medicaba con un inhalador, y aumentó varios kilos como resultado de la comida basura y de la cortisona. Dice Don Simpson, que lo conoció en los estudios de Warner: «Lo que más tomaba era *speed*. Marty se lo pasaba diciendo: “Eh, ¿quieres un toque de esto?” Te tomabas una pastilla y empezabas a volar. Al final entendí por qué era tan hiperactivo, era por ese inhalador que no se quitaba nunca de la nariz, podía pasarse días enteros despierto hablando de cine y de música, más de música que de cine. Tenía el rock metido en la cabeza, se sabía todas las letras, todos los títulos. Y comprendía que la música era un componente fundamental del espíritu de la época».

Las únicas dos personas que Scorsese conocía en Los Ángeles eran John Cassavetes y Brian De Palma. A De Palma lo había conocido en la Universidad de

Nueva York el verano del 65, el año en que *Sonrisas y lágrimas* arrasaba las taquillas. Los dos tenían salas de montar contiguas. De Palma ya era una leyenda para los cineastas combatientes de Nueva York, y tenía en su haber varios largometrajes independientes —*Greetings* y *Hola, mamá*, con un Robert De Niro jovencísimo—. Cuando en la primavera de 1970 Weintraub lo llamó y le pidió que dirigiese para Warner una película llamada *Get to Know Your Rabbit*, el director se sumó al éxodo hacia Los Ángeles. En cuanto llegó se fue a ver a Jennifer Salt, una joven actriz y amiga que había trabajado con él en un par de películas (era la hija del guionista Waldo Salt, que escribió *Cowboy de medianoche*, uno de los supervivientes de la lista negra). Jennifer Salt vivía con la actriz Jill Clayburgh, que había venido de Nueva York para hacer *Otelo* en el Mark Taper Forum. Salt recuerda: «Estábamos todos en la playa y yo dije: “Voy a venir a vivir aquí”. Brian dijo: “Yo también. Venga, tomemos esta ciudad por asalto”. Eramos jóvenes y nos creíamos que íbamos a conquistar Hollywood».

Get to Know Your Rabbit tuvo como protagonista a Tommy Smothers. Similar en espíritu a *Greetings*, era otro episodio del miniciclo de películas marginales que incluía *A Thousand Clowns* (*Miles de payasos*) y *The Trip*, y parecía encajar con el temperamento de De Palma. Sin embargo, los directores del Nuevo Hollywood no eran fácilmente asimilables por los estudios. Brian sabía que *Rabbit* no funcionaba, y pidió una semana más para terminar de rodarla. Warner dijo: «Ya has tenido tu tiempo, olvídale». De Palma quería innovar, utilizar película de 16 mm. En Warner le dijeron que estaba loco: «Aquí no hacemos las cosas así». Recuerda Scorsese, que estaba en el estudio en esos días: «Luchábamos por liberar de ataduras el lado formal. Pensábamos que cuanto más ligera la cámara, mejor. Te podías mover más rápido, desmontar más rápido un decorado, bajar las luces del techo más rápido. No estábamos equipados para rodar en estudio, no veníamos de esa tradición».

Pero Warner no se compadeció. «Brian De Palma era un monstruo», dice Calley, que le retiró la película; tras un nuevo montaje, *Rabbit* se estrenó enseguida, en 1972. Dice De Palma: «Siempre creí que en Warner imperaba una arrogancia elitista que empezó con Calley y Ashley, unos tipos que estaban en algún lugar del éter. Ellos hablaban con Stanley Kubrick y Mike Nichols, y nosotros, claro, nosotros no éramos importantes».

Un día después de que, en 1970, Bluhdorn contratase a Coppola para dirigir *El padrino*, el director y su familia lo celebraron embarcándose para Europa en el *Michelangelo* con cuatrocientos dólares en efectivo y un montón de tarjetas de crédito a nombre de la secretaria de Coppola, Mona Skager. Coppola ocupó el bar del barco como si fuera su despacho, descuartizó el guión y pegó las páginas en todas las ventanas.

El estudio había asignado la película a Al Ruddy, quien, con su productor

asociado, Gray Frederickson, un tipo bromista y campechano oriundo de Oklahoma, había hecho otro plagio de *Easy Rider* (*En busca de mi destino*) titulado *El precio del fracaso*, la única película producida en esos días por Paramount que se ajustó al presupuesto. Ruddy descubrió que Coppola no era tan flexible como el estudio había supuesto. El joven director discutía por la época en que se ambientaría la película (los cuarenta, el marco temporal de la novela), quería rodar en Nueva York, quería más presupuesto... Y se salió con la suya. Su empeñada negativa a ceder a las exigencias de Paramount, junto con la larga temporada que el libro llevaba en las listas de *best-sellers*, convenció al estudio, y la película, concebida como un producto barato y rápido, acabó convertida en algo muy diferente.

Tras darse de narices contra el muro de BBS, Fred Roos se había ido con Coppola, al que ayudó con el casting. Roos tenía un talento indiscutible a la hora de encontrar la cara adecuada para un papel determinado, y también pensaba nutrirse básicamente de las canteras del teatro neoyorquino y los actores étnicos con experiencia en televisión. Él y Coppola contrataron también a muchas personas que no eran actores sólo porque tenían el *physique-du-rôle*, entre otros al ex luchador Lenny Montana, conocido como Zebra Kid, que acababa de salir de la cárcel de Rikers Island (Nueva York) e interpretó el papel de Luca Brasi. A Coppola, igual que a Altman, Bogdanovich y demás directores del Nuevo Hollywood, no le importaban los grandes nombres que lucían muy bien en las marquesinas. «Yo no buscaba estrellas», dice. «Buscaba gente que me resultara creíble como auténticos italoamericanos, y que no hablaran como recién llegados, sino con acento de Nueva York».

Evans, que era una celebridad, sí creía en las estrellas, y mientras *El padrino* iba perfilándose, se interesó de la noche a la mañana por el reparto. Al fin y al cabo, era su película, Coppola no era nadie y él tenía la intención de visitar el plató, como lo había hecho durante la filmación de *Love Story* y sus otras películas, para fotografiarse junto a los famosos. Pero, incluso así, la aureola de autoridad que rodeaba a los directores de esta generación era tal que Evans no pudo imponer su capricho ni siquiera a alguien con tan poco poder como Coppola. El casting de *El padrino* fue una batalla entre el Viejo Hollywood de Evans y las ideas de Coppola. Todos tenían un candidato para cada papel, y nadie parecía tener la última palabra.

Según James Caan, que había trabajado en *Llueve sobre mi corazón*, la fórmula inicial de Coppola era: él para el papel de Sonny, Robert Duvall para Hagen y Al Pacino para Michael. Y Pacino, en particular, era para Evans un anatema. Aunque *EL padrino* estuviera escrita como una pieza de conjunto, era Michael el que tendría que soportar el peso de la película, y a Evans le preocupaba que Pacino fuera incapaz de hacerlo. Era un desconocido, un actor bajito que se parecía a una estrella de cine tanto como Michael J. Pollard o Gene Hackman. Evans sugirió a Redford, Beatty y

Nicholson, incluso a su amiguete Alain Delon; a Al Pacino lo llamaba «ese enanito». Recuerda Coppola: «Me dijeron que Al era demasiado desgarrado, dejado, que se parecía demasiado a una rata de alcantarilla para hacer el papel de un universitario». Cada vez que Coppola terminaba de hablar con Evans, machacaba el teléfono con el auricular. Pacino contribuyó poco a su propia causa. De hecho, el joven actor no impresionaba a nadie, excepto a Francis. Mientras, nervioso, Pacino esperaba al director en los despachos de Zoetrope en Folsom Street, abrió un surco en la alfombra de tantas vueltas que dio alrededor de la mesa de billar. Pacino parecía negarse a mirar a nadie a los ojos, y siempre tenía la vista clavada en el suelo.

Entretanto, Coppola comenzó a buscar exteriores para el rodaje. Comía pasta en casa de los padres de Scorsese, en Little Italy. «Grabó la voz de mi padre para escuchar el acento», recordó luego Martin. «Mi madre no dejaba de hacerle sugerencias para el reparto. Una noche, durante la cena, le dijo que quería ver a Richard Conte en la película, y Francis lo incluyó. Otra vez le preguntó cuántos días tenía para filmar y él le dijo: “Cien”. Ella dijo: “No es suficiente”. Y yo le dije: “¡Mamá, no lo asustes!”»

Con todo, los problemas de casting persistieron. Se tomaban decisiones, se revocaban decisiones. ¿Quién interpretaría el papel de Don Corleone? Coppola quería a Marlon Brando, pero Brando había caído en desgracia. Sus travesuras en *Rebelión a bordo* eran legendarias: se decía que había transmitido la gonorrea a la mitad de las mujeres de Tahití, donde se rodó la película. Estaba obeso y, lo que es peor, su película más reciente, *Queimada*, de Gillo Pontecorvo, había sido un estrepitoso fracaso.

Sin dejarse desanimar, Coppola trató de colárselo a los ejecutivos de Paramount en una acalorada reunión en el cuartel general de Gulf + Western en Nueva York. Cuando mencionó el nombre de Brando, Stanley Jaffe, prematuramente calvo y agresivo, dio un puñetazo en la mesa y proclamó que el actor nunca interpretaría al Don mientras él fuera jefe de Paramount Pictures. Tras lo cual, parece que el director tuvo un ataque de epilepsia y cayó espectacularmente al suelo, como si la estupidez del *diktat* de Jaffe le hubiera hecho perder el sentido.

Impresionado, Jaffe aceptó. Coppola filmó a Brando en vídeo mientras el actor se transformaba en Don Corleone, poniéndose Kleenex en la boca y betún en el pelo. «Sabía que era una pérdida de energía inútil hablar con Ruddy o con Evans, y que era Bluhdorn el que no lo quería, así que me fui a Nueva York», recuerda el director. Instaló una reproductora de vídeo de media pulgada en la mesa de la sala de juntas de Bluhdorn, entró en su despacho y dijo: «¿Podría hablar con el señor Bluhdorn un minuto?»

«Francis, ¿qué vas a hacer?», dijo Bluhdorn al ver la pantalla de vídeo en la sala de juntas y a Brando embetunándose el pelo rubio. «¡No! ¡Definitivamente no! ¡No

quiero a ese chalado!», ladró Bluhdorn, y se dispuso a dejar la sala. Pero se volvió un momento, justo cuando Brando empezaba a encogerse como un globo pinchado, y dijo: «¿A quién estamos viendo? ¿Quién es esta vieja cobaya? Es fantástico». Y Coppola consiguió a Brando.

Francis y George Lucas comentaron las presiones que el estudio estaba ejerciendo sobre el director. George dijo: «No trates de convertir *El padrino* en una de tus películas. Tú filma y deja que ellos lo hagan por ti. Trata de ganar una partida de póquer con el diablo y ya verás cómo te aplastarán, no conseguirás el dinero que necesitas para hacer las películas que queremos hacer». Pero ya era demasiado tarde. Coppola estaba profundamente inmerso en la tradición de la mafia, había buscado los exteriores, se había apropiado de la película. Además, tenía un gran incentivo: joder a Evans. Según Roos: «Francis dijo enseguida que Evans era un imbécil, que el noventa por ciento de lo que decía eran gilipolleces. Lo aguantaba, lo toleraba, nada más».

Al final, Evans se dio por vencido. «Cuatro meses más tarde, tras toda esa tensión, terminé de seleccionar a los actores y tuve a Brando y Pacino», recuerda Coppola. «Si no hubiera peleado, habría hecho una película con Ernest Borgnine y Ryan O'Neal ambientada en los años setenta». Sin embargo, Coppola estaba agotado. Recuerda Bart: «Evans le hacía la vida insoportable. Bob agotó el tiempo de preparación rodando pruebas. Francis no tenía tiempo para pensar en la película ni en los exteriores».

Paramount seguía luchando para que el presupuesto no se le escapara de las manos. Los actores principales sólo cobraron 35.000 dólares cada uno. Brando, desesperado por el papel, cobró 50.000, con algunos puntos del neto. Coppola sólo cobró 110.000 y el seis por ciento.

Ellie, embarazada de Sophia, su tercera hija, regresó a Nueva York para instalarse con Francis en un diminuto apartamento de West End Avenue. Coppola se reunió con Dean Tavoularis y Gordon Willis, el director de fotografía, para planear el estilo visual de la película, que, según decidieron, debía ser de una sencillez clásica. «No introdujimos mucha técnica contemporánea, como helicópteros y *zooms*», dice Willis. «Era una forma de filmar una película como un *tableau* en el que los actores entran y salen de cuadro, algo muy simple. Se suponía que tenía que parecer una película de época». Y el director recuerda: «Hablamos del contraste entre el bien y el mal, entre la luz y la oscuridad, dijimos que íbamos a empezar con una hoja de papel negro y que la iríamos tiñendo de luz muy despacio. La cámara nunca se movería a menos que los actores se movieran».

Sin embargo, la fotografía oscura de la película era atrevida y nada convencional. La máxima del día en los estudios era que todas las películas tenían que estar bien iluminadas. En palabras de Willis: «Las pantallas están tan bombardeadas de luz que

se ve hasta el último rincón del último lavabo y del último armario del plató». Y añadió: «La consigna era: “Tiene que poder verse en los autocines”». Pero Willis, que quería hacer algo diferente, insiste: «No se discutió la iluminación. Yo hice lo que tenía ganas de hacer. El diseño surgió de la yuxtaposición del banquete de boda en el jardín, luminoso y alegre, y el punto flaco de esa casa oscura. Utilicé luz cenital porque Don Corleone era la personificación del mal, y no siempre quería que el público le viese los ojos, que viera lo que estaba pensando. Yo quería mantenerlo en la oscuridad».

El rodaje de *El padrino* comenzó el 29 de marzo de 1971, mientras Bogdanovich montaba *La última película* y Altman terminaba *Los vividores*. Según todo indicaba, Coppola no tenía mucho a su favor. «En ese momento, las credenciales de Francis, como director, eran nulas», recuerda Steve Kesten, el primer ayudante de dirección, despedido más tarde, víctima de una intriga palaciega. «[Coppola] estaba en el fondo del abismo». El rudo equipo de Nueva York venía muy curtido tras su experiencia con directores como Kazan, Lumet y Penn. Coppola les parecía un indeciso. «Dirigir un plató significa que eres el tipo que lo hace funcionar», prosigue Kesten. «Y no era eso lo que pasaba. Ahí no se hacía nada. A Francis había que estarle encima continuamente». Un día que salieron a buscar exteriores en la zona baja de la Quinta Avenida, Francis desapareció de golpe en Polk's, una famosa tienda de pasatiempos, y se pasó la tarde comprando juguetes con dinero que no tenía. Todas las mañanas cerraba el plató y ensayaba con los actores hasta el mediodía, con el equipo sentado y rascándose la barriga, lo cual dejaba sólo medio día de rodaje real.

Pacino se torció el tobillo en la escena en que Michael le dispara a Sollazzo, y al final de la primera semana, Coppola ya estaba retrasado. Reescribía el guión por las noches, a veces de día, entre secuencia y secuencia, creando el caos en el calendario de filmación. De pronto aparecían actores que habían sido eliminados de algunas escenas y a los que nunca se les había notificado nada. Coppola recuerda: «La cosa se había puesto realmente fea, estaba metido en un gran lío, un auténtico berenjenal, porque no había terminado la escena del hospital en la que McCluskey le da un puñetazo a Michael. Por si eso fuera poco, los copiones no gustaban».

De hecho, como lo expresa Willis: «Cuando empezaron a ver las escenas oscuras en la pantalla, la gente, acostumbrada a las películas de Doris Day, se asustó un poco». Los copiones eran tan oscuros que los ejecutivos de Paramount no conseguían ver más que siluetas. Nadie les había enviado antes copiones como ésos. Dice Talia Shire, la hermana de Coppola, que hizo el papel de Connie Corleone: «Eran escenas oscuras, negras, parecían mierda». Evans le preguntó a Bart: «¿Qué hay en la pantalla? ¿O es que no me he quitado las gafas de sol?»

Brando llegó al principio de la segunda semana. Prosigue Coppola: «Odiaban a Brando, decían que no le entendían». Evans preguntó: «¿Tendrá subtítulos esta

película?» Recuerda el productor Gray Frederickson: «La escena en la que Brando ve el cuerpo de Sonny Corleone, el actor dice: “Mira lo que le han hecho a mi hijo”. Evans le dijo a Ruddy: “Este tipo es un imbécil, ni siquiera puede interpretar a Marlon Brando, es la escena más sobreactuada y peor interpretada que he visto en mi vida”».

En la mayoría de las películas se empleaban a extras profesionales; las mismas caras aparecían cientos de veces, como moldes para galletas. Francis no quiso contratar a profesionales porque no quería que *El padrino* se pareciera a ninguna otra película. Quería que los rostros parecieran reales, y en consecuencia se pasó días enteros seleccionando a los extras. Dice Frederickson: «En Hollywood nunca se había hecho nada así, y les aterrorizaba. Los extras eran extras y punto. Para el estudio, todo eso sólo fue tiempo perdido». El día en que iban a rodar a Clemenza con los *cannoli*, Jack Ballard, jefe de producción de Paramount, le dijo a Francis: «Si hoy no terminas a tiempo, mañana no vuelves a trabajar». Circulaban rumores, en efecto, de que iban a despedir al director.

Al Ruddy se alojaba en el apartamento de Frederickson en Nueva York, y Frederickson, que escuchaba sus conversaciones con Evans, advirtió a Coppola que iban a reemplazarlo. Francis tuvo unos días de respiro, porque nadie —ni Evans ni Ruddy ni Jaffe— quería darle la mala noticia. Acababa de ganar un Oscar por el guión de *Patton*, y al final se las arregló para conservar su trabajo.

No obstante, sus problemas continuaron. Coppola chocó varias veces con su director de fotografía, creando tal caos y desconcierto en el plató que los más tenaces no podían evitar la tentación de darse una vuelta por allí para cerciorarse de que la película se iba a terminar. Willis era una presencia formidable, un hombre acostumbrado a salirse con la suya y, como muchos de sus colegas, quería ser director, tenía la «enfermedad del director de fotografía». Entre otras cosas, compartía la ampliamente difundida convicción de que Coppola no sabía lo que hacía. «Fue duro para Francis porque todo el mundo quería bajarle los pantalones», dice Willis. «No estaba bien entrenado en esa clase de rodaje, sólo había hecho cosas tipo chico de la calle, chico vagabundo. Y yo era un Hitler. Si alguien hizo lo que había que hacer para que la película avanzara día a día, fui yo». Willis insistía en que los actores respetaran los movimientos que les marcaba porque los niveles de luz eran tan bajos que, si fallaban, quedaban desenfocados, invisibles incluso. Willis acusó a Coppola de no hacer caso de los minuciosos preparativos acordados, y de cambiarlo absolutamente todo por las mañanas, cuando venía al plató a ver qué le deparaba el destino ese día. «Me gusta decidir una cosa y hacer que funcione, con disciplina», dijo. «La actitud de Francis era, bueno... como si dijese: “Voy a prenderle fuego a mi ropa, si puedo llegar al otro lado de la habitación será espectacular”. Pero no se puede filmar toda una película esperando accidentes felices. Lo que se consigue es un único

accidente, y serio».

Willis trabajaba despacio, meticulosamente, cosa que a Francis, bajo una presión brutal por parte del estudio para que recuperase el tiempo perdido, le resultaba exasperante. Él había crecido en el teatro, y le gustaban los actores, los mimaba, no estaba dispuesto a imponerles nada para complacer a Willis, que «odia a los actores, los maltrata». «Yo le decía: “No son mecánicos, son artistas”. Gordy actuó como un futbolista en medio de una pandilla de actores maricas».

Scorsese se dejó caer por el plató cuando Coppola estaba filmando el funeral de Don Corleone. Recuerda: «Francis se sentó en una de las lápidas del cementerio y se puso a llorar». Las cosas se pusieron realmente feas con Willis el día en que Pacino torció equivocadamente (un movimiento no ensayado) por un pasillo de la casa de los Corleone, dando tumbos en la oscuridad, por una zona del plató que no habían iluminado. Francis le preguntó por qué no, por qué sus actores no podían tener la libertad de ir a donde les diera la gana.

Willis le dijo: «Perfecto, pero entonces tengo que volver a iluminar, y tardaremos un rato». Coppola le gritó: «Quiero filmar ahora». Willis, ofendido, abandonó el plató sin decir una palabra, se fue a su caravana y se negó a salir. Francis, buscando al operador de cámara Michael Chapman, gritó: «Quiero que alguien filme esta escena ahora mismo». Chapman se fue corriendo al baño y se encerró con llave. Al darse cuenta de que no podía conseguir que nadie del equipo de Willis moviera un dedo, Coppola gritó: «¿Por qué no me dejan hacer mi película?», y se fue a su despacho. Cerró de un portazo y después fue derribando a puñetazos y a patadas todo lo que encontraba a su paso. Los golpes sonaban como disparos, y Fred Gallo, el ayudante de dirección, pensó: Oh, Dios, se ha pegado un tiro.

En este caso, el viejo tópico resultó cierto. La tensión entre Coppola y Willis demostró ser creativa. Coppola se fió de su director de fotografía para encuadrar las tomas. El fuerte de Coppola eran los diálogos, la narración de una historia y el trabajo con actores, no la composición visual. Willis consiguió una fotografía única —ricos colores tierra, amarillos y marrones cremosos— que pasaría a la historia del cine.

Pero, por encima de todo, la producción tuvo toda clase de problemas con la mafia. La Asociación de Amistad Italoamericana, encabezada por el capo mafioso Joe Colombo, Sr., le hizo la vida imposible a Coppola, bloqueándole el acceso a lugares clave. Recuerda Ruddy: «Estando en Nueva York recibí la llamada de Evans para que fuera a ver a Colombo. Estaba histérico: “Este tío me ha llamado, me ha amenazado”, le dije que tú eras el productor de la película y me dijo: “Cuando vamos detrás de un pez, le cortamos la cabeza”. Tienes que ir a ver a ese tipo. Evans no apareció en todo el rodaje; se fue a las Bermudas con Ali».

El padrino se terminó en septiembre de 1971, al cabo de seis meses de rodaje.

Coppola, ansioso por encauzar el dinero destinado a la postproducción hacia su

renqueante empresa, convenció a Paramount para que lo dejaran montar en San Francisco. Al final, llegó el día en que tuvo que proyectar la película para Paramount, en Los Ángeles. Evans, aquejado de continuos dolores de espalda, había empezado a tomar calmantes y otros medicamentos para aliviar sus molestias. «Hacía venir a un tío todos los días, una mano de santo que le daba una inyección, un chute de vitaminas, quién sabe qué», dice Bart. «No creo que fueran vitaminas, creo que eran anfetaminas». El mayordomo de Evans, David Gilruth, lo llevó a la sala de proyecciones de Paramount en una cama de hospital. Evans iba vestido con un fino pijama de seda negro y pantuflas de terciopelo negro con bordados dorados de zorros. Coppola notaba cuándo Evans se aburría porque oía el zumbido del motor cada vez que el productor bajaba la cabecera de la cama para echar un sueñecito.

Francis había llevado a su gente —Murch, Roos, Frederickson— y también a Towne, que lo había ayudado facilitándole —en un perfecto ejemplo de su estilo alusivo— la escena clave en la que Corleone cede el poder a Michael y los dos hombres se declaran su mutuo amor sin mencionarlo nunca directamente. Coppola le pagó a Towne tres mil dólares y le preguntó: «¿Quieres figurar en los créditos?» Towne, bromeando: «No seas ridículo, sólo escribí un par de escenitas. Si ganas un Oscar, me basta con un agradecimiento».

Towne, que no conocía a Evans, contempló el espectáculo —la cama ortopédica, las borlas, el pijama de seda negro— y pensó: ¿De verdad quiero escuchar lo que este tío tenga que decir? Evans se puso a tararear algo, se pasó unos tres minutos tarareando, y cuando las luces se apagaron, se metió el pulgar en la boca y no lo sacó de ahí durante las siguientes dos horas y veinticinco minutos. Towne pensó: Si este hombre dirige un estudio, la industria debe de estar en un serio aprieto.

Hay muchas versiones de lo que ocurrió en esa sala de proyecciones, pues eran muchos los presentes, lo cual confirma el viejo dicho de que el éxito tiene muchos padres y el fracaso ninguno. Evans cuenta que se reunió con Francis al acabar la proyección, a solas. «La película es un desastre», le dijo Evans. «Dices que has rodado una gran película, pero ¿dónde coño está la película? ¿En la cocina, con tus espaguetis?»

Evans afirma que, en contra de lo que deseaba Coppola, le dijo a Bluhdorn que no esperase la película para antes de Navidad, pues era necesario volver a montarla. «Ya he hecho demasiadas concesiones con esta película, Charlie, y no voy a aceptar más mierda», dijo. «El gordo filmó una gran película, pero el problema es que en la pantalla no se ve nada». Según Evans, Coppola regresó a la sala de montaje quejándose amargamente: «Harás que esta película dure tanto, Evans, que la mitad del público se dormirá antes de que termine».

Coppola creía que Evans sólo esperaba a tener una excusa para quitarle la película. «El trato era que yo iba a montar la película en San Francisco, en Zoetrope»,

dice. «Pero Evans me advirtió que si duraba más de dos horas y cuarto, me la quitaría y se la llevaría a Los Ángeles para montarla allí, y eso a mí me aterrorizaba. Por eso, cuando la terminé de montar —duraba más o menos dos horas y cincuenta minutos—, dije: “Recortémosla lo mejor que podamos”. Quitamos todo lo que no era imprescindible para la trama y la redujimos a dos horas y cuarto. Cuando Evans la vio, dijo: “¿Dónde está todo lo que se suponía que iba a hacerla tan estupenda? Me la llevo a Los Ángeles”. Ya no había duda de que se la iban a llevar de una manera u otra. Llegamos a Los Ángeles y volvimos a poner todo lo que habíamos quitado. Y yo le dije: “Lo ves, ¿no es mejor así?” Y él me dijo: “Sí, así está mejor”».

«Evans se creía un cineasta», dice Calley. «Tenía la fantasía de estar tumbado en una cama de hospital en una sala de proyecciones, haciéndose pasar los carretes de *El padrino*, reparando el caos que Francis había organizado. Era un producto de sus fantasías con Thalberg». Sin embargo, la mayor parte de los que participaron convinieron en que Evans estaba a favor de una versión larga de tres horas, y de que presionaba a Yablans, que para entonces había sucedido a Jaffe y se había convertido en jefe del estudio, para que pospusiera la fecha del estreno, un logro nada despreciable.

No obstante, casi nadie está de acuerdo en que Coppola prefería la versión corta. Dice Yablans: «Evans se portó muy mal. ¡Hizo que todo el mundo creyera que Coppola no tenía nada que ver con la película! Creó el mito de que él produjo *El padrino*. Evans no salvó la película, Evans no hizo *El padrino*, eso es un producto de su imaginación, nada más».

Las pretensiones de Evans enfurecieron a Francis, y continuaron doliéndole durante años. En 1983, cuando los dos hombres volvieron a enfrentarse por *Cotton Club*, Francis le envió a Evans un telegrama que luego éste hizo enmarcar en un corazón rojo de plexiglás que colgó en el cuarto de baño. Parte del texto decía: «Querido Bob Evans: he sido un auténtico caballero en lo tocante a tu pretensión de haber participado en *El padrino*. Nunca le he dicho a nadie que te cargaste la música de Nino Rota, que quisiste suprimir del reparto a Pacino y Brando, etc. Pero tu imparable parloteo sobre el montaje de *El padrino* sigue resonando en mis oídos y me irrita por su ridícula pomposidad. Tú en *El padrino* no hiciste nada que no fuera incordiarme y retrasarla».

Coppola creyó hasta el Final que la película sería un fracaso. Estaba viviendo como un inmigrante en el minúsculo piso de soltero de Jimmy Caan en Los Ángeles, desde donde le enviaba el jornal a su familia, que se había quedado en San Francisco. Un día fue a ver *Contra el imperio de la droga*, dirigida por su amigo William Friedkin, que acababa de estrenarse con gran revuelo; lo acompañó uno de sus ayudantes de dirección. Al salir del cine, el ayudante se deshizo en elogios. Coppola dijo: «Bueno, creo que he fracasado. Cogí una novela popular, jugosa y obscena, y la

he convertido en un puñado de tíos que se pasan las horas hablando en la oscuridad». El ayudante replicó: «Sí, creo que sí».

El padrino se proyectó finalmente ante los exhibidores de Nueva York, a quienes no les gustaba nada la idea de una película de tres horas. La larga duración haría reducir a la mitad el número de sesiones por noche, lo cual mermaría considerablemente sus ganancias. Era predecible que la proyección no saliera bien. Al salir de la sala, un veterano se dirigió a Francis, que se había quedado en la puerta, y le dijo: «Bueno, no es precisamente *Love Story*». Era la oscuridad antes del alba. Cuando volvieron a proyectarla, apenas una semana y media más tarde, Ruddy salió de un pase con una sonrisa de oreja a oreja, diciendo: «¡A por todas, chico, va a ser un exitazo!»

Mientras tanto, el matrimonio Evans-MacGraw ya empezaba a resquebrajarse. Evans solía decir: «Tuve una vida sexual fantástica con Ali hasta que me casé con ella; después de casarnos no pude follármela ni una sola vez. No me empalmaba». A Evans le asustaba la idea de que MacGraw se pasara demasiado tiempo lejos de las pantallas, y la presionó para que hiciera *La huida*, dirigida por Sam Peckinpah. A ella no le entusiasmaba la perspectiva de volver a trabajar; prefería, según Evans, pasarse el tiempo secando flores y escribiendo poesía en Woodland. *La huida* empezó a filmarse a mediados de enero de 1972, mientras Bob y Francis seguían discutiendo por *El padrino*.

Más tarde, Evans afirmó que el tiempo que tuvo que pasarse en la sala de montaje le costó el matrimonio, porque no tuvo una sola oportunidad de dejarse caer por el plató de *La huida*, donde el coqueteo entre MacGraw y McQueen se convirtió en un auténtico romance y, luego, en una relación que duraría siete años. Dice Yablans con guasa: «Fue Evans quien los unió. Él fue el artífice de la ruptura con Ali, que le puso los cuernos a la vista de todo el mundo. “Bob, vas a perder a tu mujer. Estos dos no se andan con chiquitas”. “Es un asunto pasajero...”, me decía él. Pero le importaba un carajo, le daba absolutamente igual. Es un hombre muy raro. No podía estar casado, no podía llevar una vida normal. En realidad, fue él quien la echó».

La ansiedad de Evans por figurar en los créditos de *El padrino* reflejaba la creciente insatisfacción que le producía su trato con Paramount. Él creía que había salvado al estudio y que no se lo recompensaban como debían. ¿No le daba MGM a Thalberg un porcentaje de cada filme que hacía? Además, se moría por ver su nombre en la pantalla. Korshak negoció un acuerdo que le dio a Evans el derecho a producir un par de películas al año con su nombre; además, tendría puntos, una tajada de los beneficios. Evans sabía perfectamente qué proyecto lanzaría en virtud del nuevo acuerdo: un guión grueso como el listín telefónico que para él no tenía ni pies ni cabeza: *Chinatown*.

Towne había concebido la idea, hecha a medida para Nicholson y Jane Fonda, en

el plató de *Drive, He Said*. En clave de novela detectivesca a lo Raymond Chandler, contaba la historia de unos promotores inmobiliarios sin ningún tipo de escrúpulos que habían hecho de Los Ángeles una próspera ciudad robándoles el agua a los impotentes campesinos. Un día, durante la posproducción de *El padrino*, Evans lo llamó. Durante una comida en Dominick's, Towne le habló a Evans del guión en que estaba trabajando. El título, *Chinatown*, se lo había inspirado un comentario casual de un amigo suyo, un policía. «El único lugar en el que nunca trabajé», había dicho el poli, «fue Chinatown. Ellos tienen su propia cultura».

Aunque el guión todavía estaba en pañales, a Evans le encantó, en especial el título, que él creía muy comercial, así como la idea de que Ali —¡nada de Jane Fonda!— formara pareja con Nicholson en la película, y le ofreció 25.000 dólares para que lo terminara. Cuando *Chinatown* recibió la luz verde, Towne cobró 250.000 y el cinco por ciento del bruto, un trato muy jugoso para un guionista, una de las razones por las que Evans caía tan bien a actores, guionistas, directores: porque los hacía ricos.

Evans quería que Polanski fuese el director. Ya habían pasado tres años desde el asesinato de Sharon Tate, pero Polanski aún seguía en la nebulosa. Cuando viajaba, llevaba un par de bragas de Sharon en la maleta. Vivía holgadamente en Roma, nada ansioso por regresar al lugar en que habían asesinado a su mujer. «Ahí sólo había malos recuerdos», dice Polanski. Pero Evans, apoyado por Nicholson, Towne y Dick Sylbert, insistió, y al final Polanski aceptó.

Mientras tanto, Evans seguía batallando con su propio estudio. Bluhdorn y Yablans creían que estaba loco si quería hacer *Chinatown*, una historia realmente compleja y laberíntica. Bart le recordó: «Yo ya hice una película con Bob Towne, *El último testigo*, y conseguir que escribiera fue una auténtica pesadilla. Es el hombre más anal que ha existido nunca». No obstante, añade: «Era típico de Evans vencer todos los obstáculos, y consiguió que Towne terminase el puto guión. Eso se lo tengo que reconocer». Evans estaba deslumbrado por el talento de Towne o, más bien, por lo que percibía como la alta estima en que sus amigos tenían el talento de Towne. «Me fascinaban las estrellas», confiesa Evans. «Creía que si a Jack le gustaba, el guión debía de tener algo mágico». Es posible que Yablans pensara que Evans estaba loco, pero no tanto como para no pedir la mitad de los puntos de Evans. Al menos, eso afirma Evans (y Yablans lo niega).

Como de costumbre, Towne se tomó su tiempo hasta tener un guión completo para Paramount. Aún no lo había terminado cuando se fue a ver a Bart con la idea de una historia de Tarzán contada desde el punto de vista de los gorilas. Bart, que pensó que sólo era una táctica dilatoria más, le dijo: «No quiero rollos. Tú siéntate y termina *Chinatown*». Towne llamó a Calley, de quien era bastante íntimo, y presentó el proyecto de Tarzán en Warner Bros.

El guión que finalmente entregó contaba una larga e intrincada historia, a rebosar de personajes y escenas, de detalles y pinceladas que retrataban el entramado social de Estados Unidos en los años treinta. Contenía, además, una inquietante historia secundaria en la que el robo del agua y la explotación de la tierra encontraban su imagen especular en un nefando crimen familiar, el incesto entre Noah Cross, un codicioso promotor, y su hija, Evelyn. Es posible que, en el personaje de Cross, Towne ventilara algunos trapitos sucios de su propia familia. Cross tenía cierto parecido con el padre de Towne, Lou. Los dos eran promotores. Según Julie Payne, la esposa de Towne: «Lou quería que Robert también se metiera en el negocio inmobiliario, que no le interesaba nada ni a él ni a su hermano Roger. Lou no le prestó ninguna atención a su hijo hasta que triunfó».

Polanski llegó a Los Ángeles y enseguida se puso a buscar un lugar donde vivir. Un amigo le encontró una casa en la parte alta de Benedict Canyon, a la que se llegaba pasando forzosamente por Cielo Drive, la casa maldita, con su verja aún decorada con bombillas navideñas. Pero Polanski la había borrado de su mente, y ni siquiera se daba cuenta. Al final, alquiló la casa de George Montgomery en Beverly Hills.

Según Evans, la primera reacción del director al leer el guión fue el desconcierto más absoluto. Exclamó Polanski: «¿Qué clase de guión es éste? Tendría que haberme quedado en Polonia». El y Sylbert, designado para la producción, se reunieron con Towne en Nate'n Ais, un *delicatessen* de Beverly Hills. «Le dijimos que el guión necesitaba muchísimos retoques», recuerda Polanski. «Era terriblemente largo y enrevesado, tenía demasiados personajes, un montón de escenas sueltas que no eran fundamentales y que lo hacían aún más confuso. Bob se quedó un poco deprimido».

El cotilleo que rodeó el lanzamiento de *El padrino* fue feroz. La película se estrenó en Nueva York, bajo una intensa nevada, muy fuera de temporada, el 15 de marzo de 1972. Las colas eran de seis en fondo, y se extendían a lo largo de manzanas enteras. Evans había contado con la aparición de Brando en la *première*, para convertirla en un auténtico acontecimiento, pero Brando se escabulló en el último minuto. Evans llenó el hueco con Henry Kissinger, que voló a propósito desde Washington. Por su parte, Ali MacGraw llegó desde el plató de *La huida* en El Paso. Mientras bailaba con Ali en la pista de la terraza del St. Regis, Evans seguía totalmente *in albis* en lo tocante al lío que su esposa tenía con Steve McQueen. «Fue el mejor momento de mi vida, pero todo era un engaño», dice ahora. «Mi mujer estaba acostándose con otro y yo no tenía ni la menor idea. Tenía tanto interés en estar conmigo como en estar con un leproso. Me miraba a mí y pensaba en la polla de Steve McQueen».

Coppola, cuya percepción de sí mismo como artista se veía seriamente amenazada por el hecho mismo de haber aceptado dirigir esa película y la sensación

de violación exacerbada por su convencimiento de que ésta iba a ser un fracaso, y aún no curadas las heridas infligidas por la tremenda lucha que significó llevar la película a la pantalla, voló a París a escribir un guión. Sus amigos lo llamaban y le decían: «*El padrino* es un gran éxito». Y él les respondía: «¿Oh, sí? Magnífico», y seguía trabajando.

La campaña de márketing de *El padrino* fue tradicional; el dinero se gastó en carteles. No obstante, la pauta de exhibición acordada fue pionera y cambió la manera de distribuir las películas, abonando el terreno para la destrucción total del Nuevo Hollywood. Antes de *El padrino*, las películas se estrenaban «en primera vuelta» durante un número específico de semanas antes de entrar en la segunda y tercera vueltas. Durante la primera se estrenaban en un cine «A» en todos los mercados. Estas salas «A» tenían preferencia sobre otras salas A vecinas, lo que significa que si la película se pasaba en un cine de primera, por ejemplo el National de Westwood, ningún cine en un radio de ochenta kilómetros podía reservarla mientras durase la primera vuelta, que podía ser un año o más. Luego, la película iba descendiendo a las salas de la segunda y tercera vueltas. Los espectadores de Hollywood o del valle de San Fernando tenían que desplazarse a Westwood. Éste era un buen sistema desde el punto de vista del director, pero nada conveniente para los estudios. En primer lugar, el dinero destinado a la publicidad se gastaba en la primera vuelta, cuando la película se exhibía en un número de salas relativamente pequeño; cuando llegaba a los miles de salas de la segunda y tercera vueltas, ya no contaba con apoyo publicitario. En segundo lugar, los ingresos de los exhibidores llegaban con cuentagotas, tardaban meses, a veces años. Según Yablans, los estudios arriesgaban sumas enormes de dinero y, de hecho, subvencionaban la construcción de nuevas salas con dinero que en el fondo era de ellos y que podían tener invertido a un buen interés en algún banco. Yablans no sólo acosó a los exhibidores para que le pagaran unos anticipos sustanciales, que a menudo cubrieron con creces el coste de la producción; también consiguió una mejor proporción. En el caso de *El padrino*, Yablans dice que consiguió entre veinticinco y treinta millones de las cadenas —una suma sin precedentes— antes de que la película llegase a estrenarse, y un noventa por ciento (a favor de Paramount) durante las doce primeras semanas, tras lo cual los porcentajes se volvieron más equitativos. En palabras de Ruddy, Yablans les hizo a los exhibidores una oferta que no podían rechazar: «Fue el comienzo de la mentalidad *blockbuster*, el “éxito de taquilla”. Paramount tenía la ametralladora, y los asesinó. “¿Queréis *El padrino*? Pues nos debéis ochenta mil dólares. ¡Queremos el dinero ahora!”»

Pero lo que Yablans realmente quería era romper la política de preferencia de los distribuidores. Tratándose de una película tan larga, si no podía colocarla en múltiples salas en un único mercado, nunca obtendría la ganancia que el estudio esperaba. Gene

Klein era el propietario del National General, que controlaba Westwood, entre otros lugares. Yablans lo invitó a casa de Evans, a la que llevaba a todos los que quería impresionar, y allí se emborracharon y se quedaron charlando toda la noche. Yablans acosó a Klein hasta que aceptó.

En Nueva York, *El padrino* se estrenó en cinco salas en la primera vuelta, con horarios escalonados. A nivel nacional, la película consiguió algo que entonces era una serie inusitadamente amplia, estrenándose en trescientas dieciséis salas y añadiendo otras cincuenta en pocas semanas. El resultado acumulativo de los métodos de Yablans —el dinero por adelantado, las proporciones favorables, el estreno masivo— dio como resultado una transformación espectacular, por no decir revolucionaria, del flujo de caja de Paramount. El dinero llovía a cántaros, más rápido y en cantidades sin precedentes en la historia del cine: un millón de dólares al día a mediados de abril. A mediados de septiembre, apenas seis meses después del estreno, se convirtió en la película más taquillera de todos los tiempos, superando a *Lo que el viento se llevó*, que ostentaba el récord desde hacía treinta y tres años y únicamente gracias a numerosos reestrenos. Cuando terminó la primera vuelta, *El padrino* había recaudado 86,2 millones de dólares sólo en Estados Unidos. No solamente insufló nueva vida a Paramount, que tenía un ochenta y cuatro por ciento de los puntos, un porcentaje también sin precedentes; también fue una descarga eléctrica para la industria, que aún no había despertado totalmente del coma de media década que había empezado después de *Sonrisas y lágrimas*.

Unos meses antes, en una reunión, Coppola, bromeando con Evans y Ruddy, había pedido un Mercedes 600, la limusina, si la película recaudaba quince millones. Evans le respondió: «Ningún problema si recauda cincuenta». Recuerda Coppola: «Cuando la película ya llevaba cien millones, George Lucas y yo entramos en el concesionario Mercedes de San Francisco y dije: “Queremos ver los Mercedes 600”». Eran modelos hechos por encargo, muy caros y muy difíciles de conseguir. El Papa tenía uno, y Francisco Franco otro. «Los vendedores se pasaban la pelota porque Lucas y yo parecíamos unos colgados y habíamos llegado en un Honda. Nos enseñaron unos cuantos modelos sedán, y nosotros seguíamos diciéndoles: “¡No, no! Queremos el de seis puertas”. Así hasta que, al final, un vendedor joven que no sabía qué hacer cogió el pedido. Le dije: “Envía la factura a Paramount Pictures”, y así lo hicieron».

El Mercedes era realmente bonito, pero el dinero no sería suficiente para cerrar las heridas de Coppola, que nunca se quedó satisfecho con un éxito meramente comercial, ni siquiera con uno de la magnitud de *El padrino*. Las críticas fueron la dulce venganza. Algún tiempo después, Kael la llamó «la mejor película de gánsters jamás filmada en este país».

El padrino dio en un punto neurálgico cultural. Cada cual la interpretó a su

manera, lo cual, como los expertos en márketing no tardaron en darse cuenta, es condición *sine qua non* para conseguir un éxito de taquilla o un *best-seller*. Por un lado, en gran medida era una película de los sesenta. Estrenada justo antes del Watergate, la brillante primera escena en la que la maciza cabeza de Brando emerge poco a poco de la oscuridad mientras la cámara retrocede despacio y Bonasera, el panadero, le pide al Padrino que venga a su hija violada, sienta la premisa de que el sueño americano ha fracasado, de que el crisol cultural es una ilusión, de que los pobres están atrapados en el escalón más bajo de un sistema injusto. La mafia hace lo que el Gobierno no hace: justicia simple, y una versión del bienestar para las clases bajas, un sistema de valores propio del Viejo Mundo que amortigua el choque del capitalismo. Igual que *Bonnie y Clyde* y *Easy Rider (En busca de mi destino)*, *El padrino* era una crítica a los valores de la generación del padre. Coppola comparó a Corleone con Nixon: comenzó como un idealista, distanciándose de la «Familia», y terminó abrazando sus valores y copiándolos.

Por otro lado, pese al marxismo escolar de Coppola (que siempre identificó a la mafia con el capitalismo), *El padrino* anticipó como deseables los valores conservadores, pro familia, de la era Reagan. Para juzgar la distancia que media entre *El padrino* y algunas de las películas sobre la brecha generacional que la precedieron, basta comparar la escena escrita por Towne, en la que un Don Corleone moribundo y Michael llegan a un acuerdo, con la escena de *Mi vida es mi vida* en la que Bobby Dupea y su padre, simbólicamente mudo y lisiado, no consiguen ponerse de acuerdo. Al hacer hincapié en la reconciliación de las generaciones, en la etnicidad y en la mafia como auténtico gobierno privatizado de vigilantes organizados que desempeña las funciones que el Gobierno no puede o no quiere desempeñar, la película prefigura el ataque de la derecha de Reagan al *establishment* de Washington que se produjo en la década siguiente. «En los setenta, sentimos que la familia estaba desintegrándose, y que nuestra familia nacional, conducida por la familia de la Casa Blanca, era caldo de cultivo de la traición y la corrupción», dijo Towne, refiriéndose, por supuesto, a la banda de Nixon. «Ahí teníamos un modelo de familia unida en la que uno daba la vida por el otro... En ese sentido, la película es bastante reaccionaria, una perversa expresión de una tradición cultural deseable y perdida».

Al final, a diferencia de los ejercicios antigénero de Hopper y Altman, Coppola, como Bogdanovich en *¿Qué me pasa, doctor?*, insufla nueva vida a una fórmula muerta, y en cierto modo busca un aburguesamiento del género que luego culminaron Lucas y Spielberg.

Irónicamente, aunque los ejecutivos de Warner Bros, descartaron a Coppola por considerarlo un *auteur* pretencioso, el director conectó profundamente con los temas de *El padrino* (y sus secuelas). Cuestiones como el poder, la rivalidad entre hermanos, la masculinidad, el patriarcado, aparecen tratadas con una rotundidad que

no se repetiría nunca en ningún otro filme de Coppola, obviamente identificado con Michael, el hijo pródigo —y en el pacto de Michael con el diablo subyace la incómoda relación de Coppola con los estudios— y sus valientes, aunque vacilantes tentativas de edificar su propia base de poder independiente. Los tres *padrinos* serían las películas más personales de toda la carrera de Coppola.

Ese año los Oscars se entregaron el 10 de abril. *La última película* se enfrentaba a *Contra el imperio de la droga*, *La naranja mecánica*, *El violinista en el tejado* y *Nicolás y Alejandra*. La Academia le concedió a Charlie Chaplin un Oscar honorífico; el actor viajó desde Vevey, Suiza, para recogerlo. Era la primera vez que pisaba tierra norteamericana desde 1952, cuando partió amenazado por las investigaciones del Comité de Actividades Antiamericanas. La mano de Bert Schneider era evidente: era un asunto de familia de la BBS. Schneider había orquestado la rehabilitación de Chaplin y producido un documental montado por Artie Ross. También le pidió a Bogdanovich que seleccionara las secuencias de la obra de Chaplin que se proyectarían la noche de los Oscars. Candy Bergen le hizo a Chaplin una foto para la portada de *Life*.

Identificándose claramente con Chaplin, un hombre perseguido en su país de adopción, y, pese al éxito de *El padrino*, todavía con el mal sabor de boca que le había dejado el rodaje, Coppola sentía pena de sí mismo. Pensaba: Charlie Chaplin, vaya, no puedo creer que acepte un Oscar. Lo acusaron de comunista y ahora que es un hombre viejo y ya no representa una amenaza... ¿Quién quiere un Oscar a esa edad? Cuando tenga ochenta años no me van a ver subir cojeando al escenario a recibir un premio concedido por razones humanitarias. Lo quiero ahora, mientras soy joven y tengo ideas, mientras pueda hacer algo con ese premio. Pero nadie hace campaña por mí.

Contra el imperio de la droga derrotó a *La última película*: se llevó cinco Oscars, incluido el Oscar a la mejor película, al mejor actor (Gene Hackman) y al mejor director. Aferrado a su estatuilla, Friedkin se abalanzó sobre Bogdanovich.

«Enhorabuena, Billy».

«Peter, Peter, Peter...»

«Billy, ¿qué pasa? ¿Qué?»

«¿Sabes una cosa? Tú vas ganar una docena de éstos». Y abrazó con fuerza a Bogdanovich dándole duro en la frente con el Oscar. Bogdanovich —que nunca ganó un solo Oscar— pensó: Mierda, ganaste el puto Oscar y encima me das en la cabeza.

Towne y Polanski trabajaron en el guión de *Chinatown* en la casa del director durante unos dos meses, durante la primavera y el verano de 1973. Fue un verano caluroso y seco, y las revisiones avanzaban despacio. Towne, que no creía que el guión necesitase muchos retoques, se esforzó poco. Llegaba todas las mañanas a eso de las once, con Hira, su perro, hacía y recibía llamadas, vaciaba la pipa, volvía a

encenderla.

«Ese maldito perro se echaba a babear a mis pies en esa habitación sofocante», dice Polanski. «Bob llenaba la pipa y fumaba, y el humo inundaba la habitación; fue una experiencia dura, de veras, ocho semanas. Bob discutía cada palabra, cada línea del diálogo, como si estuvieran grabadas en mármol». Polanski le soltaba vehementes discursos sobre las razones que hacían necesario cambiar tal o cual escena; Bob asentía con la cabeza y decía: «Tengo que sacar a Hira a mear».

«Nos peleábamos todos los días, por todo», confirma Towne. «Los nombres, por ejemplo. “¿Cómo se llama la chica?” “No, no puede ser, ese nombre es demasiado judío”. “¿Quién dice que es judío?” También por las quinceañeras que Polanski solía tener por ahí y a las que hacía fotos en *topless*, cuando se subían al trampolín, con una Polaroid. A mí todo ese follón me distraía. Chiquillas que aún no se habían quitado el aparato de ortodoncia».

En ninguna parte del guión aparecía la Chinatown real. Towne no creía que eso representase un problema; era un escritor, y para él, Chinatown era una metáfora. Pero Polanski, el director, quería algo concreto, estaba convencido de que tenía que haber una escena ambientada en Chinatown. Avanzaban un paso y retrocedían dos. En un momento dado, Sylbert, bromeando, dijo: «Tal vez baste con que coman comida china».

Y quedaba el final, célebre foco de continuas disputas que rápidamente degeneraron hasta convertirse en maltrato mutuo. «Yo fui a la escuela de arte en Polonia...»

«Una escuela de arte polaca es una contradicción en sí misma, imbécil», lo interrumpía Towne.

«Recuerdo a un tipo que dibujaba un brazo y no quería cambiarlo porque creía que no podría dibujar otro».

«Roman, si crees que estás hablando de mí, eres una mierda, una asquerosa mierda. Puedo dibujar todos los brazos que me pidas. Pero pienso que es una sandez reescribir este guión».

En el guión original de Towne, Evelyn Mulwray mata a su corrupto padre, Noah Cross. En otras palabras, un final feliz en el que se venga la inocencia mancillada y se castiga el mal. Para Polanski, sin embargo, el mundo era un lugar bastante más oscuro; para él, Cross no podía morir, tenía que dominar a la hija procreada incestuosamente mientras Evelyn moría. Jake Gittes, el detective, no puede hacer más que contemplar la escena, impotente. «Yo creía que era una película seria, no una de aventuras para críos», dice Polanski. Y concluye Towne: «El razonamiento de Roman era: “Así es la vida, chico. En Los Ángeles las rubias hermosas mueren. Como Sharon”».

Coppola iba aprendiendo poco a poco a disfrutar de su éxito. Era el patito feo

transformado en cisne; cuando iba a Los Ángeles, disfrutaba del favor de las mujeres y de la cortesía de Frederickson. «Durante mucho tiempo no quise estar solo», recuerda. «Mis aventuras... eran bastante convencionales, líos de colegiales. Tuve un par de asuntillos con, ya sabes, “la chica más bonita de mi vida”, esas cosas con las que todos fantaseábamos cuando éramos jóvenes».

Al regresar a San Francisco, comenzó a recibir cheques de un millón de dólares en la correspondencia enviada por Paramount, una confirmación material de la nueva estética y de la legitimidad moral del director. «Yo era... uno de los primeros jóvenes que se hacía rico de la noche a la mañana», dijo. Francis empezaba a sentirse como Don Corleone. Con todo, lo acosaba la sensación de haber dado un tremendo mal paso del que nunca se recuperaría. «En cierto modo, *El padrino* me arruinó», se quejaba. «Hizo que toda mi carrera fuera por un camino que no era el que yo quería tomar, hacer obras originales como guionista-director. Por encima de todo, *El padrino* me hizo traicionar muchas de las esperanzas que yo mismo había depositado en mí en esa época».

Para un soñador como Francis, la repentina riqueza era una bendición que le provocaba sentimientos encontrados. Era como un niño sentado a una mesa repleta de dulces; no podía decidir cuál comer primero y, en un gesto típico de él, se los comió todos. La fiebre de poder lo distrajo. «Inflamó muchos otros deseos», dijo, y añadió: «Creo que sólo huía para no estar a solas conmigo mismo, como había tenido que estarlo cuando enfermé de poliomielitis. No quería estar solo en una habitación, sin ningún amigo».

Coppola se gastó su dinero en propiedades inmobiliarias y juguetes varios. Se compró una casa adosada estilo Queen Anne de veintiocho habitaciones, de un azul verdoso, en el 2207 de Broadway (cerca de Fillmore, el famoso local en el que tocaron, entre otros, Jimmi Hendrix y Santana), en el elegantísimo Pacific Heights de San Francisco, con una vista espectacular del Golden Gate. Una habitación la dedicó exclusivamente a sus trenes eléctricos. En otra colocó una máquina de discos Wurlitzer con discos raros de Enrico Caruso, de 78 rpm. Una sala de baile la convirtió en sala de proyecciones, con un sintetizador Moog y un clavicémbalo, y una colección de patines que quedaron del rodaje de *Ya eres un gran chico*. Recibía a los invitados vestido con una túnica. Como una marsopa recién nacida, chapoteaba en una pequeña piscina en forma de trébol, de estilo morisco. Un Mao de Andy Warhol colgaba en la pared del comedor, y el mobiliario era italiano moderno, cuero y cromo. Una cama de bronce ennoblecía el dormitorio principal. Unos años más tarde, al final de esa fiebre consumista, cuando Coppola ya tenía propiedades en San Francisco, Napa Valley, Los Ángeles, Nueva York y una residencia temporal en Manila, donde filmaba *Apocalypse Now*, Ellie cayó en la cuenta de que tenía a su cargo veintisiete cuartos de baño.

Coppola, que no tenía ningún interés en resucitar Zoetrope en su antigua forma de empresa colectiva, la recreó como una productora más tradicional, instalada en el Little Fox Theater y en el Sentinel, un edificio histórico de siete pisos que había sobrevivido al terremoto de 1906. Francis se lo compró al Kingston Trio. Con una fachada de azulejos color crema y molduras de cobre, estaba en la esquina de Columbus y Kearny, entre los locales de striptease y los *peep-shows* de North Beach, a un paso de la librería City Lights y también de Tosca, un bar de moda. Coppola lo restauró con mucha ternura y un montón de dinero. Sus despachos, en la última planta, diseñados por Dean Tavoularis, eran propios de un príncipe renacentista: ventanas en tres paredes, paneles de roble blanco con incrustaciones *art-déco*, accesorios de metal pulidos y relucientes y una cúpula con un diorama de trescientos sesenta grados en el que se veían escenas de sus películas bajo un cielo azul profundo pintado por Alex, el hermano de Dean.

Coppola siguió concibiendo nuevos planes, grandiosos, como de costumbre. Se compró una emisora de radio, la revista *City*, un helicóptero Jet Ranger y un avión con turbopropulsor Mitsubishi MU2L, que compartía con el financiero George Gund. Sus empleados llamaban al avión *Air Francis*. Más tarde se convirtió en copropietario de una cadena de cines, los Cinema 5 de Nueva York, de Don Rugoff, una compra hecha con vistas a solucionar sus problemas de distribución (tenía tres películas programadas para rodaje, *Apocalypse Now*, *Tucker* y *El corcel negro*), un ladrillo muy importante en el edificio con el que esperaba verse finalmente independiente de Hollywood. «Mi motivación ha sido evitar la clase de tratos que se veían forzados a hacer los cineastas... tratos en los que había que rendirse totalmente, ceder la autoría, el montaje final, cualquier opinión sobre el estreno, sólo para conseguir por adelantado los dólares que se necesitan para hacer una película». Coppola llegó a inducir a Rugoff a que cambiara el nombre del cine por el de Cinema 7. Él había nacido el 7 de abril, y el 7 era su número de la suerte.

Había muchísima gente rara revoloteando por Zoetrope en esos días, gente atraída por el éxito de Coppola. Entre ellos, una chica apodada Sunshine, más por la sustancia que consumía (una especie de ácido) que por la luz del sol. Era de esa clase de personas capaz de meterle a cualquiera un fármaco alucinógeno en la bebida y desaparecer con Pigpen, de Grateful Dead. Sunshine tenía el don de calar a la gente en cuanto la veía; ella adivinaba en un segundo qué era lo que a alguien le hacía sentirse inseguro, y después lo acorralaba. Francis tenía una pizarra en su despacho. Un día que el director se encontraba fuera, ella entró a hurtadillas y escribió en lo alto de la pizarra: «Cuando se es rico, nunca hay que decir “Lo siento”». En los meses que siguieron, Francis cubrió de anotaciones la pizarra, la borró, volvió a garabatearla, la borró otra vez... Pero nunca borró el mensaje de Sunshine.

6. GENTE INQUIETA (1973)

De cómo Hal Ashby hizo *El último deber* pasando por encima del cadáver (o casi) de Columbia Pictures, mientras Beatty lanzaba *Shampoo*, BBS recibía una desagradable dosis de realidad y Faye Dunaway casi mandaba al traste *Chinatown*.

Ashby era el más americano de todos esos directores, y el único con verdadero talento. Fue víctima de Hollywood, la gran tragedia de Hollywood.

PETER BART

Hal Ashby estaba en Canadá buscando exteriores para *El último deber*, acompañado por Lynn Stalmaster, la directora de casting. Charles Mulvehill, productor encargado del presupuesto y la agenda de rodaje, tenía que ir a recogerlo al aeropuerto de Los Ángeles. Mulvehill llegó unos minutos tarde, y encontró a Stallmaster, pero no a Ashby.

«¿Dónde está Hal?»

«Ha ocurrido algo extrañísimo. Llegamos a la puerta de embarque en Toronto, detuvieron a Hal, lo registraron y se lo llevaron».

«¿Se lo llevaron adónde?»

«No lo sé. A la cárcel, supongo».

«¿Y tú te quedaste en el avión?»

«¡Por supuesto! Pensé que lo mejor era volver a casa». Dice Mulvehill: «Todos llevábamos alguna droga encima en aquellos días. Hal llevaba apenas lo justo para un canuto, tal vez un poquito de hachís. Nada que considerásemos droga dura». Sin mucha convicción, Ashby les dijo a los policías que llevaba «unas hierbas». «Hal a veces estaba muy en las nubes», dice Jerry Ayres, que producía la película para Columbia. «Las autoridades canadienses, al ver a ese hombre vestido como un campesino vietnamita, con esa barba que le colgaba como si fuera musgo, bueno..., ¿a qué otro pasajero iban a registrar? Hal era el candidato número uno. Ni siquiera se necesitaban perros para que lo detectasen. Tenía una marca encima, un cartel que decía: “Soy un hippy drogata”».

Mulvehill llamó a Ayres al estudio y le dijo: «Hal está en la cárcel. Haz algo». Ayres llamó a los abogados de Columbia mientras Muivehill tomaba un avión con destino a Toronto para traerlo de vuelta. «Bajé del avión y me fui a la zona principal del aeropuerto, y ahí vi a Hal; estaba revisando su maleta, tratando de volver a hacerla. Si lo viéramos hoy, pensaríamos que es un indigente, un sin techo».

«¡Hal, te han soltado!»

«Sí, estoy en libertad».

Los abogados del estudio lo habían sacado. Ashby y Mulvehill cogieron un avión para Los Ángeles. Ashby, sintiéndose muy infeliz, no paraba de maldecir a los inspectores de aduanas; «los muy cabrones», decía, y hablaba de lo injustas que eran las leyes. Inmediatamente después de aterrizar, cuando el avión ya carreteaba hacia la puerta, se oyó decir por megafonía: «¿Hay alguien llamado Hal Ashby a bordo?» Mulvehill pensó: Perfecto, esto ya empieza a rendir dividendos, van a ponernos la alfombra roja de Columbia. Y, alzando la mano, dijo: «Sí, aquí, yo viajo con él. Hal Ashby está a bordo y yo soy su acompañante». Lo próximo que supieron fue que terminaron los dos en una zona de seguridad del aeropuerto, de cara a la pared, donde unos policías los hicieron desnudar para registrarlos. Hal dijo: «No seáis tontos, tíos. ¿No creeréis que voy a traer mierda después de la que pasé en Montreal?» Estaba enfadado, pero tranquilo, amable. «En cierto modo», dice Mulvehill, «Hal odiaba a la autoridad. Pero, en otro nivel, la temía». El registro terminó, y Ashby y Mulvehill se subieron a la limusina de Columbia que, en efecto, estaba esperándolos; del aeropuerto los llevaron rápidamente a la Appian Way, la *vía apia* de Laurel Canyon, donde vivía Hal. Tres o cuatro años después, los abogados consiguieron hacer desaparecer este incidente de los antecedentes penales de Ashby.

En Hollywood, desde el punto de vista profesional no hay nada peor que morir. Hoy, Hal Ashby está casi olvidado porque tuvo la desgracia de morir a finales de los ochenta, pero en los años setenta tuvo mejor racha que cualquier otro director. Tras *The Landlord*, en 1970 dirigió *Harold y Maude*, *El último deber*, *Shampoo*, *Bound for Glory*, *El regreso* y, en 1979, *Bienvenido, Mr. Chance*, antes de desaparecer en el oscuro túnel de los postsetenta, las drogas de los ochenta y la paranoia.

Ashby, exactamente diez años mayor que Coppola y Bogdanovich, había nacido en el seno de una familia de mormones en Ogden, Utah, en 1929. Era el menor de cuatro hermanos, y sus padres se divorciaron cuando él tenía cinco o seis años. El padre perdió su explotación lechera por negarse a que su leche fuera pasteurizada. En 1941, se puso una pistola debajo de la barbilla y apretó el gatillo. Hal descubrió el cadáver en el granero. Tenía doce años.

En la adolescencia, Ashby fue un chico rebelde e independiente. Dejó colgado el instituto y a los diecisiete ya se había casado y divorciado. Hizo toda clase de trabajos, hasta que un día, mientras reparaba un puente del ferrocarril en Wyoming, tuvo una revelación. Era septiembre, y el agua de la taza que tenía en la mano ya empezaba a helarse. Ashby resquebrajó la capa de hielo con el dedo, bebió un trago, se volvió hacia un amigo y dijo: «Me voy a California a vivir de los frutos de la tierra».

Corría el año 1950 y Ashby estaba sin blanca. Tras tres semanas de vagabundeo, llamó a su madre a cobro revertido para pedirle ayuda. Ella aceptó la llamada, pero se

negó a ayudarlo. Entonces, con la que era literalmente su última moneda de diez centavos, se compró una barra de caramelo Powerhouse que hizo durar tres días. Al cuarto, entró en la Oficina de Desempleo de California y pidió que le buscaran un trabajo en un estudio. Y le encontraron uno: operador de una Multilith en Universal. En 1950, con veintiún años, Ashby ya se había vuelto a casar y a divorciar. Al año siguiente entró de aprendiz de montador en Republic; luego, en Disney. Él y Nicholson trabajaron en Metro. En 1956 y 1957 coincidieron en MGM, donde Ashby era ayudante de montaje.

Desde muy joven Ashby desarrolló una aguda conciencia social: militó en el movimiento por los derechos civiles y participó en algunas manifestaciones. Más tarde, donó dinero para los agricultores en huelga, organizó asambleas en su casa y hasta visitó a César Chávez, el carismático líder campesino, en Delano. También fue, por supuesto, enemigo acérrimo de la intervención norteamericana en Vietnam. Pero, por otra parte, en cuanto hizo un poco de dinero, se compró un Cadillac descapotable con el que iba muy orondo al estudio. Odiaba el sistema con pasión, pero parte de él deseaba profundamente triunfar dentro del sistema.

Al final, Ashby llegó hasta Robert Swink, un montador de primera categoría que trabajaba para William Wyler y George Stevens, y fue su ayudante en varias películas dirigidas por ellos, como *Horizontes de grandeza*, *El diario de Anna Frank* y *La historia más grande jamás contada*. Hal detestaba trabajar para Stevens. Tenía que hacer el trabajo más cutre, coger los miles y miles de metros de película que Stevens filmaba y catalogar los fotogramas en ambos extremos de cada toma. Sin embargo, así se fue abriendo camino hasta conseguir, en 1965, su primer montaje: *Los seres queridos*, de Tony Richardson, producida por Calley. Ashby no tardó en ganarse la reputación de ser uno de los mejores montadores del momento. Para la generación que lo precedió, el montaje era sólo un trabajo. Los montadores dejaban la sala de montaje a las cinco y media de la tarde, y a casita. Para Hal, el montaje era una pasión. No le importaba nada trabajar veinticuatro horas de una sentada ni pasarse la noche delante de moviola, fumando un pitillo detrás de otro y cabeceando encima de la pequeña pantalla. Era un insomne, parecía no necesitar dormir —ni comer— nunca, y al parecer tampoco necesitaba ir al lavabo. Tenía una memoria increíble. Le bastaba ver un trozo de película una vez para no olvidarlo nunca, y se tomaba muy a pecho la cuestión de recordar perfectamente cada toma y cada corte. Si le pedían una toma, sabía exactamente dónde estaba. Pero bebía muchísimo, y se cogía unas borracheras que lo tenían fuera de circulación días enteros. En 1966 decidió dejar de beber, salvo un vaso de vino de vez en cuando, y se pasó a la marihuana.

A mediados de los sesenta, Ashby entró en contacto con el director Norman Jewison; los dos se hicieron íntimos amigos. Los amigos de Ashby pensaban que Hal veía en Jewison al padre que no había tenido. Jewison lo cuidaba, y lo dejó dormir en

el sofá de su despacho mientras duró el divorcio de su tercera esposa, Shirley. Ashby trabajó en algunas de las mejores películas de Jewison, incluidas *El rey del juego* (1965) y *El caso de Thomas Crown* (1968). De hecho, según el director de fotografía Haskell Wexler, que trabajó en algunas de estas películas: «Me di cuenta de que Hal era una verdadera fuerza; él hizo que mejorase la creatividad de Jewison. Formaban un buen equipo, y no creo que Norman haya vuelto a hacer películas como aquéllas desde que dejó de trabajar con Hal».

El punto culminante de la carrera de montador de Ashby llegó en 1967, cuando dejó fuera de combate a Bob Jones (*Adivina quién viene esta noche*) y ganó un Oscar por *En el calor de la noche*. Ashby desencadenó una fuerte polémica cuando declaró a la prensa que iba a usar la estatuilla como tope para la puerta. En realidad, ya estaba harto. «Había estado trabajando diecisiete horas al día, siete días a la semana, durante diez años. Me despertaba a las tres de la mañana y me iba a trabajar. Me proponía irme del estudio a las seis, pero daban las nueve y seguía ahí. Había mejorado día tras día en mi trabajo mientras iba arruinado mis matrimonios. De repente, me cansé. Me había vuelto montador porque todo el mundo decía que era el mejor entrenamiento si quería ser director, pero un día me di cuenta de que ya tenía casi cuarenta años y que ya no tenía energía para seguir. Y lo dejé».

Cuando estaba montando *¡Que vienen los rusos, que vienen los rusos!*, de Jewison, en la Mirisch Company (para United Artists, en el viejo estudio de Goldwyn), Mulvehill, apenas un crío, ya era jefe de producción. A Harold Mirisch se lo tenía por el único de la familia con cerebro. Cuando murió de forma imprevista, la compañía se vino abajo. «Ahí no pasaba nada», dice Mulvehill. «Yo era el jefe de nada».

Mulvehill mataba el tiempo con Ashby, fumando hierba y hablando de las películas que querían hacer. «Teníamos conversaciones filosóficas sobre lo mal que estaba todo», recuerda. Ashby decía que quería hacer películas acerca de la «condición humana». Como los otros directores del Nuevo Hollywood; era «antiestrellas». Prosigue Mulvehill: «En esa época yo me lo creía todo, pensaba que ésa era su filosofía del cine, pero ahora, al recordarlo, sé que era puro ego. Hal creía que la película, no el actor, tenía que ser la estrella, lo que en última instancia significaba que la estrella era el director, o sea, Hal Ashby».

Aunque en 1967 ya tenía treinta y ocho años, Hal era la quintaesencia del hippismo. Parecía un Ho Chi Minh alto y enrollado, con sus enormes gafas de cristales color rosa y montura de alambre, la cara escondida bajo una melena rubia ya casi canosa y con raya al medio que le caía sobre la frente como una cascada y descendía a los lados hasta mezclarse con una barba blanca y rala que él nunca se arreglaba. Vestía tejanos acampanados o gastados pantalones de pana, sandalias y abalorios. Nunca se había cuidado la dentadura, y acabó dejando cantidades enormes

de tiempo y dinero en el dentista para salvar sus encías. Sin embargo, era un maniático de la limpieza. Fumaba marihuana todo el día, en y fuera del trabajo. Tenía una moto, y estaba muy puesto en música, sobre todo en lo relativo a los Rolling Stones. En otra encarnación le habría encantado ser Mick Jagger. En realidad, transmitía unas vibraciones suaves, relajadas, pero, como ocurre con muchas otras personas, las apariencias engañan. Dice Mulvehill: «Sentía mucha cólera, mucha rabia que no sabía cómo manejar, un problema que nunca quiso tratar».

Fue Jewison quien lo animó a dirigir; había comprado un guión llamado *The Landlord*, pero estaba demasiado ocupado para rodarlo y se lo pasó a Ashby. Lo produjeron los hermanos Mirisch para United Artists. Como era de esperar, Hal filmó *The Landlord* sin actores conocidos. En el plató, en mitad del rodaje, se casó con su cuarta esposa, Joan Marshall, una chica alta y rubia. Jewison y Ashby, mentor y protegido, se pelearon por el final de *The Landlord*. Por diferencias creativas. Para Hal, la pelea probablemente significó independizarse del padre.

Peter Bart vio *The Landlord*, le gustó y le envió a Ashby el guión de *Harold y Maude*. Era un guión de lo más raro, una comedia negra en la que un joven finge varias veces suicidarse hasta que entabla una relación redentora con una excéntrica mujer que podría ser su abuela. Dice Bart: «Para mí, *Harold y Maude* era un símbolo de esa época. Habría sido impensable en los ochenta o en los noventa. En esos días [a finales de los años sesenta], la gente venía con las ideas más innovadoras, más alucinantes, más brillantes. *Harold y Maude* la había escrito un tipo que se dedicaba a limpiar piscinas».

Era el guión perfecto para Ashby, todo lo descabellado que un bicho raro como él podía desear. Escogió a Ruth Gordon, una actriz de Hollywood bastante mayor que había saltado a la fama con *La semilla del diablo*, y a Bud Cort como protagonista masculino. Ashby frenó al estudio en sus intentos de imponerle el productor, y le pidió a Mulvehill que se encargara de la producción, aunque su amigo poca —o ninguna— idea tenía de lo que significaba ser productor. Mulvehill presentó la renuncia en Mirisch para embarcarse en una nueva carrera. Director y productor asistieron a una reunión en Paramount donde los obligaron a respetar el presupuesto a rajatabla, aunque la verdad es que estaban tan colocados que apenas podían leer las cifras; así y todo, se las ingeniaron para que los ejecutivos aprobaran un presupuesto de 1,2 millones de dólares.

La película terminó de rodarse a finales de febrero o principios de marzo de 1971, más o menos en el momento en que se iniciaba el rodaje de *El padrino*. Hal la montó en su casa de alquiler en la Appian Way. Él prefería alquilar porque pagaba tanto en concepto de pensión alimenticia que le daba miedo ser propietario de nada. En aquellos días, Laurel Canyon era un barrio hippy; las casas eran baratas y rebosaban de artistas, músicos y actores que luchaban por abrirse camino. Carole King, que

vivía al lado de Ashby, se pasaba el día aporreando el piano. Spielberg también vivía en el barrio, enfrente de Don Simpson, que compartía casa con Jerry Bruckheimer. La casa de Alice Cooper no quedaba lejos, y tampoco la de Mickey Dolenz, de The Monkees. Fleetwood Mac vivía detrás. La casa de Hal era de lo más original: dos pisos, estilo español, arcos entre las habitaciones, y cada habitación pintada de un color pastel diferente. Él vivía en una habitación inmensa en el piso de arriba, donde tenía una cama, una mesa de billar y un gigantesco televisor marca Advent. De hecho, tenía muy pocos muebles, como si no quisiera establecerse en ninguna parte o aceptar la obligación de tener que quedarse en un lugar. El Oscar que había ganado no se veía por ninguna parte.

El estudio estaba entusiasmado con *Harold y Maude*, y los rumores que corrían eran muy favorables, tanto que Ashby y Mulvehill llegaron a pensar que tenían el éxito asegurado. «Creimos que iba a ser la mejor película del año, que se iba a cargar a todas las demás», recuerda Mulvehill. «Después de *Harold y Maude* íbamos a controlar todo lo que hiciéramos». Y fundaron una productora a la que bautizaron DFF, Dumb Fuck Films.

El matrimonio de Ashby y Joan se derrumbó en cuanto se inició el rodaje. Él empezó a salir con una chica que era una doble de Ruth Gordon, vivía en un furgoneta y tenía un diamante incrustado en un diente. Pero, tras cuatro divorcios, Ashby había aprendido a no volver a casarse. Le gustaban las chicas altas, delgadas, atléticas, con complexión masculina, y en palabras de Wexler, «ellas siempre se quedaban, como mínimo, con un Mercedes». Cuando se aburría de una chica, la ignoraba por completo y se pasaba el día mirando la tele hasta que se decidía a decirle que se largara. «Cuando una se va, lo que hago es abrir la ventana y enseguida veo que hay otra que ya se prepara para entrar». Ashby preguntó una vez si podía invitar a algunas de sus ex mujeres a una proyección. Recuerda Bart: «Resultó un desfile de chicas altas y rubias. Parecían todas de Utah».

La película se estrenó en las navidades de 1971, a tiempo para ser candidata a los Oscars, aunque, como se vio después, la Academia no le prestó mucha atención. Las críticas fueron feroces. En la primera, A. D. Murphy escribió en *Variety* que la película era tan divertida como un orfanato en llamas. Paramount se la quitó de encima sin dar ninguna explicación. Aunque *Harold y Maude* acabaría convirtiéndose en un clásico de culto, la retiraron de cartel en una semana. «Al público no se le puede arrastrar al cine», dice Mulvehill. «A la gente, la idea de un chico de veintidós años liado con una mujer de ochenta le daba ganas de vomitar. Si preguntabas de qué trataba la película, siempre terminaban diciendo que era sobre un chico que se follaba a su abuela. Quedamos destrozados, no podíamos creerlo, dejamos de recibir los guiones y las llamadas que hasta ese momento no paraban de llegar. Fue como si alguien hubiese cortado las líneas telefónicas de un hachazo. Un duro despertar. Y

para Hal, un *shock* tremendo». Después de *Harold y Maude*, Ashby disolvió DFF.

Hasta que un día sonó el teléfono. Era Ayres, para preguntarle a Ashby si había recibido el guión de *El último deber*, firmado por Robert Towne. Cuando Towne regresó del plató de *Drive, He Said*, se zambulló en la adaptación de la novela de Darryl Ponicsan. Ayres había convencido a Columbia para que se lo diera, ofreciendo como referencia su crédito de asesor en *Bonnie y Clyde*. La novela de Ponicsan era otro ejercicio antiautoritario estilo años sesenta, cuyos protagonistas son dos tipos que se habían pasado la vida en la Marina, «Bad Ass» Buddusky y «Mulé» Mulhall, encargados de escoltar a un tercer marinero, Meadows, desde una base de Norfolk, Virginia, hasta la prisión naval de Portsmouth en New Hampshire, donde tiene que cumplir una pena de nueve años por intento de hurto de una hucha con el dinero de una colecta para la lucha contra la poliomielitis. La novela termina al estilo auténtico de los sesenta, con los dos guardias asqueados y convirtiéndose en desertores. Towne le dio un giro más pesimista. Los guardianes se limitan a hacer su trabajo. «No quería que Buddusky y Mulhall se sintieran excesivamente culpables por tener que llevar a Meadows hasta la cárcel», dijo. «Quería dar a entender que todos somos de la Marina, y que todo el mundo se ampara en que tiene que hacer un trabajo, sea masacrar a civiles en My Lay, sea escoltar a un tipo hasta la cárcel».

El guión estaba hecho a medida para Nicholson (Buddusky) y Rupert Crosse, un talentoso actor negro al que Towne había conocido poco antes. Ayres empezó a buscar un director. Primero se lo hizo llegar a Altman, y después a Ashby. «Pensaba que era una película que requería una perspectiva sesgada, y eso era exactamente lo que Hal tenía», dice Ayres. «Para mí, era como un hermano en la fraternidad que a principios de los setenta se autodenominó *underground*. Hal desconfiaba de la gente de los estudios, a la que consideraba grandilocuente o autoritaria, pero si alguien se asomaba por la puerta y le decía: “Soy conductor de autobús y tengo una idea fantástica para tal o cual escena”, él le decía: “Perfecto, hazla”».

Al principio Ashby rechazó el guión, diciendo entre dientes: «Oh, sí, marinero blanco, fracaso negro». No obstante, tras leérselo por segunda vez, cambió de opinión. Los estudios desconfiaban de Ashby por la misma razón que Ayres confiaba en él. Apenas hablaba, nunca se esforzaba demasiado por comunicarse con los ejecutivos que lo contrataban, y eso ponía nerviosos a los de Columbia. Con todo, el presupuesto era tan bajo que la película se consideraba una mera señal luminosa en la pantalla. El estudio dio el visto bueno.

El proyecto se consideraba atrevido para Columbia, que puso un sinnúmero de pegas al torrente de obscenidades que decían los personajes en el guión (no en la novela), que incluía frases como «Sí, soy el cabrón de la patrulla naval, gilipollas», y se negó a cerrar el trato hasta que Towne lo limpió. Recuerda Guber: «En los primeros siete minutos decían “joder” trescientas cuarenta y dos veces. En Columbia

no se podía decir tacos, no podía haber sexo. Si una pareja hacía el amor, había que filmarla a trescientos metros de distancia, y nada de besos con lengua». Dice Towne: «En ese momento, cuando el cine vivía una etapa de apertura, fue una oportunidad de presentar a los tipos de la Marina tal como hablaban de verdad. El jefe del estudio me hizo sentar y me dijo: “Bob, ¿no serían veinte cabrones’ más eficaces que cuarenta cabrones’?” Yo le dije: “No”. Así habla la gente cuando se siente impotente; suelta tacos». Towne se negó a cambiar una coma, y Nicholson lo respaldó.

El proyecto languideció un año y medio esperando a Nicholson, que no estaría disponible hasta terminar su última película para BBS, *The King of Marvin Gardens*. Guber le dijo a Ayres: «Puedo conseguir a Burt Reynolds, a Jim Brown, a David Cassidy, y también a otro guionista, visto que este Towne no quiere limpiar el guión. Aprobaremos enseguida la producción». Ayres expuso sus objeciones, y Columbia, no sin protestar, consintió en esperar. Dice Guber: «Tenían miedo de que el filme fuese a parar a otra productora, a otro estudio, ya habían tenido esa mala suerte con *El jovencito Frankenstein* y otras películas». El descalabro de Ashby no ayudó. Prosigue Guber: «Si el asunto se hubiera aireado más en la prensa, habría hecho verdadero daño a la compañía y podrían haber cancelado la película. La inquebrantable lealtad de Nicholson para con Ashby marcó una gran diferencia».

The King of Marvin Gardens tuvo como protagonistas a Jack Nicholson, Ellen Burstyn y Bruce Dern. La dirigió Bob Rafelson, con un guión de Jake Brackman. La película cuenta la historia de dos hermanos: el mayor es un tímido al que no le gusta perder nunca, todo chanchullos y trucos; el menor, más tranquilo e introvertido, se gana la vida haciendo de pinchadiscos radiofónico al estilo Jean Shepherd, con un programa nocturno en el que se enzarza en largos soliloquios hasta primera hora de la madrugada, perdido en la maraña de sus recuerdos.

Era un guión potente, y todo permitía suponer que sería otro éxito de BBS. Nicholson, fiel a Rafelson, escogía sus proyectos tomando como punto de referencia al director. Consideraba a Rafelson, no sin razón, un *auteur*, tal como Rafelson se consideraba a sí mismo. Después de *Mi vida es mi vida*, «Bob sin duda se veía camino de ese panteón internacional», dice Brackman, «creando una leyenda en torno a sí mismo, a la John Huston».

Tampoco el doble éxito de *Mi vida es mi vida* y *La última película* de Bogdanovich habían contribuido a moderar la confianza de Rafelson en sus instintos para el casting, que no conocía límites. Inicialmente, Nicholson iba a interpretar el papel del hermano mayor, y Dern el del menor, pero Rafelson se dio cuenta enseguida de que lo más sorprendente y original sería poner a Jack en el papel del tranquilo pinchadiscos y a Dern en el del hermano, para que, en realidad, hiciera de Jack. Su teoría, en sus propias palabras, era: «Eliminar los prejuicios del público, sus puntos de apoyo, para que la violencia resulte más violenta, la belleza más bella y el sexo

más sexy. Así todo se amplifica». Burstyn interpretaba a la amante de Dern, y Julie Robinson a su dama de compañía, una chica lo bastante joven para ser su hija.

Robinson, con su encantador semblante pálido, etéreo y vulnerable, era una auténtica rompecorazones. «Era luminosa», recuerda Burstyn. «La mirabas a la cara y sentías que podías quedarte fascinado con sus ojos». Pero tenía una seria drogodependencia, había estado con Ken Kesey en el Magic Bus e interpretado un papel menor —y un breve romance con Jaglom— en su primera película, *A Safe Place*, producida también por BBS. Además, como actriz era pésima, rígida e insegura. Según Dern, Rafelson se encaprichó con ella. «Era una adoración abierta, [Bob] tenía el clarísimo síndrome de “estoy creando una estrella de cine”, era el director que escoge a una desconocida que florece bajo su tutela», dice Dern. «Había que ver cómo la tocaba, cómo se movía alrededor de ella, como si fuera de su propiedad. Toby asistía todos los días, y se comportaba como si no pasara nada. Bob la quería de verdad. Creo que eso destruyó su matrimonio». (Según Rafelson, no hubo nada entre él y Julie, que luego murió en un incendio.)

«Nadie quería que pusiera a Julie», dice Brackman. «Bob se había encoñado con ella, ahí había algo salvaje e instintivo a lo que no pensaba renunciar. Y le costó bastante reconocer que su instinto se había equivocado. Bob le preparó algo bueno, pero Julie lo destruyó. Cuando llegó la hora de ver los copiones, ya no estaba enamorado —si se puede llamar así— de Julie. Bob se dio cuenta de que, aun siendo fantástico en la selección de actores, había cometido un error, y eso para él era algo horrendo. Se sintió como si ella lo hubiese engañado. Se exigía demasiado y se sobreestimaba». Al mismo tiempo, siguió con su relación con Paula Strachan. Todo el mundo estaba al tanto menos Toby. Dice Brackman: «Cuando Toby llegaba, Bob echaba a Paula».

El rodaje comenzó alrededor del día de Acción de Gracias de 1971 y se prolongó hasta bien entrado el invierno de 1972. A Bob la idea de ser un director le gustaba casi tanto como el hecho mismo de dirigir. Como le gustaba hacerse el interesante, entraba dando grandes zancadas en el plató, con un visor colgado del cuello, supervisando su territorio. «Bob era un director muy cerebral», dice Burstyn. «Pensaba demasiado. En el plató era frío y distante. Le interesaban los resultados más que a Bogdanovich, que participaba en el proceso de la interpretación y en todos los aspectos prácticos. Bob te decía adonde quería que fueses y no le importaba mucho cómo llegaras».

The King of Marvin Gardens no obtuvo más que una tibia acogida en el Festival de Cine de Nueva York, y Columbia la estrenó como por obligación en otoño de 1972. Nicholson tampoco se lo pasó muy bien cuando le tocó ir a las numerosas entrevistas en limusina. Pero Columbia tenía un año muy malo; por irónico que parezca, seguía produciendo la clase de basura de gran presupuesto que los otros

estudios habían abandonado después de *Easy Rider* (*En busca de mi destino*), y en 1972, tras perder millones con *1776*, *Nicolás y Alejandra*, *Oklahoma Crude* y *Horizontes perdidos*, estaba al borde del desastre financiero.

Tampoco BBS iba de éxito en éxito. *A Safe Place*, de Jaglom, *Drive*, *He Said* y *Marvin Gardens* fueron fracasos, y un proyecto de Jim McBride titulado *Gone Beaver* había abortado un día antes de que comenzase el rodaje. Estaba claro que Bert Schneider ya no tenía el corazón puesto en la empresa. Dice Brackman: «En *Marvin Gardens* básicamente estuvo apartado de todo como cualquier otra persona de un estudio. Dudo que jamás haya leído el guión». Y añade Dern: «Pude asistir al principio del fin de una compañía. A mi entender, fue culpa de la falta de interés. Eso fue lo que sorprendió, que a Bert todo le importaba una mierda». Schneider decidió tomarse un año sabático.

BBS empezaba a sentirse más como un estorbo que como el refugio de creatividad que una vez fue. «Un día, Bert se volvió hacia mí y me dijo: “Tú ocúpate de cobrar el alquiler, yo estoy harto de esta mierda”», recuerda Rafelson. «Nosotros animábamos a la gente a que viniera y acampara, estábamos haciendo documentales raros, con directores extraños. Siempre que un director japonés, indio o yugoslavo venía a los Estados Unidos, lo primero que hacía era visitar BBS. Y nosotros no los enviábamos a paseo; a todos les dejábamos hacer una proyección. La gente moría a balazos por cosas relacionadas con la política, el rollo de los Panteras Negras, había redadas y policías y quién sabe qué más. Yo no sabía quién diablos entraba y salía de ese edificio; lo que sí sé es que nadie podía pagar. Yo ya no quería seguir produciendo, me sentía quemado. Para entonces sospechaba que ya era lo bastante famoso y que podía conseguir un curro con sólo entrar en cualquier estudio. Chico, ¡no estaba yo para un despertar brusco! Pero no funcionó así, y la decadencia de BBS fue cuestión de semanas».

Schneider gastaba cada día más y más tiempo y recursos con los Panteras Negras, que, habiendo pasado de la línea de la confrontación directa a una evaluación más realista de sus posibilidades, organizaron una Conferencia de Supervivencia en la que repartieron comida y zapatos. Bert cargó con la factura, que ascendió a la friolera de 300.000 dólares. Ashby también puso algo de dinero.

El 13 de junio de 1971, *The New York Times* publicó *The Pentagon Papers*, un demoledor informe «interno» sobre la dirección gubernamental de la guerra, una filtración de un ex analista del Departamento de Defensa llamado Daniel Ellsberg. Nixon decidió procesar a Ellsberg, y Schneider se comprometió seriamente en su defensa, un proyecto conocido como *The Pentagon Papers Peace Project*. «Fue un paso decisivo y muy importante», dijo Schneider. «Había estado mucho tiempo a favor del movimiento pacifista, pero eso para mí sobrepasaba el límite de lo tolerable».

Además de otros problemas, la relación de Bert con Candice Bergen atravesaba momentos difíciles, y se había quedado congelada en una forma que la destruiría: Bert, el maestro; Candy, la alumna. Bert la construyó, Bert la derribó. Candy era cerrada y nerviosa. Bert era abierto, vivía en contacto con sus sentimientos. Cada vez hablaba más de la «no exclusiva sexual».

«¿Qué quiere decir eso exactamente?», le preguntó Candy.

«Que dos personas se sientan lo bastante seguras y libres para explorar su sexualidad con otra gente».

«¿Qué quiere decir explorar la sexualidad?»

«Lamento que te parezca algo tan amenazador, Bergen, pero tienes que comprender que soy un objeto de amor para todas las mujeres que entran en mi despacho... Eso es algo que tienes que aprender a manejar. Ya es hora de que empieces a crecer».

En parte como resultado de sus actividades con el Pentagon Papers Peace Project, Schneider decidió que lo que el país necesitaba era un documental realmente bueno sobre la guerra. Rafelson le sugirió a Peter Davis, que se había hecho un nombre con un documental de CBS titulado *The Selling of the Pentagon*. La nueva película se llamaría *Hearts and Minds*.

Justo cuando iba a comenzar el rodaje de *El último deber*, a Rupert Crosse le diagnosticaron un cáncer en estado terminal. Ashby aplazó la filmación, y esperó que Crosse decidiera si quería hacer la película o no. «La mayoría de las compañías cinematográficas pasan por encima de la tumba de cualquiera con tal de filmar», dijo Nicholson. «Hal retrasó el inicio de *El último deber* una semana para que un actor pudiera asumir la idea de que tenía una enfermedad incurable». Cuando quedó claro que Crosse no quería hacer la película, lo reemplazaron por Otis Young. El siempre alocado Randy Quaid, parecido a un personaje de dibujos animados, un muñeco pálido y demacrado hecho con torpeza, era el actor ideal para el papel de Meadows, el chico.

Haskell Wexler era el candidato para fotografiarla, pero no pudo conseguir un permiso del sindicato para una producción de la Costa Este, y Ashby ascendió a Michael Chapman de operador de cámara a director de fotografía, del mismo modo que había convertido a Mulvehill en productor de *Harold y Maude*, y más tarde a Bob Jones, su montador, en guionista. Su enfoque encajaba con la aversión propia de los años sesenta por las jerarquías rígidas y el encasillamiento que caracterizaba a una industria en la que se podía ser ayudante de dirección toda la vida sin llegar nunca a dirigir.

Igual que otros directores del Nuevo Hollywood, Ashby había ido labrándose una reputación de asesino de productores. «Muchísimas veces los productores ni siquiera aparecían», dice Mulvehill.

«Hal no trataba con ellos. Así que, al cabo de un tiempo, dijeron “A tomar por culo”. A él le caían gordos sobre todo los productores creativos que le traían guiones. La verdad es que le frustraba no poder filmar material original. Quitándoselos de encima, podía imponer la autoría del proyecto». Ayres, que de todas maneras no era alguien que cayera bien de entrada, no fue ninguna excepción. O lo amabas o lo odiabas. El día que conoció a Mulvehill le tendió la mano y le dijo: «Hola, me llamo Jerry Ayres, soy alcohólico y bisexual». Mulvehill se preguntó si no le estaría haciendo una proposición.

Tras muchas vueltas, *El último deber* comenzó a rodarse en noviembre de 1972. Los actores, al menos aquellos a los que no les gustaba mucho que los dirigiesen, estaban encantados con Ashby. Nicholson decía que era uno de los más grandes «no-directores» de todos los tiempos. «Pasó a ser el padre de todos», dice Mulvehill. «Los mimaba, experimentaba con ellos, los dejaba que experimentasen, creaba una atmósfera totalmente permisiva... y, sin embargo, no era un tonto, sabía cuándo algo no funcionaba, y lo mejoraba». Les dejaba probar casi todo lo que quisieran y les decía: «Muy bien, estoy de acuerdo».

Para el montaje, Ayres había recomendado a su amiguete Bob Jones, cuyo padre había montado *La barrera invisible*, *Pánico en las calles* y otras películas de Kazan; Jones hijo había montado *Cisco Pike*, *la droga y su imperio*. Al principio, no quería trabajar para Ashby. «Había oído decir que era un chalado, que trabajaba veinticuatro horas, que trabajaba en su casa», cuenta Jones; pero congeniaron y el montador aceptó el trabajo.

Cuando ya estaban a punto de terminar, Ashby y Mulvehill apenas se hablaban. «Chuck aguantó un montón de mierda de Hal», dice Jones. «Aguantó lo peor de gran parte de la locura de Hal. Al final del rodaje, Chuck dijo: “Nunca más”». Era muy raro que Ashby se enfadara en público, pero a solas era otra historia. «Iba calentándose despacio, se retiraba a algún lugar privado... un coche, por ejemplo, y ahí, mierda, explotaba, empezaba a soltar tacos. Podía ser cruel, sarcástico», dice Mulvehill, testigo del extraordinario aguante de Hal. Aunque Ashby le había dado la oportunidad de producir *Harold y Maude*, no había podido ingresar en el gremio de productores, y lo que Ashby daba, Ashby lo quitaba. «Yo no tenía otros amigos, no tenía otro lugar adonde ir», dice Mulvehill. «Estaba en una situación totalmente vulnerable. Hacía lo que hacía por mi relación con Hal. Y él lo sabía. Hal nunca superó lo del suicidio de su padre. En consecuencia, vivía evitando que lo rechazaran. Siempre era él quien abandonaba, el que rechazaba a los demás, el que ponía punto final a sus relaciones. Se podía predecir cuándo aparecería una novia y cuándo iba a desaparecer de su vida. En la fase de posproducción, cuando llegaba el momento de entregar una película, también se desprendía de sus relaciones. Un viejo amigo o una novia lo dejaban, y él ya empezaba una relación con alguien nuevo. Hal era pasivo-

agresivo. No te plantaba cara —Hal detestaba los enfrentamientos— y en esa época yo tampoco quería enfrentarme con nada».

Una vez más, Ashby hizo el montaje en su casa de la Appian Way, sentado delante del KEM con una concentración prodigiosa, encendiendo un porro tras otro, a veces con una colilla pegada al labio inferior, mascando chicles sin azúcar y alimentándose con higos secos, nueces, pequeños boles de arroz, haciendo pasar la película de atrás para adelante y de adelante para atrás. Era vegetariano desde 1968. De niño, en la granja, había tenido la oportunidad de observar la rutinaria crueldad con la que los peones mataban a los animales. En sus sueños, esas imágenes lo atormentaban, vacas y cerdos sacrificados para que los humanos comieran. El montaje duró siglos, lo cual era normal en Hal, mientras él cribaba lentamente la película. Cuando lo llamaban del estudio, se encerraba en el dormitorio y se negaba a atender el teléfono. Una vez se fue a Londres. Al día siguiente, el jefe del departamento de montaje llamó a Jones y le dijo: «Iremos a recoger la película».

«¿A recoger la película? ¿Qué quieres decir?»

«Es una decisión de la productora, iremos a recoger la película».

«No podéis hacer eso».

Poco a poco, las llamadas empezaron a hacerlas ejecutivos de más alto rango en la cadena alimentaria de Columbia, hasta que John Vietch, jefe de producción, cogió el teléfono: «No tienes otra opción. Iremos a buscarla».

«Sí que tengo otra opción. Tengo la llave de la casa. La voy a cerrar y voy a mandar a todo el mundo a su casa. Si queréis la película, tendréis que entrar por la fuerza».

Jones cumplió su amenaza y llamó a Hal a Londres, quien, a su vez, hizo que Columbia retirara a los lobos.

Mientras Ashby y Jones montaban la película, Towne se dejaba caer periódicamente. No le gustaba lo que veía, no le gustaba el ritmo de Hal. «Lo bueno de Hal era que nunca permitía un momento de deshonestidad entre la gente», dice Towne. «Y con lo buenazo que era, consideraba casi un imperativo moral no interferir nunca en el trabajo de los actores. Nunca los presionaba, nunca provocaba un conflicto en el plató. Dejaba todas sus exageraciones para la sala de montaje, con lo cual el efecto era una considerable reducción del guión».

Ayres aún seguía tenso con Towne. El productor había dejado a Ann, su esposa, dos niños y una casa de Frank Lloyd Wright para mudarse a vivir con su pareja masculina, Nick Kudla. «Bob Towne siempre fue un personaje tranquilo, muy astuto políticamente, y andaba siempre con pies de plomo», dice Ayres. «Siempre me estaba diciendo lo que tenía que hacer, porque yo soy una persona impulsiva. “Jerry, tienes que ser el último en asomar la cabeza”. Bueno, pues yo era siempre el primero en asomar la cabeza, y él siempre era el último». Un día, Towne fue con Hira, su perro, a

ver a Ayres. «Entró y le dije: “Éste es Nick...” “Ah, hola, Nick”. Después le enseñé la casa. “Éste es mi estudio”, y entonces vio que no había cama en el estudio, pero que en el otro cuarto había una cama de matrimonio, y enseguida me di perfecta cuenta de que su mente hacía clic, clic.

»Una semana más tarde, Bob me dijo: “Jerry, sólo quiero decirte una cosa sobre este asunto tuyo de salir del armario: Ya sabes, esos tipos no lo entenderán, vas a arruinar tu reputación”, etcétera, etcétera. Entonces le dije: “Bob, no quiero seguir viviendo con vergüenza”. Y me cabreeé con él. Bob y Warren eran tan íntimos, estaban a partir un piñón, y por eso le dije: “Oye, tú y Warren os pasáis el día cotorreando al teléfono como dos tórtolos, recorréis el mundo follando con las mismas mujeres en la misma habitación. Si no sois amantes, os falta muy poco”. Y se puso hecho una furia, pasamos años sin vernos».

Los Oscars se entregaron el 27 de marzo de 1973. *El padrino*, nominada para diez estatuillas, se llevó un chasco y sólo obtuvo tres: mejor película, mejor actor (Brando) y mejor guión adaptado (Coppola y Puzo). Coppola no fue el mejor director; el Oscar fue para Bob Fosse, por *Cabaret*. Brando escandalizó a la concurrencia enviando a rechazar el Oscar a Sacheen Littlefeather, en representación de una organización llamada Comité para la Imagen Afirmativa de los Nativos Americanos, que, según parece, él mismo se había inventado, y en nombre de un tal Rodilla Herida.

Luciendo esmoquin de terciopelo azul, Coppola dio las gracias a todo el mundo menos a Evans, de quien se «olvidó». Hasta se acordó de darle las gracias a Towne. La cena se celebró en la sala de baile del Hotel Beverly Hills. Frank Wells, sentado a la mesa de Warner con Dick Lederer y otros ejecutivos, se levantó de la silla y dijo: «Vamos a felicitar a Francis». Lederer dijo: «No, Frank, mejor no. Es siciliano, no va a darte la mano». Wells no le hizo caso. Coppola lo vio acercarse cuando estaba a unos tres metros, sacudió la cabeza y dijo: «No, no, no pienso darte la mano».

A Evans, el desaire de Coppola lo enfureció, pero tenía otras cosas en que pensar. Cada vez estaba más metido en la droga. Según Nicholson, la cocaína empezó a popularizarse más o menos en 1972, cuando pasó del mundillo de la música a la gente del cine. Afirma Nicholson que una de las razones fue que la coca es un afrodisíaco. Nicholson había tenido un problema de eyaculación precoz, un hecho que compartió generosamente con sus fans desde las páginas de *Playboy*. «Ahora la cocaína está de moda porque las chicas la usan para follar. Si bien adormece algunas zonas, inflama las mucosas, las de los genitales femeninos, por ejemplo. Si te pones un poquito de coca en la punta de la polla porque te corres rápido y necesitas reducir la intensidad de la sensación, creo que puede considerarse una ayuda sexual. Y como es estimulante, te da más energía».

La cocaína era una droga a propósito para el estilo de vida compulsivo, megalomaniaco y «macho» de Hollywood, mucho más que la hierba, con su efecto

apacible y relajado, o los fármacos alucinógenos, que propiciaban la autoexploración. «Con la coca, en tu cerebro te crees a prueba de balas, eres el tipo más feliz de la habitación», dice Dick Sylbert. «Puedes escribir, dirigir, actuar. Un par de rayas y no hay nada que no puedas hacer».

Lo que era salsa para Nicholson, fue veneno para Evans. «Lo que empezó como una droga para follar, lo único que hizo fue arruinar mi vida sexual», escribió en su libro *The Kid Stays in the Picture*. «Una raya de coca impide que la sangre baje del cerebro al cacharro. Se te acorta la polla y se te alargan el palique y la energía». La dependencia de Evans no fue evidente de la noche a la mañana; en las reuniones, los ejecutivos de Paramount no dejaban de preguntarse por qué se llevaba todo el rato la mano al bolsillo y se frotaba las encías con el índice. Al final, Evans dejó de ir al despacho y empezó a trabajar en la cama, en pijama.

Según Dick Sylbert: «El estudio estaba viniéndose abajo, Bob no se reunía con nadie. Tenía sus teléfonos y su pomelo por la mañana, y tenía a Peter Bart. El teléfono sonaba, Bob lo cogía. Alguien decía: “Bob, ¿qué hora es?” Y Bob tenía que llamar a Peter y preguntarle: “Peter, ¿qué hora es?”»

«Creo que estaba maltratándose y arruinándose», recuerda Bart. «Las anfetaminas empezaron a afectarlo, o lo que fuera que tomase, somníferos, calmantes, *speed*. Lo ponían increíblemente nervioso y susceptible. Estaba muy enfadado con Ali MacGraw, y fue volviéndose una persona bastante inestable. Puesto que sólo éramos él y yo, me colocaba en la posición de tener que aprobar un montón de cosas simplemente porque no podía encontrarlo. Yo tomaba decisiones que no corresponden a un vicepresidente de producción. Eran demasiadas crisis juntas».

Uno de los problemas más urgentes era la cuestión de la segunda parte de *El padrino*. Sin perder un segundo, Paramount había puesto a Puzo a trabajar en un nuevo guión, pero Coppola se negaba a dirigirlo. Bluhdorn hizo todo lo posible para convencerlo. Nunca se cansaba de repetir que Francis era el poseedor de algo más valioso que la fórmula de la Coca-Cola.

Con Evans preocupado por *Chinatown* y su vida personal, en un momento en que, además, apenas se hablaba con Coppola, le tocó a Bart la tarea de ganarse al director. Coppola se mantuvo firme. Demasiada gente talentosa había metido mano en *El padrino* —Brando, Willis, Puzo— y él no podía estar demasiado seguro de poder llamarla su película. «Si es un fracaso, la gente mirará el primer *El padrino* y dirá que fue todo mérito de Brando o cualquier cosa por el estilo», dijo Coppola. «Si llevo mi carrera a un agente de seguros, me dirá que si quiero conservar la buena salud, no haga segundas partes».

Bluhdorn le insistió para que, si no quería dirigirla, al menos la produjera o la supervisara, y llegó a prometerle que le dejaría escoger el director. Tres meses más tarde, Coppola llamó a Evans y le dijo:

«Tengo al tipo indicado para dirigirla».

«¿Quién es?»

«Martin Scorsese».

«¿Scorsese? ¡Jamás! No podrías haber elegido peor. Antes tendrás que pasar por encima de mi cadáver».

Coppola se fue a ver otra vez a Bluhdorn y le dijo: «Yo con esos tipos no puedo trabajar. Dicen que no a todo y me agotan».

«Bueno, entonces dirígela tú».

Una mañana, Coppola fue a desayunar con Bart. «No tengo interés en seguir haciendo padrinos», le dijo a Bart. «Quiero hacer mi propia obra, aunque tenga que filmarla en Súper 8. Tratar de volver con esa familia va a ser un esfuerzo inútil. La idea de tener que trabajar en lo que va a ser una gran película, y muy cara, además, con tanta presión, un montón de personas que van a decirme lo que tengo que hacer, simplemente me suena a dos años de suplicio».

«Lo que ganes te bastará para hacer lo que quieras», dijo Bart. Pero Coppola, todavía cabreado con Evans, el responsable de haber descubierto el filón, no estaba para rollos. «Estoy cansado de... Hago algo que la gente quiere, que al público le encanta, me ruegan que lo haga, y después se ponen a atacarme, a adivinar mis segundas intenciones. Por eso me gusta cocinar. Te deslomas en la cocina, sales y por lo general la gente dice: “Mmm, qué bueno”, y no “Estos *rigatoni* tienen moho”».

«Mira, ¿quién fue la estrella de *EL padrino*?», prosiguió Bart, cargando las tintas. «¿Brando? ¿Pacino? No, fuiste tú. ¿Y qué saca una estrella?»

«¿Un millón de dólares?», replicó Coppola.

«Si te puedo conseguir un millón de dólares por escribirla y dirigirla, ¿la harás?»

«De acuerdo, trato hecho». El razonamiento de Bart parecía sensato. Coppola se dio cuenta de que si *El padrino II* tenía éxito, le daría la clase de independencia que necesitaba para hacer sus propias películas. Coppola estipuló que ninguno de los ejecutivos y productores que habían participado en *El padrino* tendrían nada que ver con la segunda parte. A Evans no se le permitía pisar el plató. También se aseguró un compromiso de Paramount para financiar *La conversación*. Bart llamó a Bluhdorn y le contó la buena noticia. Bluhdorn empezó a aullar: «“Sí, sí, cierra el trato. ¿Dónde están los papeles? ¡Hazlo ya! ¡Hazlo!” Creo que ésa fue una de las veces que no encontré a Bob, nadie estaba cuidando la tienda».

El contrato se firmó el 22 de junio de 1972. Era la primera vez que un director recibía un anticipo de un millón de dólares, además de un porcentaje del bruto. Fue el comienzo de una nueva era para los directores, y Yablans, por lo pronto, intuyó lo que se avecinaba. «Le pagamos sesenta mil dólares a Francis por dirigir *El padrino*», dice. «Cuando se empiezan a manejar cifras tan monstruosas, los directores te desprecian. No te hacen caso si les dices que no pueden filmar tal cosa o no hacer tal

otra. Lo único que hacen es mirarte y decirte que eres un gilipollas». En cuanto circuló la noticia, Frank Wells exigió que Coppola le devolviera los 300.000 dólares que todavía le debía a Warner por la inversión en *Zoetrope*. «Warner me hirió de varias maneras», dice Coppola. «Amenazaron con poner una “nube” sobre *El padrino II* a menos que recuperasen el dinero que me habían prestado. La verdad es que actuaron como el “Imperio del Mal”».

Cuando Ashby terminó el montaje de *El último deber*, hubo más problemas con Columbia. A los ejecutivos no les gustaron nada esos saltos que el director había copiado de Godard. El estreno se demoró seis meses mientras entre ellos volvían a discutir por semejante blasfemia. Ayres terminó convenciendo al estudio de que la enviara a Cannes. Columbia se negó a organizar la fiesta de rigor, pero, cuando Nicholson ganó el premio al mejor actor, habría sido sumamente bochornoso para la productora seguir guardando la película en el cajón.

Durante el verano de 1973, mientras Ashby y Ayres seguían riñendo con Columbia, los bancos aparecieron para intentar poner freno a rodajes y compras. Con los Schneider, el estudio había arrojado unas pérdidas brutas de 72,5 millones de dólares, y unas pérdidas netas de 50 millones, la tercera mayor pérdida anual en la historia de Columbia. En la bolsa, las acciones cayeron de 30 dólares, en 1971, a 2 dólares en 1973. Columbia estaba al borde de la bancarrota. Allen & Co., la firma de inversiones que era uno de los principales accionistas, urdió un golpe maestro. Abe, el padre de Bert, fue ascendido al cargo de presidente honorario con unos ingresos anuales de 300.000 dólares. Stanley Schneider cobró su indemnización y se retiró en junio. Alan J. Hirschfield pasó a ser el director general de la sociedad anónima, secundado por Herbert Allen. El agente David Begelman, antes en CMA, pasó a ser el presidente.

Begelman mantuvo a Peter Guber de número dos. Aunque el tiempo demostraría que fue una medida desafortunada, en ese momento el nombramiento de Begelman parecía una buena noticia para los accionistas de Columbia. El estudio recibía con cierta demora el beneficio de la escoba que a finales de los sesenta dejaba sin nada a los demás. Naturalmente, no fue una buena noticia para los Schneider. En 1973, Bert se había ido tres semanas a China con Candy, en un viaje financiado por *The Guardian*, un periódico de izquierdas, y desde allí enviaba postales encabezadas, medio en broma, medio en serio: «Querido Obrero de la Cultura». Volvieron el 9 de mayo, el día en que Candy cumplía veintisiete años. Algunos amigos le organizaron una fiesta, pero Bert se negó a ir. Candy se quedó hasta tarde. A la una y media de la mañana, Bert llamó por teléfono y le ordenó: «Vuelve ahora mismo». Cuando Candy llegó a casa, encontró a Bert sentado en la cama; la voz le temblaba de ira. Bert tenía la grabadora encendida, así que más tarde Candy pudo pasar la cinta y beneficiarse de su análisis. «Eran la cuatro de la mañana y él seguía dale que te pego: que cuándo iba

a ser consciente de mi comportamiento, que si era irresponsable, que si era cruel. No paraba de gritar... De repente cogió el televisor que teníamos a los pies de la cama y lo lanzó al cuarto de al lado, donde se hizo añicos contra el suelo de ladrillo». Ya no pasaba un día sin que discutieran. Los muebles del patio terminaron en el fondo de la piscina. Todos los días llamaban a los carpinteros para que reparasen los destrozos.

Cuando Bert volvió de China, la empresa familiar se había convertido en una compañía llena de extraños. «Conocía a Begelman de los días en que le robaba a Judy Garland», dice Blauner. «Siempre fue un ladrón, pero me llevaba bien con él». Begelman no podía estar más ansioso por renovar el contrato con BBS. «Habría firmado un contrato con la recepcionista, con el portero», prosigue Blauner. Sin embargo, más o menos en esos días, Bert se había pasado por las oficinas de Columbia en Nueva York, sitas en el 771 de la Quinta Avenida. Había terminado su trabajo y se disponía a marcharse cuando los ejecutivos de Columbia le insistieron en presentarle a Alan Hirschfield. Bert no quería conocer a Hirschfield, pero no tuvo más remedio que obedecer. Nunca le había dicho a Columbia una sola palabra de *Hearts and Minds*; el documental no era asunto del estudio, que lo único que sabía de él era el título. Los dos hombres intercambiaron las habituales fórmulas de cortesía y cuando Bert estaba a punto de marcharse, Hirschfield dijo: «Bueno, me muero de ganas de ver *Hearts and Minds*».

«Mira, no es una película muy normal, que digamos».

«¿Qué quieres decir?»

«Es un documental».

Hirschfield no habría reconocido un documental aunque tropezara con él. «Se cagaron encima», dice Blauner. «Eso no iba a satisfacerlos, pensaron que Bert estaba como un cencerro y se desmarcaron del proyecto». Y añade Rafelson: «Bert trató el asunto a su manera: “En ninguna parte dice que no puedo hacer un documental. ¡Así que vete a la mierda!”» En diciembre, BBS recibió una carta por la que se cancelaba la sexta película. Columbia estaba jugando fuerte, reteniendo dinero que se le debía a Schneider por las películas anteriores.

Pero si alguien quería ganar una partida con Bert, tenía que tener las pelotas de acero. En palabras de Rafelson: «¿A quién le importaban un carajo los juicios? Esa era la actitud de todos los que habían trabajado alguna vez con BBS. De eso nos enorgullecíamos, de ser una productora de irreverentes, de tipos capaces de mandarse a la mierda y que, sin embargo, podían entenderse». Ésta era la sensación que imperaba en BBS: *Hearts and Minds* era un documental que sólo sería una excusa para asestar otro golpe a los Schneider. Lo que más deseaba Columbia era librarse de los últimos vestigios de la familia, incluido Bert, para que no arrebatara el control del estudio a los nuevos jefes.

No obstante, las fiestas en casa de Bert continuaron. Sidney Prince, su psiquiatra,

dirigía —en el jacuzzi— informales sesiones de terapia de grupo en las que participaba Calley, que se había quedado prendado de una explosiva checoslovaca que le había presentado Milos Forman: Olinka, una rubia despampanante y escultural, ex Miss Checoslovaquia. Calley la contrató de ama de llaves, y a la zaga vinieron también la hija de la rubia, el padre de la niña, un ex Mister Universo, y los padres de Olinka. Ninguno hablaba una sola palabra de inglés. «La familia entera se paseaba por la casa hablando en checo; no tenían ningún tipo de relación con los que hablaban inglés, ni una sola palabra, nada», recuerda Buck Henry, que en esos días rondaba por el estudio. «Y John jamás aprendió una sola palabra de checo. Nosotros le preguntábamos: “John, ¿sabes de qué están hablando?” Y él respondía: “No, gracias a Dios no me entero de nada. Me voy arriba a leer”». Al final, Calley se casó con Olinka, y después le hizo el más alto cumplido: le puso su nombre a su velero de veinte metros de eslora. La feliz pareja pasó la luna de miel en el barco, en el Egeo, acompañados por Sue Mengers y su marido. Mengers recuerda: «Olinka se levantaba por la mañana con aspecto de lo que en realidad era, Miss Checoslovaquia, la chica más preciosa del mundo, vestida con un escueto bikini; decía “Buenos días” y se lanzaba al agua, a nadar, mientras yo me quedaba ahí acurrucada, envuelta en mi toalla. Mi marido miraba a Olinka, después me miraba a mí, igual que Chuck Grodin, el actor. Yo era Jeannie Berlin, la niña acongojada, te lo juro por Dios».

Si Bert y Candy estaban distanciándose el uno del otro, Bert y Huey Newton estaban cada vez más juntos. Huey se pasaba cada día más tiempo en casa de Bert. «Huey iba ciego de coca casi todo el día», recuerda Brackman. «Era un chiflado que no paraba de delirar».

La cocaína estaba convirtiéndose en una invitada regular en las fiestas, ocupaba un lugar de privilegio en las mesitas de centro, en fuentes y boles de cristal. Dice Brackman: «Su uso estaba tan extendido que hasta la gente convencional e insignificante se metía de vez en cuando una rayita».

Algunos Panteras Negras de Oakland pensaban que Huey se había pasado a Hollywood, que su fácil acceso al dinero (y a la cocaína) de Schneider lo distraía y le impedía dedicarse a la lucha. A la inversa, era fácil interpretar el encaprichamiento de Schneider con Huey como la peor variante del radicalismo *chic*. «Siempre he pensado que la política de izquierdas, dentro y fuera de Hollywood, giraba en torno al coño o las drogas», dice Buck Henry. «La primera vez que vi a Huey pensé: Esto sí que es una mala noticia, personas seducidas por el mundo de las drogas y el sexo, algo en lo que no habrían caído si no hubieran tenido algo que ver con el movimiento. Y muchas vidas quedaban por el camino. Huey vino a mitigar la sensación que tenían esos chicos, una sensación de vergüenza por sus orígenes y por todos los privilegios de que habían gozado; a cambio, consiguió un montón de bonitas chicas blancas que cayeron rendidas a sus pies. También lanzó una oleada de gonorrea y sífilis que se

propagó a una cantidad impresionante de personas».

Sin embargo, en el caso de Bert, su amistad con Huey era algo más que radicalismo *chic*. Si en Hollywood lo esencial era el dinero, Schneider era serio en ese punto. Su talonario siempre estaba abierto; era capaz de entrar en el cuartel general de los Panteras, en Oakland, y firmar un cheque de cien mil dólares sin parpadear. «La verdad es que Bert sabía muy bien a quién daba su dinero», dice Toby Rafelson. «Era, en muchos sentidos, una persona de bien, muy valiente, un hombre dispuesto a soltar dinero para hacer lo que creía correcto».

Bert llevaba casi dos años ocupándose de Susan Branaman, que estaba muriendo de cáncer. Susan era una Mack, de la familia de los camiones Mack; había ido al Radcliffe College, pero había dejado la carrera colgada tras liarse con un pintor y poeta en North Beach, y se había hecho prostituta para costearse su adicción a la heroína. Cuando murió, Bert celebró un funeral. Tras incinerar el cadáver, pusieron las cenizas en boles de cristal y los desconsolados invitados las esnifaron como si fueran cocaína.

También Bob Rafelson luchaba por mantenerse a flote. Columbia le pidió que hiciera una película y lo invitó a que fuera a los estudios a celebrar una reunión. Bob, como siempre su peor enemigo, les contestó: «No pienso ir a Columbia Pictures. Que vengan ellos a mi despacho». El director general y el presidente hicieron la excursión a La Brea. «Fue increíble», prosigue Rafelson. «No era consciente de que me comportaba como un arrogante, no sabía cuáles eran las reglas». Rafelson les hizo una detallada exposición de la película que quería hacer. Los ejecutivos le dijeron: «Es fantástica, hagámosla».

Entonces Rafelson añadió: «Estupendo, pero hay una cosa más. Tenemos que solucionar el problema del documental. Ustedes no piensan aceptar esa película, así que antes tenemos que solucionar ese punto».

«Nos ocuparemos de eso, por supuesto». Recuerda Rafelson: «Nunca volví a tener noticias ni pude encontrar a nadie lo bastante poderoso para que averiguase lo que yo no podía averiguar. Parecían tan entusiasmados, habían sido tan tranquilizadores... Al final descubrí que ahí se estaba gestando un negocio turbio». Rafelson se había ganado a pulso la reputación de ser un hombre con el que resultaba difícil trabajar, beligerante e insistente a su manera.

En agosto de 1973, mientras Bob y Toby estaban en su casa de Aspen, una estufa de propano explotó e hirió a Julie, la hija de ambos, a punto de cumplir once años. Julie era, en cierto sentido, la niña de los ojos de Bob, y también de su madre. La llevaron a toda prisa al hospital de Denver, pero tenía quemaduras graves y pronto se generalizó una infección. Bert y Judy, que en aquel entonces apenas se hablaban, cogieron un avión para ir a ver a Julie y a sus padres. Julie murió. Dice Henry: «Nadie se recupera nunca de una cosa así, y la muerte de Julie afectó a todo lo que

Bob hizo después». Toby había descubierto las infidelidades de su marido, incluido su asunto con Paula Strachan. (Paula poco más tarde se casó con Don, el hermano mayor de Bob, de quien luego se divorció.) Toby se enteró de que muchas de sus buenas amigas se habían acostado con su marido; todas sus relaciones quedaron en entredicho. Fue, como suele decirse, la última en enterarse.

Toby estaba atravesando lo que Judy había tenido que soportar tres años antes. «Ninguna de las mujeres que conocía, que eran el lado femenino de todas esas parejas, eran irresponsables como los hombres ni tenían la misma urgencia por rebelarse», dice Toby. «Dejé que Bob hiciera lo que quisiese, pero yo no pensaba participar. De vez en cuando me tomaba un ácido con él, pero era algo muy raro, porque la verdad es que nunca creí que fuese a estar a mi lado cuando lo necesitara. Sin embargo, cuando vives con alguien que está experimentando y sospechas que te la está pegando a tus espaldas, ya esté follando por ahí o drogándose o hablando de una manera que tú no terminas de aprobar, es muy duro mantener un matrimonio y una casa y una vida juntos, y menospreciar continuamente a esa persona y parecerte mal todo lo que hace». A Toby y Bob siempre les había gustado bromear y pincharse mutuamente, pero la cosa se volvió lisa y llanamente cruel. Después, cuando a Toby le diagnosticaron un cáncer, sus amigos sintieron que Bob no estaba a su lado.

La primavera y el verano de 1974 fueron meses duros para Bert y sus amigos. Los problemas eran grandes y frecuentes. Josie Mankiewicz, la esposa de Peter Davis, fue atropellada por un taxi en Nueva York, delante de su hijo pequeño. Las relaciones entre Schneider y el nuevo régimen de Columbia continuaron deteriorándose. Begelman consintió en llevar *Hearts and Minds* a Cannes en 1974, pero cuando pidió una copia de la primera versión para proyectarla ante la junta de directores, Schneider se negó a dársela, pues la petición le sonó «rara». Begelman vio la película por primera vez en primavera, y se reservó la opinión, pero se negó a enviarla a Cannes. Schneider no le hizo caso y siguió adelante con los preparativos. Begelman exigió que se retirara el logotipo de Columbia. BBS llevó a juicio a Columbia por varias sumas que supuestamente le debía y para forzar a Begelman a que estrenara *Hearts and Minds*. Al final, Jaglom aflojó un millón de dólares que él y su socio, Zack Norman, les habían sacado, con mucho esfuerzo y a lo largo de cinco años, a dentistas y cirujanos plásticos para producir su propia película en torno a la guerra de Vietnam, *Tracks*, que iba a ser protagonizada por Dennis Hopper. Con ese dinero le compró *Hearts and Minds* a Columbia, pero después cerró un trato de distribución con Calley, que estrenó la película en diciembre de 1974, a tiempo para presentarla a las nominaciones de los Oscars.

Bergen consiguió dos encargos de guiones que la llevaron a África, donde se cuenta que tuvo un lío con William Holden. Ella y Bert tenían tantos problemas que a la actriz le daba terror volver a Hollywood. Candice mantuvo en secreto el supuesto

amorío y, cuando al final se decidió a volver, las cosas parecieron mejorar. Tomaron unos ácidos juntos, hicieron bromas sobre la idea de envejecer juntos y de que ella terminase empujando la silla de ruedas de Bert. No obstante, parece que Holden la acosaba con telegramas y regalos, y Bert no tuvo más remedio que reconocer que algo había ocurrido entre ellos. Cabreado y amargado, le decía a Candy que no era la infidelidad lo que le molestaba, algo que hasta podía comprender, sino la mentira. Y en marzo la echó. (Bergen se negó a hacer ningún comentario a este respecto.)

Con todo, Schneider quedó destrozado. Ponía en el tocadiscos una canción que Chaplin había escrito para su documental, una composición sensual y sentimental a la vez; fantaseaba con casarse con Candice en el amplio parque de Chaplin en Vevey, y lloraba. Empezó a salir con una adolescente del colegio de su hija, quien ha afirmado que entonces tenía dieciséis años. Y añade la chica: «La diferencia de edad era de veinticinco años». Se conocieron en la cola de un cine donde echaban una de los hermanos Marx. «Fue excitante, el más puro *glamour*, algo prohibido», dice ella. «Bueno, no prohibido, aunque hubiera debido serlo».

El rodaje de *Chinatown* comenzó en otoño de 1973. La relación entre Polanski y Towne se había deteriorado hasta tal punto que el guionista sabía que no era bien recibido en el plató. Veía los copiones por la noche con Evans, en la sala de proyecciones de éste, después de que Evans los viese con Polanski. El primer día, Evans se hizo llevar en coche hasta el lugar del rodaje —un naranjal—, tumbado de espaldas en una furgoneta familiar. Polanski, estresado y sintiéndose enfermo, iba echado a su lado. Cuando llegaron al plató, Nicholson y Dick Sylbert los esperaban apoyados en un árbol. Polanski bajó del coche, se les acercó y vomitó. «Así empezó nuestra película», dice Sylbert. «A partir de ese momento, no hicimos más que ir cuesta abajo».

Los actores estaban habituados a la «suave» escuela de directores americana, es decir, a un trabajo de equipo con mucho cariño y atenciones del director. Ése no era el estilo de Polanski. «Roman, con los actores, se comporta como Napoleón: “Harán lo que yo les diga que hagan”», cuenta Evans. «Solía decir: “En Polonia, nadie se metía en mis películas, joder”». Era un dictador, lo controlaba todo, y le dio a Nicholson tantas indicaciones de diálogo que Anthea Sylbert, la diseñadora de vestuario, llegó a creer que Jack terminaría hablando con acento polaco.

Pero Nicholson y Polanski eran buenos amigos, y Jack más bien se divertía con las excentricidades de Roman. Dice Anthea: «Jack siempre se divertía». Por el contrario, Dunaway no le encontraba maldita la gracia a nada. En el papel de Evelyn Mulwray, se consideraba una «estrella», y no hizo nada para congraciarse con el director ni con el equipo. Los actores tenían unos camerinos pequeños en el plató, y también caravanas. Según diversas fuentes, Dunaway tenía la costumbre de hacer pis en las papeleras para no tener que tomarse la molestia de ir caminando hasta su

caravana. (Preguntada por sus hábitos urinarios, Dunaway dijo que «no recordaba» haberse comportado así.) Sin embargo, cuando usaba el servicio de su Winnebago, no se dignaba tirar de la cadena, y llamaba a un chófer para que lo hiciera por ella. Resultado: varios chóferes dejaron el trabajo.

A Dunaway le intrigaban las motivaciones de su personaje y, según todas las fuentes, poca fue la orientación que le dio Polanski, que solía decirle a gritos: «Tú repite lo que dice el guión. Tu sueldo es tu motivación». Ella vivía obsesionada con su aspecto; de hecho, con sus pómulos trapezoidales, su piel de alabastro, sus rizos color miel, y el pintalabios rojo sangre, estaba deslumbrante. Recuerda Polanski: «Cada vez que yo gritaba “¡Corten!”, lo primero era la barrita de Blistex, la popular manteca de cacao, y luego el pintalabios y los polvos. En cuanto se oía la claqueta, volvía a empezar». Las cosas se pusieron muy feas al final de la segunda semana, mientras filmaban una escena en el restaurante Windsor, detrás del viejo Hotel Ambassador, el mismo en el que habían matado a Robert Kennedy. Dunaway y Nicholson, sentados en su banqueta de piel color rojo, en un dúo que favorecía a Dunaway; según Polanski: «Recuerdo que un pelo le sobresalía del peinado, y que el maldito pelo atrapaba la luz y yo intentaba hacerlo desaparecer, de achatarlo, pero no había manera». Hasta que, cansado, el director se puso detrás de la actriz y le arrancó el pelo. Dunaway gritó: «¡Este cabrón me ha arrancado un pelo!», o algo por el estilo, y se fue del plató hecha un basilisco. Polanski hizo lo mismo.

Evans arregló una tregua entre el director y la protagonista, pero la paz no duró mucho. «Había una escena en la que Faye se tenía que subir al coche después de visitar a su hija. Jack estaría en el coche esperándola, ella está muerta de miedo», recuerda John Alonzo, el director de fotografía. «Faye no hacía más que decirle a Polanski: “Roman, tengo que ir a hacer pipí, tengo que hacer pipí”. “No, no, quédate ahí. Johnny, ¿estás listo?” Y yo le respondí: “Sí, estoy listo”. “Quédate ahí. Filmamos, filmamos”. Y después le dijo: “Baja la ventanilla, tengo que hablar contigo. Te estás girando mucho a la derecha. No mires a Jack, mira hacia delante”. Entonces Faye le tiró a la cara una taza de café llena de líquido. Él dijo: “¡Hija de puta, es meada!” Y ella le dijo: “Sí, polaco de mierda”, y subió la ventanilla. Todos nos pusimos a hacer conjeturas, si no habría sido Jack el que había meado en la taza. O si Faye no tendría la vejiga floja o algo».

La película finalmente se terminó a principios de 1974. El equipo fabricó un enorme tubo de Blistex y se lo dio a Dunaway como regalo de despedida.

Desde los días de *Bonnie y Clyde*, Beatty había funcionado como productor independiente de sus propios proyectos. Ya sabía, por lo tanto, que si utilizaba su dinero para realizar sus películas y contratar a actrices y actores de talento, podía mantener tanto el control sobre ellos como acordar mejores condiciones con los estudios. «Era muy valiente en todo lo que hacía, asumía unos riesgos tremendos»,

dice Dick Sylbert. «Realmente podría haber sido un fracaso, y con *Shampoo* a punto estuvo de irse a la mierda. Casi se pasa de listo».

Según Towne, una mañana, mientras desayunaban, Beatty le pidió, como quien no quiere la cosa, un crédito de guionista. Beatty ya tenía la impresión de que Altman le había privado de uno con *Los vividores*. Sin perder un segundo, Towne dijo: «De acuerdo». Un amigo al que Towne le contó esta historia, indignado, le preguntó: «Pero ¿escribió algo Warren?» Towne le respondió algo así como: «No, ya sabes, lo que hizo fue tachar un montón de lo que yo iba escribiendo, decirme que hiciera tal cosa o la otra y casi siempre discutíamos y a veces arruinó de verdad todo lo que yo había escrito».

«¿Cómo se lo permitiste?»

«Oh, ya conoces a Warren. A menos que hagas las cosas como él quiere, no consigues nada de lo que puedes sacarle».

Beatty ya había contratado a algunos actores clave del reparto —Julie Christie, Goldie Hawn, Lee Grant y Jack Warden, que hace el papel del acaudalado hombre de negocios— y también a la gente clave que no aparece en pantalla: Dick Sylbert, Anthea Sylbert y el director de fotografía Laszlo Kovacs. Había puesto un millón de dólares de su bolsillo antes de tener un contrato, y se arriesgaba a perder un montón de dinero si el rodaje no empezaba en la fecha prevista. Aunque Towne volvía a formar parte del equipo, seguía dándole largas al asunto y Beatty empezaba a perder la paciencia. «Como Robert no entregaba el guión, había mucha gente muy bien pagada, ya contratada, que lo único que podía hacer era esperar», dice Beatty.

Para entonces, la relación entre Beatty y Christie había terminado, aunque siguieron siendo buenos amigos. Una noche, Julie lo había llamado a su suite del Beverly Wilshire para decirle que todo había terminado. Él colgó el teléfono y pensó: Está liada con alguien, lo sé, y después dijo en voz alta, con voz lastimera: «Todas me dejan siempre». Como él mismo dijo irónicamente: «Se cree que soy Jack Warden».

Shampoo fue un hueso duro de roer, y Beatty pasó momentos bastantes malos tratando de montarla. Lester Persky, el inversor, que estaba organizando un paquete de películas que tenía la intención de financiar para Columbia, dice: «Fue todo bastante feroz, y los estudios no creían que una película titulada *Shampoo*, sobre un peluquero que fingía ser homosexual para comportarse como un bandido con todas las esposas y novias de sus amigos, fuera un personaje simpático o creíble. En realidad, pensaban que era un personaje espantoso». Evans, por el contrario, les habría comprado papel higiénico usado a Beatty y Towne, y Beatty lo sabía; por eso llevó el proyecto primero a Paramount. Evans estaba viviendo en el Hotel Carlyle de Nueva York, y Beatty fue a verlo con el guión y se sentó a esperar mientras Evans lo leía. Sin embargo, como no tenía la menor intención de aceptar la primera oferta que le hicieran, llevó después el proyecto a Warner Bros., donde ya tenía un acuerdo para

El cielo puede esperar con Muhammad Ali incluido. Habló de dinero con Frank Wells, que ofreció más que Evans. Entretanto, Yablans anuló la decisión de Evans. Beatty se fue a Columbia a ver a Begelman, que estaba desesperado por conseguir el producto. Según Evans, Beatty dijo: «Mira, Bob, se lo voy a llevar a David, y voy a decirle que tú lo quieres. Me ofreció tres millones cuatrocientos mil. Voy a decirle que me has ofrecido cuatro millones». Evans dice que se resistió.

«No puedo hacer eso, Warren, porque tenemos un acuerdo entre nosotros, no podemos mentir...»

«Vamos, Bob, se trata de mí. Cuando Begelman te llame, quiero que le digas que estás ofreciendo cuatro millones».

De hecho, Evans, que por encima de todo era un fanático de las estrellas, dice que aceptó. Begelman hizo una oferta sumamente jugosa, casi dos veces más que Warner, mucho más de lo que era prudente dada la calamitosa situación financiera de Columbia y visto que Begelman detestaba el guión porque pensaba que era cínico y ofensivo. Pero Beatty era Beatty, y si Columbia no lo producía, alguien lo haría. Beatty se fue con Columbia, pero para entonces Begelman había recuperado la sensatez, y no cumplió lo acordado. «La gente pensaba que en ese momento Columbia iba a quebrar, y él simplemente incumplió su promesa porque había ofrecido más de lo que habría debido ofrecer», dice Beatty. «Cuando lo hizo, volví a Warner». No obstante, Wells apretó y le preguntó: «¿De cuánto dinero hablamos aquella vez?» Beatty dijo: «Aquí están los números». Wells les echó un vistazo, levantó la cabeza para mirar a Beatty a los ojos y dijo: «No, creo que habíamos dicho la mitad».

Por no hilar demasiado fino, diremos que a Beatty lo jodieron. Como dijo Dick Sylbert, casi se pasó de listo. No obstante, Beatty se guardaba un as en la manga: el guión de Carole Eastman para *Dos pillos y una herencia*, que, según cuenta Mike Medavoy, el agente de Eastman, Beatty había comprado por 350.000 dólares. Con Nicholson en el reparto, y él mismo compartiendo cartel con Nicholson, y con Mike Nichols dirigiéndolos, no estaba muy lejos de ser un éxito garantizado, del tipo de los que se lanzaban a mediados de los setenta. Si Begelman quería *Dos pillos y una herencia*, tendría que comprar también *Shampoo*. (Beatty niega que hubiera comprado el guión de Eastman, y niega también que se lo ofreciera en un paquete con *Shampoo*.)

Beatty pescó a Begelman en un acto de recaudación de fondos político. El ejecutivo de Columbia sabía lo que había hecho Wells, sabía que Beatty ya había gastado mucho dinero de su bolsillo y también que llevaba las de ganar. Y dijo: «Nunca te prometí nada». Beatty le puso un dedo en el pecho, lo hizo retroceder por todo el despacho, mientras le decía en voz bastante alta: «Eres un embustero. Sé que eres un mentiroso y tú sabes que yo sé que lo eres, pero eso vamos a olvidarlo y

vamos a cerrar el acuerdo. No tienes nada, necesitas esta película. Sólo tienes que comparar el acuerdo original al que llegué con Warner». Begelman, que por encima de todo era un hombre dueño de sí mismo, empezó a ponerse colorado, se puso nervioso y al final aceptó. Beatty tuvo su contrato, pero sólo por la mitad de lo que Columbia había ofrecido inicialmente, casi lo mismo que al principio había ofrecido Warner. Según Beatty, no pudo conseguir ni siquiera un porcentaje del bruto a partir del primer dólar recaudado, y tuvo que conformarse con un porcentaje del *rolling gross*.^[32] Con todo, una vez que los beneficios de *Shampoo* alcanzaron cierto nivel, la participación de Beatty sería del cuarenta por ciento.

En una jugada que, vista en perspectiva, resultó ser la más sorprendente estupidez, Begelman le dejó *Shampoo* a Persky, un acuerdo que convirtió a este último en un hombre riquísimo. Begelman conservó la parte del león de los beneficios de *Dos pillos y una herencia*, que iba a ser un estrepitoso fracaso. Beatty sólo cometió un error. Aunque es posible que hubiese querido de verdad trabajar con Nicholson, el guión de *Dos pillos y una herencia* era, en el fondo, un peón en el tablero de *Shampoo*; por lo tanto, ni se molestó en leerlo.

Jack no necesitó leerlo. Como dice Harry Gittes: «Jack siempre estuvo loco por Carole. Ella fue la primera que se dio cuenta de lo brillante que era, y escribió un guión para él: un obrero intelectual, exactamente lo que él es, y Nicholson nunca, nunca lo olvidó».

Lo único que le quedaba por hacer a Beatty era contratar a un director para *Shampoo*. Conocía a Ashby, y le gustaba, y le ofreció 750.000. Beatty dice que Towne puso pegás. «Pensaba que Hal era un pequeño cantamañanas», dice Beatty. «Hal no era una persona que luchara por hacer las cosas bien, tal cual estaban escritas. Towne dijo: “Te ruego que no contrates a Hal Ashby, llama a Mark Rydell”. Yo le dije: “No, quiero a Hal Ashby”».

Ashby se había hecho muy amigo de Nicholson durante el rodaje de *El último deber*. Se pasaba con él días enteros, iban juntos a ver los partidos de los Lakers, acompañados por Bert. Igual que Rafelson, Mike Nicholson y un puñado de directores, Ashby trataba de beneficiarse de la suerte de Nicholson. Quería a Jack para cada nuevo proyecto que anunciaba, pero le costó bastante conseguir que las cosas se pusieran en marcha. Trató de organizar dos películas que más tarde se convirtieron en grandes éxitos filmadas por otros directores. Por irónico que pueda parecer, las dos las produjo Saúl Zaentz. Quería dirigir *Alguien voló sobre el nido del cuco*, y mantuvo conversaciones con Zaentz y el coproductor Michael Douglas. Pero Zaentz era esa clase de productor creativo que Ashby detestaba. El director también era un hombre retraído y suspicaz, se negaba a decir cómo enfocaría el guión y, por lo tanto, buscaron a Milos Forman. La película se rodó en el Hospital Estatal de Oregón, en Salem, un lugar no precisamente muy agradable. El índice de situaciones

desagradables o violentas era tan elevado que reparto y equipo se pasaban las horas libres en las esquinas, en la calle, tratando de conseguir marihuana de los camellos locales, rudos montañeses con brotes de la codiciada planta en la barba. Todo muy útil para la economía local, pero penoso para la película; la oficina de producción decidió emplear el dinero destinado a gastos menores en hacer compras a granel, del tamaño de la cesta de la compra. Uno de los ayudantes de producción se ocupaba de dividir los «ladrillos» de marihuana y de venderles bolsitas a los actores por el mismo precio que pagaban en la calle.

Más tarde, después de que Forman y Zaentz ganaran sendos Oscars por la película, Ashby se quedó resentido. También quería dirigir *Hair*, para Zaentz, pero también esa película la filmó Forman. Fue una época muy frustrante para el director. Por un lado, lo único que sentía por el sistema era desprecio, y no veía la hora de largarse; hasta llegó a hablar de fundar una cooperativa. «Básicamente habría sido una jodida dictadura, y él habría estado al mando», dice Mulvehill. Por el otro, Ashby necesitaba desesperadamente un éxito para superar su desdén por las estrellas y por las películas que eran meros vehículos para las estrellas; necesitaba desesperadamente dirigir un proyecto de Beatty, lo cual significaba —y él lo sabía, o habría debido saberlo— dejar gran parte del control en manos de aquél. Añade Mulvehill: «A cierto nivel, Hal era muy pragmático. No había trabajado con estrellas en ninguna de sus dos películas, y las dos fracasaron». El estudio ni siquiera quería estrenar *El último deber*. Añade Jerome Hellman, que produjo *Cowboy de medianoche* y pronto produciría también una de las películas más taquilleras de Ashby, *El regreso*: «Warren era un gigante, y Hal lo admiraba y cuidaba su amistad con él. Creo que hacer *Shampoo* fue para él una especie de validación, porque, complicado y quijotesco como era, no quería fallar, quería estar en la lista A».

Y concluye Mulvehill: «Hal admiraba la manera que Warren tenía de manejar su éxito, admiraba su control, su poder. Warren manipulaba el sistema. Hal no lo entendía de esa manera». Por eso, cuando Beatty le ofreció *Shampoo*, dijo que sí enseguida.

En Columbia, el nuevo régimen, que aún tenía *El último deber* en el cajón, consintió finalmente en preestrenarla en San Francisco. Fue todo un éxito. Begelman se vio finalmente en el aprieto de estrenar la película en diciembre de 1973, en la sala Bruin de Westwood, a tiempo para someterla a la consideración de la Academia. No le fue mal, pero luego, en un serio error de cálculo, la retiró al cabo de apenas una semana, creyendo que volvería a estrenarla justo antes de los Oscars, un momento en el cual el boca a boca y las nominaciones de la Academia la habrían convertido en un gran éxito.

Al mismo tiempo, en diciembre de 1973, Beatty, Ashby y Towne trabajaron intensivamente durante más o menos una semana —empezaban a las nueve de la

mañana y no terminaban hasta las once de la noche— en la suite de Beatty en el Beverly Wilshire. Trabajaron bajo una gran presión, porque, si querían conservar a los actores, tenían que empezar a filmar en seis semanas, hacia finales de enero. Repasaban las escenas, las comentaban y luego Towne se iba a la habitación de al lado a escribir. Su control sobre el guión se fue diluyendo considerablemente. Y él no estaba contento. Dice: «Tanto Warren como Jack, si bien cada uno a su manera, utilizaban su poder político para controlar las situaciones creativas».

El rodaje de *Shampoo* comenzó en enero de 1974. Si *Shampoo* tuvo un autor, ése fue, probablemente, Beatty. Desde el principio Ashby jugó con desventaja. Beatty había colocado a su gente en puestos clave de la producción, y Hal no tenía aliados, salvo el montador Bob Jones. «Hal detestaba la autoridad, y en esa película, Warren representaba la autoridad», dice Mulvehill. «Era su película. Hal era un maníaco del control sin nada que controlar».

Añade Jones: «Fue muy duro para él. Yo entraba en el plató y veía a Warren y Towne cuchicheando en una esquina y Hal sentado en el otro rincón». Haskell Wexler era un buen amigo de Hal. «Me dejé caer por el plató varias veces», dice. «Hal parecía un empleado de oficina, no estaba acostumbrado a eso. Warren se lo comía crudo y después lo escupía».

Un día, Dick Sylbert se encontró con Ashby delante del estudio. «Hal se me acercó y me dijo “No lo aguanto más. Esos tipos no me dejan en paz”. Odiaba ese rodaje porque en las reuniones nosotros decíamos: “De acuerdo, Hal, te diré lo que vamos a hacer”. Lo destrozamos, le cerramos el paso: Warren, Towne, yo mismo y Anthea, el protagonista, el guionista y la diseñadora de vestuario. Lo hacían volver a filmar escenas, a hacer tomas que no quería hacer, una cobertura que Hal consideraba innecesaria. Pero, por lo general, era lo bastante listo para dejarse llevar sin oponer mayor resistencia. Era la mejor persona que podían haber contratado, porque Ashby era un tipo con buenos sentimientos. Era un trozo de pan, y un director maravilloso. Para hacer esa película no se podía ser cruel, no se podía hacer un filme de Altman».

La situación era delicada, con Beatty tratando de sacar a la luz lo mejor de Hal pero también dirigiendo por mediación de él. Anthea Sylbert lo expresa de esta manera: «Fue un trabajo de equipo, con Warren al mando. Un día Warren me dijo: “Quiero que veas esta escena”. Después se me acercó y me preguntó: “¿Qué te ha parecido?” “No está mal”. Y él dijo: “Ve a decírselo a Hal”. Y yo le dije: “No pienso decirle nada a Hal. Díselo tú mismo”».

Towne reescribía el guión a medida que avanzaba el rodaje. «Éramos tres detrás de la cámara», dice. «Si uno de los tres no estaba satisfecho con una toma, la volvíamos a rodar. En la famosa escena entre Warren y Goldie, cuando ella le pregunta: “¿Hubo otras mujeres?” y él le contesta: “Bueno, sí, unas cuantas en la peluquería y..., mira, si he de serte franco, me las tiré a todas”, al principio él decía:

“Tienes que crecer, aquí todo el mundo se acuesta con todo el mundo”. Warren estaba encaramado sobre Goldie, así que parecía que él se follaba a todo el mundo y que después le daba una lección sobre el tema. Yo pedí que esa escena volviera a filmarse. Hal pensaba que estaba bien, y Warren, productor prudente, no se mostró muy entusiasmado, pero insistí y después se puso furioso conmigo porque no me di cuenta de que ya estaba jodida antes de que la filmáramos. Fui a dar una vuelta con Hira, mi perro, y entonces comprendí que lo mejor era que Warren apareciese sentado y Goldie de pie a su lado, que ese parlamento tenía que ser algo personal. Había que arrancárselo a Warren, desde dentro, por eso reescribí el diálogo».

A Beatty no le hacía mucha gracia empezar a rodar *Dos pillos y una herencia* sin tomarse un descanso; creía que podía estar cometiendo un error, pero Nichols lo tranquilizó, le dijo que todo saldría bien, que él se ocuparía de que todo saliera bien. Sin embargo, el guión de Eastman no tenía tercer acto. Cuando Jack regresó de España, donde se había rodado *El reportero*, la realidad se impuso. El guión, de doscientas cuarenta páginas, estaba incompleto, y así quedó. Eastman se negó a reescribirlo, se negó a cambiar una sola palabra. Tenía su talento en una estima increíblemente alta, se consideraba una especie de Virginia Woolf, y Nichols le gustaba tanto como Rafelson, es decir, nada. Como dice Hank Moonjean, el productor: «No creo que [Eastman] hubiese quedado satisfecha aunque el director hubiera sido Jesucristo». Tratando de negociar con ella, le dijeron: «No te estás comportando como una profesional, Carole». Nichols, presa del pánico, intentó que Jack la presionara, pero fue imposible, ella siguió negándose a escribir un final. Nichols dijo: «Nunca vamos a tener un guión completo, así que será mejor que empecemos como sea».

Lo único que Nichols pudo hacer fue intentar reducir la duración. Había contratado a Polly Platt para el diseño de la producción, y Platt participó en las reuniones entre Nichols y Eastman en el Hotel Beverly Hills. «Él no hacía más que cortar todas las cosas buenas del guión», recuerda Platt, que se puso del lado de Eastman. «Y ella sufría, pero no podía hacer nada. Tenía la rara costumbre de meterse las manos por debajo de la camiseta y agarrarse las tetas, como si estuviera protegiéndose. Mike quería hacer la película ajustándose al presupuesto —se había pasado bastante en sus otras películas y habían sido unos tremendos fracasos—, por eso esta vez quería demostrarle al estudio que sabía ajustarse al presupuesto». Platt discutió con Nichols, como era su costumbre, y el director la despidió y contrató a Dick Sylbert.

Nicholson había roto con Michelle Phillips. «Jack siempre ha tenido la misma dinámica con las mujeres», dice Gittes. «Un terrible tira y afloja. Él se zafaba las primeras tres cuartas partes del tiempo. Después, al final, eran las chicas las que se iban. ¿Quién puede tener una relación con un actor que filma con mujeres hermosas

que quieren llevárselo a la cama? Y entonces él empezaba a perseguirlas. Control es la palabra clave. En cuanto perdía el control sobre las mujeres, se volvía loco». Le gustaba acostarse con mujeres, pero las mujeres no le gustaban. Después de *Shampoo*, fue Beatty el que empezó a salir con Michelle, que tenía una aparición especial, un *cameo*, en una de las escenas de la fiesta. Durante el rodaje de *Dos pillos y una herencia*, Michelle estuvo dando vueltas por el plató; «no sabía en las rodillas de quién sentarse», dice Dick Sylbert. Pero Beatty y Phillips no estaban hechos el uno para el otro; en muchos sentidos, ella era el polo opuesto de Julie Christie, estaba acostumbrada a vivir por todo lo alto, a ir a Aspen a pasar las navidades. Él, en cambio, no había hecho vacaciones en toda su vida. Michelle le permitía a Beatty varias gratificaciones a la vez; un día hasta lo dejó que la acompañara al ginecólogo. El médico, muy atento, le permitió a Beatty asistir al reconocimiento.

Como era de esperar, cuando *Shampoo* se acercaba al final, Ashby dejó colgada a Dyan Cannon, con quien estaba saliendo, y se lió con una ex de Nicholson, Mimi Machu, a la que Hal había conocido en la fiesta de fin de rodaje de *Chinatown*. Mimi le cuidaba la casa a Nicholson; ella y Hal se pasaban mucho tiempo allí, iban juntos a la playa en la destartalada furgoneta de correos de Mimi. Él se entregó rápidamente a la preparación de *Boundfor Glory*, una película basada en la vida de Woody Guthrie, para United Artists.

Cuando le cayó del cielo esta película, Ashby se identificó con ella al instante. Él mismo había crecido en una granja en los años treinta, y sentía una verdadera afinidad con Guthrie. «Hal adoraba esa sensación de libertad que emanaba de Woody Guthrie, un hombre que nunca se ataba a nada», dice Machu. «Le encantaba la vida errante.» *Shampoo* le había enseñado a Hal las virtudes de rodearse de aliados, y persuadió a Mulvehill para que volviera a trabajar con él en *Boundfor Glory*. «Será como en los viejos tiempos», dijo. Mulvehill le dijo que sí, pero enseguida observó una diferencia. El éxito de *Shampoo* había vuelto a Hal mucho más seguro de sí mismo, mucho menos sumiso. Según Mulvehill: «Hal decía: “Vete a la mierda, esto es lo que voy a hacer, y si no te gusta, métetelo por el culo”. También aprendió a autopromocionarse, a vender su imagen de cineasta». Naturalmente, se pasó de los límites del presupuesto, que inicialmente era de cuatro millones: gastó siete. El rodaje tenía una duración prevista de setenta días, pero duró ciento dieciocho. «Rodábamos y rodábamos y seguíamos rodando». Dice Mulvehill: «Francamente, ése fue el principio de la incapacidad de Hal para manejar su éxito».

Ashby se había ocupado poco de su salud. «Tenía los pulmones muy débiles», dice Machu. «Sus años de fumador le habían provocado asma». Y todavía seguía fumándose un par de paquetes de Shermans largos al día, y enormes cantidades de porros. Como también abusaba de la cocaína, su comportamiento se volvió cada vez más imprevisible; amable y suave un minuto, al siguiente empezaba a chillar y a

lanzar improperios. Haskell Wexler fue el director de fotografía —de hecho, era el director de fotografía favorito de Ashby: ya habían hecho cuatro películas juntos—. Wexler rodaba lo que él llamaba películas «sucias», películas con un toque descarnado, pero estaba harto de los cambios bruscos de humor de Hal. «Hal esnifaba coca», dice Wexler. «Y me despidió sin ningún motivo. De golpe dijo: “Estás despedido”. Después empezó a gritar y a patear. Fui a verlo y le dije: “No eres el Hal Ashby que yo quiero y respeto. Eres el Hal Ashby que se está matando por la nariz, y eso no voy a aceptarlo”. La verdad es que le reñí por ser un cocainómano, y él se retractó».

Al final, Hal cayó enfermo con una tos mala y bronca que fue empeorando a medida que avanzaba el rodaje. Los médicos pensaron que tenía cáncer de pulmón, y la verdad es que se llevó un gran susto. Dejó los Shermans y empezó ayunos de cuatro y cinco días para purificar el organismo.

El último deber obtuvo tres nominaciones al Oscar: Randy Quaid al mejor actor de reparto, Towne al mejor guión y Nicholson al mejor actor, como había anticipado Begelman. Pero cuando en la primavera de 1974 Begelman volvió a estrenar la película para sacar partido de las nominaciones, ya se había disipado todo el entusiasmo que había generado en el momento de su estreno en diciembre. Fue una lástima, porque es una película maravillosa, desbordante de esos diálogos graciosos, provocativos y dichos como de pasada que únicamente Towne era capaz de escribir, y que únicamente Nicholson era capaz de decir. Mirar a Nicholson «diciendo» un guión de Towne es como escuchar a Bob Dylan con The Band. Había un millón de maneras de arruinar esa película —tratar con condescendencia a esos personajes de clase obrera no muy brillantes o dar una visión sentimental de ellos, derramar lágrimas por la suerte de Meadow o inflar los breves momentos en los que cristalizan los temas de la película antes de volverse a disolver en los borrosos paisajes grises atisbados por las ventanillas de trenes en movimiento—, pero el toque de Ashby es delicado y seguro.

Ashby sabía crearse problemas, tanto personales como profesionales, y también olvidarlos. Había empezado *Shampoo* y después *Bound for Glory* sin mirar atrás, y cuando *El último deber* pasó a la historia, parece que casi ni se dio cuenta.

7. SIMPATÍA POR EL DIABLO (1973)

De cómo el travieso William Friedkin hizo *El exorcista* y, con ganas de comerse el mundo, se unió a Coppola y Bogdanovich en la Directors Company, mientras Altman se metía en líos.

Hay oscuridad en mi alma, una profunda oscuridad que me acompaña en cada momento de vigilia.

BILLY FRIEDKIN

El 8 de diciembre de 1969, apenas cuatro meses después de los asesinatos de Manson, a unos treinta kilómetros al este de San Francisco por la autopista de Altamont, en un pueblo bastante cutre llamado Livermore, del condado de Alameda, cuatrocientos mil —o más— jóvenes melenudos con flores en el pelo se reunieron una fría tarde de otoño a escuchar a los Rolling Stones en lo que fue la réplica de la Costa Oeste a Woodstock. La seguridad fue reforzada con unos doscientos Ángeles del Infierno, acostumbrados a realizar trabajitos parecidos para bandas de la zona de la bahía como Grateful Dead, simplemente a cambio de cerveza. Llegaron en sus Harleys cromadas como sapos achaparrados montados en corceles relucientes, acompañados por el ruido atronador de los motores y el olor a gasolina. Entre sus accesorios, nudillos de bronce, navajas y tacos de billar de plomo. La multitud, tras escuchar a los Jefferson Airplane y contemplar cómo los Ángeles molían a palos a Marty Balin, ya estaba impaciente por escuchar a los Rolling. Al final, Mick Jagger apareció de improviso en el escenario luciendo unos ajustadísimos pantalones de terciopelo dorado, botas rojas hasta los muslos y una camisa roja y negra con volantes y mangas floreadas. El grupo atacó con «Sympathy for the Devil», tema que pronto celebraría un director de la talla de Jean-Luc Godard, en su película homónima. De repente se produjo una conmoción al pie del escenario. Luego, cuando el grupo empezó a cantar «Under My Thumb», un joven negro vestido con una chaqueta verde fosforescente cometió el error de apoyarse en uno de los bolidos de los encargados de la seguridad. Una panda de Ángeles lo rodeó, y el muy incauto sacó una 38; tres Ángeles le saltaron encima, y el chico, apuñalado en la espalda, el cuello y la cara, no tardó mucho en morir. Todo lo registraron las cámaras, por supuesto, y quedó inmortalizado en el documental de los hermanos Maysles titulado *Gimme Shelter*. Los sesenta habían vuelto a terminar, y una vez más, a terminar mal. Cuando *El exorcista*, la novela de William Peter Blatty, apareció en las librerías dos años más tarde, los americanos ya estaban más que preparados para una escalofriante historia de posesión diabólica, sobre el Mal con mayúscula, especialmente después de esas orgías de sangre llamadas Vietnam, Kent State^[33] y Manson. La novela se convirtió

en un *best-seller* de la noche a la mañana.

Warner se puso a buscar a alguien que dirigiera *El exorcista*. Calley había pensado en los sospechosos habituales, pero cada uno de ellos tenía una razón para no llevar la novela a la pantalla. Cuando se lo pidió a Mike Nichols, el director le dijo: «No quiero que mi carrera y el éxito o el fracaso de la película dependan de la interpretación de una niña de doce años». Calley se lo pidió también a Arthur Penn, entonces profesor en Yale, que declinó la oferta. Después lo intentó con John Boorman, a quien no le gustó la novela pues la consideraba una historia sobre torturas a una criatura. Blatty, que también escribió el guión y fue productor de la película, le envió una copia a Bogdanovich. Adulando al poderoso director, adjuntó una nota en la guarda: «Si tú no haces esta película, nadie la hará». Pero no era la clase de película para Peter, que la rechazó pensando ingenuamente que Blatty hablaba en serio y que, por lo tanto, nadie la haría. Después Blatty se acordó de William Friedkin, al que había conocido unos años antes cuando el director había dicho de un guión suyo para la televisión que era «la peor mierda que he leído en mi vida». Blatty rio, pensando: Este tío tiene cojones.

Desde entonces, Friedkin se había labrado toda una reputación. Como dijo un productor: «Billy era un tipo duro. Nadie le importaba un carajo. Era un tipo al que podías conocer desde hacía treinta años, al que le habías salvado el pellejo consiguiéndole un contrato y que, sin embargo, era capaz de decirte: “Fuera del plató”». Blatty no sabía nada de todo eso, sólo recordaba que Friedkin no se dejaba dominar por las habituales inhibiciones de Hollywood, y que vivía poniendo en peligro sus posibilidades diciendo lo que pensaba. Blatty pensó: Puedo confiar en él. También recordó que Friedkin era conocido por sus documentales. «Por encima de todo, lo que la ficción de mi novela necesitaba era a alguien capaz de conferir a la película una sensación de realidad», dice el novelista.

Blatty le envió a Friedkin un ejemplar de la novela con la misma nota con la que había querido impresionar a Bogdanovich. A diferencia de los otros directores, Friedkin no dejó escapar la oportunidad. «Gran parte de mi motivación fue hacer una película mejor que la de Francis», dice. «Éramos ambiciosos y competitivos. Siempre había uno que subía la apuesta inicial». En esa época, *El exorcista* era una película que parecía imposible por los efectos especiales —levitación, posesión, *poltergeists*— y la técnica todavía estaba muy lejos de todo eso. Blatty dice: «Todo eso estaba muy bien para la imaginación del lector en la página impresa, pero que te lo estamparan en la cara como una tarta de crema, en la pantalla grande, bueno, podría haber sido ridículo. Podría haber sido un papelón. Pero [a Friedkin] nada lo amilanaba».

Friedkin cobró 325.000 dólares por dirigir *El exorcista*. Blatty le dio cinco puntos de su parte; Warner Bros., otros cinco. El director afirma que le permitieron

supervisar el montaje. No le había gustado nada el primer borrador de Blatty, de doscientas veintiséis páginas, y se quejó de que el escritor se había apartado demasiado de su propio libro. Según Friedkin, había montones de *flashbacks* y anticipaciones. Friedkin acusó a Blatty de hacerse a sí mismo lo que jamás sería capaz de hacerle a nadie, ni siquiera a su peor enemigo. Le dijo: «Sólo quiero que cuentes una historia convencional de principio a fin, sin ningún rollo retorcido». Blatty lo escuchó atentamente y empezó el guión de cero.

Director y escritor congeniaron desde el primer día. Friedkin descubrió que Blatty era un tipo nervioso con un tic facial, pelo negro azabache y tez y ojos verde oliva; tenía unas facciones tan propias de Levante que cuando llegó a Hollywood se presentaba como príncipe de Arabia Saudí. Los dos hombres tenían en común un desmesurado apego a sus respectivas madres. Las dos habían muerto poco antes, y Blatty estaba escribiendo un libro acerca de la suya. «Un observador externo podría decir que mi dolor era neurótico y exagerado, y la reacción de Billy podría definirse de idéntica a la mía», dijo Blatty. «Quién sabe qué profundo efecto psíquico tuvieron esas muertes en nosotros».

Por su parte, Blatty encontró en Friedkin a un hombre increíblemente encantador y divertido. «Irradiaba cierta sensación de peligro», dice. «Billy era sumamente desenvuelto en sociedad. Sabía algo acerca de todo, especialmente de la industria del cine. Tenía una presencia saludable y amena que yo disfruté enormemente». Friedkin se rodeaba de personajes de Damon Runyon^[34], policías y gánsters que había conocido por intermedio de Jimmy Breslin.

Blatty quería a Brando para el papel del padre Karras, pero el director lo vetó. Recuerda Blatty: «Decía que si lo ponía en ese papel, la película sería de Brando». Había visto lo que le había pasado a Coppola, y no quería compartir la fama con el actor. Friedkin también rechazó a Nicholson, y al final se decidió por un reparto de actores sólidos, aunque no demasiado famosos, entre los que figuraba Ellen Burstyn —que acababa de terminar *The King of Marvin Gardens*— en el papel de Chris MacNeil, la madre.

Encontrar a alguien para el papel de Regan, la niña poseída, fue bastante más duro. Cuando le hicieron la entrevista, Linda Blair tenía sólo doce años. Friedkin, que necesitaba cerciorarse de que Blair podría manejar los aspectos más escabrosos del papel, le preguntó: «¿Has leído *El exorcista*?»

«Sí».

«¿De qué trata?»

«De una niña poseída por el diablo que hace un montón de cosas feas».

«¿Qué clase de cosas feas?»

«Tira a un hombre por la ventana y se masturba con un crucifijo y...»

«¿Y eso qué significa?»

«¿Masturbarse? Pues algo así como hacerse una paja, ¿no?»

«Sí. ¿Y tú sabes qué se siente?»

«Sí, claro».

«¿Lo haces?»

«Sí. ¿Tú no?»

Y Linda consiguió el papel.

Una vez que Friedkin ponía manos a la obra, era exigente y autocrático. Tenía un temperamento terrible; echando espuma por la boca, literalmente, tiraba teléfonos, daba patadas en el suelo. «Nunca arrojaba ningún objeto letal», dice Evan Lottman, uno de los montadores de *El exorcista*. «Todo estaba calculado para aterrorizar y dominar». Pocos días antes de comenzar el rodaje, Friedkin descubrió que el plató no era de su agrado. Sin pensárselo dos veces, despidió a su diseñador de producción, John Robert Lloyd, que había trabajado con él en varias películas, y mandó que volvieran a construir el decorado, con lo cual la fecha de inicio se demoró seis semanas. En el plató se rumoreaba que era sólo un pretexto, que Friedkin no estaba listo y necesitaba más tiempo. Un día, el director citó a Burstyn en su despacho para informarle de que iban a retrasar la fecha de inicio del rodaje. Mientras conversaban, la secretaria lo llamó por el interfono y le dijo: «Una llamada de Charlie Greenlaw». Era el jefe de producción de Warner. Pese al supuesto «rejuvenecimiento» de los estudios, la mayor parte de los jóvenes directores veían a los ejecutivos como enemigos, y Friedkin no estaba dispuesto a aceptar ninguna impertinencia de la oficina central. Cuenta Friedkin: «Muchos de los tipos que dirigían estudios no habían hecho jamás una película, nunca habían escrito un guión, nunca habían producido ni fotografiado ni bailado claqué en una película, por no decir dirigir, claro, y yo pensaba: Estos tíos no saben de qué hablan». Billy sabía perfectamente qué quería Greenlaw y, sin perder la calma, le dijo a la secretaria: «Dile que si llama para despedirme, acepto la llamada; de lo contrario, dile que estoy hablando con la señorita Burstyn», y siguió conversando con la actriz.

Friedkin había nacido en Chicago el 29 de agosto de 1935, aunque siempre se las ingenió para aparentar cuatro años menos. Venía de una familia de clase media-baja como la que le habría gustado tener a Rafelson. «Eran unas auténticas chabolas», dijo una vez Friedkin refiriéndose al viejo barrio y, como de costumbre, molestándose apenas en suavizar sus expresiones.

Los Friedkin vivían en un apartamento de una habitación. Su madre, Raechael (Rae), era enfermera de quirófano. «Mi madre era una santa», dice él. «Nunca la oí decir nada negativo de nadie. Era como Florence Nightingale». Pero el niño, que se rodeó de malas compañías, dice que fue ella quien lo salvó del destino fatal de sus amigos —drogas, cárcel, muerte—, la que volvió a ponerlo en el buen camino después de que lo arrestasen por robo a mano armada.

Louis Friedkin, su padre, había sido marino mercante y jugador semiprofesional de *softball*, esa especie de béisbol que se juega con pelota blanda, y terminó trabajando para sus hermanos mayores en una cadena de tiendas de ropa barata para hombres en el South Side de Chicago. Hombre sin ninguna ambición, Louis nunca ganó más de cincuenta dólares a la semana, y los dos últimos años de su vida no tuvo trabajo fijo. Murió en la miseria, tumbado en una camilla en un pasillo del Hospital del Condado de Cook. Friedkin recordaba a su padre con una mezcla de cariño y desprecio por no haber llegado a nada más en la vida.

Pese a medir sólo un metro cincuenta y cinco, Billy era un jugador de baloncesto bastante pasable que soñaba con llegar a ser profesional, otra promesa blanca como Bob Cousy. Empezó a ir al cine en la adolescencia. Lo impresionaron hondamente *Las diabólicas* y *El salario del miedo*. Vio *Psicosis* montones de veces, estudió hasta el último detalle de la película, y también le provocaron un gran impacto documentales televisivos como *Harvest of Shame*, para los *Reports* de CBS. Cuando terminó el instituto, sus padres no pudieron pagarle los estudios universitarios, y él consiguió un empleo en la sala de correspondencia de WGN-TV en Chicago. Vio *Ciudadano Kane* en el cine Surf, en el Near North Side. Como tantos otros, dijo que la película le cambió la vida e hizo que quisiera ser director. «Tenía fotos de Welles en la pared», recordó Wilmer (Bill) Butler, un cámara que lo conocía muy bien de aquellos días y que más tarde trabajó para Coppola, Spielberg y Forman. «Admiraba su estilo, la manera de mantenerse por encima de todos los demás. Welles no tenía tiempo para perder con idiotas. Y Billy tampoco».

Friedkin afirma que con veintidós años dirigió su primer programa de televisión en directo, por el que ganaba treinta y tres dólares a la semana. Un año más tarde ya dirigía regularmente, pero aunque lo despidieron de todas las cadenas de televisión de Chicago, en los años siguientes de una manera u otra se las arregló para dirigir, según él mismo dice, más de mil programas, incluida una docena de documentales. Con la televisión local en fase embrionaria, era una gran época para ser joven y ambicioso. Sin embargo, Friedkin y Butler eran demasiado inmaduros para saber lo que no podían hacer. «Teníamos una pelota, íbamos por la calle, andando, nos exprimíamos el cerebro con tal de parir alguna idea, y después íbamos y la hacíamos», dice Butler.

En realidad, Friedkin era un temerario. «Chicago tenía un South Side negro que la gente blanca con dos dedos de frente no pisaba», prosigue Butler. «Y nosotros íbamos por ahí a cualquier hora de la noche, a esos *nightclubs*, a filmar nuestras películas, sin permiso. ¿Cómo es posible hacer eso y que no te maten? No sé cómo llamarlo..., locura, tal vez. Él no podía reprimirse. Si tenía que hacer una película, nada era un obstáculo».

Ya entonces tenía Friedkin fama de difícil y arisco. Dice Butler: «Billy tenía un ojo fantástico para calar a la gente. Te fichaba entre el momento en que entrabas por

la puerta y el momento en que llegabas a su escritorio. Si a Billy se le ocurría decirte cómo eras de verdad, te destruía. Como un psiquiatra que se te mete en la cabeza y desconecta todos los cables».

A principios de los sesenta, Friedkin hizo un documental titulado *The People Versus Paul Crump*. Crump era un negro que pudo o no haber matado a un guardia durante un atraco en una fábrica de comida para bebés. Él se declaró inocente: la película sería un llamamiento a salvarle la vida. *The People Versus Paul Crump* ganó el Golden Gate Award en el Festival de Cine de San Francisco de 1962. David Wolper la vio —derrotó a un par de producciones suyas— y le ofreció a Friedkin un trabajo. Pero él no estaba dispuesto a dejar Chicago, y lo rechazó.

En aquellos días Chicago era un hervidero de talentos. Haskell Wexler rodaba allí sus documentales. Todos los viernes por la noche, Friedkin se iba a jugar al póquer con Studs Terkel y Nelson Algren. «Recuerdo el día en que decidí irme de Chicago», cuenta el director. «Fue una de esas pocas noches en que perdí al póquer. La partida duró hasta el sábado por la mañana. Studs también perdió; cuando salimos, caía una nevada tremenda y ni siquiera nos dimos cuenta. Había, no sé, un metro de nieve, la temperatura bajo cero, el viento que llegaba ululando de ese lago de mierda, y a mi coche no le dio la gana de arrancar. Decidimos volver a casa a pie, lo que en mi caso significaba andar unas setenta y cinco manzanas. Fue como atravesar las estepas. Studs dijo: “Mira, ése es el hotel que llevaba mi viejo”. A mí me importaba un carajo, me estaba congelando y fue durante esa caminata cuando me dije: “Tengo que salir de aquí como sea”». Igual que Bogdanovich, Billy puso rumbo al oeste en 1965, en un viejo Ford.

Friedkin se unió a David Wolper pero lo dejó pronto para empezar a dirigir episodios de *Alfred Hitchcock Presents*, para televisión. El primer día de rodaje, Hitchcock entró en el estudio a filmar su presentación. Lo único que le dijo al joven director fue: «Señor Friedkin, no lleva usted corbata». Friedkin pensó que el viejo Hitchcock estaba bromeando; pero no era así. Iconoclasta que no perdona, Friedkin dijo más tarde: «Hitchcock me importa una mierda, no adoro su obra y nunca me propuse emularlo». Y añadió: «Pero me gusta que la gente endiose a los directores; así gano más dinero». Cinco o seis años más tarde, tropezó con Hitchcock en la ceremonia de entrega de premios del Directors Guild, que había galardonado *Contra el imperio de la droga*. Friedkin se acercó a la mesa del gran hombre, le pasó la pajarita por las narices y le dijo: «¿Qué te parece la corbata, Hitch?» Por supuesto, Hitchcock no recordaba el incidente, pero Friedkin nunca olvidaba —ni perdonaba— un desaire.

En cuanto empezó a hacer largometrajes, filmó cuatro en rápida sucesión. El primero fue *Good Times*, con Sonny y Cher, estrenada en 1967, otra tentativa, como *The Monkees*, de plagiar *Qué noche la de aquel día* y ¡Socorro! Pero *Good Times* fue

un fracaso, y Friedkin se dio cuenta de que no le gustaba ninguno de los guiones que estaba estudiando. En abril de 1967, cuando se estrenó *Good Times*, anunció en *Variety* que «las películas con argumento están en decadencia y ya no interesan a un director serio... He oído que un nuevo público cinematográfico, que está por debajo de los treinta, se interesa muchísimo por la experiencia abstracta... Desafío a quien quiera a que me diga de qué tratan *Blow-Up*, *Julieta de los espíritus* y *La guerra ha terminado*, y también a que me diga de qué tratan las películas de los Beatles». Friedkin atacó a la industria por sus producciones de gran presupuesto, y juró que él mantendría el presupuesto de sus películas en un millón o menos.

No obstante, apenas pronunció estas palabras se zambulló de cabeza en una película de cinco millones de dólares, *The Night They Raided Minsky's*, para United Artists, a partir de un guión coescrito con Norman Lear. Ralph Rosenblum, que montó *Minsky's* y más tarde fue montador de Woody Allen, estaba molesto e intrigado por «la agresividad y el abuso de poder» del director. «Hollywood atravesaba esa fase en que se arrodillaba ante la juventud», escribió en su libro *When the Shooting Stops* (coescrito con Robert Karen). «Los ejecutivos de los estudios habían fichado a Billy como director prodigio. ¿A quién podía sorprenderle que se comportara como si estuviera en un altar?»

Ese mismo año, Friedkin se llevó a su madre a Los Ángeles, y la instaló en una gran casa que alquilaba en la parte llana de Beverly Hills, entre Sunset y Santa Mónica, y que antes había ocupado Mickey Rooney. Refiriéndose a esa obsesión con su madre, los enemigos de Friedkin —y ya tenía muchos— solían llamar a la casa «Bates Motel».

Tras *The Birthday Party*, adaptación de una obra de Harold Pinter que fue un absoluto fracaso, Friedkin dirigió *Los chicos de la banda*, estrenada en 1970. El guión lo había escrito Mart Crowley, autor de la pieza teatral homónima, quien también produjo la película. Crowley le presentó a Kitty Hawks, hija de Howard Hawks y Slim Keith. Keith había tenido un breve matrimonio con Leland Hayward, lo que convertía a Kitty en la hermanastra de Brooke Hayward, algo muy del gusto de Hollywood. Kitty tenía clase, era hermosa y estaba muy bien relacionada, aunque tiraba a neurótica y era bien conocida la mala relación que tenía con su legendario padre; trabajaba en una agencia de publicidad y de vez en cuando hacía también de modelo. Kitty y Friedkin empezaron a verse con frecuencia durante el rodaje de *Los chicos de la banda*, y él se instaló en su piso de Nueva York, sito en el 1049 de Park Avenue.

Un día, Kitty recibió una carta de su padre, que por entonces ya tenía más de setenta años, al que no había visto en casi veinte. Howard Hawks le pedía que se encontraran; el padre había visto la foto de Kitty en la portada de *Vogue*. Billy y Kitty volaron a Los Ángeles y se citaron con Hawks en el restaurante Chianti de Melrose.

Cuando llegaron, Hawks ya los esperaba: calvo como una bola de billar, las cejas como pequeñas bolas de algodón y una mirada de un recién nacido. Le dio a Kitty una bolsa de papel marrón, de supermercado, y le dijo: «Te he traído esto». Embargada por la emoción, y con los ojos llenos de lágrimas, ella abrió la bolsa; dentro encontró dos camisas de hombre, sin estrenar, marca May Company, que el viejo Hawks había comprado y echado en la bolsa sin preocuparse de envolverlas. Acababa de estrenarse *Los chicos de la banda*. Hawks dijo: «Es por esos maricones».

«Ya», replicó Friedkin.

«No sé por qué se te ocurrió hacer una película como ésa. La gente no quiere saber nada de los problemas ajenos, ni nada de todo ese rollo psicológico. Lo que la gente quiere son películas de acción. Cada vez que yo hacía una película así, con un montón de malos contra dos o tres buenos, tenía un éxito espectacular. Te lo digo por si te interesa».

Cuando volvieron al hotel, ella rompió a llorar. Friedkin se quedó las camisas.

En realidad, las palabras de Hawks sí que le interesaban a Friedkin. «No se me iban de la cabeza», recuerda. «Me habría puesto a hacer películas crípticas tipo Miramax antes de Miramax. Pero tuve una revelación, y comprendí que no hacíamos películas para que las pusieran en el Louvre. Hacíamos películas para entretener al público, y si no conseguían entretener, no cumplían su principal propósito. Es como si alguien te diera una llave y tú ni siquiera supieras que en alguna parte hay una cerradura. Eso fue lo que me llevó a hacer *Contra el imperio de la droga*». Más tarde, Friedkin diría que él hacía películas para su tío de Chicago, que trabajaba en una charcutería. «Por eso tengo el dedo puesto en el pulso de América».

Con sus dos últimas películas, Friedkin se había ganado fama de director «de arte y ensayo», el beso de la muerte. Estaba deprimido, con miedo a no volver a trabajar nunca, y estuvo a punto de aceptar un trabajo de editor en Random House. Por temor a convertirse en alguien al que nadie quisiera dar trabajo, cambió radicalmente de postura y soltó en *Variety* algunas frases que lo situaron de lleno en la corriente dominante de Hollywood. «Las películas norteamericanas de los años treinta y cuarenta tenían argumentos claros y personajes fuertes», dijo. «Cuando los cineastas de la nueva ola europea arrasaron y todos empezamos a copiar a Godard y Fellini, olvidamos dónde estaban nuestras raíces».

Contra el imperio de la droga es un *thriller* basado en hechos reales acerca de una red de narcotraficantes descubierta por el departamento de policía de Nueva York, y adaptado de una novela de Robin Moore que había sido un *best-seller*. No obstante, todas las productoras habían rechazado el proyecto. Phil D'Antoni, que había producido *Bullitt* en Warner-Seven Arts, figuraba como productor, y contactó con Friedkin, del que había visto *The People Versus Paul Crump*. Justo antes de irse de Fox, Dick Zanuck dijo: «Aquí en el cajón tengo dos millones de dólares que me

sobran; si sois capaces de hacer una película con eso, acepto». También les advirtió: «Si la cagáis, será otro episodio de *La ciudad desnuda*». «Zanuck tenía razón», dice Friedkin, que pensó: Tengo que poner un poli que no hayan visto antes, un poli que sea bueno y malo, víctima y verdugo a la vez. Eso no se ve en *La ciudad desnuda*.

Entretanto, Slim Keith presionaba a Kitty y Billy para que se casaran, pero él no había nacido para el matrimonio, o al menos no estaba dispuesto a transigir en ese momento. A las mujeres les resultaba un hombre fascinante. Susanna Moore, que lo conoció antes de empezar a trabajar de secretaria de Beatty, dice: «Billy tenía una manera de pensar y de hablar tipo monólogo interior, el inconsciente estaba muy próximo a la superficie, y eso era irresistible, era una mezcla de picardía, surrealismo y brillantez». Friedkin tuvo una serie de líos, de una noche o de una semana de duración, «con un montón de chicas tetudas que hacían unas mamadas de miedo», añade Susanna.

«El primer polvo lo eché con una puta negra que cobraba cinco pavos, y durante años sólo me acosté con putas», recuerda. «No era consciente de que estaba recibiendo la educación sexual más sana que existe. La verdad es que era un sinvergüenza, lo único que me interesaba era follar. Mientras Filmábamos *Contra el imperio de la droga* en Madison Avenue y la calle Sesenta y nueve, delante del Hotel Westbury, la escena en que Gene Hackmann persigue a un francés, de pronto apareció una rubia preciosa y se metió en la toma. Le dije a mi ayudante de dirección: “Manda a alguien a que la traiga”, y terminé follando con ella unos seis meses. Eso era todo lo que a Francis le preocupaba, y también a Bogdanovich: su verdadera musa era la polla». Según Howard Rosenman, un chico brillante de Far Rockaway que producía *spots* publicitarios, fue en esos días cuando Kitty empezó a salir con Friedkin. (Hawks se ha negado a hacer comentarios.)

Contra el imperio de la droga se rodó en Nueva York en cinco semanas, en el invierno de 1970 y 1971. Philip D'Antoni, el productor, creía que el enorme éxito de *Bullitt* se debía a la vertiginosa persecución por las calles de San Francisco, e insistió en que también esta película incluyera una escena semejante. Friedkin, dispuesto a complacerle, Filmó una especie de cacería con un coche y un tren elevado que hizo debidamente famosa a la película. Fue un rodaje complicado el de esa escena, y mientras duró, el director estuvo de mal humor y deprimido.

Friedkin abordó *Contra el imperio de la droga* de una manera absolutamente convencional. «Regresé a la claridad de la presentación», dijo, queriendo decir que abandonó los manierismos del Nuevo Hollywood que proliferaban en sus películas anteriores. Más tarde diría que lo que cortó en el montaje fueron las escenas que hacían que los personajes parecieran más complejos, pero que retrasaban la acción. En dos escasos años, como si hubiera tenido en cuenta el comentario hecho de pasada por Hawks, Friedkin había cambiado de rumbo.

Con todo, pese a que Friedkin parecía un director cada vez más conservador, *Contra el imperio de la droga* está muy lejos de ser una película convencional. Él se sentía cómodo en el lenguaje del documental, y lo usó, lo cual confirió al filme una atmósfera poco rígida y controlada que anticipó en una década *Canción triste de Hill Street*.

Friedkin no solía molestarse en construir sólidamente una escena; sólo le decía al cámara que siguiera a los actores. Además, el paisaje moral de la película era oscuro y complicado. Y europeo. «En aquellos días, Coppola, yo y otros directores nos sentábamos a conversar acerca del futuro del cine», recuerda. «Ya me entiendes, que si Godard o Fellini, que si documentales y realismo callejero o formalismo y obras de la imaginación. A mí no me parecían extremos diametralmente opuestos. Había visto *Z*, de Costa-Gavras, y me hizo comprender que se podía coger una historia real y convertirla en algo tan emocionante como la mejor ficción. Yo pensaba: Eso lo sé hacer yo, coño, es como introducir la técnica del documental; esta postura ejerció una gran influencia en *Contra el imperio de la droga*».

Por respeto a Hawks, no hubo héroes y villanos netamente definidos. *Contra el imperio de la droga* es una película cínica y dura. Friedkin supo frenar a Hackman para que no diera, como era su tendencia, una visión sentimental de su personaje, el «héroe» Popeye Doyle. En una escena, Doyle persigue a un hombre desarmado y le dispara por la espalda. El malo, la «conexión francesa» (también conocido como *Frog One*, es decir, «el franchute»), escapa, y al final Doyle dispara y mata a un agente del FBI. Como Altman, Friedkin no hizo mucho caso del guión (por el que Ernest Tidyman ganó un Oscar); desde su punto de vista, el diálogo tenía que ser informal e improvisado.

En junio, el compromiso con Kitty había terminado. «Mi carrera ha arruinado todas mis relaciones personales», se quejó Friedkin, «y ya no puedo hacer nada. Para que una relación funcione, las dos partes tienen que interesarse por lo que necesitan. Pero si esas dos partes no coinciden nunca con lo que es útil para *mí y mi película*, no hay nada que hacer. Puede que sea frialdad displicente de mi parte, yo mismo no lo sé muy bien».

Contra el imperio de la droga, que costó 1,8 millones de dólares, se estrenó en Nueva York el 7 de octubre de 1971. Friedkin se quedó en el estudio, al teléfono, la noche del estreno, preguntando cifras, cuánta gente había ido al primer pase y al segundo. Colgó con una enorme sonrisa en la cara. «Soy millonario», anunció muy contento. En efecto, *Contra el imperio de la droga* fue un exitazo que recaudó 26,3 millones de dólares antes de estrenarse en el extranjero, más doce millones de dólares fuera del país y dos millones por su venta a la televisión. La película convirtió a Friedkin en un director taquillero —su primer cheque fue de 463.000 dólares— que empezó a tomar clases de tenis con el tenista Alex Olmedo en el Hotel Beverly Hills.

Después de ganar el Oscar, lo atormentaron sentimientos de ineptitud. «El día siguiente fue la única vez en mi vida que fui a un psiquiatra», recuerda. «Me sentía profundamente infeliz. Le dije que había ganado un Oscar y que creía que no lo merecía. No era tanto falta de valía lo que sentía, sino el hecho de tener una perspectiva: la *Quinta* de Beethoven, la *Séptima* de Shostakóvich, nunca había hecho nada así. El psiquiatra no decía una palabra, sólo escribía larguísimas notas en un bloc amarillo, rayado. Cuando terminó la sesión, me levanté y me fui».

La incursión de Friedkin en la dirección comercial había sido rentable. De todos modos, de momento al menos, renunció a cualquier idea que pudiese significar dedicar su considerable talento a otra cosa que no fuera hacer dinero. «No me veo a mí mismo como artista», se jactó a la prensa. «Hago películas comerciales, hago un producto diseñado para que la gente lo compre».

A principios del verano, Coppola llamó a Bogdanovich y le dijo que Bluhdorn le había sugerido crear una compañía. «Formaríamos un grupo de directores, haríamos películas con absoluta autonomía y al final saldríamos a bolsa», recuerda Bogdanovich. «Y así era como íbamos a hacer un montón de pasta». La idea se inspiraba en First Artists, una compañía de actores de la que formaban parte Barbra Streisand, Paul Newman y Sidney Poitier, pero ésta sólo con directores. En muchos aspectos, marcó el cénit del poder de los directores en los años setenta, y su destino prefiguró la caída en desgracia de aquéllos. Coppola y Bogdanovich, junto con Friedkin, volaron a Nueva York para reunirse con Bluhdorn. Durante el vuelo, jugaron al póquer. Bogdanovich le ganó cien dólares al *blackjack* a Francis, y en el vuelo de regreso, cien dólares a Friedkin.

Friedkin, que no conocía a Bluhdorn, fue el primero en llegar a su suite de Essex House. Bluhdorn en persona le abrió la puerta, se inclinó, le olió el cuello y le preguntó: «Friedkin, ¿qué es esa mierda de perfume que te has puesto?»

«Guerlain».

«¿Guerlain? ¡Ven aquí!» Y se lo llevó al cuarto de baño, donde tenía todas las marcas de loción de afeitar del mundo, incluido un frasco de cristal de Baccarat tallado, de Guerlain precisamente. Lo abrió y le dijo: «Mira, esto es lo que hago yo con Guerlain», y se echó el perfume en los zapatos.

«Así fue mi presentación ante Charlie Bluhdorn, y la verdad es que el gran jefe no se volvió más cuerdo con el tiempo», recuerda Friedkin. «Después me soltó una perorata sobre los años en que había trabajado de portero en Essex House y me dijo: “Ahora soy el dueño. Es por eso por lo que te he invitado, para que aprendas a ser listo y a hacer dinero como yo”».

Cuando llegaron Coppola y Bogdanovich, Bluhdorn les expuso la idea. Podían hacer las películas que quisieran siempre y cuando el presupuesto no excediera de los tres millones, sin necesidad de someter nada a la consideración de Paramount. El

estudio consintió en capitalizar a la compañía con 31,5 millones de dólares. Dijo Billy Wilder, bromeando: «Ese trato debería ganar un Oscar». A Bluhdorn le parecía un plan inspirado, una manera de acorralar a los tres directores más cotizados del planeta. Pero ése fue solamente el comienzo; el verdadero plan de Bluhdorn era tomar por asalto todos los demás estudios, especialmente Warner Bros., de donde esperaba sacar a Kubrick y Nichols. Eso fue lo que en particular atrajo a Coppola, que aún seguía furibundo con Wells, que había tratado de sacar su tajada. «Parte de mi deseo de meterme a trabajar [con Friedkin y Bogdanovich] es deseo de venganza», dijo en esos días, «por montones de razones vengativas, tipo mafia, porque estoy cabreadísimo con Warner».

Bluhdorn, que en gran medida seguía siendo el factor incontrolable y peligroso, había tramado el plan sin decirle nada a Yablans. Cinco minutos antes de la segunda reunión en Gulf + Western, en Columbus Circle, Bluhdorn llamó al jefe de Paramount. «No vas a creerte lo que he hecho, un sueño imposible, un sueño imposible», ladró al teléfono.

«Dime, Charlie, ¿qué has hecho? ¿Cuál es el sueño imposible?»

«He montado una empresa, una compañía de directores, con Francis y Friedkin, y también Bogdanovich».

«Oh, es fabuloso, fabuloso, Charlie, espero que te lo pases bien».

«¿Qué quieres decir? En parte va a ser tuya».

«No será en parte mía. Ni siquiera sé de qué se trata, así que no me digas que yo voy a formar parte».

«Bueno, pásate por aquí y te lo cuento». Yablans subió al despacho de Bluhdorn y lo encontró con los tres directores en la sala de juntas. Con una amplia sonrisa, y unos dientes blancos y relucientes como la nieve, Bluhdorn le dijo: «¿Qué te parece, Jack? ¿No vas a decirme que no es una idea fantástica?»

«Creo que es una absoluta mierda», replicó Yablans. «Creo que es la peor idea que he oído en mi vida, la más estúpida, la más imbécil. Y no pienso tomar parte. ¿Por qué simplemente no les cedes la compañía, Charlie? ¿Para qué coño me pagas?»

«Frank, ¿qué estás diciendo?»

«Sois todos unos ególatras, lo que vais a hacer será pura basura, no sois exclusivos, os vais a ir a hacer películas para otros y nosotros nos quedaremos con los restos».

«No seas así, Frank, no seas así».

Y en ese punto, Friedkin, cada vez más nervioso, se levantó de golpe y gritó: «Frank, realmente estás lleno de mierda. Eres un hijo de puta, en serio, y la verdad es que no sé qué hacemos aquí conversando contigo». Bluhdorn le suplicó que se quedara, pero Friedkin le respondió: «Que os den por culo a los dos», y se marchó indignado.

Pese a este poco auspicioso comienzo, los tres directores estaban lo bastante intrigados —tanto con la libertad artística como con la promesa de grandes beneficios— para seguir adelante, siempre y cuando Evans, a quien Coppola odiaba, se mantuviera al margen. Yablans seguía oponiéndose. Lo último que necesitaba era una compañía satélite que le desviara dinero de su presupuesto y lo destinara a producir películas sobre las cuales no tendría ningún control. Y le echó la culpa de todo a Francis. «Coppola hacía lo que quería con Charlie Bluhdorn», dice. «El cuarenta por ciento de la idea probablemente fue suyo. Se presentaba como diciendo “Mirad al pobrecito Francis, lo único que quiere hacer son sus películas”, calzado con zapatillas Puma y un traje de pana, cuando el muy caradura volaba en jets privados y viajaba en limusina. Era un auténtico marxista con un Mercedes». Pero Yablans aceptó, pensando: Esto no va a funcionar nunca, se devorarán vivos entre ellos, son la Liga Árabe, una compañía basada en un montón de egos. Dale a un director el poder de hacer lo que quiera con absoluta impunidad y lo único que te dará es basura. «Yo no iba a permitir que eso ocurriera, pero lo que tenía claro era que, si iba a fracasar, tenía que ser por culpa de ellos. Tenía que implosionar». Por lo tanto, Yablans se cruzó de brazos y se dedicó a contemplar el divertido espectáculo.

Coppola invitó a Friedkin y Bogdanovich a San Francisco, y organizó cenas para ellos en su casa de Broadway. Dice Friedkin que Lucas —lo cual es poco probable— servía la comida mientras los tres directores conversaban. «Seguía siendo el ayudante de Francis, uno de esos tipos que pululaban a su alrededor esperando las sobras». Coppola presidió la pequeña comunidad cinematográfica de San Francisco más a la manera de Luis XIV que del Padrino. Para él no había escondites detrás de complejos fortificados; era demasiado extravagante. Coppola era el sol que iluminaba el cielo y hacía crecer la hierba. Era la fuente de todo trabajo, la fuente de todo placer. Tom Luddy era su Talleyrand. Luddy llevaba el Pacific Film Archive, lo cual le permitía pasarle a Coppola copias para que organizara pases privados en su sala de proyecciones, y hacer desfilar por Zoetrope a una deslumbrante selección de célebres directores extranjeros que venían a presentarle sus respetos al rey. Todas las noches había una cena, una proyección, un evento. Luddy salía entonces con Alice Waters, cuyo innovador restaurante, Chez Panisse, se convirtió en el comedor de Zoetrope. La casa de Francis era la sede de una fiesta continua. A las mujeres jóvenes les preguntaban si querían ir con Francis. «No era ningún secreto que Francis era un auténtico cazacoños», dice Marcia Lucas. «Ellie se quedaba una media hora o así y después desaparecía, se iba arriba con los chicos mientras Francis se quedaba chapoteando en la piscina con alguna nenita. A mí me dolía por Ellie, sentía vergüenza ajena y pensaba que Francis era bastante asqueroso, por esa manera de tratar a su mujer». Ellie se había convertido en Kay Corleone. Coppola siempre había querido que Friedkin se mudara a Bay Area y trabajara con él. Dice Billy: «Adoraba

a Francis, pero la mera idea de estar más cerca de él, o de ser parte de su círculo, me repugnaba».

Friedkin ya estaba preparando *El exorcista*, pero prometió hacer su próxima película para la Directors Company. Peter Bart le sugirió a Bogdanovich que filmara, como primera película, un proyecto elaborado por él llamado *Addie Pray* (un título que al final se cambió por el de *Luna de papel*). La historia, ambientada en los años de la Gran Depresión, giraba en torno a la espinosa relación entre un timador itinerante y su hija, una niña increíblemente precoz.

A diferencia de otros nuevos directores de Hollywood, Bogdanovich se sentía muy a gusto allí, y cuidaba con mucho celo su fama. Volaba alto, y siempre estaba ocupado —aunque demasiado intoxicado de sí mismo para darse cuenta—, sembrando las semillas de su autodestrucción. Casi todos los que lo conocían lo detestaban. Era un inveterado «escupenombres», le encantaba darse aires mencionando a gente importante. Cada vez que abría la boca decía Orson esto, Howard aquello y John lo de más allá. Le encantaba hacer gala de su erudición, y tenía la mala costumbre de dar clases magistrales en lugar de hablar. En palabras de un mando intermedio: «La primera vez que lo vi, me sentí como si estuviera en presencia de Dios. Tuve que acercarme y presentarme, y él, por supuesto, no iba a corresponder y decir su nombre, porque eso podría indicar que había alguna duda respecto de quién era». Fanfarroneando como un pavo real, le dijo a *The New York Times* unas palabras que regresarían para acosarlo: «No me juzgo a mí mismo tomando como base a mis contemporáneos... Me comparo con los grandes directores que admiro... Hawks, Lubitsch, Buster Keaton, Welles, Ford, Renoir, Hitchcock». La modestia exigía una justificación: «Realmente, no creo ser ni la mitad de bueno que ellos, pero —no pudo evitar añadir— creo que soy bastante bueno».

Cuando Peter hablaba de Cybill, la trataba con condescendencia. «Cybill empezó como un capricho, una vocecilla al oído que yo escuché. Me hizo tilín. Es una chica muy maleable, puedes moldearla a tu antojo. Hace lo que le dicen». Se volvió imposible coger una revista sin verlos a los dos en la portada, sonrientes y encantados de la vida, alegres y pagados de sí mismos, como si dijeran: Nosotros somos Peter y Cybill, y vosotros no. Cary Grant les dijo que se callaran de una vez. «¿No vais a dejar nunca de decirle a la gente que estáis enamorados? Dejad ya de decirle a todo el mundo que sois felices».

«¿Por qué?»

«Porque ellos no están enamorados y no son felices. Y no quieren oírlo».

«Pero Cary, yo pensaba que todos querían a alguien que está enamorado».

«No te lo creas, no es verdad. Sólo recuerda una cosa, Peter, a la gente no le gusta la *beautifulpeople*».

Añade Bogdanovich, ahora escarmentado: «Y así fue como un montón de envidia

y de celos y otras mierdas afloró a la superficie con una fuerza tremenda».

Cuando no estaba posando para los fotógrafos, la pareja aparecía en todos los programas de televisión que podía; eran invitados habituales de Johnny Carson, por ejemplo, de quien Peter llegó a hacer de sustituto ocasional. El director se había vuelto un poco dandi, llevaba camisas de rayas de cuello blanco, de vez en cuando realzadas con un pañuelo. Lucía también un anillo de sello con sus iniciales grabadas. Le encantaban las invitaciones a la Casa Blanca, y no le importaba nada que fuera Nixon quien lo invitaba.

Bogdanovich recorrió la ciudad en busca de una casa en un domicilio apropiado para su nueva posición social. Con lo ganado gracias a *¿Qué me pasa, doctor?*, él y Cybill se instalaron en una hacienda estilo español de seiscientos cincuenta metros cuadrados en Copa de Oro, en pleno Bel Air, frente a la casa de John Ford. Las ventanas estaban protegidas del sol con pintorescos toldos a rayas blanquiverdes y daban a un patio con una fuente en el centro, rodeada de flores. Las habitaciones, amuebladas con sofás blancos y pesados muebles europeos de madera oscura; las paredes cubiertas por los deprimentes lienzos del padre de Peter, en los pesados marcos dorados de su madre. Los setos estaban bien podados, el agua de la piscina era cristalina, el Rolls-Royce Silver Cloud los esperaba siempre lustroso en el garaje, junto con sus otros cuatro vehículos. A Peter seguía sin gustarle conducir, y si iba al volante, se perdía en el campus de la UCLA cada vez que salía de casa. «No conduzco a menos que no tenga otra alternativa. Me dejo conducir», decía, sonriendo por su propia gracia. Se decía que tenían diecinueve criados. Así y todo, su vida no era perfecta. Peter se quejaba del servicio ante los periodistas que lo visitaban, decía que no limpiaban los jardines como correspondía. Siempre había llevado gafas, y se quejaba de las marcas rosas que le dejaban en el puente de la nariz, pues temía que apareciesen en las fotos para la prensa. Orson Welles vivía en un dormitorio junto al estudio de Peter, y lo convirtió en un vertedero tóxico lleno de restos de comida y colillas de cigarrillos. Cybill no soportaba tenerlo en casa.

Bogdanovich había decidido no hacer *Addie Pray*. La consideraba otra *Última película*, un filme de época, y creía que iba a repetirse. Había tratado de montar un *western* en Warner, escrito por Larry McMurtry, un guión que al final fue *Lonesome Dove*. Quería a John Wayne, a Jimmy Stewart y a Henry Fonda. Stewart y Fonda le dijeron que sí; Wayne lo rechazó. «No, Pete, parece un *western* sobre el final del Oeste. Aún no estoy dispuesto a colgar las espuelas». Bogdanovich creyó que Ford la había boicoteado, y le dijo a Wayne que no lo hiciera. «Para mí una cosa era escribir un libro sobre él, hacer una película que tratase de él, y otra coger a tres de sus estrellas y hacer un *western* realmente estupendo», dice. «Era demasiado».

Un par de meses más tarde, cuenta Yablans que recibió una llamada de Bogdanovich, desde el Plaza de Nueva York.

«Frank, soy Peter. Estoy enfermo, tienes que enviarme al médico de la productora».

«¿Cómo de enfermo estás?»

«Muy enfermo. Treinta y nueve, cuarenta, una cosa así».

«Dios mío, Peter, si te sube la fiebre te podrías morir».

«Sí, por eso te llamo. Tienes que conseguirme un médico».

«¿Vas a hacer Luna de papel?»

«¿Cómo? ¿Qué clase de pregunta es ésa en un momento como éste?»

«¿Vas a hacer *Luna de papel* sí o no? Porque si no la haces, me importa un carajo si te mueres. Búscate tú mismo un médico».

«No puedes hablar en serio».

«Hablo muy en serio».

«No puedo creer que seas tan cruel».

«Sí, soy así de cruel, Peter». (Bogdanovich dice que no recuerda esta conversación.)

Peter le pasó *Luna de papel* a Platt, le pidió que le dijera una sola razón por la cual debería hacerla. A ella le gustó, le recordó que él mismo tenía dos hijas, y le sugirió a Tatum O'Neal para el papel de la niña. A su vez, Bogdanovich sugirió a Ryan para el papel del padre. Los dos se entusiasmaron, pero se dieron cuenta de que Evans nunca aceptaría por causa del lío que había tenido O'Neal con MacGraw durante el rodaje de *Love Story*. No obstante, Bogdanovich llamó a Evans. Como sospechaban, Evans no quería tener nada que ver con Ryan, y propuso los nombres de siempre, Beatty y Nicholson. Al final, cambió de opinión, pero entonces fue Polly la que no quiso trabajar en la película. Pensaba: No van a quitarme la vista de encima, todos van a preguntarse cómo me las arreglo. Va a ser humillante. Volviéndose hacia su ex marido, le dijo: «Bueno, la haré si no tengo que ver a Cybill. Ella no puede aparecer por el plató». Peter aceptó.

La primera película de Coppola para Directors Company iba a ser *La conversación*, a partir de su viejo guión acerca de un detective que utiliza equipo de sonido de alta tecnología para hacer su trabajo y termina presa de un miedo paranoico y se autodestruye. A Friedkin no le gustaba demasiado. «*La conversación* era un plagio muy críptico de *Blow-Up* de Antonioni, pero con sonido», dice, y a Peter no le gustaba mucho más que a Friedkin: «Francis dijo que iba a ser una película al estilo de Hitchcock, pero no terminó siendo una película al estilo de Hitchcock», gruñe. Sin embargo, ninguno tenía poder para vetar los proyectos de los otros.

Paramount presentó la compañía en una recepción de gala para la prensa organizada en el Club 21 de Nueva York el 20 de agosto.

Yablans anunció, un poco prematuramente, como se vería después: «Ya han pasado la fase de crecimiento. A Coppola no le interesa filmar un árbol mientras

crece en el desierto. Todos se han vuelto muy comerciales».

La conversación terminó de filmarse en marzo, y una semana más tarde Friedkin vio una copia en casa de Francis en Napa Valley. Recuerda: «Se parecía a mirar cómo se seca la pintura, o a escuchar cómo crece el pelo; en cuanto volvieron a encenderse las luces, Francis dio una vuelta por la sala y le preguntó a cada uno de sus socios cuánto pensaban que iba a recaudar la película, y éstos le dijeron un montón de cifras ridículas. Cuando se me acercó, le dije: “Francis, tendremos suerte si ganamos medio kilo con esta película. Es ininteligible, es ridícula”. Él dijo: “Éste no es el montaje definitivo”. Y yo dije: “Me da igual, tú me preguntas y yo te contesto. No hay historia, no hay nada, sólo es una serie de tomas. La verdad es que me ha parecido desastrosa”. Y él dijo: “Bueno, espero que te equivoques”, y le respondí: “Yo espero lo mismo”».

Luna de papel se estrenó en Nueva York el 16 de mayo de 1973, con críticas entusiastas y largas colas delante de las taquillas. Recaudó 16,5 millones de dólares. Bogdanovich iba de éxito en éxito; sólo tuvo buenas críticas, lo cual no contribuyó a mejorar su trato con la gente. Si cabe, estaba volviéndose aún más insoportable. Llevaba las críticas a todas partes, en los bolsillos.

Según los estatutos de la compañía, cada director tenía derecho a un porcentaje de las otras películas. Coppola se quedó con 300.000 dólares de las ganancias de *Luna de papel*, y Friedkin, que todavía no había dirigido nada, con otro tanto. Yablans vio que tenía una oportunidad única para sembrar un poco de cizaña. «Una vez que se quedaron con el dinero de Peter, se terminó», dice. «Yo no hacía más que llamar a Peter y decirle: “¿Cuándo van a hacer una película esos tíos? ¡Por Dios, Peter, reacciona! Tienen tu dinero, ¿qué está pasando?”»

Y funcionó; Bogdanovich se puso hecho una furia. «Francis siempre decía que sentía que me lo debía a mí», dice Peter. «¿Podré recuperarlo ahora? Nunca volvió a tener dinero. En cambio, Billy nunca sintió que me debiera nada».

Peter seguía buscando proyectos para hacer con Cybill. Desde que Tim Bottoms le diera un ejemplar de *Daisy Miller*, la novela corta de Henry James, en el plató de *La última película*, Cybill estaba ilusionada con hacerla. «Es perfecta para ese papel, como si Henry James hubiera pensado en ella cuando la escribió», dijo Peter, con su típica modestia. Woody Allen fue a almorzar con Bogdanovich después de terminado el rodaje. Peter se pasó toda la comida tratando de decidir si los créditos debían decir «Una película de Peter Bogdanovich basada en la novela de Henry James», o «Una novela de Henry James dirigida por Peter Bogdanovich», o «*Daisy Miller*, de Peter Bogdanovich, basada en la novela de Henry James».

Sin embargo, lo único que consiguió la película fue aumentar la fricción que ya existía entre los tres directores. «Yo no me enteré de nada hasta que me dijeron que Peter estaba filmando *Daisy Miller (Una señorita rebelde)*, protagonizada por su

novia, que como actriz era una absoluta nulidad», dice Friedkin. «Nunca me habló de ese proyecto. Sólo me pasaron el guión porque así lo estipulaba el contrato. Le eché un vistazo y pensé: ¿Qué mierda pasa aquí? Peter estaba literalmente encoñado con Cybill, era incapaz de darse cuenta de que Cybill no era una gran actriz. Sólo usaba la compañía como una revista del corazón. Le recordé que todos teníamos un pacto en el sentido de que no íbamos a aceptar proyectos como ése, cosas que ningún otro estudio haría con nosotros, e iban a parar a esta compañía.

»La Directors Company fue algo increíble, y a larga acabó destruida, al estilo maquiavélico, por Yablans», prosigue Friedkin. «Hasta permitió que Cybill grabara un álbum titulado *Cybill Does It to Cole Porter*, y le puso una gigantesca valla publicitaria en Sunset Strip. Todo era parte de su plan para destrozarse la compañía. Al fin y al cabo, Cybill no era Barbra Streisand, sino una mujer que nunca había cantado profesionalmente, que nunca había lanzado un disco. Frank sabía que si animaba a Peter a adentrarse por ese camino...»

Mientras tanto, Peter seguía alegremente adelante. Se sentía generoso con Polly. «Te daré un trabajo cuando tú quieras». Pero ella no quería trabajar con él. *Luna de papel* fue también su último gran éxito. Bogdanovich y Platt habían formado un equipo excepcionalmente creativo, y cuando ella se retiró, Bogdanovich perdió, como mínimo, a alguien que sabía decirle no. Pese a negarlo, se rodeó de hombres que a todo le decían que sí. Dice Paul Lewis, que había trabajado con él en *¿Qué me pasa, doctor?*: «No creo que tuviera que ver con Polly, sino, más bien, con su propio ego. Peter se creía el nuevo Orson Welles. Y no era así».

Cuando *Daisy Miller*, su segunda película para Directors Company, se estrenó en Nueva York el 22 de mayo de 1974, Bogdanovich tuvo que encajar las primeras críticas desfavorables. Desfavorables no era la palabra; demoleadoras, sí: lo destrozaron los mismos críticos que un año antes lo habían aclamado como a un genio por *Luna de papel*. El martillo golpeó fuerte a Cybill. Un crítico escribió que era «una dama sin talento con bonitas tetas, una sonrisa dentífrica y el talento artístico de un hámster muerto». Dijo Shepherd: «Después de *Daisy*, entraba en una sala y sentía un odio reconcentrado».

A Bogdanovich las críticas lo hirieron profundamente. «Cuando alguien te grita: “¡Eres un cabrón!””, en tu cara, es algo que no se olvida... Dejas de leerlos. Después, de algún modo, algo de eso revierte en ti... Los amigos te cuentan las partes más crueles». Una de las razones del fracaso de la película fue el poco atractivo de los dos protagonistas masculinos. No fue casual. «Yo le imploraba, le decía: “Peter, esto es un romance”», recuerda Sue Mengers. «Pero él se resistió. Siempre se protegió contra los protagonistas atractivos, no quería que hicieran pareja con Cybill, y quería a actores a los que pudiera sentirse superior. Con todo, la película fue un fracaso “digno”, basada en un texto original difícil y hecha con estilo. Podría haber sido

peor».

Pese a la opinión de Mengers, *Daisy Miller* fue la gota que colmó el vaso de la Directors Company. Tras los dos fracasos, «Billy dijo que quería marcharse», recuerda Bogdanovich. «Le dijimos: “Pero si no has hecho ni una película”. Y él dijo: “Bueno, puedo conseguir más dinero en otra parte”. Prefirió el dinero a la libertad. La compañía no funcionó porque Billy no quería que siguiera adelante». Dice Friedkin: «Me di cuenta del propósito de Frank, comprendí por qué dejaba que prosperasen esos proyectos que eran pura vanidad, y no iba a poner mi próxima película en manos de una compañía cuya dirección lo que verdaderamente quería era sabotearla. Me retiré».

Desde fuera, parecían más bien tres mocosos peleándose por el botín. Dice Bob Rafelson: «Todos querían hacer otra BBS. Pero eso ya había pasado. No eran tres chicos jóvenes luchando por hacerse un lugar. Simplemente luchaban por el diez por ciento de los beneficios brutos desde el primer dólar, y se cabreaban si alguno no conseguía un éxito de taquilla».

Tras *Luna de papel*, Platt recibió una llamada de Altman, quien le pidió que diseñara *Ladrones como nosotros*. Ella acababa de recrear los años treinta en *Luna de papel*, y estaba cansada, quería pasar más tiempo con las niñas, pero también quería conocer a Altman. Voló a Nueva York, y se alojó en el Pierre. «Altman no estaba en buena forma», recuerda. «Yo le gustaba porque no podía seducirme. Lo intentó de todas las maneras posibles. Él y su esposa estaban en la habitación de al lado, y los minutos que ella lo dejaba Altman venía a verme. Dijo que tenía líos con todas las mujeres con las que trabajaba».

Como resultado de su serie de fracasos, a Altman no le resultó nada fácil preparar *Ladrones como nosotros*, que, como la mayoría de sus películas, no tenía un final feliz. Aunque George Litto había firmado un contrato para tres películas con United Artists, David Picker, que llevaba la producción, se mostró reacio a aceptar *Ladrones*. En 1973, United Artists era una compañía con problemas. Arthur Krim y Bob Benjamín la habían vendido en 1967, cuando producía películas taquilleras como churros, a un conglomerado de empresas llamado Transamerica. Desde el punto de vista financiero, los dos hombres sacaron una buena tajada y mantuvieron el control de las operaciones, pero la buena racha pasó. Christopher Mankiewicz, hijo de Joe y sobrino de Hermán, que trabajó allí en los sesenta y otra vez en 1978, dice: «[En Transamerica] había mucho resentimiento porque United Artists había tenido doce, quince años de éxito; después los judíos se la habían cogido a los goys^[35] por una fortuna y de repente United Artists dejó de ser una productora que iba viento en popa». En 1974, Krim intentó comprar otra vez el estudio. El presidente de Transamerica, John Beckett, no solamente le dijo que no, sino que puso a alguien por encima de Krim, degradándolo, con un golpe de efecto, a número dos de la compañía

que había fundado. Al equipo de Krim la nueva política de la dirección le resultaba intolerable. Transamerica le puso freno también a Mike Medavoy, que en 1974 se convirtió en jefe de producción de la Costa Oeste; Medavoy tenía un Mercedes de la compañía, algo de rigor en Hollywood para un hombre de su posición, pero impensable en una sociedad anónima que solamente permitía Fords y Chevys a los vicepresidentes con mayor antigüedad de sus subsidiarias.

No eran buenas las relaciones entre United Artists y Altman. Como *Un largo adiós*, la primera película del trato con United Artists, tuvo un estreno flojo, la compañía retiró el filme y rediseñó la campaña de marketing en un esfuerzo inusitado por darle una segunda oportunidad. Pero Altman, como si tal cosa, denunció a United Artists en las páginas del *New York Times*. «Cuando acudí a la prensa y nos cubrió de mierda y se atribuyó el mérito de inducirnos a hacer algo que en realidad hicimos motu proprio, me sentí profundamente ofendido», dice Picker. Conflictivo como siempre, Altman no estaba haciéndose ningún favor.

Picker quería que Altman dirigiese una película sobre Nashville, basada en un guión que habían comprado, adaptado de un libro titulado *The Great Southern Amusement Company*. A Altman el guión no le gustó, y dijo: «No pienso hacerlo, pero te haré una película sobre Nashville si me financiáis *Ladrones*». Picker accedió pero, según Litto, se negó a pagarle a Altman, que estaba sin un céntimo, hasta que no le entregara la película. Cuando Altman y Joan Tewkesbury, supervisores del guión, llegaron al aeropuerto de Jackson, Mississippi, cercano a los exteriores elegidos para el rodaje, se enteraron de que el acuerdo había quedado en nada. Picker había considerado ofensivo el presupuesto de Altman —1,3 millones de dólares— y lo recortó drásticamente en medio millón. Tewkesbury miró a Bob y dijo: «Ya estamos todos aquí, Bob. Tenemos que seguir». Bob le dijo que tenía razón; ya empezaba a financiar los preparativos con dinero de su bolsillo. «Bob siempre hacía lo mismo», dice Litto. «Calentarlos un poquito; intimidarlos para que no dieran marcha atrás». La medida tomada por Picker creó mal ambiente: ni siquiera había dinero para camerinos. Los ayudantes de producción tenían que ir de puerta en puerta ofreciendo a los lugareños cinco y diez dólares para que les permitieran usar el baño y las estrellas pudieran ponerse sus trajes.

Louise Fletcher tenía un papel importante en *Ladrones*, producida por su marido, Jerry Bick. La pareja y Altman eran íntimos. Fletcher llevaba más de diez años sin actuar, y Altman la persuadió para que aceptara el papel de Mattie. «En el plató reinaba una atmósfera maravillosa», cuenta Fletcher. «Él hacía todo lo posible para que un actor encontrara la verdad; pero tenía una doble personalidad, te jodía en cuanto terminaba la toma. Ya no existías, estabas muerto. Bob insistió en cobrar lo que solían pagarle, pero a todos los demás les pedía que se sacrificaran y cobraran el mínimo. Embiste contra la industria, como en *El juego de Hollywood*, pero es parte

de ella. Como muchos directores, tiene el ojo puesto en el premio». Y añade Tommy Thompson, ayudante de dirección de Altman durante una década: «Siempre ha luchado por su dinero. Mírenlo ahora, es un fracaso viviente, pero siempre le ha ido bien».

Altman trató mal a Bick. Tenía, con los productores, la actitud típica de un director del Nuevo Hollywood: quería hacerlo todo él solo, y lo hacía. Dice Thompson: «Jerry trataba desesperadamente de producir, de tener algún control, y Bob no lo dejaba. Para él era simplemente un estorbo».

Fue para *Ladrones como nosotros* para lo que Altman contrató por primera vez a Scott Bushnell, quien al Final se interpuso entre el director y sus más leales colaboradores. Bushnell, que procedía del American Conservatory Theater de San Francisco (ACT), era una mujer de mediana estatura, delgada, con el pelo negro hasta los hombros, ojos negros y largas uñas amarillas, que llevaba vestidos de abuelita, al estilo hippy. Bushnell, a la que no le gustaba nada que le quitaran su película, se enfadó bastante. A sus espaldas, la gente la llamaba bruja.

Mientras Altman seguía en Mississippi, le pidió a Tewkesbury que fuera a Nashville y empezara un diario que sería la base de un guión. Meses más tarde, el propio Altman visitó Nashville, junto con Tewkesbury y Platt, a la que le había pedido que trabajara en la película. Las audiencias del Watergate ocupaban en esos días importantes espacios televisivos, y Bob, obsesionado con Nixon, a quien odiaba, no salía de su habitación.

Cuando Altman envió el guión de Tewkesbury, que no tenía nada que ver con el libro, Picker le escribió esta nota: «Esto no es un guión». Recuerda el director: «[A Picker] no le gustó nada, y lo tiraron a la basura». Altman, que aún seguía irritado por lo que consideraba una chapucera campaña de márketing de la compañía con ocasión del estreno de *Un largo adiós*, tenía ahora una razón más para cabrearse. United Artists acababa de traer a Eric Pleskow de una distribuidora europea, y lo nombraron director general. La compañía dio una espectacular recepción en su honor en Chasens, a la que invitaron a la plana mayor de United Artists, y también a las estrellas y directores, incluidos Altman y Sam Peckinpah. Peckinpah, como siempre, bebió demasiado, e intentó golpear al productor Jerry Briskin, contra quien aparentemente venía alimentando rencor desde hacía unos diez años, por culpa de *Mayor Dundee*. Para no ser menos, y más o menos igual de achispado, Altman se puso a discutir con Picker. El ejecutivo le dijo: «Vete a la mierda», a lo cual Altman replicó: «Vete tú a la mierda». Resultado final: Picker le dijo que podía llevarse *Nashville* a donde quisiera, cosa que Altman hizo; se la llevó a Jerry Weintraub, de ABC Pictures. (Picker no recuerda este enfrentamiento.)

Linnea Reese, el personaje de Lily Tomlin, estaba inspirado en Fletcher, cuyos padres eran sordos, y se suponía que Fletcher sería la encargada de interpretarlo.

«*Nashville* estaba en la fase de preparación y mis padres vinieron de Birmingham a visitar el plató de *Ladrones*», dice Fletcher. «[Bob Altman] se dio cuenta de que Jerry no podía comunicarse con ellos, y vio que yo era una especie de intermediaria, de intérprete. Fue así como se le ocurrió crear un personaje que tiene un hijo sordo; un padre que no puede comunicarse con él. Ese iba a ser mi papel. Así que, un día, cuando volvimos a Los Ángeles, Kathryn, la mujer de Bob, me llamó por teléfono y dijo: “¿Adivina quién ha venido al despacho hoy? Lily Tomlin”. Yo le dije: “Fantástico. ¿Qué papel va a interpretar?” Silencio. Y ella dijo: “¿Bob no te ha llamado?” Yo le respondí: “No, Bob no me ha llamado”. Resultó que iba a interpretar mi papel. Se había apropiado de mi identidad familiar para después tratarme de esa manera. Dejé de hablarle, su comportamiento me hizo mucho daño.

»Eso pasó el mismo año que hice *Alguien voló sobre el nido del cuco*», prosigue Fletcher. «Una mañana estaba en el Sherry Netherland, concediendo una entrevista a Aljean Harmetz, del *New York Times*, en la cafetería, y Bob estaba en otro reservado, pero no me enteré hasta que me atacó verbalmente, a voz en cuello, diciendo: “¡No me hablas después de todo lo que he hecho por ti! ¡No me diriges la palabra!” Esa fue la gota que colmó el vaso. Jerry ya había producido dos de sus películas, y trabajar con Bob lo había dejado destrozado. Kathryn recogía los pedazos. La gente trabaja para él un tiempo y después dice: “No puedo más”».

Platt nunca hizo *Nashville*. «Odiaba la manera que tenía Bob de tratar a su mujer. Me ponía furiosa; en cierto modo, me recordaba a Peter».

El rodaje de *El exorcista* comenzó el 14 de agosto de 1972 en Nueva York, donde Friedkin seguía conservando su apartamento y se sentía a una distancia prudente del estudio. La agenda dedicaba ciento cinco días al rodaje. Doscientos días más tarde, en marzo de 1973, cuando Coppola ya había terminado *La conversación*, Friedkin todavía seguía filmando.

Wells intentó convencer a Blatty de que dejara de dar vueltas por el plató «produciendo», pero el escritor, que quería aprender el oficio, no le hizo caso, y no tardó mucho en chocar con su nuevo mejor amigo. «Yo no sabía qué tenía que hacer un productor, pero sí que supuestamente era la persona encargada de controlar el presupuesto», recuerda. Para Blatty, el presupuesto tenía algo más que mero interés académico porque, en algún momento, comenzaría a ver dólares. Si el presupuesto aumentaba demasiado, su porcentaje disminuiría, y le sería más difícil embolsárselo. «Un día me encontraba en el despacho de producción y sonó el teléfono», prosigue. «Una de las ayudantes de producción tapó el auricular con la mano y miró alrededor. No había nadie más en el despacho. Ningún director de producción, tampoco Friedkin, únicamente yo, el productor, y por lo tanto la ayudante me miraba a mí para que “produjera”». La ayudante dijo: «Señor Blatty, es Ellen Burstyn, llama del aeropuerto. No quiere coger un taxi, quiere una limusina. Pero el señor Friedkin dijo

que no le pusiéramos limusina a nadie. ¿Qué debo hacer?»

«¿Dijo que no habría limusinas para nadie? Bueno, pues así se hará. Yo me voy, tengo una cita».

Al día siguiente, Friedkin y Blatty almorzaron juntos en el Carnegie Deli, donde se atiborraron de sándwiches de pastrami antes de irse a dar un garbeo por la Séptima Avenida. Friedkin empezó a hablarle de lo mal que había tratado a Burstyn y de lo poco diplomático que había sido. Blatty, naturalmente, se defendió. Se habían parado en una esquina a esperar que el semáforo se pusiera en verde, y Friedkin dijo: «Bill, si no estás conforme, ¿por qué no me despedes?» Blatty le replicó: «De acuerdo, estás despedido». Friedkin dio media vuelta y se alejó a grandes zancadas. «Lo que intentaba era algo muy sencillo», recuerda Blatty. «Yo me esforzaba como un imbécil por hacer lo que se suponía que debía hacer un productor. Y pensé: Billy y yo arreglaremos esto el lunes por la mañana y ya no habrá más ambigüedades sobre quién hace qué. Pero el lunes por la mañana el estudio envió un equipo de siete abogados para Billy, y también a su representante, para asegurarle que yo no tenía ningún derecho a despedirlo. Me derrotaron. Fui al Sherry Netherland, donde se alojaba Billy. Cuando él no quería enfrentarse a algo, de repente se le inflamaba la garganta. Psicosomatizaba hasta el punto de no poder hablar. Zanjamos la cuestión entre aplicaciones de no sé qué medicamento en aerosol. Y le dije a Warner: “A partir de este momento no soy responsable de lo que ocurra”. Por supuesto, a partir de ese momento el presupuesto se disparó de cuatro millones a doce y pico».

Desde el primer día de rodaje, Friedkin supo ponerse en un lugar que lo convertía en el centro de atención. En su silla de director, a la izquierda de su nombre, decía: «Un Oscar por *Contra el imperio de la droga*». A la derecha del apellido, la silueta de otra estatuilla, con un signo de interrogación dentro. Y a nadie le quedó ninguna duda: no iba a ser un rodaje fácil. La primera toma dentro del plató de 20th Century Fox, sito en la calle Cincuenta y cuatro Oeste, era un primer plano de un trozo de beicon friéndose en una sartén. La escena requería que la cámara hiciera un *tráveling* hacia atrás, pero había una pared en el camino; el rodaje se interrumpió y no se reanudó hasta que se solucionó el problema. No obstante, Billy decidió que no le gustaba la manera como se iba arrugando el beicon. Una vez más, se detuvo la filmación mientras el jefe de utilería recorría la ciudad en busca de beicon sin conservantes (algo difícil de encontrar en 1972) que supuestamente se mantendría plano mientras se freía. Friedkin avanzaba tan despacio que cuando alguien del equipo volvía al plató después de tres días de baja, el director aún estaba filmando la misma escena.

Billy tenía malas pulgas. Despedía a la gente por la mañana y volvía a contratarla por la tarde. Si se acercaba a alguien y le decía: «¿Tienes un minuto?», era señal de que algo indecible iba a ocurrir. Solía cabrearse con cualquiera por cualquier cosa y

en cualquier momento. Cuenta un integrante del equipo: «Es el único tipo al que he visto en mi vida darle la mano a alguien, con gusto y una sonrisa, y al instante volverse como si estuviera pasando por delante de esa persona y decir: “Saquen a este tipo de aquí”». En el plató lo llamaban «Wacky Willy», Willy el loco.

Friedkin era un director muy técnico, muy puesto en lentes y en efectos, pero no especialmente bueno con los actores. «Preferiría trabajar con tocones que con actores», decía. (En 1990, con *La tutora*, realizó su deseo.) Le gustaba disparar al aire para asustar a los actores, o poner cintas a toda pastilla, cualquier cosa, hasta la banda sonora de *Psicosis*. A menudo ponía en marcha la cámara sin decir nada a los actores. Era despiadado y hacía cualquier cosa con tal de salirse con la suya. Al final de la película, cuando el padre Karras está a punto de morir, un cura le da la extremaunción. El director contrató a un auténtico cura, el padre William O'Malley. O'Malley hizo toma tras toma. No satisfecho, Friedkin dijo al final: «Bill, no lo estás haciendo como Dios manda».

«Billy, le he dado los últimos sacramentos a mi mejor amigo quince veces; ya son las dos y media de la mañana».

«Ya lo sé. ¿Confías en mí?»

«Por supuesto que confío en ti», replicó O'Malley.

Billy le dio una bofetada en la cara con el dorso de la mano. Puede que no fuera una técnica propia de Stanislavski y, naturalmente, escandalizó a los católicos presentes, pero funcionó.

«Cuando hice la toma siguiente, la mano me temblaba», dice O'Malley. «Pura adrenalina».

Recuerda Burstyn: «Le gustaba manipular a los actores, le gustaban los trucos, pero conmigo siempre fue estupendo, salvo cuando se ensañó con mi columna vertebral». Se refiere la actriz al momento culminante de la escena en que Regan, arrodillada en su cama, con la cara y la camisa de dormir todas salpicadas de sangre, se mete el crucifijo en la vagina mientras una voz ronca dice por su garganta cosas como «Que te joda Jesús» y «Chúpame» y ella empuja la cabeza de su madre hacia su genitales, le da un tortazo en la cara y la tira contra la pared al tiempo que una cómoda se acerca dando amenazadores bandazos hacia ella. Burstyn tenía en el estómago un artilugio con un cable que salía del fondo para que el tramoyista pudiera tirar y hacerla caer al suelo. Hicieron una toma, pero Friedkin no se quedó contento. Consecuencia: toma dos. La tercera vez, Burstyn le dijo a Friedkin: «Billy, tira demasiado fuerte, dile que afloje».

«Bueno, tiene que parecer real».

«Ya sé que tiene que parecer real, pero te estoy diciendo que podría hacerme daño. Tira demasiado fuerte». Billy miró al tramoyista y le dijo: «De acuerdo, no tires tan fuerte». Después, Burstyn se volvió y con el rabillo del ojo lo vio sacudir la

cabeza y darle al hombre instrucciones para que no hiciera caso de lo que acababa de decirle. Esa vez, cuando cayó al suelo, Burstyn cayó literalmente de culo; el dolor fue insoportable, y la actriz soltó un escalofriante grito de dolor. Lo único que hizo Billy fue acercarse a ella. «Me puse furiosa cuando lo vi explotar el dolor que yo sentía en ese momento», dice Burstyn. «Desde entonces no he dejado de tener problemas de espalda».

Mientras filmaban en Washington, D. C., *Pippin*, de Bob Fosse, se estrenó en el Kennedy Center antes de llegar a Nueva York. Friedkin y Blatty asistieron a una de las funciones. En el reparto figuraba una cautivadora y joven bailarina con unas piernas magníficas llamada Jennifer Nairn-Smith que había bailado en el New York City Ballet de Balanchine. Cuando tuvo sus quince minutos de fama en *Pippin*, Nairn-Smith se lió con Fosse, que, a su vez, estaba saliendo con Anne Reinking, otra de las bailarinas. Jennifer era australiana. Tras marcharse de casa a los diecisiete años, había estudiado en el Royal Ballet, en Londres, y tuvo un papel —la danza de la serpiente— en la desafortunada *Cleopatra* de Burton-Taylor. John Calley, que estaba en Roma produciendo una película llamada *Cuando se tienen 20 años* (*Hemingways Adventures of a Young Man*), le envió un telegrama pidiéndole que trabajara en la película. «Yo crecí en los años cincuenta, en el monte, y lo único que conocía eran pueblos y vacas», recuerda Jennifer. «Mi madre me dijo: “No salgas con ninguno de esos productores de Hollywood, son todos unos viejos verdes”. Por eso no le dejaba que me tocara. Él decía: “He sacrificado un fin de semana en Monaco con Betsy Drake y la princesa Grace y ni siquiera me dejas que te toque”». Según un rumor, él le dijo que se estaba muriendo de cáncer, que sólo le quedaban seis semanas de vida. «Insistió e insistió, y al final, años más tarde, me fui a la cama con él en el Hotel Mayfair de Londres, donde almidonaban las sábanas», prosigue Nairn-Smith. «Terminé entregándole mi precioso cuerpo, con toda la expectación que eso conlleva, y después desapareció».

«Jennifer era increíblemente guapa», dice Blatty. «Tenía que conocerla». La llamó y se quejó a Louis DiGiaino, encargado del casting de *El exorcista*: «Lou, Jennifer no sabe quién soy». DiGiaino le dijo: «Bill, ¿quién coño te crees que eres? ¿Frank Sinatra?» Blatty le pidió que la llamara por teléfono; ella no le devolvió la llamada. No solamente tenía a Fosse, sino que también la asediaba alguien que había amenazado con matar al director; también se veía con Raúl Julia, Barry Bostwick y varios más. Cuando *Pippin* se estrenó en Nueva York, DiGiaino volvió a llamarla y le dijo: «Bill Blatty quiere conocerte. ¿Por qué no vas a desayunar con él?» Esta vez Jennifer aceptó y se encontró con Blatty en el Palm Court del Plaza. «Era taciturno; lloraba por su madre», recuerda Jennifer. Blatty le preguntó si se dignaría a acompañarlo a un estudio de sonido en el que estaba tratando de contactar con el espíritu de su madre. Ella, siempre incapaz de resistirse a las extravagancias, sobre

todo si sonaban serias, le dijo que sí. Blatty había leído un libro de un psicólogo letón, *Breakthrough: Electronic Communication with the Dead* («Comunicación electrónica con los muertos»), y creía hacer ciertos progresos grabando las voces de los muertos en cinta virgen. En F & B Ceco, una casa de producción del West Side, un técnico pasaba las cintas. Blatty decía: «Madre, madre, si estás ahí, manifiéstate».

Mientras Blatty estaba ocupado contactando con el más allá, Friedkin entró a hurtadillas en el gallinero. Él también opinaba que Jennifer era una criatura magnífica, y la seguía de día y de noche, excitado al parecer por el hecho de ser una chica tan solicitada. A Jennifer la habían advertido acerca de Bill, pero eso no le importó. «En parte me fui con él para escapar de mi perseguidor», dice Jennifer.

«Pero era cautivador, magnético, te seducía con sus ideas. Decía todo lo que yo quería oír. Acababa de ganar un Oscar, era famoso y tenía una inteligencia fuera de lo común. Cuando él se fijó en mí, ya no hubo nada que se le igualara». Dice Jennifer que Friedkin le compró un anillo de compromiso en Tiffany, un diamante en forma de lágrima con un diamante más pequeño a cada lado, montado en oro. Y se fueron a celebrarlo al Algonquin.

Friedkin, que consumía cultura con el apetito voraz del autodidacta, la llevaba a museos y conciertos; sin embargo, Jennifer nunca consiguió que le hablara de su infancia. «William negaba radicalmente sus orígenes», dice la bailarina. «Odiaba ser judío. Pensaba en yiddish y se vestía como un británico». Y añade Blatty: «Mi teoría es que Bill tenía una herida abierta desde que era pequeño, a saber, ser judío, porque eso tendía a fomentar su postura “yo-contra-el-mundo”, esa clase de actitudes y, en consecuencia, pensar cosas como: Todo lo que hago está bien, porque todos me odian y son mis enemigos».

Para Nairn-Smith, la relación fue algo mental, un *mental trip*, como se decía en los sesenta. Pese a toda la pasión de Friedkin por el baloncesto, ella pensaba que el director dejaba mucho que desear desde el punto de vista físico. «Le encantaba la comida basura, sólo comía hamburguesas y perritos», recuerda. «Y tenía un cuerpo terrible, una panza asquerosa, las caderas anchas y unas piernas largas y flacas. Iba al gimnasio para que le dieran un masaje, ése era todo el ejercicio que hacía». Friedkin llevaba el pelo largo, como todo el mundo en esos días, y gafas de aviador ligeramente tintadas porque, según Jennifer, «tenía unos ojitos pequeños, redondos y brillantes como cuentas».

Billy tenía que ir a Iraq a filmar el final de *El exorcista*, y la presionó para que dejara *Pippin* y visitara a sus padres en Tasmania mientras él trabajaba en Iraq. Dos personas del círculo de conocidos de Friedkin, Jerry Murphy y Fat Thomas, que habían ahuyentado a su anterior perseguidor, la recogieron en un Cadillac agujereado a balazos y la llevaron al aeropuerto.

Con Jennifer en su poder, la cacería había terminado, y el romance se desvaneció

de la noche a la mañana. Los otros hombres, los rivales, ya no suponían un afrodisíaco, sino una molestia. «Aún había otros revoloteando», sigue contando Jennifer. «A Billy eso le molestaba, me lo prohibió todo. Empezó a amenazarme. Era un monstruo. Una vez me levantó la mano y le dije: “Si alguna vez lo haces, eso, tardaré exactamente tres segundos en irme”. Me trataba con mano muy dura, pulsó el botón de mi faceta insegura. ¿Qué les ocurre a las mujeres maltratadas? No pueden soportarlo, pierden todo respeto por sí mismas, el autocontrol, el “autotodo”. Es horroroso. Yo era muy influenciable, vivía totalmente apartada y deprimida».

Entretanto, el rodaje se retrasaba una y otra vez. En las navidades de 1972, Friedkin seguía filmando en los platós de Fox en Nueva York. Para celebrar las fiestas, montaron una mesa inmensa con comida navideña; Friedkin se emborrachó y quiso hacer el truco del mantel, pero sólo consiguió que los platós salieran volando por el aire.

Los fragmentos filmados hasta ese momento eran escalofriantes, pero los excesos lo eran aún más. «Billy era verdaderamente malo, incontrolable, y discutía por cualquier cosa», dice Joe Hyams, de Warner. Y añade el ejecutivo Dick Lederer: «La película ya estaba sobrepasando el presupuesto inicial, y él estaba volviéndolos locos, empeinado en filmar exactamente lo que quería filmar; además, había unos problemas técnicos tremendos: congelar el plató para que se formaran carámbanos costó una fortuna en aire acondicionado. Y él no paró hasta conseguirlo. El presupuesto se disparaba cada día que pasaba. Era terrorífico».

Wells quería que fueran a filmar a Los Ángeles, donde podían ejercer más control sobre Friedkin, pero en cuanto el director tuvo unos metros de película en la lata, el estudio ya no pudo hacer nada. Cada vez que un ejecutivo manifestaba una preocupación acerca del presupuesto, Billy decía: «Bueno, pues despídeme». Por supuesto, él sabía que no podían hacerlo. Recuerda Friedkin: «Estoy seguro de que le clavaban alfileres a un muñeco con la cara de Billy Friedkin. Pero yo hacía como si estuviera trabajando en la Capilla Sixtina, y la verdad es que nunca me molestaron». Añade Blatty: «Tenían al tigre agarrado por la cola. El jefe de producción, Charlie Greenlaw, volaba a Nueva York una vez por semana, entraba por la puerta del plató, medio metro, no más, y al cabo de veinte minutos decía: “Bueno, tengo que tomar el avión de regreso”, y se subía a un taxi rumbo al aeropuerto J. F. Kennedy».

En última instancia, eran los fragmentos los que dejaban clara la diferencia. Según Calley, «los periódicos no paraban de hablar; es un pillo, decían, la compañía va a arruinarse con esta película, y Friedkin está perdiendo la chaveta. Todo el mundo recordaba con miedo el fiasco de *Cleopatra*, que estuvo a punto de llevar a Fox a la bancarrota cuando el presupuesto de siete millones se disparó hasta rozar los treinta. Fue como cuando Stanley Kubrick le llevó *2001* a Wasserman; Lew dijo: “Chico, nadie gasta más de un millón de dólares en películas de ciencia ficción. Eso

sencillamente no se hace”. Y en el caso de *El exorcista* podía haber dicho: nadie gasta más de un millón de dólares en una película de terror. Pero Billy era un ángel; era extraordinario, todos los días llegaba y decía: “¿Has visto los copiones? ¿Están bien?” Y yo le decía: “Billy, se pueden ver los cables cuando hace lo de girar la cabeza, es una broma sin gracia”. Y él decía: “Mira, no quiero destrozarte la carrera. Creo que puedo cortarlo”. Yo decía: “No, tenemos que volver a filmarlo. Todo tiene que ser perfecto”». Pero, perfecto o no, Friedkin estaba sentando un precedente que más tarde le quitaría el sueño: estaba actuando como su propio productor.

Warner había decidido estrenar *El exorcista* en las navidades de 1973, e intentó apresurar el montaje, pero surgieron nuevos retrasos. En la mayoría de las películas, el montador trabaja ensamblando una primera copia mientras el director sigue rodando; pero Friedkin, empeñado en controlar hasta el último aspecto de la producción, contrató a un montador sin experiencia en largometrajes y se negó a montar nada durante los ocho o nueve meses de rodaje. Hasta que no terminó de filmar no contrató a un montador veterano, Evan Lottman, que tuvo que comenzar de cero. «Todo era cuestión de poder. Quería controlar toda la película».

La banda sonora la compuso Lalo Schifrin, compositor nominado para el Oscar. Cuando llegó el momento de oír la música, tocada por cien músicos en un estudio, Billy dijo: «Suena a marimba mexicana. Y yo detesto la asquerosa música mexicana». Y lo tiró todo a la basura. Seis semanas después, en un estudio de doblaje de Todd-AO, aún le faltaba una composición para completar la banda sonora. El director dijo: «Recuerdo algo que hizo Lalo y que tal vez podríamos usar aquí». El técnico puso la cinta, Friedkin la escuchó y fue tan poco lo que le gustó que regresó a la sala de sonido, cogió la cinta, salió corriendo a la calle y la arrojó con todas sus fuerzas lo más lejos que pudo; la cinta cayó en el aparcamiento de enfrente. Friedkin dijo: «Ahí es donde tiene que pudrirse esa maldita música de marimba».

Friedkin convenció a Nairn-Smith para que fuera a Los Ángeles con él. Alquilieron una casa en Sunset Plaza Drive y se comportaban como si estuvieran casados. Sus amigos los llamaban «los Friedkin». Llevaban alianzas de Cartier; él la llevaba en el meñique, y se enfadaba si ella no se ponía la suya. Entre otras cosas, le prohibió bailar; ella le dijo: «Si no puedo bailar, tendré que hacer algo. No puedo estar todo el día poniéndome mascarillas y haciéndome la manicura». Pero él era terco como una mula. «Perfecto», le dijo ella. «Si no puedo bailar, quiero un bebé».

«Muy bien, puedes tener un bebé», dice Jennifer que le respondió Billy. Unas semanas más tarde, ella se atrevió a decir: «¿Sabes una cosa? Estamos embarazados».

«No, no puedes tenerlo».

«Oh, pero dijiste...» Friedkin no se puso nada contento con la noticia. «Gritó y rabió y me amenazó para que abortara», dice ella. «Después volví a quedar embarazada; eran mellizos y tuve que volver a abortar. A partir de ese momento, mi

vida se detuvo».

La mezcla de sonido duró ocho semanas. Como Coppola, Friedkin pedía opiniones a cualquiera que pasara por ahí, cuanto más bajo en la escala social, mejor. Solía preguntarle al portero, por ejemplo, le pedía que mirase un carrete, y si el hombre lo entendía, le bastaba y lo daba por terminado. Jennifer le ayudaba con el bucle. «Era una chica maravillosa pero Billy la trataba como a un perro», dice Jim Nelson, contratado en el último minuto para supervisar la mezcla. «Le gritaba a la gente, es de lo peor que he conocido. Yo pasé de ser su productor asociado, con un contrato de asociado, a ser la persona que más odiaba en el mundo, y de un minuto para el otro. Ya casi rozábamos la fecha del estreno cuando Calley llamó un viernes y dijo: “¿Pensáis terminar o no?” Yo le dije: “En principio, ya hemos terminado”. Billy me oyó y dijo: “No habremos terminado hasta que yo te diga que hemos terminado. Me has traicionado, etcétera, etcétera”. Y así acabamos. A su lado, Rafelson parecía Donna Reed. A Bob le gustaba salirse con la suya, pero no era despiadado. Billy sí».

Por regla general, cuando los ejecutivos de un estudio proyectaban una película, a la salida no hacían comentarios. Cuando Ashley, Calley y Wells vieron *El exorcista* por primera vez, se quedaron clavados en sus asientos, atónitos. Calley preguntó, retóricamente: «¿Qué carajo acabamos de ver?» Les encantó, aun sin saber muy bien qué habían hecho, y decidieron estrenarla como máximo en treinta salas en las que estaría seis meses en exclusiva, una pauta de estreno terrible para un éxito de taquilla en potencia, como había dejado claro la experiencia de *El padrino*. Warner ni siquiera preestrenó la película; tenían miedo. Dice Friedkin: «Si *El exorcista* se hubiera preestrenado, nunca se habría estrenado; el público habría escrito en pancartas: “Es espantosa; pones una niña que se masturba con un crucifijo. ¡Puerco, bastardo, judío!” De todos modos, así fueron las cartas que recibimos después. Pero si las hubiéramos recibido antes, los ejecutivos se habrían muerto».

El exorcista se estrenó el 21 de diciembre. Burstyn estaba en la cocina de su casa, viendo la televisión. «Había un montón de gente en Montreal haciendo cola a las cuatro de la mañana, esperando que abriera el cine, y la temperatura era de unos cinco grados bajo cero. Y yo pensé: ¿Cómo puede tener ese tirón una película antes de que se estrene? No me lo podía creer».

El exorcista era un plato fuerte. La gente sufría colapsos, se desmayaba y se cuenta que hubo varios ataques de histeria. Los exhibidores tenían preparadas bolsitas de emergencia para los que no podían retener la comida. Los espectadores convencidos de que sus seres queridos estaban poseídos por el demonio bombardeaban a la Iglesia católica con peticiones de exorcismos. Un funcionario de la Iglesia de Escocia escribió que «prefería darse un baño en un pozo de estiércol de cerdo antes que ver la película». La reacción de la crítica fue dispar; a Kael no le gustó nada, y se burló de Blatty, que decía que se comunicaba con su madre muerta,

se rio de sus pretensiones para la película y llegó a citar a Friedkin al más puro estilo de Goebbels: «Si es una película hecha *por* alguien en lugar de *para* alguien, yo siento que ahí hay arte».

Es fácil comprender por qué el público, y sobre todo las mujeres, detestaron la película. *El exorcista* presenta una pesadilla masculina sobre la pubertad femenina. La sexualidad femenina emergente se compara con la posesión diabólica, y los hombres de la película —casi todos sacerdotes célibes— se unen para abusar y torturar a Regan, como reconoció John Boorman, en sus esfuerzos por devolverla a su inocencia presexual. Hacer que Regan se meta un crucifijo en la vagina es una escena pensada como imaginativo sacrilegio, efectista y diabólico, pero es también una imagen de aborto autoprovocado, da igual que el instrumento sea un crucifijo o una percha. Tanto Friedkin como Blatty tenían una fijación con sus santas madres: las escenas entre Karras y su madre agonizante fueron, obviamente, muy sentidas para ambos, y en la economía sexualmente represora de la película, «la puta de Regan» es la otra cara de la Virgen. *El exorcista* está lleno de rechazo y asco por las funciones corporales femeninas, y no sería demasiado exagerado interpretar la escena —famosa por lo grosera— en la que Blair vomita sopa de guisantes como una metáfora «estilo Carrie» de la menstruación. De hecho, *El exorcista* rezuma una especie de pánico menstrual.

Sin embargo, para la mayoría, la película funcionó. Era aterradora. Como *Bonnie y Clyde* y otras películas del Nuevo Hollywood, *El exorcista* daba la espalda al marco terapéutico liberal de la posguerra. (En la película, el psiquiatra es un hombre claramente inepto para desempeñar debidamente su tarea, y Burstyn no tiene otra opción que llamar a la Iglesia.) En cambio, la película propone una especie de ferviente oscurantismo medieval. Igual que *El padrino*, anticipa la vecina revolución maniquea de la derecha, se adelanta a Reagan y sus parloteos sobre el ateo Imperio del Mal. Satán es el padre malo que se instala en la casa de la divorciada MacNeil en lugar del padre-marido ausente. Las familias que rezan juntas y permanecen unidas no tienen encuentros obscenos con el diablo.

Friedkin, molesto por la conservadora pauta de estreno escogida por el estudio, dijo: «No vieron lo que iba a venir, no se dieron cuenta de que se aproximaba *La guerra de las galaxias*. Fueron cosas que simplemente les ocurrieron, no fueron ellos los que hicieron que ocurriesen. Imagínate lo que habría recaudado *El exorcista* si se hubiera estrenado como *El padrino*, o como *Tiburón* un par de años más tarde». Pese a que Warner fastidió la distribución, *El exorcista* recaudó unos beneficios brutos de unos 160 millones de dólares (89 sólo en ingresos de taquilla) antes de salir al exterior, y eso en una época en que una entrada costaba tres dólares.

En efecto, las cifras eran impresionantes. En febrero de 1974, *El exorcista* dio cuenta del quince por ciento de los beneficios brutos del sector clave del mercado.

Cuando empezaron a llegar las cifras de las recaudaciones, Dick Lederer fue al despacho de Barry Beckerman en Warner, se las arrojó encima del escritorio y dijo: «Chico, la fiesta ha terminado. En Nueva York hay varios tipos estudiando estas cifras y dicen: “¿Éste es el dinero que se puede hacer en la industria del cine? Hasta ahora nos hemos divertido, y hemos tenido mucho éxito, pero después de esto la cosa se pondrá seria de verdad”». Igual que *El padrino* el año anterior, *El exorcista* cambió la industria.

La noche del estreno de *El exorcista* en París, Friedkin quiso reunirse con cineastas franceses, y gracias a la intervención de Joe Hyams y de la Oficina Francesa de Cinematografía, cenó con Henri Georges Clouzot, Claude Berri, François Truffaut y otros directores franceses en Fouquets. Estuvieron toda la noche tirándose flores. A todos les había encantado la película «la conexión francesa», y mientras corría el vino tinto, los franceses fueron excesivamente efusivos en su elogio de lo americano. Del mismo modo, conocer a lo más granado de la *nouvelle vague* era el sueño de todo cineasta americano, y Friedkin también se comportó con excesiva deferencia. Confesó que les había robado ideas a todos, y lo pormenorizó; repasando películas escena por escena, explicó cómo había adaptado películas de los directores allí presentes para integrarlas en las suyas. Los franceses se quedaron mudos. Clouzot le preguntó: «¿Cómo puedes recordar todavía toda esa mierda?» A Friedkin, las películas de Clouzot le habían provocado un gran impacto cuando era joven, y lo llamó varias veces «maestro». Clouzot, por su parte, le preguntó qué iba a filmar después de *El exorcista*. «Quiero hacer su película», replicó Friedkin con absoluta ingenuidad. «*El salario del miedo*».

«¿Por qué?»

«Quiero hacerla. Es una obra maestra».

«Billy, no seas tonto. Eres un joven brillante, ¿para qué quieres volver a hacer esa mierda tan trillada?»

«Por favor, maestro, déjeme hacerla».

Halagado, Clouzot le cedió los derechos; más tarde, Billy descubrió que no eran de él. Cuando estaba a punto de marcharse, Billy bromeó: «Le prometo no hacerla tan bien como usted».

8. EL EVANGELIO SEGÚN SAN MARTIN (1973)

De cómo Martin Scorsese hizo *Malas calles* y Lucas demostró lo que valía con *American Graffiti*, mientras Nicholas Beach se convertía en la *Malibú* de los niños mimados del cine.

Leo en las revistas especializadas: «Una película dirigida con mano firme por el veterano director Martin Scorsese». Me parece que hasta ayer mismo yo era
«un nuevo y joven director».

MARTIN SCORSESE

En el verano de 1973, Martin Scorsese y el productor Jonathan Taplin hicieron la ronda en busca de un estudio que distribuyera *Malas calles*. Scorsese pensaba que tenía una posibilidad en Paramount. Al fin y al cabo, su buen amigo Francis era el director de la película que había salvado al estudio y convertido a los italianos con pistolas en un artículo cotizado. Tras la primera reunión, Martin salió eufórico; aún no sabía que en Hollywood era muy raro que alguien dijera que no. Y pensó: ¡Oh, Dios, me aman! Van a aceptar la película. A la mañana siguiente, él y Taplin tenían que proyectar *Malas calles* para Peter Bart, y más tarde, ese mismo día, para Warner. Scorsese le preguntó a Taplin: «¿Warner está tratando de conseguirla?»

«Sí...»

«Paramount va a quedársela, ¿quieres cancelar la cita con Warner?»

«Bueno, tal vez nos convenga mantenerla. Será mejor que vayamos, por lo que pueda pasar, a ver qué dicen. Puede que estalle una pequeña guerra entre ellos».

«Eso sería fabuloso».

Estaban seguros de que cuando la vieran Bart y Ronda Gómez, su ayudante, cerrarían el trato con Paramount; pero Bart estaba de mal humor, que empeoró al contemplar el espectáculo de los amigos de Martin —Harry Ufland, su agente, Mardik Martin, el coguionista, Taplin y unos cuantos más— holgazaneando en la sala de proyecciones pese a que le habían asegurado que Scorsese iría solo. Marty se tragó un Valium para sosegarlo. Al cabo de no más de diez minutos, Bart se inclinó sobre la consola del teléfono, llamó al proyccionista por el interfono y las luces se encendieron. Bart se puso de pie y anunció: «No me hagas perder el tiempo, ve a vendérsela a John Calley. No me interesa». Dicho lo cual, se marchó. «Nos quedamos de una pieza», dice Scorsese. «Fue como una bofetada». Y dice Bart, en broma: «La verdad es que pensé que lo más cortés que podía hacer un estudio era darles una respuesta rápida. Pero no lo entendieron así, aunque lo que querían era exactamente eso».

Taplin se llevó a Scorsese a un baño turco. «Llevábamos la película en unas latas

enormes de 35 mm, íbamos por ahí como unos mendigos con la película encima», recuerda Scorsese. «Nos metimos en un baño turco, riendo, por lo inesperado de todo, y dijimos: “Gracias a Dios que no descartamos Warner”».

Esa tarde se fueron en coche a Burbank, donde se la pasaron a Calley y Leo Greenfield, el jefe de distribución, dos hombres que habían vivido en Nueva York. Scorsese estaba en un estado de máxima ansiedad cuando empezó la película, esas preciosas tomas de un corredor de luces que forman un arco sobre las ajetreadas calles de las fiestas de San Genaro, recortado contra la negrura nocturna de la ciudad y extinguiéndose a medida que cada fotograma pasa por el proyector. Calley y Greenfield habían encargado el almuerzo, y justo cuando De Niro empezaba su brillante e incoherente improvisación con Keitel en la trastienda del club, donde, nervioso, le explica con todo lujo de detalle, en un monólogo de lo más enrevesado, por qué no había pagado lo que debía, un camarero entró en la sala de proyecciones, se plantó delante de la pantalla y preguntó en voz alta: «¿Para quién es el atún con centeno?» Alguien dijo: «Sshhh», y Scorsese respiró aliviado; en ese momento tuvo la sensación de haber dado en el blanco.

Calley y Greenfield, emocionados, señalaban la pantalla y decían: «Eh, yo me acuerdo de ese lugar. Solía ir por ahí con un tipo como ése». Calley dijo: «Espera que la vea Ted Ashley. Vivía justo a la vuelta». Y se partieron de risa cuando Sandy Weintraub y su hermana Barbara aparecen en una escena en la que De Niro dice: «¿A cuál prefieres, a la Weintraub ancha?» Cuando la película se aproximaba a su punto culminante, reinaba en la sala un silencio total; los ejecutivos con los ojos fijos en el coche cuando da un volantazo y, después, el chirrido de los frenos, los disparos, el choque, De Niro cubierto de sangre, agarrándose el cuello, avanzando a trompicones ante el geiser que brota de la toma de agua destrozada. Fin. Nadie dijo una palabra. Al salir, Marty comentó en broma que a Calley le había gustado la película porque a las chicas Weintraub las trataban como a sendos pedazos de carne, y porque no podía soportar a Fred, el padre de las chicas, su ex bestia negra en el estudio. Cualquiera que fuese el motivo, le habían vendido *Malas calles* a Warner.

Para Scorsese, *Malas calles* significaba un regreso al viejo barrio, el lugar en el que había crecido. Una subcultura étnica, un islote fervientemente católico, Little Italy, en el Lower East Side de Nueva York, podría haber sido perfectamente otro planeta. Scorsese nació el 17 de noviembre de 1942 en Flushing, Queens; el sueño de sus padres, hijos de inmigrantes con poca movilidad social ascendente, era huir de las casas de vecindad, y lo consiguieron, pero cinco años más tarde, por razones que el pequeño Martin nunca comprendió del todo, la familia regresó a un cuarto piso de un edificio sin ascensor en Elizabeth Street, la antigua calle del padre de Martin. Charlie Scorsese era sastre y planchador de pantalones; la madre, costurera. Eran gente trabajadora, afiliada a los sindicatos. «En realidad, viví en un pueblo siciliano la

mayor parte de mi vida», dice Scorsese. «El mundo se dividía en dos: nosotros, los de Little Italy, y los demás. La tensión era palpable, siempre al borde de la violencia».

El menor de dos varones —su hermano le llevaba siete años—, Marty creció entre curas, gánsters e imágenes en la pantalla grande. «Cuando vas al cine de pequeño, no sabes que hay alguien detrás de la cámara», dice. «Simplemente piensas que son los actores los que lo hacen todo. Tardas en darte cuenta de que no es así. “Eh, espera un segundo. Eso es hermoso. Y ese nombre creo que aparece muy seguido. Todas estas películas tienen algo que ver con los caballos, o con la vida familiar, como *Qué verde era mi valle*, *El delator*, *Las uvas de la ira*. Las imágenes, las nubes oscuras, las siluetas recortadas contra las colinas, la música...” Sí, creo que te das cuenta de que lo que estás viendo es poesía. Yo era de una familia que no tenía libros en casa, y tuve que descubrirlo todo solo».

Muy raras veces se arriesgaba Scorsese a salir del barrio. Era bajito, enclenque y enfermizo, un niño de mamá. Y tan alérgico a los animales que se jugaba la vida si acariciaba un perro. Su hermano mayor, Frank, celoso de la atención que Marty acaparaba, solía molerlo a palos. «Marty es básicamente un cobarde», dice su amigo Mardik Martin. «En una escena de *Malas calles* se ve a Marty, que aparece corriendo por una esquina. Ese personaje es él. Siempre se escondía». En la vida adulta haría muchas cosas para evitar los conflictos: aprendió a dejar que los otros pelearan por él, su agente, sus amigos. Es en las películas donde Scorsese expresa su rabia; en su imaginación, sabía vivir muy feliz.

Después del instituto, Scorsese fue al seminario y estudió para cura, pero movido por una inquebrantable pasión por hacer cine, ingresó en la Universidad de Nueva York (NYU) en 1960. Fue como descubrir un nuevo mundo. «Siendo del Lower East Side, y con un padre que no se podía permitir comprarme siquiera una cámara de 8 mm, no podía hacer películas como los demás, que tenían cámaras de 16mm y hacían peliculitas en sus casas el fin de semana. Pero como en realidad lo que yo quería era decir algo con mis películas, me las arreglé para conseguir el equipo».

En la universidad cayó bajo el hechizo de Haig Manoogian, que les enseñaba a sus estudiantes a hacer películas sobre su propia vida, sobre lo que conocían. Manoogian decía: «Supongamos que sabes qué es comer una manzana. Trata de hacer una película de cinco o seis minutos sobre eso. Es muy difícil». Influido por el neorrealismo italiano y el movimiento documental americano de los años treinta, les pasaba a sus alumnos las películas de Paul Strand, Leo Hurwitz y Pare Lorentz, y aunque todos estos directores «embellecían» invariablemente sus imágenes y creían en la Inmaculada Composición y en la Santa Iluminación, Scorsese también probó el sabor del *new cinema vérité*, la película filmada cámara al hombro, un movimiento encabezado por Donn Pennebaker y Ricky Leacock, en pleno desarrollo en aquellos años. Estas influencias de corte naturalista están presentes en sus películas

estudiantiles, y más tarde en *Woodstock* y también en la atmósfera descarnada de *Malas calles*, *Taxi Driver* y *Toro salvaje*. Manoogian machacaba a sus estudiantes con esa estética anti-Hollywood. «No echéis mano del revólver enseguida», repetía hasta la saciedad. «Eso es melodrama. Si eso es lo que queréis hacer, id a la televisión, id a Los Ángeles. Nosotros no queremos hacer esa clase de cine». Las clases de Manoogian estaban a rebosar de chicos de clase media; el profesor nunca había tenido a un alumno como Scorsese, que, si conocía bien algo, era, precisamente, cómo se echa mano de un revólver. «Todos los días de mi vida, en el Lower East Side, siempre había alguien con una pistola encima», dice el director. «Para mí las armas eran como una segunda naturaleza».

Marty era la estrella. Recuerda el director Jim McBride: «Estaba en un nivel totalmente diferente del resto de nosotros. Podía citarte películas, describirlas toma por toma. Mientras nosotros nos dedicábamos a tontear por ahí, tratando de encontrar la exposición correcta, él ya empezaba a filmar esas joyitas».

Como a (casi) todos los demás, la película que le hizo querer ser cineasta fue *Ciudadano Kane*. En 1960 vio *Sombras*, en el Play House de la calle Ocho. «*Sombras* tenía verdad emocional, fuerza», prosigue Scorsese. «Hizo que me diera cuenta de que yo también podía hacer una película». Y añade: «Toda mi vida no he hecho más que rebotar entre *Sombras* y *Ciudadano Kane*». Y después vino Roger Corman. «En la NYU, todas las mañanas teníamos que encenderle una vela a Bergman», recuerda. «Nos hacían estudiar *Las fresas salvajes*». Pero Scorsese prefería *Los ángeles del infierno (The Wild Angels)*: «Eran las películas de Corman las que estudiábamos en esos turbios antros de Nueva York». Sin embargo, a diferencia de Bogdanovich, por poner un ejemplo, Scorsese también acusó la influencia del cine europeo, de películas como *Antes de la revolución* y *Accatone* y directores como Truffaut y Godard. «Lo que Godard nos mostraba eran nuevas maneras de usar las imágenes para contar una historia, nuevas maneras de filmar, de montar», dice. «En *Vivir su vida*, cuando el chico entra en la casa de discos en la que trabaja Anna Karina y dice: “Quiero algo de Judy Garland”, la cámara la sigue por toda la tienda mientras ella va a coger un álbum del estante superior, y después la sigue también cuando vuelve. Eran pequeñas cosas como ésa las que de repente te abrían la mente a otras maneras de hacer cine, algo que no sólo fuera filmar a dos personas que hablan sin moverse de sitio. Una especie de alegría estallaba dentro de mí cuando veía películas de esos directores».

Pese a su pasión y su innegable talento, Scorsese tenía pocas perspectivas. «Todo lo que podía esperar, desde un punto de vista realista», prosigue, «era hacer un corto y, tal vez, trabajar para la Agencia de Información de Estados Unidos (USIA). Pero yo estaba decidido a dirigir películas personales, algo acerca de mi vida».

Scorsese conoció a Mardik Martin en 1961, en la NYU. Mardik, armenio, nacido

en Irán y criado en Iraq, era hijo de una familia pudiente, pero huyó de Iraq para evitar el reclutamiento; terminó en Nueva York, sin un céntimo, y tuvo que fregar platos para pagarse los estudios. Apenas hablaba inglés, y Scorsese era el único que le hablaba. Los dos eran bajitos y maníacos, dos intrusos con pocas probabilidades. Scorsese seguía viviendo en un cuarto diminuto en el apartamento de sus padres. Se hicieron amigos. Como Scorsese no conducía ni podía permitirse un coche, Martin lo llevaba a pasear en su vetusto Valiant rojo, chatarra pura; lo llevaba a Barney's antes incluso de que el lugar se pusiera de moda. Hijo de sastre, Martin se desvivía por la ropa. Era todo un dandi: camisas con puños franceses y gemelos, cuellos almidonados, los pantalones con la raya planchada como cuchilla de afeitar.

Junto con Mardik, Scorsese hizo un par de cortos que ganaron algunos premios; entre ellos, *Its Not Just You, Murray*, en 1964. Scorsese ganó un premio del Screen Producers Guild, y en 1966 se fue a Los Ángeles una semana, a trabajar para Rafelson en un episodio de *The Monkees*; pero él no podía resignarse a hacer televisión: no la entendía, no le gustaba. En sus oídos resonaban las palabras de Manoogian.

Mientras filmaba *Its Not Just You, Murray*, conoció a una actriz de la NYU llamada Lorraine Marie Brennan, una irlandesa «negra» y un poco chiflada que hacía numerología y tiraba el I Ching. Se casaron en 1965, y Martin dejó por fin la casa de sus padres para instalarse con Lorraine en un piso de Jersey City. «“Nuestras esposas nos odiaban”, recuerda Martin. “¿Por qué no os dais por vencidos y os buscáis un trabajo decente? ¿De qué estáis hablando, de cine?” No podíamos vernos en casa porque no dejaban de fastidiarnos». Scorsese trabajó con Mardik en un guión vagamente autobiográfico, inspirado, como no se cansaba de repetir Manoogian, en «lo que conocía». Se titulaba *Season of the Witch*. Los dos despreciaban *El padrino*, de Puzo, entonces un *best-seller*, aunque, como Scorsese bien sabía, lo que contaba nada tenía que ver con la verdad. Él quería contar la historia tal cual era. Los dos jóvenes se sentaban en el Valiant de Martin a escribir, en pleno invierno, con frío y nieve. «Estábamos acostumbrados», dice Scorsese. «Éramos estudiantes de cine. Y los estudiantes de cine escriben en cualquier parte».

También en esos días luchaba con una película llamada *Who's That Knocking at My Door?*; en verano había rodado unos setenta minutos. Protagonizada por Harvey Keitel, que entonces sobrevivía trabajando de estenógrafo en los tribunales, Martin tardó cuatro años en terminarla. Los retrasos hacían que filmar fuese casi imposible. «No hacíamos más que parar y volver a empezar», recordó el director. «Empezábamos a filmar una escena y después, dos meses más tarde, cuando queríamos volver a filmarla, los actores se habían cortado el pelo o ya tenían otro trabajo y no podían venir. Fue una pesadilla».

Los padres de Scorsese lo apoyaban en sus esfuerzos por dirigir: Scorsese padre

pagó de su bolsillo la cuenta del laboratorio de *Who's That Knocking at My Door?* Cuando Martin la terminó, tuvo que añadir un desnudo para atraer a algún distribuidor. También escogió a su representante, Harry Ufland, que trabajaba para William Morris. En 1968, Scorsese conoció a Jay Cocks, que entonces estaba investigando para un artículo sobre estudiantes de cine para la revista *Time*. Cocks llevó a Scorsese y sus amigos a pases para la prensa en el Festival de Cine de Nueva York, y convenció a Cassavetes para que viera *Who's That Knocking at My Door?* «Es tan buena como *Ciudadano Kane*», exclamó Cassavetes. «No, es mejor que *Ciudadano Kane*, tiene más corazón». Marty casi se desmaya. «No podía creerse lo que Cassavetes decía de su película», recuerda Cocks. «Y John lo decía en serio; a partir de ese día, quiso a Marty como a un hijo».

Woodstock fue la introducción de Scorsese en los sesenta. Se sumó al medio millón de hippies cubiertos de barro con pinta de recién llegado de otro planeta, muy compuesto, con un blazer azul y camisa con puños franceses.

Entretanto, el matrimonio de Marty se derrumbaba. Tuvieron una niña a la que llamaron Catherine, por la madre de él, a quien el director tenía por una santa. Marty se quedaba levantado con la niña hasta bien entrada la noche y veía *Psicosis* por televisión. Con la llegada de Catherine, la presión de Lorraine para que ganara dinero aumentó. «Antes de separarse, se pasaban el día peleando», recuerda Martin. «Una vez mi esposa y yo nos fuimos desde Queens, donde vivíamos, hasta Jersey City, a cenar con ellos. Se los oía gritar y chillar desde la calle. Marty abrió la puerta y dijo: “Bueno, mirad, no hemos podido preparar la cena, lo siento”». Para Scorsese, de origen católico, la decisión de dejar a su joven mujer con una niña recién nacida fue una tortura, pero era eso o abandonar su sueño de convertirse en cineasta; al final, triunfó su pasión por el cine, y Scorsese se mudó a Los Ángeles a principios de 1971, a montar *Medicine Ball Caravan*. Fred Weintraub solía abrir las puertas de su casa todos los domingos y recibir a las núbiles promesas de Hollywood alrededor de su enorme cama de agua. Brian de Palma y Marty también figuraban entre los invitados, y unos meses después del terremoto, Marty conoció allí a Sandy Weintraub. Sandy era, en palabras de Don Simpson, una de «las dos hijas tetudas» de Fred, una hippy de diecinueve años sin la menor idea de lo que quería hacer con su vida, recién llegada de Nueva York para visitar a su padre. «Marty me pareció la cosa más mona que había visto jamás», recuerda Sandy. «Era un poco regordete, llevaba el pelo largo y no tenía cuello; además, era más bajito que yo. Me acerqué hasta donde él estaba, me senté en el suelo, lo miré y le dije: “Si le saco un poco de pasta a mi padre, ¿me dejarás que te invite a cenar?” Y él dijo algo así como: “Claro, de acuerdo”. Eran los sesenta, y yo no tenía nada que ponerme salvo los téjanos con los que había viajado y un par de camisetas sin mangas. Pero esa noche quería ponerme un vestido, así que fui a una tienda de telas y me compré un par de metros de tela con la que me envolví,

me hice una especie de túnica. Esa fue nuestra primera salida». Por supuesto fueron a ver una película: *Las noches rojas de Harlem*.

Marty y Sandy se volvieron inseparables; vivieron juntos cuatro años, hasta bien avanzado el rodaje de *Taxi Driver*. (También serían socios creativos; ella figuró como productora asociada en *Alicia ya no vive aquí*.) «Marty era tempestuoso, inestable, vivía de un modo apasionado», añade Sandy. «íbamos a todo lo que se estrenaba. Programas dobles, triples. La suya era una vocación como pocas. Respiraba, comía y cagaba cine. Yo le contaba mis sueños y él me hablaba de la película que había visto por televisión el día anterior. Le encantaba lo que hacía. Si algo le daba miedo, era no poder hacerlo más algún día».

Cuando Scorsese se instaló en Los Ángeles, Brian de Palma le presentó a la actriz Jennifer Salt, que rondaba por allí en busca de trabajo y un lugar donde vivir. Un día, Jennifer hizo una prueba para John Huston, que estaba dirigiendo *Fat City*. Todas las actrices llevaban el mismo vestido, y cuando Jennifer se lo puso por la cabeza, el vestido tenía las axilas todavía húmedas de la transpiración de la aspirante que lo había usado antes que ella, a saber, Margot Kidder. «Estaba todo pegajoso», recuerda Salt. Además, cada una de las actrices ya había oído hablar de la otra.

Kidder, que también buscaba trabajo, se alojaba en el Sunset Marquis. Ella y Salt decidieron compartir piso. Donald Sutherland, a quien Kidder conocía de Canadá, las convenció para que alquilaran una casa en Nicholas Beach por cuatrocientos dólares al mes.

La asimétrica casa estilo nórdico de Kidder y Salt estaba demasiado lejos de «la movida», en la autopista del Pacífico, más allá de Malibú, donde vivía la gente del Viejo Hollywood. Tom Pollock, un abogado, tenía allí una chabola, y la actriz Blythe Danner y el productor Bruce Paltrow vivían cerca. Los productores Michael y Julia Phillips no tardarían en mudarse a la casa de al lado, y los guionistas John Gregory Dunne y Joan Didion vivían un poco más arriba, en la colina. La casa de Salt y Kidder, amén de ellos dos, se convirtió en un imán para el joven Hollywood, un lugar en el que los aspirantes a estrella podían fumarse tranquilamente sus porros, beber vino tinto, contarse historias de John Ford y contemplar a Salt, Kidder y a la también actriz Janet Margolin, antigua compañera de estudios de la primera, bañarse en *topless*.

La casa tenía un enorme salón con bancos a lo largo de las paredes y una chimenea de ladrillo en el centro, rodeada por una fea alfombra que iba de pared a pared. En el segundo piso, dos dormitorios: el de Margot delante, con vista al océano, y el de Jennifer en la parte trasera. Fuera, un mástil en el que orgullosamente ondeaban los colores Salt-Kidder: una bandera teñida por el entonces famoso método del batik.

Salt y Kidder formaban una extraña pareja, eran la dama y el vagabundo. Salt era

la princesa del Sarah Lawrence College; Kidder, de familia obrera, criada en caravanas y cuartos de motel, era astuta y pendenciera, graciosa, muy poco femenina y muy, muy brillante. Jennifer le enseñó a vestir, y ella le enseñó a Salt a arrancar coches ajenos por el método del puente. Kidder era sexualmente agresiva, por no decir voraz, y se acostaba con casi cada hombre que atravesaba el umbral de la casa. Impulsiva, no pensaba en las consecuencias de sus acciones, e iba de crisis en crisis, envuelta en oscuras nubes de desconcierto. Rompía corazones y llevaba a juicio a los productores; además, era miembro muy activo del movimiento pacifista. Sus amigos la tenían por una persona poco estable. Tenía algo de Francés Farmer y, por supuesto, se drogaba como si el mundo fuera a acabarse; siempre era la primera del grupo en fumar, esnifar o tragarse la pastilla de moda.

Un día, en la playa, Eva mordió la manzana. Fue inevitable. El actor Peter Boyle llevó un frasquito con cocaína. Como todo el mundo seguía con la hierba y las drogas alucinógenas, le tocó enseñarles cómo se tomaba. «Pensábamos que las drogas expandían la mente, que las tomábamos para desinhibirnos, así que, ¿qué problema había?», recuerda Kidder. Se consideraban revolucionarios, y las drogas eran una herramienta. Prosigue la actriz: «La única pregunta era: “Bueno, ¿cómo se toma?” Yo, claro, acepté. “Oh, sí, la probaré”, dije, pues yo no tenía tanta sensatez paranoica como los demás. Metí una pajita en la cocaína y esnifé, me metí casi medio frasquito. Recuerdo que se me congelaron los pulmones y me quedé sin respiración. Me pasé jadeando y temblando, no sé, puede que medio minuto. Ésa fue mi introducción a la cocaína».

«Consumir drogas te daba un montón de ideas delirantes, pero también mucha creatividad y, lo que es más importante, rompías tus barreras personales, ese orgullo ridículo, dejabas de aferrarte a ti mismo, abandonabas esa máscara con la que te movías socialmente. Si no hubiera sido así, ninguno de nosotros habría desarrollado su talento. Sin embargo, Steven Spielberg no se drogaba, y tampoco Brian. Marty tampoco, hasta más tarde, cuando se metió en la cocaína. Los directores que terminaron teniendo éxito protegían mucho su cerebro».

Margot empezó a salir con De Palma. Su romance fue pura pasión, puro fuego; hacían el amor en cualquier parte y a todas horas, una vez incluso en un lavabo de la casa de Taplin, durante una fiesta. En esos días, Bobby Fischer desafiaba a Boris Spassky, y toda la costa vivía una especie de fiebre del ajedrez. Brian le enseñó a jugar a Margot, y le tiraba el tablero en la falda cada vez que hacía una jugada imbécil. Ella jugó y jugó hasta el día que le ganó; después, perdió todo interés por el ajedrez.

De Palma tenía un talante sarcástico y era un auténtico genio para decir la frase inoportuna en el momento menos oportuno. Siempre fastidiaba a personas que no le conocían, pero sus amigos se divertían. Se había quedado tan traumatizado por el

estrepitoso fracaso de *Get to Know Your Rabbit*, que tardó mucho tiempo en recomponerse. Tampoco a Margot y Jennifer les iba muy bien profesionalmente hablando. A finales de 1971, las dos llevaban ya unos meses sin trabajar, pero Brian tenía una sorpresa para ellas. Ese año, en el árbol de Navidad, había, envueltos en papel de regalo, un guión para Jennifer y otro para Margot: uno era *Hermanas*, uno de los dos guiones que Brian tenía ya listos para filmar; el otro, *El fantasma del paraíso*.

Brian llevaba a sus amigos a la fiesta interminable de Nicholas Beach, a la que acudían también muchos que no habían sido invitados. En un fin de semana cualquiera, Salt tenía que cocinar para De Palma, Spielberg, Boyle, Brackman, John Milius, Richard Dreyfuss, el director Walter Hill, Bruce Dern, el guionista David Ward, etc. Hasta Rafelson se dejaba caer de vez en cuando. Bistecs a la parrilla, espaguetis, ensaladas improvisadas y variadas. Recuerda Salt: «Siempre estaba preguntándome: ¿chile con carne, ensalada con tres clases de alubias y tarta de queso, o una barbacoa de pollo? No, a Steven no le gusta que ponga calabacines troceados en la ensalada, y a Marty le gusta el chile; ésa era mi ocupación. Cocinaba para los chicos, daba montones de fiestas, les hacía tomar drogas y quitarse los pantalones». Y añade Kidder: «La verdad es que siempre éramos nosotras las que conseguíamos las drogas, las que poníamos la comida; en el fondo, no hacíamos más que atender a nuestros chicos. Y, naturalmente, descartábamos siempre la idea de que lo hacíamos por ser mujeres. Había una auténtica contradicción entre lo que creíamos que hacíamos y lo que en realidad hacíamos».

Los chicos —todo hay que decirlo— estaban muy excitados consigo mismos, con sus florecientes carreras, con la sensación de que sus posibilidades eran ilimitadas. «El objetivo de todos ellos era hacer su primera película antes de los treinta años, porque eso era lo que habían hecho los directores de la *nouvelle vague*», recuerda el actor Kit Carson. «Éramos la generación que nunca iba a envejecer», dice Kidder. «No íbamos a ser parte del sistema, íbamos a hacer películas con mensaje, fueran personales o políticas».

Casi todos los fines de semana, Marty y Sandy cogían el coche y se iban a casa de Margot y Jennifer por la autopista del Pacífico. Sandy no se volvía loca por ir, pero Marty le decía que era importante para su carrera. Nicholas Beach estaba aislado; las únicas reglas eran las que ellos imponían. Por ejemplo, si se quería estar en la onda —y, por supuesto, todo el mundo quería estarlo— había que bañarse en cueros, lo cual era especialmente duro para Marty: la cortisona que tomaba para el asma le hacía engordar. Ni siquiera se acercaba al agua; se sentaba vestido en la arena. Spielberg, a quien tampoco le gustaba mucho el agua, le dijo una vez: «Venga, zambullámonos en el océano».

«No, no, es muy malo, es malísimo. Ahí hay cosas que preferirías no conocer».

«¿Te dan miedo las medusas? Aquí no hay medusas».

«No, no, cosas con dientes». Tras una pausa, añadió: «Yo no me meto en el agua». Mientras tanto, Milius practicaba surf alegremente en las aguas del Pacífico, a un paso de la casa.

Marty tenía una elegancia y una distinción muy europeas que le sirvieron para granjearse la simpatía y el afecto de Kidder y Salt. Un día apareció vestido con un immaculado traje blanco y con un ramo de flores para cada una. Dice Kidder: «Marty parecía febrilmente empeinado en crear una nueva clase de cine, un cine que no fuera insustancial, con su visión personal en cada película, quería combinar la confusión que le creaba ser católico y la intensidad de su espíritu con el cine mismo. Le encantaba la gente que experimentaba cosas nuevas, le encantaba la valentía de la expresión personal, y hablaba muchísimo de ese tema, con mucha elocuencia, aunque muy rápido. No recuerdo haber tenido con Marty muchas conversaciones intrascendentes».

Recuerda Scorsese: «Los años entre mil novecientos setenta y uno y mil novecientos setenta y seis fueron los mejores, porque estábamos empezando. Nos moríamos de impaciencia por ver la siguiente película de nuestros amigos, la nueva de Brian, la de Francis, queríamos ver qué estaban haciendo. Comidas en restaurantes chinos a mediodía, con Spielberg y Lucas, en Los Ángeles. Mi hija bautizó una de las películas de Steven; la llamó *Watch the Skies*, aunque después él la rebautizó y le puso *Encuentros en la tercera fase*».

Uno de esos «chicos» que frecuentaban Nicholas Beach era Paul Schrader. Cuando Schrader ingresó en la UCLA en 1968, se pasó un año recuperando el tiempo perdido, mirando las películas que sus padres, dos auténticos fundamentalistas, no le habían dejado ver en su momento; iba de una punta a otra de la ciudad, de cineclub en cineclub. «Hoy la gente se queja porque tiene que ver una película en vídeo», dice. «¿Has visto alguna vez una copia de *Nosferatu* en 8mm, proyectada en una sábana?» En esos días, todo el mundo estaba bajo la influencia de *El conformista*, de Bertolucci. Prosigue Schrader: «Veías una de Bertolucci y pensabas: Es como si hubiera cogido a Godard y a Antonioni, los hubiera puesto a los dos en una cama, les hubiera apuntado a la cabeza con un revólver y dicho: “Venga, tíos, o folláis u os descerrajo el cerebro a balazos”». A Schrader no le había ido especialmente bien en la universidad. Recuerda la guionista Gloria Katz: «Cateó producción, y siempre estaba llorando por los pasillos tratando de que le firmásemos una petición para que lo dejaran seguir, pero lo mandaron a historia del cine».

Igual que Scorsese y otros cultural y emocionalmente marcados por los años cincuenta, Schrader era una bomba que esperaba el momento de explotar. Llegó a Los Ángeles seriamente trastornado, aunque exageró su reputación de hombre duro e impredecible cuando se dio cuenta de que podía hacerla trabajar en su favor. Adoptó

el atuendo estándar de la generación de Vietnam: chaqueta de excedentes del ejército y botas de combate. Tras un par de años en Los Ángeles, Schrader dejó a su mujer, Jeannine Oppewall, y se lió con Beverly Walker, una renombrada publicista que se ocupaba de películas del Nuevo Hollywood como *Zabriskie Point*, *Carretera asfaltada en dos direcciones* y *The King of Marvin Gardens*. Schrader propugnaba lo que él llamaba «*fucking-up*», es decir, entablar relaciones con los que estaban por encima de él en la cadena alimentaria. Puesto que en esos días aún no era nadie, para medrar servía prácticamente cualquiera, hasta una publicista, pero la suya fue una jugada astuta, porque Walker estaba bien relacionada y mejor considerada. Además de un amor, también encontró una fan que fue su agente en casa y consultora en cuestiones de montaje.

En este mar de piojos con ganas de ser alguien, Schrader era el piojo mayor. Bajito, con su pelo negro grasiento, la nariz ancha y carnosa y sus gafas de payaso a lo Groucho Marx, conservaba todas las fragilidades de la infancia pese a estar ya en los primeros años de la madurez. Tenía tics nerviosos, úlcera, asma, y un defecto del habla lo hacía farfullar con timidez; cuando hablaba, bajaba la vista y se miraba los pies. También era claustrofóbico.

Con todo, Schrader tenía una inteligencia formidable, y la capacidad de reinventarse una y cien veces. Era gracioso, despiadado, y a Walker le gustaba. Cuando la llevaba a ver películas en la UCLA, conducía como un loco, y hasta se subía a la acera para adelantar. No obstante, ella pronto empezó a recelar. «Lo que no podía soportar de Paul era que me utilizara tan descaradamente», dice Walker. «Yo conocía a un montón de gente famosa; él no conocía a nadie y quería conocerlos a toda costa. Después, trataba de excluirme y entablar con ellos una relación personal y así hacer carrera».

Walker había tenido un romance varias veces interrumpido y retomado con Clint Eastwood. «En Hollywood, los hombres presionan muchísimo a las mujeres para follárselas, aunque sólo sea una vez», dice Walker. «Es como el perro que mea en el poste de la farola. Quieren tener esa clase de conexión contigo; primero marcan su territorio y después, tal vez, se relajan». Eastwood y Walker habían seguido siendo amigos, y Paul lo sabía. «¿Qué clase de relación puedes tener con alguien cuando te acuestas con él y después, en cuanto te das la vuelta para dormir, te pide que le pases un guión suyo a Clint Eastwood?», pregunta Walker. La relación entre Beverly y Paul empezó a agriarse cuando ella descubrió que él había revisado su agenda Rolodex para contactar con algunos de sus conocidos. «La verdad es que creo que Paul, si pudiera, le robaría el diario a su propia madre», dice Beverly. «No tenía ninguna conciencia de culpa, ningún escrúpulo moral». Leonard, el hermano de Paul, recuerda: «Yo solía decirle: “Paul, ¿cómo puedes utilizar así a tus amigos?” Él me miraba como si no entendiera y decía: “¿Para qué otra cosa sirven los amigos?” Paul

sabía que lo que hacía era una putada, pero no le importaba. “¿Quieres triunfar o no?”»

Al final, Walker dejó a Schrader y regresó un tiempo al norte de California, en junio de 1972, donde trabajó como ayudante de los productores de *American Graffiti*. Recuerda: «Paul me llamaba todas las noches, me rogaba que lo dejara venir, pero yo nunca se lo permití porque sabía que lo que realmente quería era conocer a George Lucas y, a partir de ahí, a Francis y a todos mis conocidos de San Francisco. Puede decirse que estaba atravesando una crisis nerviosa; sollozaba y amenazaba con suicidarse».

Tras el fiasco de *THX*, Lucas se vio en una encrucijada. Su reacción se parece bastante a la de Hopper tras el fracaso de *The Last Movie*. «George no sólo pensaba que había conseguido hacer una película visualmente emocionante, sino también una película que trataba de algo», recuerda el guionista y amigo Matthew Robbins. «Le decepcionó que no hubiera público para las películas de arte americanas».

Francis le dijo a George: «No seas tan extravagante y trata de hacer algo que sea humano. No hagas cosas abstractas. Lo único que haces es ciencia ficción. Todos piensan que eres un tipo seco, pero tú puedes ser cálido, divertido, y hacer una película cálida y divertida». Marcia también lo defendía. «Cuando *THX* se fue a pique, nunca le dije: “Te lo había advertido”, pero sí le recordé que le había advertido que su película no hacía participar emocionalmente al público», recuerda Marcia. «Él siempre decía: “Implicar al público emocionalmente es fácil. Cualquiera puede hacerlo con los ojos vendados, buscar un gatito y que un tipo lo estrangule”. Lo único que quería hacer era cine abstracto, poemas sinfónicos, colecciones de imágenes. Recuerdo que un día George me dijo: “Te voy a demostrar lo fácil que es. Haré una película que emocione al público”».

Lucas estaba resentido porque lo habían forzado a hacer una película comercial, pero también fue un desafío. Reconoció que Hollywood ignoraba a gran parte de su público potencial, un público que se estaba cansando de la dosis regular de sexo, violencia y pesimismo que le administraba el Nuevo Hollywood, un público con nostalgia de los valores optimistas del Hollywood de antes. «Hasta que hice *American Graffiti*, trabajé básicamente en películas pesimistas, *Apocalypse Now* y *THX*, las dos muy amargas», dijo. «Todos sabemos, tal como se han ocupado de señalar todas las películas de los últimos diez años, lo terribles que somos, lo mal que hicimos yendo a Vietnam, cuánto hemos arruinado el mundo, lo idiotas que somos y lo podrido que está todo. Ir al cine se ha vuelto deprimente. Por eso decidí que ya era hora de hacer una película que hiciera que, al salir, la gente se sintiera mejor que al entrar. La verdad es que me di cuenta de que los chicos estaban perdidos, tomé conciencia de que los años sesenta se habían cargado el patrimonio cultural que habíamos construido desde la guerra [la Segunda Guerra Mundial], y de que ya no

molaba seguir actuando de esa manera, decir simplemente “Siéntate ahí y colócate”. Yo quería preservar lo que para toda una generación de americanos significó ser un adolescente más o menos desde mil novecientos cuarenta y cinco hasta mil novecientos sesenta y dos». Lucas quería hacer una película sobre algo que él conocía de cerca, los ritos de paso a la edad adulta en una pequeña ciudad y en los años cincuenta: los célebres *dragsters* —coches trucados— y las canciones de moda que eran la columna musical de todo, desde las carreras hasta el magreo más descarado, la bebida, las chicas, las ansiedades generadas por el hecho de marcharse de casa. Y ambientó la trama a principios de los sesenta, en vísperas de Vietnam, para que la historia tuviera un poco más de resonancia y se convirtiera en una elegía por la inocencia americana.

American Graffiti era una idea bastante difícil para que funcionara en el papel. Era una historia sin un único protagonista, centrada en cuatro jóvenes con historias separadas y con un argumento casi inexistente. Cuando Jeff Berg, el representante de Lucas, envió el guión a los estudios, la mayoría lo rechazó. Bart, que era uno de esos ejecutivos a los que poco impresionaba Lucas, era incapaz de imaginarse a George dirigiendo una película; lo consideraba poco comunicativo, el máximo exponente del pasivo-agresivo, un tipo al que había que agarrar por el pescuezo para sacarle una palabra. Finalmente, Universal mostró un asomo de interés. Ned Tanen había crecido en el sur de California, y le encantaban los coches, las carreras, ese ambiente; por eso, el cuentito de Lucas acerca de unos gilipollas sobre cuatro ruedas despertó su curiosidad. *Graffiti* pasó a ser la última película de su lista de filmes de bajo presupuesto.

Tanen sabía que necesitaba un buen productor para trabajar con Lucas. Coppola, al que hasta un día antes Tanen había ridiculizado tratándole casi de payaso, «Francis el loco», de repente había pasado a ser la salvación de la industria y, por lo tanto, era la opción lógica. Tanen le dio a Lucas a escoger entre una lista de productores. George, sin pensárselo dos veces, señaló el nombre de Francis, aunque la idea no lo hacía muy feliz; después de *THX*, había resuelto seguir su propio camino, pero de pronto parecía que todos los caminos conducían a Francis. Coppola aceptó inmediatamente: «Sí, desde luego, fantástico. Pero ya sabes, esta película tenemos que hacerla tú y yo. Saquémosla de Universal. Yo te la financiaré». Lucas tragó saliva y pensó: Oh, Dios mío, ¿y ahora qué va a pasar? Francis va a joderme la marrana con sus ideas grandiosas. Pero Universal no iba a retirarse, mucho menos ahora que había otro interesado.

Según Coppola, aún no habían cerrado el trato con Universal cuando fue por primera vez al City Bank de Beverly Hills y consiguió un préstamo de 700.000 dólares con la garantía de su porcentaje en *El padrino*, pero Sidney Korshak lo disuadió, le dijo que si *Graffiti* fracasaba, sus hijos perderían sus ingresos futuros por

El padrino. En esos días, Ellie Coppola, a la que no le gustaba mucho el guión de *Graffiti*, convenció a su marido de que sería mejor que pusiera como garantía *El padrino* cuando tuviera que financiar un proyecto personal que ningún estudio respaldase. Así pues, Coppola se dio por vencido y dejó de buscar financiación.

Coppola recibió 25.000 dólares y el diez por ciento del neto de Universal, y otro quince por ciento de Lucas. Tanen le ofreció a Lucas un presupuesto de 600.000 dólares, incluidos los derechos de la música. Berg consiguió subirlo a 750.000, lo que aún seguía siendo humillante para Lucas, que había gastado 1.200.000 en *THX*. Estaba yendo para atrás. Con todo, era mejor que nada, y aceptó 20.000 y el veinticinco por ciento.

Coppola convenció a Willard Huyck y Gloria Katz para que trabajaran en el guión. Desde el punto de vista de estos guionistas, «Francis ya tenía la película hecha», dice Huyck. «George era capaz de ver en el aeropuerto a dos tipos que discutían y decir: “Así son exactamente las personas que quiero para la película”. Después los traía para hacerles una prueba de lectura, y Francis le decía: “George, creo que necesitamos actores de verdad”». Más que la mayoría de los filmes de la época, *American Graffiti* fue una película basada en la selección de actores, y una vez más fue Fred Roos el que seleccionó a futuras estrellas como Richard Dreyfuss, Harrison Ford y Cindy Williams.

El rodaje de *American Graffiti* comenzó la última semana de junio de 1972 y duró veintiocho días. Fue un rodaje duro, sin dinero y sin tiempo. A Lucas le preocupaba la dirección de actores, que nunca había sido su fuerte. No tenía la menor idea de qué decirles, y le gustaba afirmar que los actores eran irrelevantes. Él creía que la parte más importante de una película eran los primeros cinco minutos y los últimos veinte, que todo lo que hay entre medio es relleno y que, si hay acción suficiente, nadie nota que los personajes no son especialmente complejos o que la interpretación es acartonada. Lucas contrató a un profesor de arte dramático para que trabajara con los actores mientras él se limitaba a presidir el rodaje detrás de la cámara. Dice Coppola: «A George le dieron ese reparto ya formado, y tuvo que filmar tan rápido que no hubo tiempo para dirigir a los actores. Los ponía y los filmaba, y tenían tanto talento que... Fue pura suerte».

Tanen, obsesionado con una de sus grandes producciones, *Jesucristo Superstar*, volvió loco a George, que nunca podía hablar con él por teléfono. Por otra parte, cuando Tanen hacía una de sus poco frecuentes visitas al plató, Lucas pasaba de él olímpicamente. «George no tiene dotes sociales», dice Katz. «Él tiene la idea de que los ejecutivos lo único que tienen que hacer es firmar los cheques. No quería ni oír lo que decían, no los respetaba. Que los ejecutivos se llevaran una tajada de su película era algo espantoso para él. Y Ned era muy combativo, lo cual a George no le gustaba nada».

Tanen encargó a Verna Fields el montaje de *American Graffiti*; Marcia fue su ayudante. Fields se había hecho un nombre con su trabajo en *El héroe anda suelto*, *¿Qué me pasa, doctor?* y *Luna de papel*, de Bogdanovich. Era una mujer alta y cálida con pelo castaño corto y gafas de medialuna sujetas de una cadena, que siempre llevaba en la punta de la nariz. Parecía una tía judía, salvo que, en lugar de hablar de recetas de la cocina yiddish, hablaba de montaje. La llamaban la Madre Montadora, y todos la escuchaban fascinados mientras ella soltaba «vernismos» tales como: «Si no puedes resolverlo, fúndelo».^[36]

De hecho, Marcia conoció a Lucas y se enamoró de él cuando a finales de los sesenta Fields los contrató a los dos para que le ayudaran a archivar y a montar, en su casa del Valle y para la USIA, metraje de los viajes de L. B. Johnson al Extremo Oriente. Nacida en Modesto en 1947, Marcia Griffin era una «hija de las fuerzas aéreas». Sus padres se divorciaron cuando ella era un bebé, y su madre la crio en la estrechez, en North Hollywood. Marcia era tan extrovertida como George reservado. Ella era el sol; George, la noche. Como Bogdanovich y Platt, Marcia y George se complementaban. Se casaron en febrero de 1969, y cuando se mudaron a Bay Area para participar en el experimento de Zoetrope, alquilaron una casa en Mili Valley, al norte de San Francisco.

Verna, Marcia y George montaron *American Graffiti* en el garaje de una casa de Mili Valley, propiedad de Coppola, reconvertida en sala de montaje. En la moviola, Francis había pegado fotocopias de los cheques millonarios que Paramount le había extendido tras el éxito de *El padrino*.

Entretanto, Scorsese seguía luchando. Iba con Sandy a fiestas, hacía contactos y poca cosa más. La movida era divertida pero, para el joven aspirante a director, no dejaba de ser trabajo. «Yo era un oportunista», dice. «Iba a todas las fiestas, hablaba con todo el que podía con tal de conseguir una película. Miraba a alguien y lo único que me preguntaba era si podría ayudarme o no. Averiguaba cosas, maneras de poder verlas y encontrar tolerables sus ideas aunque no fueran muy simpáticas. Tenía mi propia agenda. Era obsesivo, implacable, falto de escrúpulos». En palabras de Schrader: «Nadie triunfa en el cine si no da la lata. Lo primero que piensas cuando te despiertas es “¿A quién puedo darle la lata hoy?”, y lo último que piensas antes de irte a dormir es “¿A quién puedo darle la lata mañana?”»

A nadie explotó Marty más que a Sandy. Ella lo cuidaba, lo mimaba, lo ayudaba con los guiones; también lo quería. «[Marty] necesitaba muchísima atención», dice Weintraub. «Había que comprarle ropa a Marty, había que comprarle un coche a Marty. Tenía un Lotus pequeño. Era un amor, él tan bajito y en ese coche enano». Cuando la cosa pasaba de la raya, ella se quejaba y decía que Marty le chupaba la sangre como un vampiro. De hecho, lo llamaban «Drácula», por sus hábitos nocturnos.

Scorsese, todo fobias y ansiedades, empezó a ver a un terapeuta. Detestaba volar, y durante el despegue apretaba con fuerza un crucifijo hasta que los nudillos se le ponían blancos. Vivía agobiado por supersticiones, una mezcla de catolicismo y otros arcanos de su cosecha: premoniciones tomadas de sueños, señales y aversiones y presagios de varias clases. Su número de la mala suerte era el once; como vivían en un edificio con plazas de aparcamiento numeradas, él evitaba todas las plazas cuyos dígitos sumaban once. No viajaba el día once de ningún mes ni aceptaba una habitación en el piso once de ningún hotel. Tenía también un talismán de oro para mantener alejados los malos espíritus, y llevaba al cuello una especie de relicario lleno de amuletos. El día en que lo perdió, casi le dio un ataque. Sandy tuvo que salir corriendo a comprarle más chucherías de la buena suerte para llenar un nuevo relicario.

«Marty profesaba una filosofía estilo Rimbaud», dice Taplin. «Una vez me dijo: “No pasaré de los cuarenta”. En efecto, su filosofía era: vive a tope, haz tu trabajo y muere joven. No es que fuera autodestructivo; simplemente tenía una sensación malsana de muerte inminente, creía que iba a morir en un accidente de avión, por ejemplo, o que su salud iba a fallarle, y por eso tenía que conseguir todo lo que pudiera, cuanto antes».

Marty necesitaba a Sandy, pero al mismo tiempo le molestaban los tiernos cuidados que ella le prodigaba. Dice Taplin: «Sandy era muy madraza, y él a veces no quería que lo mimaran y cuidaran tanto». Ella era joven y tenía pretensiones de superioridad moral; creía que lo sabía todo. Y él tenía muy mal genio, y aunque era cauto y poco directo con los hombres, con las mujeres se desahogaba. Discutían un día sí y el otro también. «Una vez se enfadó y tiró todo lo que había sobre la mesa. Recuerdo que un vaso salió volando. Yo estaba desnuda y algunos cristales se me incrustaron en la espalda. Nunca me atacó ni me pegó, pero daba puñetazos en las paredes y tiraba los teléfonos. No podíamos tener teléfono en casa. Una vez, yo estaba hablando por teléfono con Taplin, enfadada por algo. Marty me lo arrebató y se puso a insultar a Taplin hasta que tiró el teléfono y lo destrozó. Después bajó a la calle en el ascensor, puso una moneda en un teléfono público y siguió gritándole».

A medida que el éxito de Marty aumentaba, las mujeres que anteriormente no le habrían dado ni la hora se volvieron de repente «disponibles», cosa que también afectó seriamente a la pareja. «Marty no era muy atractivo físicamente, nunca ligaba, nunca nadie lo había tenido por guapo o interesante, y de golpe pasó de don nadie gordo e inútil a director famoso y rico», recuerda Weintraub. «Eso tuvo consecuencias, es innegable. Como si esa hermosa rubia que deseaste toda la vida se te arrojase a los brazos. ¿Quién se atreve a decirle que no? Eran los setenta, se llevaba lo de la pareja abierta y ese rollo. Yo solía hablar de eso con Marty, pero a él lo volvía loco. Creo que pensaba que a mí me daba igual. Con él siempre perdías».

Gran parte del carácter apasionado de Scorsese era pura rabia. Weintraub piensa que esa rabia la heredó de su padre: «Recuerdo una vez que sus padres vinieron a visitarnos. Su padre se inclinó y dijo en voz baja: “¿Sigues viendo a ese médico raro, el terapeuta?” Y Marty le respondió: “Sí, la verdad es que me ayuda mucho”. Su padre se volvió con la cara desencajada, encendida, y muy cabreado, le dijo: “¿Cuándo vas a crecer, Marty? ¿Cuándo vas a ser un hombre?”»

Hacia mediados de 1971, Corman le ofreció a Marty la dirección de *Boxear Bertha*, una variación sobre el tema de *Bonnie y Clyde*, un drama de los días de la Depresión acerca de un sindicalista perseguido (David Carradine) y una bonita rubia vagabunda que viaja en un furgón de carga (Barbara Seagull, luego Hershey), exactamente la clase de combinación de política y sensacionalismo que le encantaba a Corman. Dice Simpson: «Juro que Roger no sabía qué película haría Marty. A él lo único que le importaba era: “¿Va a enseñar las tetas Barbara en *Boxear*?”»

Bertha se estrenó en un programa doble con *Thousand Convicts and a Woman*. Scorsese, algo avergonzado con el resultado, se lo enseñó a Cassavetes, que expresó lo que aquél ya pensaba. «Bonito trabajo, pero no vuelvas a hacer nada como esto», dijo Cassavetes. «¿Por qué no haces una película acerca de algo que de verdad te importe?» Y Scorsese rechazó la siguiente oferta de Corman y se puso a hacer *Malas calles*.

En el fondo, el Nuevo Hollywood era como un pueblo en el que todo el mundo se conocía, y al final Schrader conoció a Scorsese. Sin embargo, en esos días Scorsese aún no había triunfado, y Schrader, con su carrera siempre en mente, tendía a acercarse a los miembros de más éxito del grupo. El ubicuo Jay Cocks le había presentado a De Palma en la sala de proyecciones de Fox en Nueva York, una magnífica sala del West Side, con Cinemascope, llamada Scheherezade. Poco antes, Schrader había escrito en *LA* una crítica favorable de *Hermanas*, protagonizada por el dúo Kidder-Salt. Más tarde, De Palma lo llevó a casa de ambas, donde compartía el lecho con Margot. «Ese bicho raro llegaba a las diez de la mañana, aporreaba la puerta y nos despertaba con una botella de whisky escocés, la dejaba en la mesa con un golpe, y después se dedicaba a seguir a Brian como un perrito faldero», recuerda Kidder. «Me caía bastante gordo, no lo aguantaba en casa, lo odiaba. Yo quería estar con Brian, y Brian siempre estaba con él, absolutamente embobado. A Schrader no le gustaban las mujeres. Y Brian era el tío que todos los tíos querían ser».

Schrader comprendió inmediatamente que ahí estaba en su salsa. «Soy básicamente depresivo, cínico, propenso a intelectualizarlo todo. Por eso con Marty y Brian me llevaba de maravilla». Le atraían las personas como él: neoyorquinos desplazados, chalados, artistas. Como dice el productor Howard Rosenman: «A Paul nunca le gustó lo normal. Le atraían los católicos neuróticos, devorados por la culpa, los judíos, los japoneses». Schrader había escrito un libro incomprensible acerca de

Ozu, Dreyer y Bresson (más tarde se puso en el coche una matrícula personalizada con las letras OZU), y se le consideraba, junto con De Palma, el intelectual del grupo.

Schrader también se pegó como una lapa a John Milius, el hombre de más éxito de todos los habituales de Nicholas Beach. Después de *Apocalypse Now*, había escrito *Las aventuras de Jeremiah Johnson*, *El juez de la horca* y un borrador de *Harry el sucio*, y también tenía en su haber un encomiable trabajo como director: *Dillinger*, su primer largometraje, aunque la película fue un fracaso. No le daba miedo alardear de sus credenciales de hombre de derechas, y hacía todo lo que podía para escandalizar a los niños mimados de Hollywood. Milius, como Schrader, era un misógino: las mujeres lo encontraban difícil. «Era imposible relacionarse con John, era un fanfarrón incurable», dice Gloria Katz. «Así que, a menos que estuvieras dispuesta a sentarte ahí como una boba horas y horas, era un tipo de lo más aburrido».

Dice Rosenman: «A Schrader le atraía la energía masculina de Milius, su lado Hemingway, y también su lado escritor, autodestructivo, su manera de vivir matándose». Y añade Kit Carson: «Schrader estaba enamorado de Milius, no cabe la menor duda. Imitaba su conducta, pensaba que, si te comportabas como un loco, asustabas a la gente y te respetaban».

A las mujeres Schrader les caía fatal, no apreciaban sus fibras más delicadas. En realidad, él estaba perdidamente enamorado de Kidder. Una noche, los dos iban en el coche de Paul por Sunset Boulevard, a encontrarse con Brian en una proyección. «¡Bésame! ¡Bésame!», le imploró él de repente. Ella se apartó y le dijo: «No pienso besarte. ¿Te has vuelto loco?» Paul, encaprichado, creyó que lo que tenía que hacer era montarle una escena de celos. Al fin y al cabo, Margot se acostaba con todo lo que llevaba pantalones, menos con él. Paul frenó de golpe y dio un giro de trescientos sesenta grados. «Casi me muero del susto», dice Kidder. «Le di un beso en la mejilla, él dejó de hacer girar el coche y siguió hasta que llegamos al cine».

Como Kidder, tampoco Sandy Weintraub podía aguantar a Schrader. «Paul era un ser humano muy atormentado. Cuando dejó su apartamento, iba de bar en bar y se pasaba la noche bebiendo».

El sentimiento era mutuo. «No entendía qué le veía Marty», dice Schrader. «Ella no era atractiva ni graciosa, y en cuanto empezábamos con las referencias era incapaz de seguirnos la conversación. Ésa era mi condición para aceptar la compañía de alguien. Pero Marty era un hombre que no podía vivir sin una mujer a su lado, y antes que estar solo prefería estar con alguien, aunque tuvieran problemas o no se llevaran bien. Por eso siempre que dejaba a una pasaba inmediatamente a la siguiente».

Malas calles, película que Harry Ufland, el representante de Scorsese, aún seguía ofreciendo de estudio en estudio (al final hubo del guión algo así como veintisiete borradores), todavía se llamaba *Season of the Witch*. Cocks la rebautizó tomando

prestada una expresión de Raymond Chandler. Corman le ofreció a Scorsese 150.000 dólares para que filmase *Malas calles*, pero únicamente si consentía en reescribir el guión para un reparto de actores negros, con la finalidad de aprovechar la popularidad de *Las noches rojas de Harlem* y sus derivados. Scorsese se negó. Verna Bloom, la mujer de Cocks, una actriz que había trabajado en *Hombre sin fronteras* y *Médium Cool*, de Wexler, le había presentado a Taplin, ex mánager de las giras de Bob Dylan y The Band. Taplin, que quería meterse en cine, le dijo a Scorsese que podía conseguir el dinero para producir *Malas calles*. La historia tenía dos personajes muy ricos en matices: Charlie, el sucedáneo de Marty, escrito para Keitel, y Johnny Boy, el amigo bocazas y con los tornillos algo flojos.

Por mediación de Bloom, Marty también había conocido a De Niro, que había actuado con ella en una pieza de Jack Gelber. Actor y director fueron a una cena en casa de Jay y Verna en la calle Setenta Este, decorada con una colección de cestas indias del suroeste que Bloom había coleccionado durante el rodaje de *Hombre sin fronteras*. Scorsese y De Niro habían crecido en el mismo barrio, separados por apenas seis calles, pero se conocían poco, probablemente porque De Niro, hijo de un artista, había crecido en una familia bohemia de clase media. Aunque eran polos opuestos, cada uno de ellos quería lo que el otro tenía, e hicieron buenas migas. Dice Cocks: «Bob se rebelaba metiéndose en historias pesadas, callejeras, y Marty envidiaba la clase de vida que Bob había tenido, una familia que había hecho mucho hincapié en la creatividad; para él, era como el paraíso, como la liberación».

De Niro se tomaba muy en serio lo de la interpretación, y no perdía el tiempo por ahí hablando de tonterías. Era tan tímido que rozaba el autismo, lo cual le hacía tremendamente difícil conseguir trabajo. «Era imposible colocar a De Niro», recuerda la directora de casting Nessa Hyams. «Lo arrastrábamos a todas las pruebas de lectura de todos los directores, pero no hablaba. Nosotros decíamos: “No habla pero tiene mucho talento”. Y el director nos respondía: “¡Gracias, el siguiente!”» Cuenta Sandy Weintraub: «Para comunicarse con Bob, lo que se necesitaba eran muchos gestos, caricias, muy pocas palabras. En las fiestas, solía sentarse en un sofá y quedarse dormido».

De Niro leyó el guión, pero rechazó el papel de Johnny Boy, el descontrolado loco del barrio, y dijo que quería interpretar a Charlie, el personaje que se debate entre la Iglesia y la mafia. (Los patrocinadores querían una estrella para ese papel — Jon Voight—, pero a Voight no le interesó.) Scorsese se mantuvo firme: quería a Keitel. Al final, De Niro cambió de opinión y aceptó el papel de Johnny Boy.

El presupuesto de *Malas calles* rondaba los 600.000 dólares. La mayor parte de la película —los interiores— se rodó en Los Ángeles en otoño de 1972. «Para hacerla tuve que aprender cómo se hace una película», dice Scorsese. «En la escuela de cine no aprendí a hacer una película. Lo que se aprendía en la escuela de cine era a

expresarse con imágenes y sonido. Pero aprender a hacer una película era algo totalmente distinto. Están la junta de producción, el calendario de rodaje. Hacer una película significa levantarse a las cinco de la mañana para llegar a tiempo al estudio, y también dar de comer a los actores y al equipo».

Antes de ir a Los Ángeles, Scorsese rodó seis días y seis noches en Nueva York, los exteriores y algunos interiores clave: las escaleras de las casas de vecindad de Little Italy, el cementerio de la vieja catedral de San Patricio, lugares que no podían reproducirse en Los Ángeles. Como prácticamente no había dinero, Scorsese organizó un equipo con estudiantes de la NYU. «Eran chicos muy jóvenes», prosigue. «Para la escena de los dos chicos gays se perdieron dos escenas enteras, incluido el primer plano de Bob, porque uno de los ayudantes de cámara olvidó dónde había puesto la película y se marchó. “Dejémoslo, estoy hecho polvo. Quiero irme a casa”. Tuve que reconstruirlo todo. Bob dispara un revólver desde una azotea, apuntando hacia el Empire State, pero la ventana en la que da el disparo termina siendo una ventana de Los Ángeles». Scorsese estaba tan tenso que, para no comerse las uñas, llevó guantes blancos todo el rodaje.

Para empeorar las cosas, la gente de su viejo barrio no le ayudó mucho, que digamos. «Llegar a mi barrio y rodar fue más fácil para Francis que para mí. La gente estaba muy paranoica. “¿Quién se cree que es? Es uno de los nuestros. Aquí no queremos cámaras”. Era una sociedad muy, muy cerrada, había que hacer chanchullos con todos. Al final, cuando mi padre se enteró, vino a verme y me dijo: “Tendrías que haber hablado conmigo. Yo podría haber hablado con fulano y mengano”. Y yo le dije: “No, no quiero que te mezcles en esto”. Cuando enviaron la factura, el total era de cinco mil, así que se los pedí a Francis y me los dio. En cuanto la película empezó a hacer dinero, se los devolví».

Tras una proyección de la primera copia de *Malas calles*, Weintraub, Scorsese, De Niro y unos cuantos más se retiraron a un restaurante para lo que Weintraub suponía que sería una disección en grupo de la película, pero De Niro y Scorsese desaparecieron en el lavabo de hombres, donde se pasaron dos horas y media comentándolo todo entre ellos. Dice Weintraub: «Lo que Marty y Bob hacían juntos, lo hacían en privado. Por nada del mundo se permitía la entrada a las mujeres».

Ayudarse mutuamente era un hábito profundamente arraigado entre los directores del Nuevo Hollywood. No obstante, las llamas de la competencia, aunque no siempre visibles, quemaban, y mucho. En palabras de Scorsese: «Siempre hubo una línea muy delgada en la que tal vez a una persona le prestaban más atención que a otra. Pero si la persona que recibe menos atención ve tu primera copia, podría llevarte por un camino negativo a propósito, o sin siquiera darse cuenta, simplemente por celos. Todo era muy complicado». Añade George Litto, que esa misma década fue productor de De Palma: «Brian nunca creyó tener más éxito que Marty, Francis o

George. Eso lo hacía sentir muy incómodo». De Palma le aconsejó a Scorsese que eliminara una de las mejores escenas de la película, la improvisación entre De Niro y Keitel en la trastienda del club, precisamente la escena que llamó la atención de Calley. Le dijo: «Es puro relleno. Quítala». Scorsese le hizo caso, pero por suerte Cocks insistió en que volviera a ponerla. «Brian estaba más en la línea convencional», añade Scorsese.

«Él era el que hablaba muy a menudo sobre qué funcionaría en el mercado y qué no. Y nosotros, como tontos, pensamos que *Malas calles* funcionaría en el mercado. Pero estábamos haciendo un cine diferente y no lo sabíamos».

American Graffiti se preestreno en territorio de Lucas, el Northpoint Theater de San Francisco, el 28 de enero de 1973. Tanen cogió un vuelo de una línea aérea comercial, el mismo que tomaron Hal Barwood, Matthew Robbins y Jeff Berg. Estaba en uno de sus días negros. «Ned no se sentó con nosotros en el avión, y tampoco quiso compartir un taxi hasta el hotel», dijo Robbins.

Fue una proyección inolvidable. Recuerda Marcia: «Empezó la película y en el momento en que sonó “Round Around the Clock”, la gente empezó a armar jolgorio y a gritar, y cuando Charlie Martin Smith aparece con la Vespa y se estrella contra la pared, ¡el público estalló en carcajadas! La gente siguió la película de principio a fin, y cuando terminó se puso de pie y aplaudió. Francis, George y yo estábamos eufóricos. Estábamos en la última fila, y de repente vimos que un hombre se ponía de pie y decía, con voz muy alta y clara: “Esta película no puede estrenarse”. Yo estaba en estado de *shock*».

Tanen no hizo caso de la reacción del público, y pensó: Este lugar está lleno de amiguetes de George. Al terminar la proyección, arrinconó al productor Gary Kurtz en el vestíbulo: «Esta película no está como ha de estar, así no podemos presentarla al público. Tendrías que habérmola pasado antes. Yo iba a batear por ti, y tú me fallas». Girando sobre sus talones para mirar a Coppola, que acababa de atravesar la multitud que rodeaba a Tanen y Kurtz, añadió, furioso: «Estoy muy preocupado, tenemos que reunimos, nos queda mucho por hacer». Coppola miró a George y pensó: Está asustado, parece que quisiera esconderse. Tiene miedo. Ahora todo depende de mí.

«¿De qué estás hablando?», preguntó Coppola, y el temblor en la voz delataba su ira. «Tú has estado en la sala estas dos horas, ¿no? ¿No has visto ni oído lo que todos acabamos de ver y oír? ¿Qué me dices de las risas?»

«He tomado notas. Tendremos que ver si puede estrenarse».

«¿Que vas a ver si puede estrenarse?», rugió Coppola, que estaba que trinaba. «Lo que tendrías que hacer es arrodillarte y darle las gracias a George por salvarte el pellejo. Ese chico se ha matado haciendo esta película para ti. Lo menos que puedes hacer es darle las gracias».

Francis sacó un talonario y ofreció comprarle la película a Universal en el acto:

«Si no te gusta, déjala, la colocaremos en cualquier otro estudio y recuperarás tu dinero». Tanen desapareció en su limusina y se marchó al aeropuerto. Pensaba que Coppola estaba fanfarroneando. «Francis, que habría preferido no tener nada que ver con la película, de repente decidió apadrinarla», dice el productor. Tanen y Coppola no volvieron a hablarse en veinte años.

Cuando todo terminó, George, deshecho, llamó a Willard y Gloria y les dijo: «No sé qué hacer, esta película... la gente está reaccionando estupendamente y no hacen más que decirme que van a pasarla por televisión». Pese a todo, le alegró la reacción de Francis. Hoy dice: «Lo cierto es que Francis le plantó cara a Ned. Yo le había hecho pasar un mal rato cuando pasó lo de Warner con *THX*, y se lo reprochaba. “¿Vas a dejar que la corten?, ¿no piensas impedirlo?”, le había dicho, y cuando parecía que iba a repetirse la historia con *Graffiti*, dije: “Ya estamos otra vez”. Pero Francis hizo lo que tenía que hacer. Me sentí muy orgulloso de él».

Un día, mientras Paul Schrader jugaba al ajedrez con De Palma, mencionó de pasada que había escrito un guión llamado *Taxi Driver*, la historia de las correrías nocturnas de un taxista —un veterano de Vietnam violento y alienado— por Times Square, donde tropieza con toda una galería de basura humana y, como la cosa más natural del mundo, va limpiando la sangre y el semen que sus pasajeros dejan en el asiento trasero. Travis Bielde, el protagonista, se entusiasma con una rubia que trabaja en una campaña política; su atención oscila entre ella e Iris, una prostituta de doce años. La historia culmina con un baño de sangre cuando Bielde mata a balazos al chulo de Iris y a sus clientes en una tentativa por redimirla.

«Le leí todo el guión en voz alta a Jennifer y a Jill Clayburgh, una mañana en la playa de Trancas», dice De Palma. «Para mí era increíble, un guión soberbiamente escrito, un gran guión, pero no veía manera de dirigirlo. Y dije: “¿Quién va a ver una película así? Es una locura”».

De Palma le pasó el guión de *Taxi Driver* al productor Michael Phillips, que vivía con Julia, su esposa, en una enorme casa de cuatro dormitorios en los acantilados, muy cerca de la playa, a pocos metros de Margot y Jennifer. Los Phillips, junto con Tony Bill, acababan de terminar *Material americano*, producida por Richard Zanuck y David Brown para Warner, y estaban preparando *El golpe*, también producida por Zanuck y Brown, esta vez para Universal; David Ward firmaba el guión de las dos.

La gente salía de la casa de Salt y Kidder envuelta en una nube de humo de marihuana. El vestuario profesional de Julia era prácticamente idéntico a su vestuario de playa: téjanos y camiseta. Llevaba el pelo corto, y todo eso la hacía parecer una chica de diecisiete años, pero cuando abría la boca, la cosa cambiaba. Maldecía como un estibador. El director John Landis, que acababa de llegar a Hollywood y tenía poco más de veinte años, la recuerda hablando por teléfono: «Decía cosas como “Dile que le arrancaré la polla y se la meteré por el culo, cabrón”, un lenguaje

absolutamente satánico e irreverente». Dice Salt: «Julia tenía una vista de lince para descubrir nuevos talentos, y cuando los descubría, se arrojaba encima de ellos, físicamente. Pero la verdad es que yo la despreciaba un poco porque estaba del otro lado; para mí era una mujer de negocios, era de la patronal. No comprendía cómo a alguien le podían fascinar tanto los números y los contratos y las llamadas telefónicas; para ella todo era Redford esto y Begelman aquello. Yo era una especie de reina de los sesenta, y a ella le gustaban unas personas que yo era incapaz de entender, gente que para mí era lo más turbio de lo turbio».

Añade Kidder: «En esos días, por supuesto, a los agentes se los despreciaba, eran gente con la que no tenías ninguna relación. Una vez, Janet Margolin trajo a casa a Freddie Fields. Freddie llegó en un Rolls Royce con chófer. A nosotras nos sentó fatal esa descarada ostentación de capitalismo típico del nuevo rico. Freddie vio nuestras botellas de Almadén y Red Mountain y enseguida anunció que enviaría a su chófer a buscar un vino mejor. Nosotras nos quedamos horrorizadas. Le hicimos el vacío a la pobre Janet y nos burlamos de ella semanas enteras. Había un código que decía lo que se podía hacer y lo que no. Y estaba perfectamente claro que nadie salía con un representante. No se hacía ostentación de riqueza, no se le daba importancia al dinero, no se hacían cosas por dinero. Las cosas se hacían porque te sentías artísticamente obligado a hacerlas.

»El secreto que todos escondíamos en el fondo del alma, y que nadie revelaba a nadie, era lo rabiosamente ambiciosos que éramos. Todos. Ésa era la sensación que te permitía reconocerte en el otro, como cuando los perros se huelen el culo, reconocer a un compañero de viaje, alguien que estaba recorriendo el camino que llevaba al éxito, no sin escrúpulos, como lo hacían esos agentes jóvenes y altivos, sino con cierta integridad, aunque decidido a llegar. Y que alguno de nosotros se las diese de Hippy, cosa que hicimos, de activista político, o de totalmente espiritual, en busca de Babaramboobo o lo que sea, de una vida más elevada, bueno..., pues era absurdo».

Salt tenía razón en lo que respecta a Julia. Era despiadada, sabía lo que quería y no permitía que nada ni nadie se interpusiese en su camino. Una vez fue a Nueva York con Don Simpson, a supervisar el tráiler de *Material americano*. Los dos se alojaron en el Sherry Netherland. «Julia Phillips, la que no tenía reparos en considerarse un genio, me chantajeó», dice Simpson. «Estábamos en el hotel, en el ascensor, y me dijo: “Si no vienes a mi habitación y me follas, llamaré mañana y haré que te despidan”. Yo pensé: No, no voy a hacerlo, porque: a) no quiero follarte; b) estás casada con Michael Phillips, un hombre al que aprecio de verdad. Y le dije: “No voy a hacerlo”. Este menda no se presta a ese juego. Me fui a mi cuarto, pero Julia llamó. Me llamó una, dos, tres veces. Al final, subí. Estaba fumándose un porro enorme. Vi mi oportunidad, creí que podía colocarme con ella y tal vez así consiguiera que se olvidase del asunto. Di un par de caladas y vengá, a follar. En

realidad, más que follármela le comí el coño; modestia aparte, la hice correr. Vendí mi cuerpo por mi carrera. Gracias, Anita Hill».

Dice Julia: «No es verdad. Nunca habría despedido a nadie por no hacerme un favor sexual. No me importa tanto el sexo».

A Michael Phillips le encantó el guión de *Taxi Driver*, y se lo pasó a Julia y a Johnny Bill. Juntos hicieron una opción de compra por 1.000 dólares. (Más tarde recompensarían a De Palma con el uno por ciento, por haberlo descubierto.) Sin embargo, al cabo de unos meses, Bill y los Phillips se separaron. «La sociedad se fue a pique por culpa de algo que, como descubrí después, era la adicción de Julia a las drogas», dice Bill. «Era muy brillante, y podía derrotar verbalmente a cualquiera si sentía que se interponía en su camino. Gritaba, no tenía la menor consideración por los demás. Yo no podía soportar la idea de ser socio de alguien por cuya culpa tenía que pedir perdón tan a menudo a tanta gente». Los socios se repartieron los proyectos; *Taxi Driver* quedó en manos de los Phillips.

Scorsese quería dirigir *Taxi Driver*, pero cuando le proyectó *Boxear Bertha* a Schrader, éste puso los ojos en blanco. «Paul nunca me gustó; era brusco y desagradable», recuerda Scorsese. Marty también había querido dirigir *Yakuza*, un guión que Paul acababa de vender, pero el guionista se burló de él e insistió en que quería un director más «Tiffany». Dice Schrader: «Yo era ciego para los valores que me rodeaban. No creo que Marty me impresionara tanto como Brian, porque Brian era más extrovertido. Marty es increíblemente reservado en lo que atañe a sus auténticos sentimientos». Scorsese se quedó herido y furioso.

Tampoco a Michael y Julia los impresionó más que a Schrader, pero él machacaba, y no desperdiciaba ocasión de recordarle a Julia: «No lo olvides, quiero hacer *Taxi Driver*». Ella le contestaba: «Vuelve cuando hayas hecho algo más que *Boxear Bertha*». No es que importara mucho, pues seguía siendo imposible convencer a un estudio para que aceptara ese guión nada comercial con una historia turbia y un protagonista violento. *Material americano* fracasó con todos los honores; nadie se molestó en escribir una sola crítica. *El golpe* todavía no se había estrenado, y el guión de *Taxi Driver* asustaba a todo el mundo. «Durmió en el limbo dos o tres años», recuerda Paul. «Todos los estudios decían: “Es un gran guión, y alguien debería hacerlo, pero nosotros no”».

Con *Malas calles* terminada, Marty cogió un avión y se fue a San Francisco a enseñársela a Coppola en su sala de proyecciones privada. «Esa fue la primera vez que Francis vio a De Niro», recuerda el director. «E inmediatamente lo puso en *El padrino II*». Marty encontró a Francis rodeado por una nube de sicofantes ferozmente celosos de los desconocidos. Había uno, dice Weintraub, particularmente vigilante, que lo seguía hasta el cuarto de baño, siempre a dos pasos por detrás. «No creo que Francis pudiera tirarse un pedo sin que él lo escuchara». En una ocasión, el hombre

cerró de un portazo la limusina de Francis, en la cara de Marty. «Nos trataba como si fuéramos basura», dice Weintraub. «Cuando, de la noche a la mañana, Marty empezó a ascender, se convirtió en el Señor Maravilloso». Marty y Sandy dormían en el desván de la casa victoriana de Coppola. Recuerda Scorsese: «Francis nos despertaba por la mañana, tocando una trompeta, con la bata abierta».

En mayo, Scorsese y Taplin llevaron *Malas calles* a Cannes. «Marty, Bobby y yo fuimos presentados a Fellini», recuerda Taplin. «Cuando su distribuidor fue a la habitación a presentarle sus respetos al *maestro*, Fellini le dijo: “Ah, debería usted comprar esta película, es el mejor filme americano de los últimos diez años”. Ni siquiera lo había visto».

Con una venta en el exterior, Taplin, de un humor expansivo, invitó a todo el mundo a comer en Le Moulin de Mougins, un restaurante de cuatro tenedores en las colinas de Cannes. De Niro acudió con su acompañante femenina de turno. «Bobby siempre tenía problemas con sus novias», dice Taplin. «Ligaba con chicas increíblemente robustas, chicas de primera, siempre negras, y después se pasaban el tiempo peleando. Por la mañana ellas siempre aparecían llorando, y él iba y les compraba un perfume».

Marty, Sandy, De Niro y los demás estaban en medio de una extraordinaria comida cuando apareció, zumbando por encima de la mesa, una abeja del tamaño de un pequeño colibrí. Sandy trató de no hacerle caso, pero el bichito fue poniéndola nerviosa y finalmente llamó al camarero y le dijo: «Esta abeja está molestándome», y le pidió que hiciera algo. El camarero cogió la servilleta y espantó a la abeja, que cayó muerta en el vaso de agua de la novia de De Niro. La chica, histérica, exclamó en voz alta: «¡Ha matado a la abeja! ¡Una criatura viviente! ¡No puedo creer que este tío haya matado a la abeja!»

«¿Quieres callarte?», preguntó De Niro, molesto.

«¿Qué quieres decir? ¿Vas a dejar que mate una abeja y se quede tan ancho?»

«¡Pero si sólo es una abeja de mierda!» Ya empezaban a llamar la atención de los demás clientes. De Niro, cada vez más furioso, dijo a voz en cuello: «¡Cállate de una vez, joder!»

«¿Por qué me hablas así?»

Empezaron a gritarse hasta que De Niro dijo: «¿Por qué no te largas y me dejas en paz?»

«¡Pues sí, ahora mismo!», dijo la chica, y se fue del restaurante hecha una furia.

Le Moulin de Mougins está a treinta kilómetros de cualquier parte. De Niro se dirigió a Marty y a los otros y les dijo: «Que se joda, que se vaya a pie, ya volverá». Terminaron de comer, llamaron un taxi y, claro, a unos ocho kilómetros la encontraron en la carretera, rumbo a Cannes. De Niro le dijo: «Sube». Se pasaron enfurruñados todo el camino. A la mañana siguiente, él le compró un enorme frasco

de perfume.

Malas calles se estrenó en el Festival de Cine de Nueva York en otoño de 1973. «Estábamos sin un duro, arruinados, lo que se dice desesperados», recuerda Sandy. «Harry Ufland me dio su tarjeta de crédito para que pudiera comprarme un vestido para las entrevistas, y yo tenía que lavarlo todas las noches y plancharlo en el suelo. La noche del estreno fue uno de los momentos más emocionantes de mi vida. Se rieron cuando se suponía que tenían que reír, soltaron gritos entrecortados cuando se suponía que tenían que hacerlo. Al finalizar la proyección, iluminaron el palco. El público se puso de pie para aplaudir a Marty. El *New York Times* publicó una crítica muy favorable. Cuando volvimos al hotel, había una pila de medio metro de alto de mensajes en que le pedían a Marty que dirigiera no sé cuántas películas».

Unas noches después, se encontraron todos en la cena del Premio de la Crítica, celebrada en el Ginger Man, muy cerca del Lincoln Center. De Niro llevó a Diahnne Abbott, con la que llevaba un tiempo saliendo. «Diahnne se puso a conversar con François Truffaut», recuerda Sandy. «Y Bobby, que se moría de celos por cualquier cosa, los vio conversar, puso una silla detrás de Truffaut y se sentó ahí, a horcajadas. Truffaut, que al final se dio cuenta de que había alguien detrás, se levantó, dijo “Disculpe” y se marchó. Bobby se levantó de un salto y dijo: “¿Qué quería? ¿Qué quería?” Y yo pensé: Pero si era Truffaut. ¿A quién le importa lo que quería? Aquí para ellos apenas somos unos gamberros. Deberías estar muy contento».

Ed Pressman había sido el productor de *Hermanas*. Muy apegado a su madre, Pressman usaba para sus producciones dinero de la empresa familiar (juguetes). Bajito y bastante torpe en sociedad, abundaban las historias acerca de sus meteduras de pata. Una noche, en una fiesta, tenía un vaso de whisky en la mano cuando el actor John Lithgow le preguntó la hora. Pressman giró la muñeca y se volcó el whisky encima. No era fácil tomarse a Ed en serio, y casi nadie lo hacía. Dice Salt: «Ed siempre estaba en la luna, parecía no tener ni idea de lo que hacía. Pensábamos que los chicos lo llevaban a todas partes porque era rico y porque su madre, con su dinero, los sacaría de cualquier lío en que se metieran; por eso jugaban a hacer cine». A sus espaldas, Brian solía llamarlo Sparky, «chispita». Pressman era sumamente agarrado con el dinero, y cuando Brian tuvo que llevarlo a juicio por lo que le debía de *Hermanas*, dejó de llamarlo Sparky y empezó a llamarlo Weasel, «rata». En general, las críticas de *Hermanas* fueron buenas, y la inversión se recuperó solamente con la venta a la televisión. Brian progresaba.

Jake Brackman presentó a Pressman a Terry Malick, su querido amigo y compañero de Harvard. Joven fornido y barbudo, Malick se parecía un poco a Peter Boyle pero con pelo. Tímido e introvertido, hablaba muy poco. Oriundo de Texas, su padre era ejecutivo de Phillips Petroleum; tenía dos hermanos menores, Chris y Larry. Larry se fue a España a estudiar guitarra con Andrés Segovia, el estricto y

exigente profesor, una leyenda viviente. En verano de 1968, Terry se enteró de que su hermano, al parecer angustiado por sus estudios, se había roto las manos. El padre de Terry le pidió que fuera a España a ayudarlo, pero Terry se negó y Malick padre tuvo que ir personalmente, pero sólo para regresar con el cadáver de Larry. Todo indica que se suicidó. Terry, el mayor, era el heredero. Él fue quien estudió en Harvard y obtuvo la Rhodes Scholar,^[37] y también el que, cuando su hermano menor más lo necesitaba, no estuvo a su lado; de ahí en adelante tuvo que cargar con una pesada culpa.

Malick había escrito un guión llamado *Malas tierras*, y quería que Pressman lo financiara. Brian, que había estudiado a Pressman con la dedicación de un zoólogo, le dio a Malick unos cuantos consejos. El aspecto poco atractivo de Pressman parecía una invitación a las somantas que eran la especialidad de los estudiantes del último curso, y De Palma le sugirió que alternara la adulación con el maltrato. De Malick, que le llevaba a Pressman como mínimo dos cabezas, se contaba que una vez se había colgado literalmente de una oreja de Pressman y que había quedado suspendido en el aire.

Malick persuadió a Pressman para que financiara *Malas tierras*, basada en la historia de la matanza perpetrada por Charlie Starkweather y su novia de catorce años, Caril Ann Fúgate, un hecho que conmocionó al Medio Oeste en 1958. Protagonizada por Martin Sheen y Sissy Spacek, la película se filmó en Colorado con poquísimo dinero: 350.000 dólares destinados a desembolsos varios. Ni siquiera tenían dinero para proyectar los copiones. Ésa fue la primera vez que Malick dirigió, pero estaba resuelto a hacerlo como él quería. Un día le dijo a un miembro del equipo: «Pondré [al actor] delante de la ventana para que, cuando oscurezca, puedas seguir rodando; así tendrás más luz».

«Terry, puedes ponerlo donde te dé la gana, ya lo iluminaremos».

«¿No me digas? Te recuerdo que llevo hechas dos películas de 8 mm».

En el guión, la pareja prende fuego a la casa de los padres de la chica. El muchacho del equipo encargado de esta escena desparramó un pegamento altamente inflamable por todo el estudio, que tal vez no estuviera adecuadamente ventilado, lo cual permitió que se acumularan gases. Un ayudante encendió la cerilla demasiado pronto, y desencadenó un infierno. El chico del equipo atravesó corriendo las llamas, buscando la salida, mientras el cuerpo de bomberos del pueblo contemplaba pasmado el incendio. Contratar un Learjet con médico y enfermera para que llevaran al muchacho a un centro de quemados del sur de California costó unos tres mil dólares. Se cuenta que Jill Jakes, la mujer de Malick, se negó a firmar un cheque, y que dijo: «Ya nos hemos pasado del presupuesto. No tenemos dinero para eso». Lou Stroller, el jefe de producción, le dijo: «Si fueras un hombre, te arrojaría ahora mismo de un puñetazo por esa ventana». Stroller pagó el avión de su propio bolsillo. (Jakes dice no

recordar este hecho con claridad, pero afirma: «Yo nunca habría dicho: “No, ese hombre no irá en avión al hospital”».)

Malick estaba obsesionado con la película. Como al final se quedó sin dinero, continuó filmando escenas sueltas con la ayuda de un par de lugareños.

Cuando la terminó, Pressman la sacó a subasta. *Malas tierras* costó unos 450.000 dólares, sin contar medio millón en salarios atrasados. Más tarde, Brackman le presentó a Bert Schneider, que hizo algunas llamadas clave y les dio instrucciones sobre cómo proceder. Creía que podrían haber conseguido más: «No escucharon, no tuvieron valor para marcharse del despacho». Calley la compró por 1.100.000 dólares, con lo cual apenas se consiguió cubrir el presupuesto.

Taplin, entusiasmado por la recepción de *Malas calles* en el Festival de Cine de Nueva York, quería estrenarla de inmediato en veinticinco ciudades, con la misma pauta de estreno de *Mi vida es mi vida* y *La última película*, también lanzadas a la fama gracias al mismo festival. Y se fue a pedirle consejo a Bert, quien le dijo: «Hazlo, no hay estrenos previstos en octubre excepto *Tal como éramos*, y ésa no va a hacer un céntimo». Por suerte, Taplin no le hizo caso, aunque no importó mucho. La película se estrenó a finales de otoño y con muy buenas críticas. Kael la saludó con entusiasmo en *The New Yorker*, y no dudó en calificar a Scorsese de gran talento. «*Malas calles*, de Martin Scorsese, es una auténtica obra original de nuestra época, un triunfo del cine de autor», escribió Kael, que más tarde dijo que era «la mejor película norteamericana de mil novecientos setenta y tres».

Recuerda Taplin: «Kael nunca había escrito una crítica así en toda su vida. Fue increíble. Al día siguiente había colas en Cinema I. Fue Kael la que hizo *Malas calles*, fue ella la que hizo a Marty, eso no se puede negar. Los ejecutivos del estudio también leyeron la crítica, y como a nadie le amarga un dulce... Si Pauline decía que era estupenda, también para ellos lo era. Con eso ya podían darse aires; en esos días no se jugaba los lunes por la mañana a ver quién la tenía más larga en las taquillas. Lo que importaba era más bien: “¿Quién tiene la mejor película? ¿De quién es la película de la que todo el mundo habla?”»

Y, en efecto, *Malas calles* era una película única, un trabajo de dirección ante el que había que sacarse el sombrero. Hasta entonces nunca se había visto nada parecido. Scorsese había respetado las advertencias de Manoogian al pie de la letra. Desde la secuencia inicial hasta las temblorosas escenas de Charlie en la cama, filmadas cámara en mano, y la alucinante pelea en el club, hecha en una larga e impresionante toma, Scorsese registró la vida tal como él la conocía. *Malas calles* oscila entre una sensación de autenticidad documental y una atmósfera febril cercana al delirio. Si Bogdanovich nos había contado una historia sobre el final de la adolescencia tal como podría haberla contado John Ford, Scorsese nos la contaba ahora como podrían haberlo hecho los hermanos Maysles y Sam Fuller: escabrosa y

violenta. Si *Malas calles* es una película de gánsters, un filme de género, lo es sólo por el título. Altman les dio la vuelta a los géneros tradicionales burlándose de ellos e ironizando; Scorsese lo hizo inyectándoles tanta intensidad que convenciones y tradiciones quedan como abiertas en canal y se revelan, por fin, como lo que son: fórmulas artificiales con poco derecho a reclamar nuestra atención. Si Bogdanovich y Platt pensaron que estaban introduciendo en su historia un nuevo realismo —y, de hecho, lo hicieron—, *Malas calles* arroja sobre *La última película* una nueva luz, no menos importante, pero diferente, y hace que el filme de Bogdanovich parezca más estilizado y elegiaco. Basta con recordar cómo *La última película* sentimentaliza la relación entre Sonny y el ingenuo de Billy para apuntarse unos tantos fáciles a favor de éste; *Malas calles*, en cambio, no se hace ilusiones con Johnny Boy. Como ejemplo valga la extraordinaria escena en la que, con toda crueldad, le pregunta a Charlie: «¿Qué pasa cuando ella se corre?» —su novia es epiléptica—, mientras Charlie se da de cabezazos contra la pared.

La naturaleza redentora de la clemencia es tanto más poderosa en la película de Scorsese cuanto que Johnny Boy no se la merece. El sangriento clímax hace que el agri dulce final de *La última película* resulte, por comparación, reconfortante. Mientras que Sonny deja el pueblo y después regresa a hacer frente a la mujer a la que ha herido, y encuentra consuelo y cierta madurez en su perdón, Charlie huye del barrio para salvar a Johnny Boy, pero termina también herido, es arrastrado con él hacia el abismo y no logra escapar ni trascender las limitaciones de su condición.

Johnny Boy, «el bendito», con su sombrero de copa baja, esa chaqueta de piel sintética color hígado y la sonrisa de idiota llenándole toda la cara, es el espíritu libre que Charlie niega en su interior, un esbozo del Travis Bielde de *Taxi Driver*, que es una versión más hermética y siniestra del mismo personaje. De Niro le permitió a Scorsese expresar su lado oscuro. Como dijo Steven Spielberg con mucha perspicacia, Marty «deja que Bobby se desmadre y pierda el control para que él pueda seguir controlando. Creo que Bobby está sencillamente maravilloso como extensión de lo que Marty podría haber sido si no hubiera sido director de cine». De hecho, en *Malas calles*, Scorsese hace el papel del asesino a sueldo que viaja en el asiento trasero del coche que se lleva a Johnny Boy, igual que en *Taxi Driver* interpreta al hombre armado que viaja en el asiento trasero del taxi de Bielde. Es una fantasía del director —el hombre que mueve los hilos en la sombra— como asesino. «Me crié con ellos, gánsters y curas», dijo el propio Scorsese. «Y ahora, como artista, en cierta manera soy las dos cosas, gánster y cura».

Por irónico que parezca, el homenaje de Scorsese a su infancia y a su barrio lo separó definitivamente de su pasado. A muchos vecinos de Little Italy no les gustó nada *Malas calles*. «La vida real es un tema bastante duro», dice el director. «No es una película en la que todo el mundo sale cantando y bailando y bebiendo Chianti».

Scorsese no podía —ni quería— volver a casa. Varios años después, la noche del estreno de *New York, New York*, se organizó en Studio 54 una fiesta por todo lo alto a la que asistió Frank, el hermano de Scorsese. «Se puso a discutir con Marty», recuerda Mardik Martin. «La cosa se puso fea de verdad. Él también estaba un poco borracho, así que tuvimos que sacarlo de la discoteca. Le gritaba a Marty cosas como: “No haces nada por mí, eres un egoísta...” Marty le respondía también a gritos: ¿Qué diablos quieres que haga por ti?» Su hermano, por supuesto, estaba celoso». Scorsese raramente hablaba de él; sólo decía: «Somos diferentes. No vemos las cosas de la misma manera». Schrader, por ejemplo, hasta esa noche no supo que Scorsese tenía un hermano; sin embargo, el director no se alejó de sus padres, a los que en 1977 hizo salir del barrio e instaló en una torre de apartamentos cerca de Gramercy Park.

Pese a las elogiosas críticas, no puede decirse que *Malas calles* reventara las taquillas. En lugar de dejar fuera de combate a *Tal como éramos*, las dos películas fueron desbancadas por *El exorcista*, del mismo estudio. «Creíamos que el Festival de Cine de Nueva York significaba algo en Los Ángeles», dice Scorsese. «Pero nadie sabía nada de la película». Añade Taplin: «En Warner competíamos con *Deliverance*, *La naranja mecánica* y *El exorcista*, que se estrenó una semana antes o una semana después de *Malas calles*, no recuerdo bien, y lo cambió todo para nosotros. La película de Friedkin acaparó la atención del público, nosotros éramos los parientes pobres. Warner hizo una pésima distribución de *Malas calles*. Como no sabían muy bien qué hacer, la vendieron como película de gánsters».

El 23 de diciembre, tres días antes del estreno de *El exorcista*, el mundo de los Phillips cambió de la noche a la mañana. *El golpe* se estrenó en doscientas veinte salas; fue un exitazo que recaudó setenta y ocho millones. Los Phillips dieron en su casa una fiesta de Nochevieja a la que invitaron a toda la pandilla. Milius disparó su escopeta apuntando al mar, desde la terraza, para dar la bienvenida al nuevo año.

Cuando se anunciaron las nominaciones a los Oscars, *El golpe* recibió diez, incluida la de mejor película. *El exorcista* también obtuvo diez nominaciones, y fue también candidata a la mejor película; completaban la terna *American Graffiti*, *Gritos y susurros* y *Un toque de distinción*. *El último tango en París*, *Serpico* y *El último deber* quedaron fuera de concurso. Ellen Burstyn estuvo nominada como mejor actriz. El 2 de abril de 1974, *El golpe* ganó siete Oscars, incluida la estatuilla a la mejor película, y convirtió a Julia Phillips en la primera (y única) mujer ganadora de un Oscar por la producción. Cybill Shepherd fue una de las presentadoras. Según la revista *People*, «Shepherd, con una mezcla de timidez y coquetería, fue omitiendo títulos de películas para hacerle propaganda a *Luna de papel* de Bogdanovich, y también a *La última película*». *El exorcista* sólo se llevó dos estatuillas (mejor sonido y mejor guión adaptado); Friedkin se creía víctima de una campaña de George Cukor contra la película, que, para el anciano director, no dejaba muy bien parada a la

Academia.

Ellen Burstyn no se llevó el Oscar, pero eso no le importó mucho a Calley, del que la actriz se había hecho amiga. Un día, Calley la llamó para pedirle que hiciera otra película para Warner, y después le envió varios guiones. «En todos esos guiones, la mujer era la víctima que escapaba de su perseguidor, o una prostituta, y no había nada que me interesara», recuerda Burstyn. Finalmente, su representante le encontró un guión de Robert Getchell titulado *Alicia ya no vive aquí*. Ella se lo envió a Calley, que dijo: «Muy bien, hagámosla. ¿Quién quieres que la dirija?» Burstyn respondió: «Me gustaría alguien joven, que me fascine, alguien que esté empezando». Y llamó a Coppola, que le dijo: «Ve a ver *Malas calles*». Burstyn le hizo caso y pensó: Sí, éste es el director que quiero. Quienquiera que sea, sabe lo que hay que hacer para que los actores resulten auténticos. Eso es lo que quiero para esta película, que transmita la sensación de vida real. Lo que este guión no necesita es que lo embellezcan. Al contrario, hay que endurecerlo, porque lo escribieron como si fuera para Rock Hudson y Doris Day.

Scorsese y Burstyn se conocieron en el despacho de Calley. Si todo salía bien, ésa sería la primera película de Scorsese para un estudio, y el joven director, nervioso, temblaba como una hoja. Dijo Scorsese: «No sé nada de mujeres». Sandy, empujándolo, saltó: «Las mujeres somos personas, nada más». Tanto ella como Marty pensaban que Bogdanovich había tomado una decisión brillante cuando filmó *¿Qué me pasa, doctor?* después de *La última película*, y Sandy temía que si Marty no aceptaba *Alicia*, los estudios lo encasillarían como director de películas de gánsters italianos. Marty aceptó el encargo y se metió de lleno en los preparativos. Poco después, en el estudio, Burstyn se encontró casualmente con Peter y le habló de la película. «Fantástico, ¿quién te la va a dirigir?»

«Marty Scorsese».

«Dile que no mueva demasiado la cámara».

Recuerda Burstyn: «Eso no se lo conté a Marty». (Bogdanovich y George Cukor le firmaron la solicitud a Scorsese para que pudiera ingresar en el Directors Guild.)

Burstyn estaba emocionada; mientras el guión de *Alicia* pasaba por una serie de reescrituras, el proyecto iba convirtiéndose día a día en una película «nada-que-ver-con-Hollywood» acerca de una mujer de clase trabajadora que pierde al patán de su marido, lo que le permite coger a su crío y dedicarse a realizar su sueño: ser cantante. Al final, Alice conoce a un próspero ranchero que se enamora de ella (Kris Kristofferson). Burstyn vivía inmersa en la onda feminista de principios de los setenta. «Yo quería que mi personaje abandonara al interpretado por Kristofferson y que se fuera a Monterrey, donde tenía un recital», recuerda. «Calley dijo: “No, [Alicia] tiene que terminar con un hombre”».

Burstyn discutió con Calley, pero el productor no estaba dispuesto a aflojar y

cambiar el final. Scorsese contrató a muchas mujeres para esta película. Toby Rafelson, que sólo había trabajado en las películas de su marido, fue la diseñadora de producción. La muerte de su hija seguía siendo una herida abierta, y Toby pensó que ese trabajo podía ser una distracción. «Toby se ocupaba de la estética de las películas de Bob como Polly lo hacía con las de Peter», dice Burstyn. «Las dos tenían una vista increíble para los detalles, del picaporte adecuado al vestuario. Ellas eran “los ojos”». A Marcia Lucas la contrataron para el montaje. «La conocíamos, y nos caía bien; además, estaba afiliada al sindicato», recuerda Sandy. «A Marcia le hizo mucho bien apartarse de George y salir de casa. Era una montadora maravillosa que sólo montaba las películas de su marido. No creo que nadie la tomara en serio». Recuerda Marcia: «Marty me llamó y me preguntó si quería hacer su primera película para un estudio. Le daban terror los ejecutivos, la idea de que Warner le impusiera algún montador de la vieja escuela o le metiera un espía en la sala de montaje; era un secreto a voces que los estudios metían soplones en cada proyecto. A Marty le gustaba montar, y tuve la sensación de que me contrataban de montadora pero para que no montase nada y dejase que lo hiciera el director. Pero pensé: Si quiero que alguna vez la gente me tenga confianza, tendré que montar una película para alguien que no sea George, porque si sólo monto las películas de mi marido, van a pensar que George me deja jugar en la sala de montaje y poco más. Y George estuvo de acuerdo». Con el tiempo, Marcia supo ganarse la confianza de Marty y él la dejó montar la película.

Scorsese estuvo muy susceptible en todo lo tocante a Burstyn. Aunque la actriz sólo tuvo el crédito de interpretación, *Alicia* era su proyecto, y era ella quien había contratado a Marty. Cuenta la actriz: «Sé que me metí en su terreno varias veces, y que le dolió. Kris no tenía mucha experiencia como actor, y estaba pasándolo mal, así que le hice un par de sugerencias. Al día siguiente, Marty dijo: “No sabía que le dabas instrucciones entre toma y toma. Vamos a volver a filmar toda esa escena”».

Un día, De Niro visitó el plató y le dejó a Marty un libro de Peter Savage y Joseph Cárter titulado *Raging Bull* («Toro salvaje»), que a él le gustaba. Era la autobiografía —escrita por otro— de Jake La Motta, un boxeador de peso medio; De Niro pensaba que con ese libro podía hacerse una película, pero Scorsese tenía en la cabeza preocupaciones más inmediatas. El final de *Alicia ya no vive aquí* seguía siendo un problema. ¿Iba Alicia a quedarse con Kristofferson y ser ama de casa, como insistía Calley, o iba a seguir adelante con su carrera, un tema con el que Scorsese había tenido que vérselas personalmente y que volvería a abordar en *New York, New York*? «A Warner le preocupaba que, para muchos directores jóvenes, no podía haber final feliz porque eso era lo que se llevaba en esos días», recuerda Scorsese. «Soy artista, y voy a poner un final desgraciado». Marty, aunque molesto, supo racionalizar su ira. El director se dijo: No es una película de Antonioni, no es *El desierto rojo*. Sólo tengo que tratar de ser fiel a su carácter. Finalmente, encontraron

un punto medio. Alicia dice: «Quiero ir a Monterrey, quiero ser cantante», y Kristofferson le dice: «Vamos, yo te llevo a Monterrey, me importa un bledo el rancho y todo lo demás. Haré lo que tú digas». Y los dos se van y desaparecen felices en el crepúsculo. Después Marty cambió de idea e hizo pedazos esa escena. Recuerda Weintraub: «Tenía un miedo espantoso a no conseguir nunca un éxito económico, pero, como los críticos lo adoraban, satisfacer a los críticos se volvió cada vez más importante para él. Estaba a punto de enseñársela a Jay Cocks, y como le aterrorizaba la posibilidad de que Jay se riera de ese final de telenovela, lo cortó todo. Casi arruina la película por miedo al disgusto de la crítica. Marcia y yo le dijimos: “Tienes que volver a poner esa escena”».

Pero Scorsese encontró su manera de resolverla. Dice Burstyn: «Marty quería que los clientes del café aplaudieran cuando Kris le hace su proposición, porque él siempre pensó que el final era teatral, no real, y que el aplauso subrayaría ese carácter. Después, cuando se montó todo, los del estudio quisieron sacar las primeras escenas, las de la infancia de Alicia, pues les parecían rebuscadas. Marty dijo que si las quitaban, no tendría más remedio que quitar su nombre de la película. “Precisamente por eso hice la película, para poder filmar esas escenas, etcétera, etcétera”. Y el estudio dio marcha atrás».

Scorsese, nervioso y muy susceptible, le proyectó una copia a Burstyn. Recuerda la actriz: «No se la elogí de entrada; le dije lo que no me gustaba, fui al grano y le planteé todas mis objeciones. Y me dijo: “Nunca volveré a permitir que un actor pise mi sala de montaje».

Al margen de los resultados de *Alicia, Malas calles* había significado un paso de gigante en la carrera de Scorsese. Schrader, tras ver una primera copia, había cambiado de idea; ya no le importaba que Scorsese dirigiera *Taxi Driver*. También los Phillips fueron a un pase, y al tercer carrete ya habían tomado su decisión, con la condición de que De Niro también trabajara en la película. Como no era un rezagado en esa asignatura hollywoodiense llamada paranoia, Scorsese se puso furioso cuando se enteró de que había algunas condiciones. Él quería a Keitel de protagonista, no a De Niro. «Lo único que atiné a pensar fue: ¿cómo voy a poder confiar en Julia y en Michael? Pero Julia es tenaz, y yo sabía que iba a luchar con la misma fuerza que yo».

9. LA VENGANZA DEL GANSO (1975)

De cómo *Tiburón*, de Spielberg, hizo el mundo más seguro para los grandes éxitos de taquilla y BBS disfrutó de su última alegría mientras estallaba la burbuja de Bogdanovich, y Paramount y Warner pasaban página y le decían adiós al Nuevo Hollywood.

Tiburón fue devastadora para las películas artísticas, de menor presupuesto. Se olvidaron de cómo se hacían. Ya no interesaban.

PETER BOGDANOVICH

Steven Spielberg había llevado a Scorsese, Lucas y Milius a ver el tiburón que estaban montando en el hangar de North Hollywood. Cuando Spielberg aceptó hacer *Tiburón*, pensó que sería suficiente con contratar a algún especialista, a un «domador de tiburones», para que un gran tiburón blanco hiciera un par de piruetas en el agua, como esos delfines amaestrados que saltan a través de los aros. Era una idea muy optimista, por no decir otra cosa; el resultado lo tenía ahora ante los ojos: un tiburón artificial al que bautizaron «Bruce», como el abogado de Spielberg, Bruce Ramer. No había nadie en el hangar. El molde de polietileno, aún sin terminar y sin pintar, parecía un falo gris del tamaño de un submarino, de unos ocho metros de largo, con remiendos en el costado. Era tan grande que Milius dijo: «Están exagerando». Steven replicó: «No, en absoluto, el ictiólogo dijo que tenía que ser exactamente así». Milius, nervioso, dijo que Steven estaba haciendo lo último en películas de samuráis acuáticos. Lucas echó un vistazo al *storyboard*^[38] miró el enorme tiburón y le dijo a Spielberg: «Si puedes poner en película la mitad de este guión, vas a conseguir el mayor éxito de todos los tiempos». Spielberg se sentó a la consola de mandos y desde allí hizo que la boca del monstruo se abriera y se cerrara con un chirrido, como una gigantesca trampa para osos. Lucas se subió a una escalera de mano, esperó que las mandíbulas se separasen y metió la cabeza dentro para ver cómo funcionaba. Y Spielberg la cerró. Milius pensó: Dios mío, comparados con esa cosa somos emparedados humanos. Spielberg intentó volver a abrir la boca de Bruce, pero el mecanismo se quedó atascado, como una premonición de lo que vendría. Cuando Lucas logró zafarse, los directores se subieron al coche y se largaron. Sabían que acababan de romper algo que había costado un dineral.

Steven Spielberg nació en Cincinatti el 18 de diciembre de 1946; al menos ése es el año de nacimiento que figura en su carné de conducir. Pero corren rumores de que se quitó dos o tres años para darle aún más lustre a su reputación de niño prodigio; en las entrevistas siempre se esforzaba por parecer más joven de lo que en realidad era.

Coppola tenía veintiséis años cuando dirigió *Ya eres un gran chico*. La ambición de Spielberg era dirigir su primer largometraje antes de los veintiuno, pero no consiguió *Loca evasión* hasta que tuvo veinticinco.

Spielberg tenía tres hermanas menores. Arnold, su padre, trabajaba en electrónica para RCA, Burroughs e IBM. Leah, la madre, pianista frustrada, era ama de casa. La familia se mudó a Nueva Jersey y luego, en 1955, a Phoenix. Como tantos otros niños mimados del cine americano, Spielberg era tosco y torpe. Cuando hablaba de su infancia decía «mis años debiluchos», y se describía a sí mismo como «un chico raro y esmirriado con acné». Llevaba el pelo corto y tenía unas orejotas a lo Dumbo. «Yo evitaba a la gente, era muy solitario. Era el único chico judío del colegio, muy tímido, muy inseguro», dijo. «Y mis amigos eran todos como yo. Muñecas delgadas y gafas. Y todos intentábamos terminar el año sin que alguien nos metiera de cabeza en la fuente». Reflejando, sin duda, las ansiedades de sus padres en aquella época (Leah empezó a hacerse llamar Lee), Steven quería ocultar sus raíces judías. Su familia le parecía «bohemia», y él lo que más deseaba era ser «normal», pasar inadvertido.

Spielberg tenía también un ligero defecto del habla —ceceaba— y, como Schrader y Scorsese, montones de fobias: miedo a los ascensores, a las montañas rusas, a los aviones, etc. Si alguien lo miraba de reojo, le sangraba la nariz. Tenía miedo de todo. La relación de su personalidad con algunas de las películas que lo hicieron famoso, *Encuentros en la tercera fase* y *E. T.*, es más que obvia. Su infancia fue una época en que la debió de sentirse un «extraterrestre», habitante de un planeta llamado Israel; los terrícolas eran la población de clase media americana de Phoenix.

El padre de Spielberg se encerraba en su trabajo, y por lo general estaba ausente. Con Steven chocaba por lo poco que le importaban al chico los estudios. Steven no rendía al nivel de su capacidad. Detestaba leer, y prefería mirar la tele; más tarde llegó a ser, junto con Lucas, uno de los primeros directores de la «generación TV». Su gran pasión era el cine, y dedicaba su tiempo a hacer complejas producciones en Súper 8 —ciencia ficción y películas de la Segunda Guerra Mundial— utilizando a sus compañeros de clase e ideando elaborados e ingeniosos efectos especiales caseros.

En 1963, Spielberg convenció a sus padres para que le permitieran pasar el verano con un tío en Canoga Park, en las afueras de Los Ángeles. Al año siguiente, sus padres se mudaron de Phoenix a Saratoga, California, y se divorciaron. A él lo clasificaron 1A, lo cual quería decir que tenía que escoger entre Vietnam y la universidad. La elección era más que evidente, pero, con sus mediocres calificaciones, todo lo que pudo conseguir fue entrar en California State de Long Beach. En 1968 conoció a Dennis Hoffman, un joven propietario de una óptica que quería ser productor y que, mejor aún, estaba dispuesto a soltar un dinerillo para hacerlo. Hoffman le prestó 10.000 dólares que Spielberg utilizó para hacer una

peliculita en 35 mm llamada *Ambliri* la historia de dos autoestopistas que se conocen, se enamoran y se separan. Spielberg la presentó en varios estudios, y en diciembre de ese año la vio Sid Sheinberg, jefe de Universal Televisión. Sheinberg lo llamó al día siguiente. «Deberías ser director», le dijo, y Spielberg le respondió: «Yo pienso lo mismo». Sheinberg le ofreció un contrato de siete años. Spielberg dudaba. Todavía no había terminado sus estudios. Sheinberg le preguntó: «¿Quieres terminar la carrera o ser director de cine?» Una semana más tarde, Spielberg firmó el contrato.

El primer programa que dirigió fue el episodio central de un programa piloto en tres partes para *Night Gallery* de Rod Serling, protagonizado por Joan Crawford. Steven fue al apartamento de la actriz para conocerla. Crawford fue cordial, pero no quería que la vieran en público con él. Como más tarde informó la revista *People*, a Spielberg le faltaban dos meses para cumplir los veintiuno (en realidad, le faltaban unos meses para los veintidós), y la actriz temía que la gente pensara que era su hijo.

El episodio de *Night Gallery* no contribuyó en mucho a la carrera de Spielberg. «Después de esa experiencia me pasé sin trabajar casi año y medio», cuenta el director. «Era un paria en Hollywood; aunque los índices de audiencia no estuvieron mal, las críticas fueron pésimas. Me tenían por un elefante blanco y no me daban siquiera un programa de televisión. Ni hablemos de conseguir un largometraje; ni siquiera me recibían. Me pasaba las horas sentado en mi pisito esperando que sonara el teléfono. Me habría ido mucho mejor si no me hubieran aconsejado hacer ese programa, si hubiera hecho lo que yo quería, películas menos ambiciosas, como Scorsese, abrirme camino de esa manera».

Spielberg fue a ver a un psiquiatra que lo salvó del reclutamiento, tras lo cual ya no tuvo que preocuparse por la guerra de Vietnam. Sólo le interesaba el cine: no quería saber nada de arte ni de libros ni de música ni de política. Kit Carson lo conoció en una fiesta en otoño del 68, poco después de la convención demócrata. «Todo el mundo estaba exaltado, la revolución estaba a punto de estallar», recuerda Kit. «Y lo único que a Steve le interesaba era encontrar una manera de lanzar una cámara desde un edificio y equiparla con giroscopios para que no se descontrolara mientras descendía y obtener así una imagen más o menos coherente, y después, cuando llegara al suelo, ponerle un muelle que hiciera saltar la película sin que se estropeará. Yo decía: “Este chico está..., bueno, está jodido. Está totalmente perdido en el ozono, hablando de *Twilight Zone*”».

Spielberg se pasó varios años dirigiendo programas televisivos: *Marcus Welby, M.D.*, *The Name of the Game*, *Colombo*. Russell Metty, un veterano cascarrabias de Hollywood, de sesenta años, y director de fotografía de *Colombo*, le hizo pasar un mal rato. Lo veía demasiado joven, y se quejaba: «Es un crío. ¿Hace una pausa para tomar la leche con galletas? ¿El camión de los pañales afectará a mi generador?» Pero Spielberg se parecía más a Metty que a sus contemporáneos. «La primera vez

que oí hablar de él, ya era un tipo de Hollywood, ya era totalmente parte del sistema, un tipo sin segundas intenciones y ni pizca de espíritu rebelde», dice Robbins, que se hizo íntimo amigo de Spielberg. «En su trabajo predominaba siempre una sensibilidad absolutamente conservadora. Una de las cosas que hizo fue un plagio de *THX*, con toda esa gente corriendo por túneles, vestida con pijamas blancos y filmada con un teleobjetivo. George Lucas rezongaba porque un listillo de Hollywood lo había plagiado para un programa de televisión. Nos quedamos todos horrorizados. ¿Quién podía ser? ¡Nada menos que Steven! ¡Un tipo que tenía un expediente de mierda en Long Beach State, y que ni siquiera era uno de los suyos!»

Cuando, tras mucho trabajar, Spielberg hizo algo de dinero, se compró un coche que era el sueño del adolescente prototípico de Arizona, un Pontiac Trans Am color naranja. Tardó dos meses en darse cuenta de que en el estudio todos tenían un BMW o un Mercedes, así que se deshizo del Pontiac y se compró un Mercedes verde descapotable, pero esa decisión trajo cola. «No hacían más que hablar de ese Mercedes», prosigue Robbins. «¿Cómo podía alguien de nuestra edad, un chico que aún no tenía treinta años, conducir un Mercedes? Era impensable. Spielberg había decidido también que quería tener una obra de beneficencia para hacer donaciones, como le habían enseñado sus padres. Parecía que caminaba con los zapatos de su padre, dejando marcas en la alfombra. Pero a pesar de todo, cuando finalmente conocí a Steven, enseguida congeniamos».

Spielberg terminó juntándose con el equipo de USC, Milius y compañía, y asistió a un curso impartido por Jerry Lewis. Le habían presentado a Lucas en 1967, y unos años después, durante el período *THX*, Lucas lo llevó al despacho de Coppola en Warner. Luego Spielberg fue a Zoetrope a proyectarles *Ambliri*. «En los ojos de Francis vi a alguien que no distinguía entre lo viejo y lo nuevo, sólo entre los que tenían talento y los que no», recuerda Spielberg. «Él estaba produciendo para George, y formar parte de su círculo significaba una oportunidad de dirigir una película. La gente pensaba: Puede que este hombre sea el que nos allane el camino a todos. Pero sólo se lo allanó a George. Yo no era realmente del círculo de Coppola, yo era un intruso, era el sistema, me estaban criando en Universal Studios, una compañía muy conservadora, y, para Coppola, y también a ojos de George, yo trabajaba dentro del sistema».

Spielberg dirigió *El diablo sobre ruedas*, calificada «película de la semana» por Barry Diller de la cadena ABC, en la que un conductor es perseguido por un malévolo camión. La película se emitió por televisión el 13 de noviembre de 1971. *El diablo sobre ruedas* no pasó inadvertida, y se estrenó como largometraje en Europa y Japón. Spielberg se convirtió en otro niño mimado de los críticos franceses. Recuerda Simpson: «Los medios dijeron un montón de cosas de ese chico que había dirigido *El diablo sobre ruedas*, y después Marty y Brian dijeron: “Bueno, lo que ha hecho no es

tan extraordinario. Había un poquito de envidia».

Posteriormente Spielberg comenzó *Loca evasión*, con Goldie Hawn, basada en una noticia que había recortado de un periódico: la historia de un recluso que acaba de salir de la cárcel, va a ver a sus hijos, secuestra a un policía y es perseguido por las carreteras secundarias de Texas por una caravana de patrullas de autopista. Lew Wasserman, escéptico, pensaba que los días de *Easy Rider (En busca de mi destino)* ya habían pasado, pero permitió que Zanuck y Brown, los productores, siguieran adelante. Spielberg reclutó a Robbins y Hal Barwood para el guión. Goldie Hawn interpretó a la esposa —y cómplice— del presidiario. La película se rodó durante el invierno y la primavera de 1973, cuando Friedkin estaba rodando *El exorcista*, Coppola ya había empezado *La conversación* y Bogdanovich, *Luna de papel*. Lo normal era que el productor presionara al director para que hiciera una película más comercial, pero con Spielberg fue al revés. El director pensaba que a *Loca evasión* podía irle mejor si la pareja sobrevivía. Zanuck tuvo que frenarlo, y le instó a que no se apartase del plan original.

Tras *El diablo sobre ruedas*, Michael Phillips, que estaba en el estudio haciendo *El golpe*, lo invitó a Nicholas Beach. «La verdad es que trabajaba como un burro durante la semana, y ansiaba que llegaran esos fines de semana», recuerda Spielberg. «A veces dormíamos en sacos, en el suelo, o en la playa si hacía calor por la noche. Éramos como una ola de cinéfilos que empezaba a formarse junto al mar. Una vez que llegué tarde, me fui a la playa y encontré a todos enterrados en la arena; sólo se veían las cabezas, como si se hubieran convertido en futuras tarjetas de esas que se ven en los vestíbulos de los cines, con los rostros en primer plano».

Spielberg contemplaba embobado al trío *topless* formado por Salt, Kidder y Margolin. «Nunca había visto nada igual en mi vida», prosigue. «Crecí en una familia muy recatada. Hasta mis hermanas evitaban que las viera desnudas. Cuando llegaba el momento de quitarse los pantalones o de hablar de sexo, todos nos volvíamos niños pequeños que buscábamos a mamá para que nos protegiera. Yo me había perdido toda la época hippy, esos años me habían pasado de largo porque estaba demasiado ocupado haciendo películas. Nicholas Beach era un trocito de Woodstock; fue allí cuando por primera vez me sentí de verdad conectado con la generación de las “flores en el pelo”».

Desde el punto de vista emocional, Spielberg seguía siendo un adolescente (se alimentaba de pastas Twinkies y galletas Oreo; dormía con camisetas y calcetines blancos del ejército), y aunque sucumbió al encanto de Margot Kidder, no estaba preparado para todo lo que eso conllevaba. «Estábamos en la casa que Stanley Donen tenía en la playa y Steven se presentó con Margot», recuerda el guionista Willard Huyck. «Margot llevaba un vestido blanco largo y suelto; ella se echó junto a Steven en la arena, pero se había quitado el vestido para broncearse. ¡Y no llevaba bragas!

Steve se puso como un tomate. “¡Margot!”, gritó, muerto de vergüenza. Después, durante el almuerzo, Margot estaba lo que se dice, bueno..., un escándalo —era como si un chico de Arizona hubiera conocido a una furcia—, sentada con las piernas abiertas, comiéndose tranquilamente su chile con carne».

Kidder le presentó a Brian De Palma, a quien Steven se pegó de inmediato. El viejo Brian era un donjuán, y además era muy asequible, dos cosas que Spielberg apreciaba. Spielberg comenzó a usar una chaqueta safari, la prenda característica de De Palma. Al final, también se acercó a Marty Scorsese, a quien escuchaba con la misma fascinada atención con la que absorbía las opiniones de De Palma. El cine de autor era para Spielberg territorio extranjero; la idea de una película como expresión personal era una novedad. Dice Kidder: «Steven adoraba el cine, pero esa pandilla que quería poner en las películas su visión de la vida no sólo sabía de cine; conocía también otro elemento, lo artístico; ellos iban a ser artistas». Spielberg nunca se consideró a sí mismo un «auténtico» cineasta. «Él no quería ser hijo de Jean-Luc Godard», recuerda Carson. «Quería ser el hijo de Sid Sheinberg. No se parecía en nada a Coppola, Scorsese y Schrader». Y añade Milius: «Steven era el que salía corriendo a comprar las revistas especializadas de la industria. Se pasaba el tiempo hablando de recaudaciones».

Prosigue Kidder: «Ésa era la razón por la cual Steven los respetaba. Era más inocente y menos complicado que Brian o Marty, y eso se refleja claramente en sus películas. Era mucho más normal que nosotros, en el sentido de que nuestra neurosis se interponía en nuestra vida profesional. Él, en caso de que el divorcio de sus padres le hubiera dejado algún trauma, lo llevó bien. Nunca fue adicto a nada, ni excesivo en nada. Con Steven, lo que se veía era exactamente lo que había». En efecto, Spielberg no se drogaba. «Nunca tomé LSD, ni mezcalina ni coca ni nada de eso», dijo el director. «Pero viví toda la época de las drogas, y tenía algunos amigos muy metidos en ese mundo. Yo me sentaba en una habitación a ver la tele mientras los demás se ponían ciegos».

Kidder hizo lo posible para que Spielberg no se sintiera incómodo en ese ambiente, pero fue difícil. El director no sabía desenvolverse y, aunque desesperado por estar en la onda, no sabía cómo hacerlo. De baja estatura, para disimularlo se compraba botas de vaquero. Era la clase de chico capaz de llevar tejanos acampanados con raya. «Sus pantalones tenían montones de cremalleras, y quién sabe cuánto debían costarle», recuerda Huyele. «Eran los pantalones más ridículos que he visto en toda mi vida».

Spielberg se dedicaba a estudiar minuciosamente la cultura del momento. «Se leía todos los meses todas las revistas, desde *Tiger Beat* a *Esquire*, *Time* y *Playboy*», dice Milius. «Quería ser un experto en lo moderno, saber cómo pensaba la gente».

Spielberg tenía poca experiencia con las mujeres y, además de ser muy torpe, se

sentía incómodo con ellas. Se enamoró perdidamente de Janet Margolin, quien nunca le correspondió. Cuando por fin consiguió una novia, una azafata que conoció mientras filmaba *Loca evasión* y que se trajo de Texas, Kidder le enseñó el abecé del amor: «Básicamente, yo fui para Steven un Henry Higgins.^[39] Me sentaba con él y le decía: “Perfecto, Steven, así es como tienes que hacerlo, te quitas los calcetines y la camiseta antes de meterte en la cama, y en la nevera pon algo más que Twinkies. Ah, y léele a Dylan Thomas. Ya verás como esa chica terminará entregándote su corazón”. Y él me escuchaba. “De acuerdo, de acuerdo”, decía».

Un día, Spielberg y el comediógrafo Cari Gottlieb, un viejo amigo, estaban almorzando en la cantina de Universal cuando Victoria Principal, entonces una aspirante a estrella con un papelito en *Terremoto*, se dejó caer en una silla junto a Steven y prácticamente lo ahogó con los pechos. Según Gottlieb, Victoria dijo: «Me gustaría conocerte mejor». Para él, ese lenguaje corporal significaba: «Si quieres follarme, te doy permiso, siempre y cuando pueda trabajar en una película, claro». Victoria había metido la mano por debajo de la mesa. (La actriz dice que entre ellos sólo hubo amistad.) «Steven llevó un par de veces a Victoria a la playa, lo cual fue una sorpresa para todos», dice Kidder. «Nosotras nos enorgullecíamos de no ser nenitas esculturales y superficiales como Victoria, y de repente nuestro querido Steven se nos presenta con una. En cierto modo pensamos: ¿Pero qué es esto? Y tratamos de ponerle freno».

Durante el montaje de *La conversación*, Coppola dejó Bay Area para empezar *El padrino II*; el rodaje comenzó el 23 de octubre de 1973 en Lake Tahoe. Una vez más, Francis tuvo que trabajar con Gordon Willis, que aún tenía en la boca el mal sabor que le había dejado *El padrino*. Inicialmente rechazó la película, pero, como le dijo a Michael Chapman, Paramount dejó un camión de basura lleno de dinero delante de su puerta, y no pudo decir que no. Francis vivía asediado por huestes de *groupies*. En palabras de Ellie: «Una nueva cosecha de jóvenes protegidas [estaba siempre] esperándolo tras los bastidores». Coppola contrató como secretaria a Melissa Mathison, la ex niñera de sus hijos. La había visto convertirse en una chica bastante alta —un metro setenta— con pelo rubio rojizo, delgada y plana como una tabla. Melissa enseñaba unas anchas encías cuando sonreía, y nunca nadie la consideró guapa —especialmente comparada con algunas de las muchas pechugonas con las que se solía ver a Francis—, pero era graciosa, segura de sí misma y brillante. Como Ellie, tenía aspecto de ser de la clase privilegiada de Estados Unidos, pero era más de diez años menor que ella. Atraía a Francis en el plano intelectual, y lo mejor de todo era que lo adoraba. A Melissa le gustaban las faldas y los vestidos largos, estilo hippy, y raramente usaba sujetador. Francis llevaba tiempo usándola para pequeños trabajos. Por ejemplo, le ayudaba a tener la casa de Broadway lista para ser ocupada, limpiaba los lavabos o hacía de telefonista y se ocupaba de que siempre hubiera zumo de

pomelo en la nevera. Francis solía decir: «[Melissa] es lo mejor que he tenido en mi vida. Hace realidad todas mis fantasías». Esta relación les sentaba como un trueno a los padres de Francis, que a menudo aparecían por el plató. Cuando el equipo de rodaje llegó a Nueva York en enero de 1974, decoraron la calle Seis entre las avenidas A y B al estilo de los años veinte. Francis, que quería poder hablar con Willis a tres manzanas de distancia, mandó que colocaran una instalación eléctrica para el sonido en toda la calle. Según Gray Frederickson, un día se peleó con sus padres por Melissa. «Francis, tú eres un buen chico católico. ¿Para qué quieres seguir con esa chica?», gritó Italia. «Yo pienso seguir con quien me dé la gana», replicó Francis, furioso. «No es asunto tuyo. ¡Y no soy un chico; soy un hombre!» Para mayor regocijo de todo el equipo, la batalla madre-hijo se oyó por los altavoces. Coppola, que acababa de rodar una película sobre la moral de la vigilancia (*La conversación*), se las había arreglado para que lo pillaran también a él. El rodaje fue una pesadilla para Eleanor; estuvo todo el tiempo llorando a mares.

En otoño de 1973, mientras *El golpe* se hallaba en la fase de postproducción y Spielberg trabajaba en *Loca evasión*, Michael Phillips y Spielberg se encontraron para almorzar en la cantina de Universal, donde hablaron de su nostalgia mutua por las películas de ciencia ficción de los años cincuenta. Spielberg llevaba tiempo gestando una idea en torno a un primer contacto con extraterrestres. Hasta cierto punto, se trataba de una nueva versión de una película llamada *Firelight* que había hecho en su adolescencia, y le dijo a Michael que tenía una idea para hacer una película sobre ovnis, el Watergate y una maniobra encubridora del Gobierno. Así fue como hicieron un trato para que la siguiente película fuera *Project Blue Book* (más tarde *Encuentros en la tercera fase*), y lo arreglaron todo formalmente con Begelman en Columbia.

Los Phillips convencieron a Spielberg para que contratara a Schrader de guionista, la pareja más rara que pueda imaginarse. Spielberg se acercó hasta la casa que Schrader compartía con su hermano Leonard y le expuso su idea. Lo único que tenía era un final y una serie de imágenes. «Imagina la línea del horizonte justo en el centro de la pantalla», dijo, exaltado, moviendo los brazos como si pintara un cuadro. «Lo que se ve es el infinito, la noche, el cielo negro y lleno de estrellas, y después, los ovnis, las naves espaciales, algunas muy grandes, y una que se acerca y llena casi una cuarta parte de la pantalla. Y después asoma por el horizonte una todavía más grande que llena una tercera parte de la pantalla, y eso hasta que te das cuenta de que lo que se ve sólo es la torreta, esa nave se sale de cuadro por los dos lados, debe de tener unos ocho kilómetros de ancho. Y las luces rojas vendrán por aquí, las luces azules por detrás...» Paul y Leonard lo escucharon pasmados. Leonard se dirigió a Steven: «¿Cómo sería si ocurriera alguna vez? Si hay un antecedente, es el encuentro entre Cortés y Moctezuma, dos hombres que no tenían ni idea de la existencia del

otro». Finalmente convinieron en que las cuestiones planteadas por el encuentro eran espirituales: ¿quiénes somos, por qué estamos aquí, cómo debemos relacionarnos mutuamente?

«¿Por qué no filmas la vida de San Pablo?», le preguntó Leonard a Steven.

«¿Quién es San Pablo?»

«Hombre, San Pablo fue el tipo que persiguió a los cristianos, el principal perseguidor, hasta que una noche vio una luz en el camino y se convirtió en el cristiano número uno. Pon a un tipo cuyo trabajo sea cazar a todos los que divisan ovnis, un científico que trabaje para el Pentágono. Hasta que una noche ve uno y dice: “Tengo que ser el primero en entrar en contacto con ellos”. Después descubre la existencia de un programa perfectamente desarrollado y...»

Paul, que firmó el contrato en diciembre de 1973, escribió un guión acerca de un ovni que se estrella en el Polo Norte, un plagio de *El enigma de otro mundo (The Thing)*, de Howard Hawks. La historia se centraba en las tentativas del ejército para mantener el incidente en secreto. El guión llevaba por título *Kingdom Come*, «el Día del Juicio Final». A Steven no le gustó. «Quiero que los personajes sean gente de los suburbios, como la gente con la que crecí, que al final estén dispuestos a montarse en una nave espacial». A Schrader, que se había pasado la vida evitando ser el típico americano medio, nada pudo gustarle menos que los personajes propuestos por Spielberg. La discusión subió de tono. «Si alguien va a representarme a mí y a la raza humana cuando llegue el momento de subirse a una nave espacial, no quiero que mi representante sea un tipo que come todos los días en McDonald's», le gritó Schrader a Spielberg.

«¡Eso es exactamente lo que quiero!»

«Si no quieres hacerlo a mi manera, búscate otro guionista».

Dice Robbins: «A Steven no le gustó el trabajo de Schrader, y tampoco le gustaba Schrader». Más tarde, Spielberg dijo que el guión de Schrader era «uno de los más lamentables presentados jamás a un estudio o a un director importante».

En 1973, Richard Zanuck y David Brown habían pagado 175.000 dólares —antes de la publicación— por los derechos cinematográficos de *Tiburón*, una novela de Peter Benchley cuya historia estaba ambientada en una ficticia isla turística llamada Amity, «concordia», nombre en cierto modo poco apropiado, como se vería más tarde. Zanuck y Brown sabían que tenían que comenzar el rodaje en la primavera de 1974. Si no lo hacían, tendrían que esperar hasta el verano siguiente, cuando era de suponer que las ventas del libro ya habrían menguado. Para empeorar aún más las cosas, en respuesta a una huelga de actores, los estudios se negaban a empezar cualquier película que no pudiera terminarse antes del 30 de junio, fecha en que expiraba el contrato del Screen Actors Guild, el gremio de actores de cine.

Incapaz de presentar un guión potable para *Encuentros en la tercera fase*, y sin

saber con seguridad si contaría con la financiación, Spielberg se puso a buscar algo que hacer. Un día de la tercera semana de junio, «mangó» —fue el término utilizado por Spielberg, y así ha contado él la historia— «un ejemplar de *Tiburón* aún en galeradas, me lo llevé a casa, me lo leí durante el fin de semana y pedí que me lo dieran». Sin embargo, aunque Zanuck y Brown le dieron el visto bueno, el director puso ciertas pegas que manifestó durante una cena con Brown y su esposa, Helen Gurley Brown, editora de *Cosmopolitan*, en el Spanish Pavilion de Nueva York. A Spielberg le preocupaba que el proyecto fuera demasiado comercial. Recuerda el director: «Yo no sabía quién era. Quería hacer una película que dejara una impronta, pero no en las taquillas, sino en la conciencia del público. Quería ser Antonioni, Bob Rafelson, Hal Ashby, Marty Scorsese. Quería ser cualquiera menos yo». Y pensaba: «¿Quién quiere ser famoso por haber dirigido una de tiburones y otra de camiones?» «Hay que distinguir entre películas serias y cine comercial», le dijo al productor. «Yo quiero hacer películas serias». Brown le respondió, utilizando el mismo argumento que Bluhdorn había empleado con Coppola: «Bueno, ésta será una gran película comercial, sin duda alguna. ¡Y te permitirá hacer todas las cintas “serias” que quieras!»

Spielberg sabía que, en el peor de los casos, *Tiburón* sería un trasnochado ejercicio de un género conocido en el Viejo Hollywood, pero, en el mejor, como ocurrió con *El padrino* y *El exorcista*, podría ser un enfoque renovado desde la óptica del Nuevo. «Yo estaba empeñado en filmar en mar abierto, y ellos en que no; como insistían tanto en rodar en un estanque, estuve a punto de dejar la película», dice el director. «Ese pedazo de polietileno, madera flotante y acero no iba a asustar a nadie a menos que el público se tragase que era real. Los años setenta fueron una época en que el entorno natural era crucial para narrar una historia».

Cuando *Loca evasión* se estrenó en abril de 1974 (la retrasaron para que no coincidiese con *El golpe* y *El exorcista*), las críticas fueron entusiastas. Kael, extrañamente loca por Spielberg, lo llamó «esa rareza entre los directores de hoy, un artista popular nato», y describió *Loca evasión* como «uno de los debuts más fenomenales de la historia del cine». *Loca evasión*, si bien se convirtió en película de culto, en taquilla fue un fracaso. Mientras que *Bonnie y Clyde* había mezclado hábilmente tonalidades emocionales dispares, el público de *Loca evasión* se sintió decepcionado por el hecho de que algo que al principio parecía una película divertida y sin pretensiones, acabase convertida en tragedia. Spielberg sacó como conclusión que, para el público, se había parecido demasiado a una del Nuevo Hollywood. En realidad, había llegado al mismo punto que Coppola después de *Lluve sobre mi corazón*, cuando se debatía entre si hacer o no hacer *El padrino*, y que Lucas después de *THX*, mientras gestaba *American Graffiti*. Spielberg quería ser Rafelson o Scorsese, pero también quería un éxito de taquilla. El argumento de Brown, muy

sensato, lo hizo cambiar de opinión.

A Spielberg no le gustó mucho el guión de Benchley para *Tiburón*. Ninguno de los personajes era simpático; más tarde dijo que, cuando leyó el libro, se identificó con el tiburón y no con las víctimas. Pero tenía que haber gente con la cual identificarse, y por eso le pidió a John Byrum, un chico que acababa de llegar a la ciudad, que lo reescribiera. Byrum, que fue a verlo a su despacho, recuerda: «Steven estaba sentado en el suelo de su bungalow jugando con un helicóptero de plástico que funcionaba con pilas y daba vueltas en redondo. Empecé a exponerle mis ideas y dijo: “Oh, sí, ¡es una gran idea!”, como si le hablase a un niño de doce años. Después dijo: “Tengo que poner mi música para poder pensar”, y puso la banda sonora de una película de James Bond». Byrum, que tenía una oferta para escribir *Mahogany*, se preguntó: ¿Quiero pasarme un año con este tío o quiero estar en Saint Tropez con Tony Richardson y Diana Ross? Y lo rechazó.

El dramaturgo Howard Sackler, ganador del Pulitzer por *La gran esperanza blanca*, escribió un borrador que solucionaba algunos problemas, pero no todos, y sólo faltaban unas semanas para comenzar el rodaje. Spielberg convenció a Zanuck y Brown para que contrataran al guionista Carl Gottlieb. Robbins y Barwood también echaron una mano, sin figurar en los créditos.

Robbins le presentó a Verna Fields. Spielberg y Fields conectaron de inmediato, y él la contrató para el montaje. Ella era una de las favoritas de Tanen, y el director, recordando lo que había ocurrido con *American Graffiti*, pensó tal vez que Verna lo protegería de Tanen, que no le caía bien. Tanen y Sheinberg eran rivales. Spielberg era el protegido de Sheinberg y, lo que es peor, amiguete de Lucas, que todavía odiaba a Tanen por haberle mutilado *American Graffiti*. Spielberg no estaba libre de toda sospecha. Ya había contratado a Lorraine Gary, la esposa de Sheinberg, para un pequeño papel, una jugada políticamente audaz que podría haber salido mal. Fields rechazó *At Long Last Love*, de Bogdanovich, para hacer *Tiburón*. Se cuenta que, cuando Verna le dio la mala noticia, Peter rompió a llorar.

Aunque Spielberg había visto con buenos ojos la entrada de Goldie Hawn en *Loca evasión*, la presencia de la actriz no fue de mucha ayuda en las taquillas, y esta vez el director se resistió cuando el estudio le sugirió a Charlton Heston y Jan Michael Vincent, dos hombres que encajaban en la idea de Universal de cómo debían ser los actores «de mandíbula cuadrada» que encarnasen a los héroes de una epopeya del hombre contra el mar, pues así imaginaban *Tiburón* los ejecutivos de los estudios. «Mi objetivo era encontrar a alguien que nunca hubiera sido portada de *Rolling Stone*», dijo Spielberg. «Quería actores más o menos anónimos para que la gente creyese que lo que ocurría le pasaba a personas como usted y yo. Las estrellas siempre traen un montón de recuerdos, y a veces esos recuerdos pueden, al menos en los primeros diez minutos de la película, echar a perder la historia». Como Coppola,

también seleccionó a todos los aficionados que pudo, actores a los que podía costarles un poco aprenderse la letra pero que, no obstante, tenían el aspecto buscado. Zanuck y Brown le sugirieron a Robert Shaw, que había trabajado en *El golpe*, para el papel de Quint. Richard Dreyfuss, entonces un actor en ciernes que, según se cuenta, llevaba en el bolsillo trasero del pantalón un trozo de papel amarillo muy manoseado con los nombres de todos los directores de casting que alguna vez lo habían rechazado, dijo que no a *Tiburón* tres veces. No le gustaba el guión, y tampoco le gustaba su personaje, cuya función principal parecía ser la de presentador, un hombre que sólo aparecía para proporcionar datos sobre los tiburones. «Entonces vi *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* y me asusté muchísimo; pensé que mi interpretación era espantosa y llamé a Steven y le imploré que me diera el papel. Acepté la película del pescadito. Empezamos a rodar sin guión, sin reparto y sin tiburón».

Tras seis meses de preparativos, Spielberg estuvo otra vez a punto de retirarse. Tenía claro que Sheinberg consideraba efectivamente la película algo así como *EL diablo sobre ruedas* pero con tiburón en lugar de un camión. Spielberg recuerda que estaba convencido de que «era solamente una película comercial, *Moby Dick* sin Melville. Y yo estaba haciendo una película como las de Roger Corman. Me quedaba despierto por la noche fantaseando cómo podía librarme de esa película y sobrevivir, pensé en autolesionarme, romperme una pierna o dispararme un tiro en el pie, caerme por unas escaleras y lastimarme el brazo y fingir que no podía dirigir la película porque no podía mover el brazo. Creí que iba a volverme loco, así que fui a ver a Sheinberg, Zanuck y Brown, y les dije: “Quiero que me liberéis de esta película”. Dick me llevó a un lado y me dijo que era un idiota. “Una oportunidad así sólo se da una vez en la vida. No jodas ahora la marrana”. Y Sid dijo: “No hacemos películas de arte y ensayo en Universal; aquí hacemos películas como *Tiburón*. Si no quieres hacerla, tendrás que irte a trabajar a otro lado”. Gracias a Dios, los tres dijeron: “No, ni tú puedes librarte de nosotros, ni nosotros de ti”. Al final, la película sería mi billete hacia la libertad».

Finalmente, el 2 de mayo, Spielberg estuvo listo para comenzar lo que resultaría ser una filmación sumamente difícil —y carísima—, con un montón de problemas técnicos que amenazaban el calendario de rodaje, con una duración prevista de diez semanas. El presupuesto inicial era de tres millones y medio de dólares. Poca idea tenían Zanuck y Brown de lo arriesgado de la empresa en la que estaban embarcándose. Nadie había filmado nunca en el océano con una barcaza y un tiburón mecánico. Tampoco tenían mucha idea de la suerte que más tarde tendrían con el resultado.

Visionar las primeras pruebas fue «como un velatorio», recuerda De Palma, que se dejó caer por el plató. «A Bruce se le ponían los ojos bizcos, y no podía cerrar bien las mandíbulas». Al tercer día, uno de los tres tiburones se hundió, y el equipo

empezó a llamar a la película *Flaws*.^[40] El rodaje se suspendió varias veces para reparar los tiburones; los retrasos iban acumulándose. Spielberg trabajaba despacio, y se consideraba afortunado si podía terminar una toma por la mañana y otra por la tarde. Cuando pasó el plazo del 30 de junio, las tarifas hoteleras se triplicaron por la llegada de la temporada alta.

Los retrasos empezaron a poner de mal humor a los actores, y el ambiente se enrareció aún más porque ninguno de ellos creía que la película valiese mucho. «*Tiburón* no era una novela», le dijo Shaw a *Time*. «Era una historia escrita por un comité, una perfecta mierda». En el mismo espíritu, Dreyfuss declaró en esa revista que creía que la película terminaría siendo el «bodrio del año».

En efecto, el guión seguía plagado de fallos. Recuerda Spielberg: «Yo sabía que lo que tenía que hacer era..., bueno, algo que a mí me daba mucho miedo, algo que, según tengo entendido, Robert Altman hace con frecuencia, ceder el control absoluto en favor de la colaboración constructiva. Todo el mundo se sienta en un despacho para determinar conjuntamente qué clase de película se va a hacer». En palabras de Scheider: «Como no teníamos nada que filmar, tuvimos tiempo de sobra y nos convertimos en una pequeña compañía de repertorio, con un director receptivo y tres actores ambiciosos e imaginativos. Dreyfuss, Shaw y yo nos íbamos a casa de Steven, cenábamos e improvisábamos algunas escenas. Gottlieb las apuntaba y al día siguiente rodábamos. Así, de esta extraña manera, que el tiburón no funcionara fue una ventaja. Aprovechamos la ocasión para mejorar el material que teníamos introduciendo escenas maravillosas con los tres personajes».

Spielberg trabajó muy presionado. Se había llevado consigo la almohada de su propia casa, y le ponía apio debajo porque el olor le resultaba tonificante. El trabajo no le dejaba tiempo para nada. Al parecer, hicieron venir de Los Ángeles a una amiga de un amigo para que lo relajara con un poquito de sexo. La chica se acostó con Spielberg y se marchó.

La impresión que prevalecía era que el rodaje no iba a acabar nunca. Sentados en el barco, esperando una toma, Spielberg pensaba: No voy a terminar nunca esta película, es imposible. Ha sido una estupidez empezarla. Además, nadie va a verla nunca y ya no volveré a trabajar en esta ciudad. Las virtudes de Spielberg, su energía y su inventiva, estaban creándole problemas. «Se lanzaba de cabeza cuando tenía una idea, con mucho entusiasmo, y la llevaba un paso más allá, hasta que se convertía en algo irreal», contó Zanuck. «Si decías “Creo que la familia tiene que tener un perro”, al día siguiente había tres perros». Para la toma final de la película, cuando Bruce termina hecho pedazos, Spielberg tuvo la idea, entre graciosa y siniestra, de filmar un banco de aletas de tiburón en el horizonte. Zanuck y Brown lo disuadieron.

Mientras Spielberg se retrasaba más y más, el presupuesto no hacía más que aumentar. Por si fuera poco, al estudio no le gustaban nada los copiones. Fields le

dijo: «Steven, ¿dónde está la acción? Están esperando la acción». Y el director contestó: «Ya lo sé; falta poco». Se habló de cancelar el proyecto o ir a las Bahamas a filmar en aguas más tranquilas. Un ejecutivo sugirió la idea de recuperar la inversión en dieciocho meses exhibiendo el tiburón en la visita de los estudios Universal y cobrando un dólar más. Spielberg creía que era Tanen el que quería quitárselo de encima. «Fuéramos a donde fuésemos, nos trataban con compasión, como si tuviéramos alguna enfermedad», dijo Brown. Spielberg era plenamente consciente de que Zanuck había despedido nada menos que a Akira Kurosawa del rodaje de *¡Tora! ¡Tora! ¡Tora!*

Un día, Sheinberg llegó al lugar de rodaje desde Los Ángeles. Cenó en casa de Steven; tras la cena, el director se disculpó y se retiró a un rincón con Gottlieb, que compartía la casa con él, para trabajar en el guión de las tomas del día siguiente. Sheinberg pensó: ¡Dios mío! ¿Así están haciendo la película? Es posible que al final tengamos un metraje imposible de montar.

Al día siguiente, Sheinberg se acercó hasta el lugar del rodaje y se puso a mirar cómo filmaba Spielberg. Durante una pausa, se sentaron en los escalones de madera de Kelly House, el hotel del reparto y del equipo en el que también se alojaba el ejecutivo. Sheinberg dijo: «Ya sabes que sería mucho más rápido y más barato filmar en un estanque».

«Bueno, quiero filmar en el océano para que sea más real», replicó Spielberg.

«Esa “realidad” tuya nos está costando muchísimo dinero».

«Lo entiendo, pero sinceramente creo en esta película».

«Y yo creo en ti. Te respaldaré en [una de] dos decisiones. Si quieres marcharte ahora, ya encontraremos una manera de recuperar nuestro dinero. Si quieres quedarte y terminar la película, también puedes hacerlo».

«Quiero quedarme y terminar la película».

«Muy bien».

Sin embargo, el auténtico héroe de este episodio fue Bill Gilmore, el productor de Zanuck y Brown a cargo de las cifras. Según Gottlieb: «La semana anterior [a la visita de Sheinberg], Gilmore había calculado lo gastado hasta la fecha y lo que aún quedaba por gastar hasta terminar la película sin que resultara tan terriblemente cara. Al parecer, en la semana siguiente salieron a la luz ciertas cosas y ya nadie pudo negar que la película tenía serios problemas. Probablemente con la connivencia de Steven, Bill guardó el nuevo presupuesto en su escritorio, bajo llave; no se lo enseñó a nadie, ni siquiera dijo que había un nuevo presupuesto. Podrían haberlo despedido por eso. A la semana siguiente, cuando ese presupuesto se dio a conocer, él mandamás ya había estado de visita y dado el visto bueno, así que no podían decir que no. La película siguió adelante».

El rodaje en Vineyard terminó el 17 de septiembre de 1974. El calendario inicial

de cincuenta y cinco días sufrió una especie de metástasis que lo hizo durar ciento cincuenta y nueve días (cinco meses y medio). Es decir, terminaron con ciento cuatro días de retraso; el presupuesto final fue de unos diez millones de dólares, casi tres veces el inicial. Spielberg se sentía humillado: «Fue una vergüenza, un escándalo para los vecinos, y me refiero al señor Sheinberg y al señor Wasserman. Parafraseando a Truffaut, hacer una película es como subirse a una diligencia. Al principio uno espera un viaje agradable; al cabo de un rato sólo rezas para llegar a destino. Y eso fue *Tiburón*».

Spielberg se pasó la noche en Boston esperando el vuelo que a la mañana siguiente lo llevaría de vuelta a Los Ángeles. «Esa noche tuve un auténtico ataque de ansiedad, algo que venía esquivando desde hacía unos ocho o nueve meses. Creí que me volvía loco... Tumbado en la cama de la habitación del hotel, solo, sudando, con palpitations. No podía salir de la habitación. Si me hubiese levantado de la cama, me habría desmayado. Tenía demasiado miedo para llamar por teléfono, estaba hecho polvo... En cierto modo podría identificarme con Francis cuando hizo *Apocalypse Now*. Cuando todo Hollywood decía que era demasiado indulgente consigo mismo, yo lo miraba y decía: No, sólo es un ser humano que está pasando por lo mismo que pasamos nosotros cuando hicimos *Tiburón*».

En la primavera de 1974, *Chinatown* llegó a la fase final del montaje. En ausencia de Polanski, que había ido a dirigir una ópera en Spoleto, Towne, excluido del rodaje, alardeaba ante Evans, en la sala de montaje, de que iba a salirse con la suya. «Towne detestaba esa película», recuerda Evans. «Lo criticaba todo. “No la estrenes”, me dijo». Y hasta llegó a considerar la posibilidad de quitar su nombre de los créditos. Dice Beatty: «Towne suele usar esa táctica: si a la película le iba bien, él era parte del proyecto; pero si era un fracaso, se apartaba».

En junio, Paramount organizó un pase en la sala de proyecciones del Directors Guild. Barry Diller estaba entre el público, sentado al lado de Towne, a quien conocía desde la infancia, cuando vivían en Brentwood, hijos los dos de sendos promotores inmobiliarios. La devastadora escena final se desplegaba ante sus ojos: el Packard color crema de Dunaway en mitad de la calle, el disparo, la bocina mientras la cabeza de la actriz caía sobre el volante, con el inevitable primer plano, la actriz deslizándose del asiento al abrirse la puerta, los gritos de la hija, Huston cubriéndola con su manaza, Nicholson impotente y aturdido cuando el otro actor le dice “Olvídalo, Jake. Esto es *Chinatown*”. La cámara sube y retrocede, y aparecen los títulos de crédito. Diller se volvió hacia Towne y dijo: «¡Joder, es una película estupenda!» Robert pensó: Este tío está lleno de mierda, es capaz de decir cualquier cosa. No aplaudió nadie. El silencio era tal que se podía oír el zumbido de una mosca. «La primera persona que se acercó fue Sue Mengers», recuerda Evans. «Y dijo: “¿Qué mierda es ésta?” A la mañana siguiente, las críticas convirtieron en ensalada de pollo lo que era

caca de gallina».

De hecho, Evans podía estar orgulloso, y con razón, por haber llevado *Chinatown* a la pantalla, pero no era él quien iba a cosechar las recompensas. Algo se había podrido en el reino de Bluhdorn. Hacía más de un año que el Gran Jefe y Yablans se llevaban fatal. Ya no había ningún contacto entre los pisos treinta y cuarenta y dos. Pero, tras el estreno, Charlie, Bob y Frank se fueron a cenar a Pietro's Steak House de Nueva York. Charlie brindó por el éxito de la película, y a la salud de los presentes, del gran equipo, de la sociedad. Eso fue demasiado para Yablans, que, mientras Evans contemplaba la escena horrorizado, dijo a gritos: «¡Charlie, nosotros no somos una sociedad! Yo soy un empleado, y Evans también es un empleado, aunque no abra la boca porque no tiene las pelotas que hay que tener para abrir la boca. En este mundo hay ricos y pobres, ganadores y perdedores. Tú estás entre los primeros, y yo soy un perdedor, así que no me vengas con esa mierda de aquí todos somos socios». Dice Yablans: «Esa cena fue el principio del fin».

Recuerda Bart: «No hay palabras para describir lo mal que iban las relaciones en la empresa. Todo el mundo nervioso, en crisis permanente, era un desastre total». Yablans, que vivía con su esposa en Westchester, estaba celoso de la fama de Evans, y éste creía que Yablans quería socavar su posición. Como muestra, una discusión entre Evans y Yablans provocada por el proyecto de la revista *Time* de poner a Evans en portada. Según Evans, Yablans lo intimidó gritándole: «Si apareces sin mí en la portada de *Time*, haré que cada día que pases aquí sea un infierno; ya lo verás, lamentarás estar vivo». Evans, muy asustado, dijo: «A la mierda, no vale la pena». Además, el contrato de producción de Evans estaba causando problemas con muchos directores, entre otros, Beatty y Sidney Lumet, que tenían películas en Paramount. Dice Yablans: «Estaban muy resentidos porque Evans utilizaba su cargo para quedarse con los mejores proyectos y poner su nombre en ellos». Beatty pensaba que su *Ultimo testigo* no estaba recibiendo la atención que merecía por parte de los departamentos de distribución y márketing. Y lo peor fue que se estrenó sólo dos semanas antes que *Chinatown*. Las dos películas se pasaban una al lado de la otra en la zona de los mejores cines de Nueva York, la calle Sesenta Este. Alan Pakula, director de *El último testigo*, se puso furioso. «¿Cómo han podido hacer esto?», preguntó, casi llorando, al tiempo que destrozaba su paraguas contra la pared de su suite en el Sherry Netherland —y con tanta fuerza que se rompió el puño—. «Estamos condenados, estamos condenados para siempre».

Beatty se quejó a Bluhdorn. Evans, y posiblemente Yablans, tenían un interés directo, y creado, en una película rival. En caso de que fuera verdad, Bluhdorn no estaba enterado de que Evans le había dado a Yablans la mitad de su porcentaje. Cuando se enteró, puso el grito en el cielo. Llamó a Evans a su despacho y le dijo que las cosas no podían seguir así: o volvía al acuerdo previo, o dejaba la suite ejecutiva

con un contrato de producción. Evans protestó, pero Bluhdorn le dijo: «Legalmente hablando tienes razón... ¿pero quieres que te pongan en el armario durante cinco años?» Evans, que pensó que Beatty le había asestado una puñalada traperera, dice: «Mi mejor amigo, y trató de matarme».

En octubre, Bluhdorn puso a Diller por encima de Yablans y Evans. Diller había estado en el departamento de compra de películas de ABC, y había hecho muchos negocios con Paramount. Se le respetaba por haber inventado «la película de la semana», pero aunque era un secreto a voces que Yablans tenía los días contados, el nombramiento no dejó de asombrar al personal.

Yablans no ocultó su odio a Diller. Dice el productor Al Ruddy: «Hizo todo lo posible por avergonzarlo y humillarlo». Poco después del nombramiento, Diller viajó a la Costa Oeste, donde convocó una reunión de jefes de departamento a las nueve de la mañana. Yablans brilló por su ausencia hasta que entró muy tranquilo ya pasadas las diez. Se sentó, escuchó la filípica de Diller, y pensó: Este tipo tiene seis días de experiencia y ya quiere arrasar con todo. «Tengo que contar una cosa que ocurrió anoche, Barry», lo interrumpió Yablans, y empezó a darle —según él mismo dice— un largo, pesado y espectacularmente vulgar y gráfico informe —ficticio, claro— de sus hazañas de la noche anterior. Lo hizo como sólo Yablans era capaz de hacerlo, completo, con palmadas en las nalgas y pechos caídos. «Hasta a mí empezó a darme asco», recuerda Yablans. Diller trató de tomárselo a broma, pero, como Yablans seguía y seguía, empezó a ponerse colorado y dijo: «Es lo más asqueroso que he oído en mi vida».

«Si te parece asqueroso, espera a que te cuente...»

«Yo soy asexual, Yablans, nada de lo que me cuentes me interesa», interrumpió Diller, poniéndose de pie. «Creo que es hora de dar por terminada esta reunión». Fue una broma cruel y calculada para poner en una situación difícil a Diller, del que todo el mundo sospechaba que era homosexual. Recuerda Yablans: «Yo sabía que sería una tortura para Diller, que se las daba de muy decente. Pero a mí no me importaba. Tenía tantas ganas de largarme que todo eso me parecía ridículo. No quería ser parte de Charlie, y es evidente que él no quería ser parte de Diller».

Poco después, Yablans consiguió lo que quería. Se marchó con el habitual contrato de producción de Paramount, aunque hubo quien sospechó que, en el fondo, ese contrato fue una forma de comprar su silencio. La Securities and Exchange Commission (SEC) estaba investigando al estudio, y Yablans estaba en condiciones de hundir a Bluhdorn.

Evans no tardó en seguirle. Dice Yablans: «Cuando me fui, Bob se quedó sin su chaleco antibalas y, con Diller, era imposible que sobreviviera». Pero Evans sacó todo el provecho que pudo, un contrato de producción; lo sustituyó con Dick Sylbert, la primera vez —que se recuerde— que un diseñador llegó a jefe de producción. Sylbert

contrató como ayudante a un casi arruinado Don Simpson, quien, para salir a flote, había estado viviendo de jugar al tenis en un club de la ciudad. Para asistir a su reunión con Sylbert, Simpson tuvo que pedir prestados una chaqueta deportiva y un coche.

Una de las primeras cosas que hizo Sylbert fue rescatar *Nashville*, de Altman, para distribución. Kael armó una especie de escándalo al aceptar la invitación del director a un pase de la primera copia, pues escribió su crítica tras esa proyección, adelantándose, por tanto, en varios meses a la fecha de estreno y a todos los demás críticos. Fue una típica jugada marca Kael, calculada para impedir que Paramount volviera a montar la película, a la vez que pinchaba al estudio para que hicieran cierto esfuerzo de márketing. Su crítica rezumaba emoción, como cada vez que Kael descubría una obra maestra. «Una orgía para los amantes del cine», dijo. «Me pasé toda la proyección sonriendo, absolutamente encantada».. *Nashville* era el mejor film de Altman, y el estudio había depositado en él grandes esperanzas. Con su importante reparto colectivo de actores de carácter, un guión caracterizado por sus muchos meandros y su negación del género, era una auténtica creación del Nuevo Hollywood. Su fracaso en las taquillas, pese al aluvión de buenas críticas, no fue sólo otra señal de que las pasiones que habían animado la primera mitad de la década estaban en decadencia; también ponía de relieve los límites del poder de Kael. Cuando a Altman le preguntaron por qué no le había ido mejor, dijo: «Porque no salía King Kong ni un tiburón».

Dreyfuss, que se salvó de ir a la guerra gracias a su trabajo, como objetor de conciencia en 1972, de camillero en el Hospital del Condado de Los Ángeles, era muy amigo de Abbie Hoffman. (Más tarde hizo el papel de un detective en *Un investigador insólito*, una película basada en la vida de Abbie y dirigida por Jeremy Kagan.) En abril de 1974 Abbie había pasado a la clandestinidad para evitar cumplir la condena impuesta por venderle tres gramos de cocaína a un agente de la brigada de estupefacientes. Bert Schneider lo ayudó y lo consoló, como seguía haciendo con Huey Newton. El 30 de julio de ese mismo año, Huey y Bob Heard, su guardaespaldas (alias «Big Man», por sus dos metros de altura), fueron supuestamente atacados por dos policías en un bar de Oakland. Huey, arrestado, quedó en libertad tras pagar 5.000 dólares de fianza. Seis días después, se le acusó del asesinato de una prostituta de diecisiete años. Huyó aun estando en libertad bajo fianza; se fue al Sur y terminó ocultándose en casa de Steve Blauner, que vivía en una enorme mansión de Bel Air. Los dos hombres, aunque formaban una pareja poco común, congeniaban. Huey era el padrino del segundo hijo de Blauner, pero hacer de niñera de Huey se parecía a esperar que estallase una bomba de relojería. «Cuando entró en la casa tenía un revólver», dice Blauner. «Le dije: “Vamos, dame el arma. Es mi casa, yo pongo las reglas”. Huey me dio el revólver, yo le quité las balas y se lo

devolví descargado. Después de una semana en casa, en la que se pasaba encerrado las veinticuatro horas del día, quiso ir al cine; pensé que podía disfrazarlo, ponerle un sombrero bien calado o algo, y dije: “¿Qué te gustaría ver?” Y me respondió: “La película más violenta que haya en cartel”. Nos fuimos a ver una de esas películas para pasar el rato —*Magnum Forcé*—; eso fue lo que terminamos viendo».

Cuando pareció que podrían arreglarse las acusaciones que pesaban sobre él, Newton regresó a Oakland, pero no tuvo que pasar mucho tiempo para que lo acusaran de otros delitos. El 23 de agosto no se presentó a una citación judicial. El círculo en torno a Huey se iba estrechando; como Abbie, pasó a la clandestinidad. Se dirigió a Big Sur, donde se alojó en casa de Artie Ross y otros amigos de Bert. Enterraron el coche que lo había traído desde Oakland en un pozo cavado con un *bulldozer*. Después, siguió bajando hacia el Sur.

En Los Ángeles, los amigos trataron de encontrar una manera de sacarlo del país y enviarlo a Cuba —por avión, por barco, en coche, como fuese—. La vida estaba imitando al arte, y en serio. La operación empezó a llamarse «la película», y los protagonistas adoptaron nombres cifrados, como «el Judío» (Benny Shapiro, amigo de Bert y promotor musical que había sido el primero en pasarle cocaína a Hopper), «la Estrella» (Huey), «la Niñera» (Artie). ¿El objetivo? La Estrella (también llamado «el Paquete») tenía que llegar al «Gran Cigarro» (Cuba); de lo contrario, iría directamente a la cárcel. Anticipando sombríamente un final así, los conspiradores se llamaban a sí mismos «los siete de Beverly Hills». En cierto modo, todo era un juego, pero un juego mortal. Una noche, Huey, con su inconfundible melena afro y un intento de disfraz, se presentó en casa de los Rafelson, que prepararon una cena a base de pollo frito. Bob estaba muy nervioso; no quería tener nada que ver con él, y aunque le prometía a Bert que haría esto y lo otro, nunca hizo nada.

Al mismo tiempo, puesto que todo ocurría en Hollywood, aunque fuese en el Hollywood de la contracultura, Artie y el director Paul Williams comenzaron a escribir un guión basado en esa aventura. La vida imitaba al arte y el arte a la vida.

Artie era copropietario de un trimarán que entonces tenía en Miami, esperando que lo reparasen. Parece ser que Bert le compró el equipo de radar y sonar más moderno. El plan era cruzar el canal de Panamá, recoger a Huey en México y llevarlo a Cuba en barco. Artie y un amigo se alojaron en casa de Charles Goldstein, tío de Artie, que vivía en una casa flotante en Miami. Una vez terminadas las reparaciones, cogieron el trimarán y se embarcaron en un falso crucero. La historia —demasiado buena para ser cierta— cuenta que el fondo de la embarcación se quedó enganchado en un Jesús subacuático, una de esas atracciones de Key West, y que quedó seriamente dañada. Artie tuvo que llegar a la costa a nado. Empapado, llamó a Bert desde una cabina de la carretera. «¡Bert, tenemos un problema!»

Con el trimarán hundido, urdieron, entre discusiones, un plan. Según un artículo

sobre Bert publicado en *Esquire*, «un exiliado cubano, contratado para llevar a Artie a La Habana, intentó venderle la información a la mafia». Fue una época de locos. Alguien le disparó a Huey, y un escuadrón de Panteras de Oakland bajó a protegerlo. Finalmente, Steve y Benny Shapiro decidieron que lo más sencillo era llevarlo en coche a México. «Hice todo lo que había visto en el cine», recuerda Blauner. «Me detuve y llené el depósito, pagué en metálico para no dejar rastro con la tarjeta. En aquellos días yo jugaba, apostaba a los partidos de béisbol. Así que llamé al corredor de apuestas desde una cabina, como si fuera un domingo común y corriente, para que creyese que estaba en casa. Benny nos acompañaba, era nuestro guardia armado. Cuando lo pasé al otro lado de la frontera, Huey cogió un avión hasta Ciudad de México y después se ocultó en las colinas, a esperar a Artie. Lloré cuando lo vi subir al avión, pensé que no volvería a verlo».

«Cuando volví a cruzar la frontera, me detuve a un lado de la carretera y miré a Benny; me sentía a diez mil metros de altura. Lo primero que pensé fue que nunca había hecho nada igual, en condiciones de vida o muerte. Podrían haberme matado de un tiro, y solamente lo hice por una razón: el amor a otro ser humano. Y sin ninguna recompensa. No me importaba si estaba bien o mal, lo importante era que había hecho algo increíble, que me había jugado la vida por un ser querido».

Artie cuidó de Huey en el escondrijo de Benny y Bert en Jalapa, un complejo inaccesible en plena selva, en la costa occidental de México, que Bert, Benny y otros amigos habían comprado en 1968 cuando pensaron que el fascismo se avecinaba con el nuevo mandato de Nixon. Artie no se hacía ilusiones con Huey. «Artie creía que Huey Newton era un loco que había matado a todas las personas que decía haber matado», dice su hermana Dorien Ross. «Artie sentía que estaba haciendo algo totalmente insensato, porque ese tío estaba como una cabra, era un auténtico paranoico, se metía en líos fuera donde fuese. Artie no lo hizo por motivos políticos; lo hizo por Bert».

Dice Goldstein que al final Bert lo llamó y le pidió que buscara a alguien para llevar a Huey a Cuba por mar. Goldstein encontró a un capitán, llamado «el Pirata», con mucha experiencia en viajes de ida y vuelta a Colombia —supuestamente, contrabando de narcóticos— para que sacara de Acapulco a Huey y su mujer, Gwen Fontaine. Según Goldstein, Bert consintió en hacerse cargo del barco en caso de que fuese confiscado. Cuando estuvieron en aguas cubanas, el capitán bajó un bote y Huey y Gwen se dirigieron solos a la costa. El bote volcó. Huey no sabía nadar, y Gwen le salvó la vida arrastrándolo hasta la playa, donde fueron arrestados de inmediato por las autoridades cubanas. Pese a todo, Huey había conseguido salir clandestinamente del país. En cierto sentido, esta aventura fue la mayor superproducción de BBS.

Habían pasado tres años desde *Marvin Gardens*, y Rafelson finalmente consiguió

montar un nuevo proyecto, *Stay Hungry*, con Jeff Bridges, Sally Field y un entonces desconocido Arnold Schwarzenegger. Toby fue la encargada del diseño de producción. Paula (la amiga de Bob de toda la vida, y ahora cuñada de Toby) visitó el plató, y el director también se las arregló para acostarse un par de veces con Field. La actriz, que acababa de terminar *The Flying Nun*, se sentía muy insegura de su sexualidad, y le preocupaba tener unos pechos tan pequeños. Bob le dio instrucciones a Toby para que supervisara el aspecto de Sally; quería que se cerciorase de que se la vería sexy. Toby estaba en la misma extraña posición que Polly Platt, encargada de embellecer a la mujer con la que se acostaba su marido. Al final, lo dejó. «No fue por celos», dice ella. «Simplemente empecé a despreciarlo, empecé a sentir, si no compasión, sí al menos algo que me acercaba a esas mujeres. Las sentía como hermanas, y me di cuenta de que él utilizaba a las mujeres para sentirse más poderoso, más querido, más macho. Eso acabó con todo el respeto que sentía por Bob. Ya no aguanté más sus sandeces». Y añade: «Quedó destrozado; al menos eso parecía. El matrimonio era importante para él, pero no porque me quisiera mucho, sino porque necesitaba algo que lo sostuviese, la estructura que de algún modo lo legitimaba». Toby se alojó en el Château Marmont hasta que él dejó la casa de Sierra Alta. Rafelson ya no volvió a hacer ninguna buena película. En palabras de Burstyn: «En el caso de Bob, como en el de Peter Bogdanovich, las mejores películas las hicieron con sus esposas. Y cuando los matrimonios terminaron, su obra no volvió a estar nunca al mismo nivel».

El 17 de enero de 1975, la policía hizo una batida en la casa de Bert. Sus hijos y los amigos de éstos estaban dando una fiesta para celebrar que acababan de estrenar una pieza teatral. Los vecinos llamaron a la policía, y los agentes entraron y esposaron a veintiséis chicos y chicas, a los que hicieron formar en círculo en la sala antes de llevárselos, junto con Bert, a la comisaría, donde los ficharon. La policía encontró marihuana, hachís y tres anfetaminas.

El 22 de enero, Stanley Schneider, que estaba trabajando en *Los tres días del cóndor*, murió de un infarto después de comerse un helado y echarse a descansar en el sofá de su despacho. Llorando y desconsolado, Bert se sentía perdido; tal era el dolor por la muerte de Stanley y la ausencia de Huey. Sus amigos pensaron que estaba al borde de un colapso nervioso. Unas semanas después, Bert se declaró culpable para tener una sentencia más leve, y las acusaciones por tenencia de drogas fueron retiradas.

Coppola insistía en que *La conversación* tenía que estrenarse el día de su cumpleaños, el 7 de abril de 1974. La película tuvo buena crítica, pero la recaudación no estuvo a la altura de las expectativas. El montaje de *El padrino II* se vio afectado por la relación de amor-odio entre Coppola y Evans. Este último afirma que Coppola lo llamó y le imploró que salvara la película. En palabras de Sylbert: «Al principio,

Francis le dijo a Bob Evans: “Ni te me acerques”. Pero Francis es muy bueno filmando pero no cuando hay que montar el material. Se asustó. Y Bob tuvo que acudir». La película se preestrenó en el Coronet de San Francisco en noviembre de 1974. Dice Evans: «Cuando entró Francis, todo el mundo se puso de pie, como si fuera el rey. Cuando la película terminó, tres cuartas partes del público se habían marchado. ¿Por qué? No utilizó ninguna de las secuencias de La Habana, y cortó las mejores escenas de la maldita película. Tuve que ayudarlo a volver a montar entera *El padrino II*».

Según Coppola: «Mi contrato estipulaba que Evans no tendría nada que ver con la película, y así fue. No tuvo absolutamente nada que ver con *El padrino II*».

Al principio del nuevo año, Coppola se convirtió en el primer director de la historia nominado por dos películas por el Directors Guild. En febrero, *El padrino II* obtuvo once nominaciones al Oscar, y *La conversación*, tres. Las dos optaban a la mejor película, junto con *Chinatown*, *Lenny* y *El coloso en llamas*. Francis se encontró en la envidiable posición de competir consigo mismo. Él personalmente obtuvo cinco nominaciones, y otros dos miembros del clan Coppola —Carmine, su padre, y Talia Shire, su hermana— también figuraban entre los nominados. *Hearts and Minds* competía por el mejor documental, y Burstyn obtuvo su segunda nominación como mejor actriz por *Alicia*. Paramount, que había tenido un año récord, dominaba el panorama de los Oscars con un pasmoso número de nominaciones, incluidas las once de *Chinatown*. Cuentan que Yablans dijo que el lema del estudio debía ser: «¡Si no os gusta, jodeos!»

Coppola, que dos años antes había esperado que *El padrino* barrierá con todo, se llevó una gran desilusión cuando entonces el Oscar al mejor director fue a parar a manos de Bob Fosse. Ahora le preocupaba que *La conversación* dividiera el voto a Coppola, y que el Oscar se lo llevara Polanski, su principal rival. Pensaba que *EL padrino II*, con su intrincada estructura a base de *flashbacks*, era demasiado innovadora y difícil para ganar el Oscar a la mejor película. Cuando la ceremonia se celebró el 8 de abril, Coppola arrasó. Él personalmente ganó tres Oscars; *El padrino II* ganó seis, incluido uno para De Niro, mejor actor de reparto. Burstyn fue la mejor actriz. *Chinatown* tuvo que conformarse con uno, al mejor guión original, para Robert Towne; fue el apogeo de la carrera del célebre guionista: escribía como los ángeles, pero no estaba satisfecho; quería dirigir.

Francis dio millones de gracias a todo el mundo, menos a Evans. Cuando Evans se acercó a felicitarlo, Coppola le dijo: «Mierda, Bob, lo lamento de veras, no puedo creer que sea tan imbécil, me olvidé de darte las gracias». Para Coppola, la guinda fue el Oscar para Carmine, que ganó (con Nino Rota) la estatuilla a la mejor banda sonora original. «Tras pasarme la vida con un hombre frustrado y en paro que odiaba a todos los que tenían éxito, verlo ganar un Oscar fue como verlo ganar veinte años

de vida», dijo Coppola. Al volver a su asiento, a Carmine se le cayó el Oscar; la estatuilla se hizo añicos.

Pese a su triunfo personal, Francis fue eclipsado por Bert Schneider. *Hearts and Minds* ganó el Oscar al mejor documental, coronando así la carrera del productor. Cuando subió al estrado a recogerlo, vestido con un immaculado esmoquin blanco, Schneider dejó boquiabiertas a todas las celebridades presentes, y a millones de espectadores, al transmitir «saludos de amistad a todo el pueblo americano» de parte del embajador Dinh Ba Thi, jefe de la delegación del Gobierno Revolucionario Provisional en las negociaciones que en esos días tenían lugar en París. Hubo un momento de silencio; el público quedó mudo de asombro. Después, una ovación, salpicada de silbidos y abucheos dispersos. Coppola, que seguía considerando la posibilidad de hacer una película sobre Vietnam, *Apocalypse Now*, secundó el gesto de Schneider y dijo: «Imagínense lo que significaba, en mil novecientos setenta y cinco, recibir de un presunto enemigo un telegrama con saludos amistosos al pueblo americano. ¡Después de lo que le hicimos al pueblo vietnamita, lo más lógico era pensar que no iban a perdonarnos en trescientos años! Recibir ese mensaje positivo, humano y optimista fue para mí algo hermoso, sobrecogedor. Sinatra y Hope son demasiado viejos para entender un mensaje como ése». Tres semanas después, la mañana del 29 de abril, con Saigón sitiada por las tropas norvietnamitas, el general Duong Van «Big» Ming se rindió. Ese mismo día, un helicóptero se llevó al último americano de la azotea de la embajada de los Estados Unidos. La guerra había terminado.

Tras la desaparición de la Directors Company y ese desastre llamado *Daisy Miller*, Bogdanovich consiguió la aprobación de Fox para realizar *At Long Last Love* (título de una canción de Cole Porter). Mengers le consiguió 600.000 dólares por escribir, dirigir y producir, más el veinticinco por ciento de los beneficios. La película costó cinco millones y medio de dólares, y sus protagonistas fueron Cybill, Burt Reynolds, Madeline Kahn y Eileen Brennan, un reparto bastante respetable. Era una película de época ambientada en los años treinta, acerca de dos parejas que no hacían más que enamorarse de quienes no debían. «Esa película era una fantasía en torno a mi divorcio», dijo Bogdanovich. «Pero todos los personajes terminan siendo estupendos amigos», lo cual era muy raro en la vida real. *At Long Last Love* era un musical con más o menos una docena de temas de Cole Porter. El único problema era que ninguno de los actores cantaba.

Mengers acompañó a Peter a un preestreno en un cine de las afueras. «El público permaneció callado», recuerda Sue. «Después, subimos a la suite de Peter y todos se pusieron a decirle lo bien que había ido. Y él dijo: “¿De veras? ¿Los oísteis reír?” Como en aquel cuento, sí, el del traje nuevo del emperador. Y yo le dije: “Peter, el público no se rio”. Y él se enfadó muchísimo conmigo, tanto que tuve que

marcharme. A esas alturas Peter no quería oír la verdad. No se le podía hablar, estaba más allá de la comunicación, en un mundo en el que sólo quería hablar con personas que estuviesen de acuerdo con él y que le dijeran lo grande que era. Como pasa con toda la gente realmente de talento, con los triunfadores, no había muchos capaces de decirle “Estás equivocado”». Dice Bogdanovich: «Era exactamente lo contrario. La cagamos por hacerle caso a todo el mundo».

At Long Last Love se estrenó el 1 de marzo de 1975. «Fue el estreno más desastroso de todos los tiempos, pero la mejor fiesta», dice Ronda Gómez, que había dejado Paramount por un cargo ejecutivo en Fox. «La gente salía de la sala y caminaba por una alfombra roja que llevaba al estudio, decorado como en los años veinte, pero nadie dijo una palabra de la película. Silencio absoluto. Todos estaban traumatizados».

«La gente odiaba a Peter», dice el escritor David Newman. «Su ego era monstruoso. Él era “Aquí estoy yo”, el Segundo Advenimiento. Esa proyección fue un desastre, un cataclismo». Circulaba el rumor de que Platt había sido siempre la eminencia gris; se decía que, sin ella, Peter Bogdanovich no era nada. Además, Peter sospechaba que Polly alimentaba este rumor. «Polly quiso dar la impresión de que había sido ella quien me había inventado», dice Bogdanovich. «Y eso se lo tragó un montón de gente a la que le molestaba que las cosas me fueran tan bien, personas que la ayudaron a progresar en su carrera». Sin embargo, Bogdanovich no necesitaba que Platt saboteara su reputación. Lo odiaba tanta gente que se cree que Billy Wilder, cuando se difundió la noticia de la catastrófica proyección, dijo que se podía oír por toda la ciudad cómo descorchaban botellas de champán. Bogdanovich protestó: «La trataron como si hubiéramos cometido uno de los crímenes más abyectos, peor que el asesinato de niños y la violación». A partir de ese día, Bogdanovich y Shepherd llamaron maliciosamente a la película «la debacle».

Mengers le dijo a Shepherd que le convenía trabajar con otros directores. «Porque siempre que se presenta una oportunidad de hacer una película, Peter dice: “No, no, yo estoy listo para empezar la mía la semana que viene”. No es que los directores se la disputaran. Probablemente no habría hecho *Taxi Driver* tres años antes. Peter y Cybill eran groseros con los demás, y displicentes; insultaban a la gente. La gente lo acepta todo cuando uno está en el candelero, pero si dejas de ser famoso, la pagas».

Platt llevó a las niñas a ver la película en uno de esos grandes viejos cines de Hollywood Boulevard. Llegaron temprano, antes de que terminara la sesión anterior, y pudieron oír las melodías de Porter que subían de volumen cuando la película terminaba. «Entonces, los acomodadores abrieron las puertas forradas de piel roja, y no salió nadie», recuerda Polly. «Entramos, nos sentamos, la película empezó diez minutos después, y nosotras éramos las tres únicas personas en la sala. El cine estaba vacío. Me sentí tan mal por Peter que creí que me moría».

Cuando Spielberg regresó de Martha's Vineyard a Los Ángeles, sabía que estaba metido en líos. Había sobrepasado el presupuesto en un trescientos por ciento, y muy poco era lo que tenía para enseñar. La primera copia era un desastre. Ninguna de las tomas encajaba con las otras. Recuerda el productor Rob Cohen: «Había una toma con luz de sol, otra con lluvia, otra con nubes, otra con el cielo gris o con el cielo azul. Era muy difícil de seguir». Peor aún, el tiburón era ridículo. En palabras de Cohen: «Parecía un enorme juguete de goma, nadie iba a creérselo». Se tomó la decisión de reducir el número de escenas en las que aparecía el tiburón; en realidad, lo que decidieron hacer fue montar la película evitándolo, posponer la primera aparición del monstruo hasta el tercer acto. Según Cohen, fue idea de Fields. «Verna fue la figura clave en lo que ocurrió durante el montaje», dice Cohen, y añade que Spielberg pensó en remediar el fallo de los tiburones mecánicos interpolando secuencias de documentales sobre tiburones. Pero «Verna poco a poco se dio cuenta de que el público podía llegar a imaginar cosas más espantosas de las que veía», prosigue Cohen. «Literalmente, cortó por lo sano, cortó y tiró a la basura todo el rollo de los tiburones y sólo enseñó los resultados, las reacciones. Era mucho más escalofriante». Sin embargo, más tarde Spielberg afirmó que ya durante el rodaje había pensado que eso sería lo que había que hacer. «Los efectos no funcionaban, y tuve que encontrar una solución rápida y hacer una película que no dependiera de los efectos especiales para contar la historia», dice. «Tiré la mayor parte de mis *storyboards* y me limité a sugerir la presencia del tiburón. Mi película pasó de ser una de William Castle^[41] a una de Alfred Hitchcock». Gottlieb está de acuerdo. «Esa decisión se adoptó en grupo, con Steven a la cabeza. Desde el principio, uno de nuestros modelos fue *El enigma de otro mundo*, una gran película de terror en la que no se ve a la criatura hasta el último carrete. Nos dijimos que íbamos a hacer *Tiburón* así». Y añade Michael Chapman, operador de cámara en *Tiburón*: «No cabe ninguna duda, la película es de Steven. Es un *idiot savant*, y lo que sabe es tan real como lo que no sabe, la parte idiota. Era un maestro diseñando tomas que contaban una historia con elegancia y eficacia. Yo sabía que podía aprender algo con sólo mirarlo organizar las tomas».

Los preestrenos de *Tiburón* comenzaron en la primavera de 1975 con Spielberg tomando Valium para aguantar las proyecciones. En Dallas se pasó el 26 de marzo, en el Medallion Theater, tras *El coloso en llamas*. Spielberg asistió a la proyección de pie, al fondo de la sala, junto a la puerta; nervioso, sus ojos iban de la pantalla al público y del público a la pantalla. En cuanto terminó una de las primeras escenas, en la que muere el niño en la balsa, un hombre sentado en primera fila se levantó y salió corriendo, en dirección hacia el lugar desde el cual Spielberg seguía la proyección. Al llegar al vestíbulo, el pobre hombre vomitó en la alfombra; después fue al lavabo y regresó a su butaca. Dijo más tarde el director: «¡En ese momento supe que la

película sería un éxito!»

La publicidad televisiva estaba entonces en pañales; la televisión aún se consideraba un rival, no un complemento para la promoción de las películas. En 1973, Lester Persky, que tenía un buen currículum en publicidad, había convencido a Columbia para que preparase anuncios televisivos —destinados a un mercado local— para una película de serie B titulada *El viaje fantástico de Simbad*; la campaña funcionó. Dos años más tarde, Persky y Columbia se encontraron con otro desastre en potencia, una película de ambiente carcelario con Charles Bronson titulada *Fuga suicida*, y volvieron a intentar promocionarla por televisión, esta vez a escala nacional, por las grandes cadenas. El efecto fue espectacular. *Fuga suicida* recuperó la inversión en las primeras semanas. Los otros estudios siguieron de cerca el experimento de Columbia, y cuando poco después se estrenó *Tiburón*, Universal aplicó la misma estrategia. El estudio gastó más de 700.000 dólares —una suma exorbitante en aquellos días— en un *spot* de medio minuto que se pasaría en programas emitidos en las horas de mayor audiencia. Si quedaba alguna duda acerca de la eficacia de la publicidad por televisión, el éxito de *Tiburón* la disipó.

Para las películas de muy baja calidad, varios centenares de salas —o más— reservaban espacios bastante amplios, lo cual permitía a los estudios recuperar los gastos antes de enterrar el desastre en cuestión. Pero Universal estrenó *Tiburón* el 20 de junio en 409 salas, casi tantas como *El padrino*. «Mi secretaria me pasó un trocito de papel... y dijo: “Éstas son las cifras del estreno”. Y yo me quedé con la vista clavada en esa cifra; no pude hacer otra cosa», recordó Spielberg. «Mientras esperaba el siguiente fin de semana, por dentro creía que la recaudación iba a disminuir, pero no fue así; la cifra aumentaba y aumentaba». Antes de ser retirada de cartel, *El padrino* había recaudado 86 millones; *El exorcista*, 89. *Tiburón* las superó a ambas: 129 millones, un récord que mantuvo dos años, hasta *La guerra de las galaxias*. Spielberg recibió una tajada no muy generosa del neto —dos puntos y medio—, es decir, unos cuatro millones, nada en comparación con los cuarenta y pico puntos compartidos por Brown y Zanuck, quien dijo que, con *Tiburón*, había ganado más de lo que había ganado Darryl, su padre, en toda su carrera.

Tiburón cambió la industria para siempre, pues los estudios descubrieron el valor de contar con amplias posibilidades de exhibición —el número de salas aumentó a dos mil y más en la década siguiente— y la publicidad masiva por televisión, dos factores que aumentaban los gastos de marketing y distribución a la vez que reducían la importancia de la crítica impresa, haciendo casi imposible que una película se consolidara poco a poco y encontrara su público simplemente por su calidad. A medida que los costes aumentaban, la disposición a correr riesgos disminuía proporcionalmente. Además, *Tiburón* avivó el apetito empresarial de hacer mucho dinero, y rápido, lo cual equivale a decir que los estudios empezaron a querer que

cada película fuese *Tiburón*.

En cierto sentido, Spielberg fue el caballo de Troya mediante el cual los estudios comenzaron a reafirmar su poder. El mismo director admite: «En un sentido muy perverso, mis influencias fueron ejecutivos como Sid Sheinberg y productores como Zanuck y Brown, más que mis contemporáneos del círculo de los setenta. Sinceramente, yo era más un hijo del sistema que un producto de la USC, de la NYU o de los protegidos de Francis Coppola».

Mientras Spielberg filmaba en Marthas Vineyard, tuvo un altercado con Peter Benchley, el autor de la novela, que intentó asestarle un golpe desde las páginas de *Los Ángeles Times*; según Benchley, Spielberg «no sabe nada de la realidad, sólo le importa el cine. Se alfabetizó viendo películas de serie B... Un día se le conocerá como el más grande segundo operador de cámara de los Estados Unidos». Es evidente, en un sentido, que Benchley se equivocaba de medio a medio, pues Spielberg llegó a ser probablemente el director más famoso de su país. Pero, en otro sentido, tenía razón: Spielberg es el mejor director de segunda unidad de los Estados Unidos. No obstante, lo que no pudo prever fue que ésa sería la auténtica influencia de Spielberg (y de Lucas), pues toda las películas de estudio se convirtieron en películas de serie B y, al menos para los grandes éxitos de taquilla, las películas de acción que dominan las listas de los estudios, la segunda unidad ha reemplazado a la primera unidad.

En los años ochenta, Roger Corman, el hombre que dio una oportunidad a tantos directores del Nuevo Hollywood, comenzaría a quejarse de estar pasando un momento difícil porque las películas que antes hacía por cuatro céntimos con uno de los hermanos Carradine de protagonista, empezaban a hacerlas los estudios por veinte y treinta millones, con grandes estrellas. *La carrera de la muerte del año 2000* se convertiría en *Días de trueno*, con Tom Cruise.

Como *El padrino*, *Tiburón* era, en gran medida, una película de su tiempo, una mirada post-Watergate sobre la corrupción gubernamental. La estructura de poder de Amity se une, con excepción del jefe de policía, para encubrir el ataque del tiburón y proteger al todopoderoso dólar, que llega a la isla en forma de turistas. El único malo de la película, aparte del tiburón, es el alcalde, un funcionario electo, un político. De todos modos, *Tiburón* era, políticamente, una película «de centro»: de los tres hombres que se enfrentan al tiburón, Quint, el macho de derechas, muere; en cambio, Hooper, el judío intelectual de izquierdas, acaba marginado, dejando a Brody, el policía de toda la vida, el Jerry Ford padre de familia y tipo normal —presidente en el momento del estreno de la película— que liquide al monstruo.

Además, aunque *Tiburón* utiliza hábilmente la fórmula nosotros/ellos ya empleada en películas como *Bonnie y Clyde*, *Easy Rider* (*En busca de mi destino*) y *M.A.S.H.*, el «nosotros» ya no se define estrecha ni tendenciosamente, como lo hacía

la contracultura; antes bien, pasa a ser un pronombre expansivo e incluyente, una nueva comunidad formada por casi todo el mundo —todos somos comida, al menos por lo que respecta al tiburón—, y trasciende las divisiones políticas y demográficas entre el público contracultural de *Easy Rider (En busca de mi destino)* y la clase media americana (nixoniana) de *El coloso en llamas*.

Disfrutando de este espectacular éxito, Spielberg disfrutaba por primera vez en la vida. «El verano del setenta y cinco me sentí realmente bien conmigo mismo y con mi carrera», dijo. «Estaba en paz con el mundo del cine. Recuerdo que un día iba dando una vuelta en coche y decidí agasajarme con un cucurucho de helado. Aparqué frente a 31 Flavors, en Melrose. Había cola cuando entré, y todo el mundo hablaba de *Tiburón*. La gente decía: “Dios mío, es la película más espeluznante que he visto en la vida. Ya la he visto seis veces”. Me pareció que toda la heladería hablaba de la película. Me compré un helado de pistacho, mi sabor favorito, volví al coche y me fui a casa. Encendí la tele y vi que en el telediario estaban pasando algo sobre el “fenómeno *Tiburón*”. Y entonces tomé conciencia de que todo el país lo estaba viendo. Ésa fue la primera vez que se me ocurrió pensar que mi película era un fenómeno. Y me dije: Así es tener un éxito. Es como tener un hijo, querer darlo en adopción y ver que hay millones de personas dispuestas a adoptarlo, y tú eres el orgulloso ex padre. Pero tu hijo pertenece ahora a los demás. Eso te hace sentir muy bien».

El 20 de junio, el mismo día en que *Tiburón* entró en la historia del cine, Artie Ross estaba invitado a una cena en casa de Judy Schneider, en Palm Drive. Judy había vendido la casa y, según dijo: «Daba una cena para toda la gente que había sido parte de nuestra vida en esa casa». Artie había estado trabajando para el productor Ed Pressman, viajando por el Sur para promocionar *Hermanas*, y acababa de regresar a Los Ángeles, donde vivía en la vieja casa que el productor tenía en Hollywood Hills. Cuando Jake regresó a Nueva York, Artie había heredado el tanque de gas de la risa de Brackman, y lo usaba con regularidad. La idea era: cuanto más gas se inhala, tanto mejor el subidón. La mayoría se ponía la máscara de goma negra encima de la nariz, para que cayera al suelo en caso de que se desmayasen; pero Artie tenía la costumbre de atarse la máscara. Había colocado el tanque en el rellano; así, si perdía el conocimiento, caería por la escalera y la máscara se le desengancharía. «La gente llevaba tiempo advirtiéndole que no se pusiera la máscara cuando estaba solo, que podía ser un mal rollo», dice Brackman. La noche antes, Artie había ido a casa de Bert con un cardenal en la frente, y le había asegurado que acababa de ver la luz blanca, que acababa de ver a Dios.

Bert estaba a punto de salir para La Habana a visitar a Huey. A primera hora de la noche, Blauner se detuvo en casa de Artie, sin anunciarse, con la intención de llevarlo a la cena de Judy. «Llamé a la puerta y nadie contestó», recuerda. «La puerta estaba

abierta de par en par, así que entré y vi unas piernas que asomaban por la esquina. Yo pensé: ¿Por qué se esconderá éste? Me acerqué y encontré a un tipo, desplomado hacia delante, de rodillas. Le levanté la cabeza y lo que vi fue una máscara de gas que me miraba. Se la arranqué; era Artie. Había muerto de una sobredosis de gas. Tenía un ojo casi abierto, había vomitado. Yo no sabía si estaba muerto, y no sabía la dirección exacta de esa casa, así que me fui hasta la calle, miré la dirección, volví y llamé a urgencias. Cuando me preguntaron desde dónde llamaba, ya me había olvidado de la dirección, así que tuve que volver a salir. Me sentía culpable, pero la verdad es que ya llevaba horas muerto, yo no lo sabía».

La muerte de Artie debería haber significado una pausa para la reflexión, e interrumpido el imparable paso de la hierba al ácido y del ácido a la cocaína — esnifada, inyectada o fumada— que se produjo a finales de los ochenta. Fue una premonición de la muerte de John Belushi; pero Bert y su círculo no se dejaron afectar. «Puede que fuese el final de la moda del gas, pero Bert instauró una fiesta anual en honor de Artie, que debía celebrarse el día del aniversario de su muerte, en la que todos nos reuniríamos para tomar juntos todas las drogas posibles», dice Brackman. «Al año siguiente montó una en Jalapa en la que el guionista Michal O'Donoghue tomó ácido, hizo el salto del ángel en un patio y se rompió todos los dientes». Y reflexiona Salt: «Era tal la devoción a las drogas que todos teníamos que danzar un poquito alrededor de ese ídolo. Claro, había que encontrar algo para hacer que pareciese un buen rollo, algo como “Nos veremos pronto, Artie” y esas cosas. La verdad es que nadie veía el problema como lo que en realidad era: un asunto absolutamente penoso».

Hollywood prosperaba. Empujados por *El exorcista* y *El golpe*, los beneficios de 1974 fueron los más altos desde 1946, el momento de mayor auge del *boom* de la posguerra. Y cuando *Tiburón* dejó atrás esas dos películas, 1975 tuvo toda la pinta de ser otro año récord. La guerra de Vietnam, parte integrante del paisaje americano durante una década, por fin había terminado, y el despreciado Nixon se lamía las heridas, hundido en la ignominia. Daba la impresión de que el movimiento pacifista había ganado.

Pero los cambios estaban en camino. Más o menos en la misma época en que Diller presidió la partida de Yablans y Evans en Paramount, Ashley y Calley dejaron Warner Bros. Los dos terminarían regresando, pero el estudio nunca volvería a ser el mismo. Calley fue sustituido por Guy McElwaine, el agente de Spielberg, que entró en Warner cuando en enero de 1975 su agencia, CMA, la tercera más importante de la industria, se fusionó con IFA, la segunda, para formar un monstruo llamado International Creative Management (ICM). Esta fusión aceleró la huida de agentes a los estudios. En un período de un año y medio, desde 1974 a 1976, entre quince y veinte personas abandonaron CMA e ICM, incluidos Freddie Fields, Mike Medavoy

y John Ptak. El negocio de las agencias nunca había tenido un aspecto tan deprimente. Así, cuando cinco jóvenes innovadores dejaron la agencia más importante, William Morris, para ponerse a trabajar por cuenta propia, nadie que no perteneciera al gremio prestó demasiada atención. Los cinco bautizaron su empresa como Creative Artists Agency (CAA).

CAA creció de la noche a la mañana hasta convertirse en la institución dominante en la industria. Según Yablans: «Durante mi época en Paramount, a principios de los años setenta, no teníamos “paquetes”. Se recibía un guión, se contrataba a un director, se contrataba a los actores, se hacía una película. De pronto empezaron a hacerlo a la inversa. Montaban el paquete antes de tener a punto el rodaje de una película, con lo cual el guión se convertía en esclavo del proceso, al revés de lo que era habitual. Era una forma de hacer películas propia de holgazanes». Con filas de ejecutivos menos estables y jefes de producción novatos, a menudo procedentes de las agencias, los estudios pasarían a depender casi por completo de CAA.

Y con BBS agonizando, el cambio de guardia en Warner y Paramount, los dos estudios responsables de la mayoría de las películas clave de la década, y el nacimiento de CAA, 1975 ha de considerarse un año decisivo. *Tiburón* no solamente había abierto el apetito de los estudios, que ahora sólo querían reventar las taquillas, e introducido las costosas campañas de publicidad televisiva; algunos de los más grandes directores de los primeros años setenta sucumbieron al cataclismo. La burbuja de Bogdanovich estalló por fin con *At Long Last Love*; *Dos pillos y una herencia* fue el tercer patinazo de Mike Nichols en sus cuatro últimas salidas, y los mediocres resultados de *Nashville*, y también de *La noche se mueve* de Arthur Penn, alertaban de los peligros de la senda deconstructiva, del antigénero, por la que viajaban Penn y Altman, y sirvieron para recordarles a todos que el público del Nuevo Hollywood podría ser considerablemente inferior al que esos directores suponían.

Pocos fueron los que vieron acercarse las nubes negras en el horizonte. Una fue Kael, que en agosto de 1974 escribió un artículo profético en el que advertía que la televisión empezaba a corromper el gusto del público. «No hay público para obras nuevas», dijo, y arremetiendo contra el regreso del *star system* y contra «los jefazos» y su incapacidad de promocionar películas como *La conversación* y *Malas calles*, reconoció que los estudios ya se habían recuperado de los movimientos sísmicos registrados a finales de los sesenta. Por irónico que parezca, el éxito del Nuevo Hollywood, más que volver obsoleto el sistema de los estudios, como habían imaginado Hopper y Penn, lo que consiguió fue infundirle nuevas fuerzas. Escribió Kael: «Estos hombres acusaron la sacudida durante unos años; no comprendían qué convertía a una película en un éxito contracultural. Están contentos de volver a pisar tierra firme...» Erigiéndose en portavoz del pensamiento utópico de la década

anterior que aún resonaba débilmente en la autosatisfacción de mediados de los setenta —y pensando, sin duda alguna, en Scorsese y Altman—, hizo un llamamiento a los directores para que, en cierto modo, se automarginaran y buscaran financiación fuera del sistema. Y, a la manera de Casandra, la famosa crítica advirtió de la muerte del cine.

Igual que *El padrino*, *Tiburón* fue un fenómeno de tal magnitud que el director casi se perdió en la confusión. Algunos de los amigos de Spielberg se burlaron de su éxito, le dijeron que sólo era un golpe de suerte, que había estado en el lugar indicado en el momento oportuno, y que nunca repetiría. Si la película fue nominada al Oscar, sólo lo fue por las recaudaciones. Como *Easy Rider (En busca de mi destino)*, parecía un producto de la escritura automática cultural. De hecho, su guión, sólido en cuanto a la historia narrada y sus originales personajes, puede considerarse un accidente, algo descubierto por casualidad y que no se parece en nada a los posteriores trabajos de Spielberg. Por irónico que pueda parecer, uno de sus más grandes dones puede muy bien haber sido el reconocer sus propias limitaciones, su talento para ser el público ideal de sus inspirados colaboradores y su capacidad de absorber, como una esponja, sus contribuciones.

Spielberg estaba tan seguro de que iba a ser candidato a un premio de la Academia que invitó a un equipo de televisión a su despacho para que filmara su reacción cuando recibiera la buena noticia. Pero no hubo ninguna. *Tiburón* obtuvo una nominación a la mejor película; el director se sintió ofendido. En cambio, la Academia escogió a Altman por *Nashville*, a Milos Forman por *Alguien voló sobre el nido del cuco*, a Stanley Kubrick por *Barry Lindon*, a Sidney Lumet por *Tarde de perros* y a Federico Fellini por *Amarcord*, una espléndida lista de directores y películas para ese año fundamental. Cuando la cámara lo filmó con el rostro hundido en las manos, Spielberg se quejó: «No puedo creerlo. ¡Escogieron a Fellini antes que a mí!» Que nominaran a la película y no al director fue para él una auténtica bofetada.

Dice Leonard Schrader: «A principios de los años setenta, cuando oía a Scorsese hablar horas y horas con mi hermano, con De Palma, con Spielberg, sobre la manera de jugar el juego del poder, la idea, nunca cuestionada, era que el poder era un medio, no un fin. Queríamos hacer grandes películas, queríamos ser artistas, íbamos a descubrir los límites de nuestro talento. Ahora, lo que queda es el poder por el poder, no un medio, sino un fin en sí mismo. Los directores de esta generación empezaron creyendo, y se comportaban como si hacer cine fuera una religión. Pero perdieron la fe».

Spielberg vivía consumido por la ansiedad y la duda de su propia capacidad como director. Aunque los amigos habían arrimado el hombro en todos los momentos difíciles, cuando llegó la hora de reconocer los méritos, Spielberg pensó que algunos de los miembros de su equipo estaban creciéndose demasiado. La camaradería que

unía a los niños mimados del cine comenzó a deshilacharse por los bordes. Hasta el hecho de que la prensa prestase demasiada atención a alguien era peligroso; que nominaran a alguien para un Oscar, y no al director, era buscarse problemas, y ganar cuando el director perdía (e incluso si ganaba) podía ser fatal. No era raro que los directores desarticularan a un equipo ganador, como fue el caso de *Tiburón*. Dice alguien que trabajó para Spielberg: «El número de veces que quería ver su nombre en la pantalla fue una vergüenza. Si hubiera podido poner “Peinados de Steven Spielberg”, lo habría hecho».

Cuando Verna Fields, que murió de cáncer en 1982, ganó un Oscar por el montaje de *Tiburón*, Spielberg se sintió ofendido por las declaraciones que ella hizo a la prensa, declaraciones que, de hecho, eran deliberadamente ambiguas, muy parecidas a los comentarios de Towne sobre *Bonnie y Clyde*. Fields dijo: «Obtuve un gran reconocimiento por *Tiburón*, con razón o sin ella». (Marcia Lucas siempre creyó que se había adjudicado demasiados méritos por el montaje de *American Graffiti*.) Fields fue la elegida para el montaje de *Encuentros en la tercera fase*, y consiguió también un crédito como productora, pero según Julia Phillips, más tarde despedida de *Encuentros* por su adicción a las drogas y, por lo tanto, con razones de sobra para tenerle ojeriza a Spielberg: «Steven empezó a sentirse contrariado por todos los laureles que Verna se llevaba, y me pidió que acabara con ella». Fields afirma que cuando la escogieron para aparecer en un anuncio de Kodak en honor de las mujeres de la industria del cine, Steven le pidió que permitiera que la reemplazara Marcia Lucas.

Spielberg era especialmente sensible en lo tocante al crédito como guionista, que esta vez fue para Gottlieb y Benchley. Gottlieb dice: «Spielberg no escribió el guión». El guionista había escrito un informe del rodaje, titulado *The Jaws Log*, y le enseñó el manuscrito a Spielberg. «No quise poner nada que pudiera cabrearlo», prosigue. «Cuando se publicó el libro, le envié un ejemplar. Lo hojeó y lo lanzó a la otra punta de la habitación, enfadado. La razón por la cual lo hizo, la razón por la cual le molestaba que Verna ganase un Oscar y él no, era porque le preocupaba que otro pudiera reivindicar públicamente, y con total legitimidad, haber contribuido a su éxito. No me refiero a reivindicar la autoría, no, simplemente a que fuera reconocido como un colaborador. Le gustaba contar con colaboradores, pero siempre y cuando se respetaran sus condiciones. El que quería colaborar con Steven, tenía que hacerlo por su cuenta y riesgo. No le bastaba con ser el niño prodigio, era presumido hasta el punto de quitarse un año. En aquellos días había auténticos *auteurs*, y Steven jamás iba a ser uno de ellos, por más que quisiera. Y como su filme era tan rabiosamente popular, siempre le negaron ese mérito. No se percibía como arte, sino como entretenimiento. Y con cada película que hizo después, se cuidó más y más de mantener esa posición de autor».

Spielberg tomó medidas para cerciorarse de que los créditos no fueran un problema en *Encuentros en la tercera fase*. Julia Phillips dijo: «Me hizo presionar a cada uno de los que colaboraron con el guión». Phillips le dijo a Schrader que en el guión de rodaje no había quedado una sola línea de su trabajo, y que Spielberg quería figurar como único guionista. Paul consintió en no protestar. «Steve creía que no se le había reconocido como se merecía en los créditos de *Tiburón*, y estaba resuelto a hacer todo lo posible para que eso no volviera a pasar», recuerda Schrader. «Mi despacho en Columbia estaba al lado del de Michael y Julia, y yo creía que todos éramos amigos. Pero el tema de los créditos dejó muy mal sabor de boca». Y añade: «A Spielberg parecía molestarle que alguien le hubiese ayudado alguna vez, ya fueran Verna Fields, Zanuck y Brown, Peter Benchley, Carl Gottlieb o Mike y Julia Phillips. Ése es el problema de Steve». Por su parte, Spielberg comentó: «Me sorprende que Schrader se aproveche del éxito de otro inflando en demasía sus imaginarias aportaciones».

Schrader no fue el único guionista que hizo de «negro» en *Encuentros en la tercera fase*. Jerry Belson escribió algunas escenas, y John Hill también. Finalmente, Spielberg quiso hacerlo solo. Como Lucas, no era un guionista nato, y, una vez más, sus amigos lo rescataron. «Steven empezó a recortar y pegar y a escribir sus diálogos», recuerda Robbins. «A Hal Barwood y a mí no nos gustaba nada el guión, tan repleto de baches que ofendía leerlo. “Tienes que hacer esto, tienes que hacer aquello, esa escena no puede faltar”, y él escuchaba con los ojos bien abiertos. “Perfecto, hagámoslo así, apúntalo”, decía, y después nos llamaba para que fuéramos a ponerlo a punto. Nos pasamos varias noches escribiendo bastantes partes de esa película. Creamos la base de la historia del secuestro del niño de Melinda Dillon, Cary Guffey. Y él rodó nuestro guión, pero nuestros nombres no aparecieron. No nos importó. En aquellos días, no había intereses. Era como si te pagaran para sentarte al sol y para que dijeras sandeces que después se pasaban a máquina. Nadie duda de que Steven era un director de gran talento, y lo que siempre me gustó de trabajar con él fue que mejoraba lo que yo escribía. Rebosaba de ideas que le brotaban espontáneamente. Y hasta cuando eran malísimas provocaban más ideas. También tenía la capacidad, en aquellos días, de no dejarse llevar por el ego, no le importaba mucho de quién eran esas ideas. Ofrecer consejos y hacer comentarios era, entonces, una especie de juego, y uno esperaba recibir el mismo tipo de ayuda cuando tenía un problema, y la verdad es que te la daban». Los dos guionistas habían trabajado en la sombra también en *Tiburón*. Spielberg les dio un punto a cada uno y les dijo: «No es sólo por esta película; también es por *Tiburón*».

Los problemas con *Tiburón* habían sido tan graves que a Spielberg le preocupaba que Columbia nunca diera luz verde a *Encuentros en la tercera fase*. Era una película cara, y Columbia seguía en la ruina. Rob Cohen había colocado *The Bingo Long*

Traveling All-Stars and Motor Kings en Universal, con guión de Barwood y Robbins. Spielberg llamó a Cohen y le dijo:

«¿No te gusta cómo dirijo?»

«¡Pero qué dices! Eres brillante».

«Entonces, ¿por qué no me has ofrecido el guión de *Bingo Long*?»

«Porque pensé que no te interesaría, es una película menor».

«Me encanta ese guión. Me encantan Matt y Hal...»

«Me haría mucha ilusión. ¿No estarás bromeando? Reunámonos y hablemos».

Cohen dice que Spielberg le dijo: «Estoy en una situación muy difícil. Begelman me ha dado un montón de dinero para escribir este guión, pero lo que de verdad quiero hacer es *Bingo Long*. Llamemos a Sid, digámosle que me reemplace». Y así fue como Spielberg pasó a formar parte del proyecto de Cohen, al menos durante los preparativos. Pero luego, *Tiburón*, película muy dudosa, se convirtió en un éxito, y cuanto mejor le iba a *Tiburón*, menos le interesaba a Spielberg *Bingo Long*, y más se desviaba hacia lo que en realidad quería hacer, es decir: *Encuentros en la tercera fase*. Prosigue Cohen: «Sólo quería asegurarse de tener atado y bien atado ese proyecto, y sabía que si conseguía enfrentarme con Julia Phillips, saldría ganando de una manera u otra, porque Julia volvería a sentir que Steven era muy importante y se esforzaría más por hacer *Encuentros*, o él tendría otra película. Es un maestro cuando se trata de poner en danza los elementos de esta industria. No llegó a ser “Steven Spielberg” sólo por ser un buen director».

Cuando *Tiburón* se estrenó, Spielberg supo lo que tenía que hacer para conseguir *Encuentros*. «Entré con toda mi energía y les refregué por la cara las cifras de taquilla, y aceptaron», recordó después. «Les dije que quería doce millones. Y les pareció bien».

10. CIUDADANO CAIN (1976)

De cómo Paul Schrader pasó por encima de su hermano para llegar a ser el nuevo Towne, quien, a su vez, se peleó con Beatty mientras *Días del cielo* se convertía en un infierno de meses para Schneider y Terry Malick.

Schrader es un original. No tengo mucho respeto por los guionistas. La mayoría de ellos no podrían calzar mis zapatos. Pero respeto a Paul.

JOHN MILIUS

Desde el primer día, las armas fueron un accesorio importante de esa leyenda llamada Paul Schrader. Por supuesto, fue Milius quien lo incitó, en caso de que Schrader necesitara que lo incitasen. «Milius y yo éramos como fuego y gasolina», dice Schrader. Milius lo llevó una vez a una tienda de deportes y armería de Beverly Hills, a buscar una pistola. El dependiente le enseñó una 38; fría, acerada, dura, a Paul le gustó. Vio a una chica junto a las raquetas de tenis, apuntó el cañón a su cabeza y la siguió por toda la tienda, apretando el gatillo unas cuantas veces. «Si alguna vez hubo un psicópata al que no había que venderle nunca un revólver, ése era Paul», dice Milius. «Le conté esta historia a Scorsese y la puso en *Taxi Driver*».

Schrader tenía una Smith & Wesson calibre 38 en su mesita de noche, pues decía que alguien intentaba entrar por la fuerza en su casa, y llevaba otra en la guantera del coche; si hacía falta, la enseñaba, para que nadie se engañara. Un día, Beverly Walker, su ex novia, fue a verlo con un guión escrito por ella, un *western* acerca de una forajida, llamado *Pearl of the West*. Según Beverly, Paul lo leyó, sacó el arma, la agitó en el aire y dijo: «Le hace falta más de esto». Unos años después, un día que iba a dar una fiesta, Kiki Morris, su asistente, que estaba limpiando la casa, vio el arma y la guardó en un cajón. Paul entró en el dormitorio y le dijo: «Vuelve a ponerla donde estaba. Es importante para mi imagen».

Schrader rara vez disparaba sus armas; probablemente era más peligroso para sí mismo que para los demás. Tanto él como Leonard, su hermano, tenían una fijación con el suicidio. Recuerda el director Penny Marshal, que conocía a Paul desde aquellos días: «Se pasaba el tiempo hablando del suicidio. Desde un punto de vista compulsivo-anal. Decía que iba a meterse el cañón en la boca y que apretaría el gatillo, pero que antes se envolvería la cabeza con una toalla, para no ensuciar».

Leonard, dos años mayor que Paul, tenía una actitud diferente con las armas, tal vez porque se tomaba el suicidio más en serio que su hermano. «Me daban miedo, y había una muy buena razón para que me dieran miedo: tenía miedo de matarme. No quería que fuese tan sencillo. A veces, estando solo en una habitación a las tres de la mañana, y con un revólver cargado, pensaba en pegarme un tiro en la sien. No es que

pensara “Qué día de perros he tenido, quiero matarme”, no; el deseo, la necesidad, parecían tan reales como una mesa. Quiero hacerlo y no quiero hacerlo nunca. Estoy a tres segundos de hacerlo, y también a tres millones de años luz. Sentía dentro de mí dos fuerzas en lucha, sudaba, me subía la temperatura, tal era la intensidad de ese debate interior. A veces me quedaba mirando la pared, tratando de que esa fiebre bajara, pero otras el calor subía y en ese momento yo miraba el revólver. Disparado por algo físico, como no poder dormir. Y descubrí que si me metía el cañón en la boca, como se les pone un chupete a los niños para que se tranquilicen, me quedaba dormido. Funcionó dos o tres semanas, hasta que de repente ya no me sirvió. Porque había estado chupando un arma descargada. Yo sabía que si cargaba a la muy puta, esa noche sí iba a dormir».

Paul también dormía con un revólver, «probablemente cargado», dice él. «Por eso empecé a hacer terapia».

Era difícil saber cómo interpretar esa oscura fascinación de los dos hermanos con la muerte. Era algo extraño, terriblemente anómalo en el soleado sur de California, donde la luz es tan intensa que casi no hay sombras. Para Milius, las armas eran un mero farol, una especie de ardid publicitario. Para los Schrader, en cambio, eran algo más, hundían sus raíces en episodios lúgubres y autodestructivos de su infancia. La familia del padre, aunque no calvinista holandesa como la de su madre, tenía sus peculiaridades. Cuando Paul tenía seis años, el hermano de su padre se había suicidado mientras su esposa estaba embarazada del octavo hijo. Cinco años después, el hijo mayor del tío suicida también se quitó la vida, el día del aniversario de la muerte del padre. Transcurridos otros cinco años, se suicidó el segundo hijo, el mismo día. Y, veinte años más tarde, un tercero apareció en Grand Rapids, en la compañía petrolera del padre de Leonard y Paul; pidió que le dieran un trabajo porque tenía miedo de matarse ese mismo día. «Con eso crecimos», dice Leonard. «Teníamos el calvinismo holandés, que, según me dijo un experto, es una forma permanente de depresión ligera, empujándonos hacia el suicidio, y también teníamos que guardar ese secreto, que los únicos parientes de mi padre se volaban los sesos uno tras otro».

Igual que Scorsese, Paul Schrader creció en un enclave muy religioso, apartado del secularismo americano dominante. En lugar de los curas y gánsters de Little Italy, Schrader mamó —en Grand Rapids, Michigan, el pueblo natal de Gerald Ford, y en los años cincuenta— el tormento del infierno de la fanática Iglesia Cristiana Reformada, una secta escindida del calvinismo holandés. Para sus padres, el cine, la televisión y el rock eran obra del diablo.

La familia de Schrader, originaria de Frisia, Holanda, emigró más o menos en la época de la guerra de Secesión, siempre en dirección oeste, hasta que encontraron un lugar que se parecía a su país natal, las húmedas costas del lago Michigan, donde se

dedicaron a cultivar apio.

El cine de los años setenta era un cine hecho por hermanos menores: Scorsese, Coppola, De Palma, Rafelson. Como estos hombres, Paul tenía una relación complicada con su hermano mayor, cariñosa, pero cruelmente competitiva de un modo no declarado. Puesto que, a diferencia de los otros hermanos, los Schrader trabajaron juntos con el objetivo de hacerse un lugar en Hollywood, el resultado fue mucho más dramático.

Paul había sido un niño enfermizo, y la misión de Leonard en la vida, inculcada a machamartillo por sus padres, era cuidar de Paul, asegurarse de que sobreviviría en este valle de lágrimas que era la vida en la tierra, particularmente en Grand Rapids. «Leonard estaba afectado por la personalidad de mi padre, y en muchos aspectos vivía torturado por él», dice Paul. «Pero me ayudó a hacerme fuerte para enfrentarme a mi padre. Y yo juré que, cuando llegara la hora de plantarle cara, no iba a perder. Y no perdí».

El padre de los Schrader era estricto incluso para los criterios del calvinismo holandés. Con él, la familia —los niños endomingados, con camisas blancas almidonadas, asfixiantes y rígidas como si fueran de cartón— llegaba a la iglesia una hora antes, para cerciorarse de que ocuparían siempre los mismos reclinatorios. «Te portaras como te portases, siempre hacías demasiado ruido y recibías un codazo en las costillas», recuerda Leonard. «El tercer codazo significaba que te iban a azotar. A mí me azotaban seis o siete veces por semana. Simplemente ser una persona normal las veinticuatro horas, respirar, comer, ir al lavabo, tener una vida normal, significaba tener que violar veinte reglas al día, y que tres de ellas merecían una azotaina. Yo me quitaba la camisa de los domingos, mi padre me hacía inclinar sobre la mesa de la cocina, sacaba el cable de su afeitadora eléctrica y me daba en la espalda con el enchufe, a mí me quedaba todo el lomo salpicado de puntitos de sangre, un bonito estampado de motas rojas por toda la espalda. Como si hubiera ido al médico a hacerme unas pruebas de alergia».

La madre no era mucho mejor. En un esfuerzo por ilustrarle al pequeño Paul cómo era el infierno, le cogía una mano y le clavaba una aguja. Cuando él gritaba, ella le decía: «¿Recuerdas lo que sentiste cuando la aguja te atravesó el pulgar? Bueno, así es el infierno, pero sin parar».

En cualquier caso, ella no era nada comparada con papá Schrader. «Lo que me salvó fue que mi madre era humana», prosigue Leonard. «Mi padre parecía una máquina. Siempre me decía antes el número de azotes que iba a darme, según lo grave de mi infracción. Y si decía que iba a darme veinte azotes, me los daba. Mi madre me pegaba con el palo de una escoba. En la cocina. Más de una vez me lo partía en el lomo. Pero si yo conseguía hacerla reír, ella no podía seguir. Yo reservaba chistes para esas ocasiones, no porque pensara que eran graciosos —algunos eran los

chistes más sosos que he oído jamás—, sino chistes que hicieran reír al grupo de amigas de mi madre que se reunían en el sótano de la iglesia, y que ella todavía no conocía. Yo siempre esperaba el primer golpe, el que nunca podía evitar. Después le contaba un chiste, y tenía que hacer un esfuerzo para recordar cómo acababa. En cuanto ella se echaba a reír, se acababa la zurra, siempre con ese remate freudiano: “No se lo digas a tu padre, es nuestro secreto”. Sesiones de sadomasoquismo en la cocina».

Los hermanos tenían prohibido ir al cine y, por supuesto, tampoco les dejaban ver la televisión. Paul no vio su primera película hasta que tuvo diecisiete años. Un día, su madre lo pilló mientras escuchaba una canción de Pat Boone y tiró la radio contra la pared. Los hermanos vivían ahogados por las prohibiciones. «Me moría de ganas de ver una película alguna vez en la vida, como si equivaliera a cometer un pecado», recuerda Leonard. «Pero no tenía idea de cómo se escogía una, así que abrí el periódico y vi el anuncio de *Anatomía de un asesinato*, que trataba de algo que había ocurrido donde yo vivía, un juicio por una violación en Michigan. Recuerdo que me quedé en la acera, delante del cine, tratando de armarme de valor. Me habían enseñado que Cristo no nos abandona nunca, y me puse a hacer bromas, pensé cosas como: “Cristo, si quieres esperar aquí en el bordillo, volveré en una hora y media”. Al final compré la entrada y entré. También me habían enseñado que los cines, las salas, eran antros de maldad. Yo esperaba que la miel rezumara de las paredes. Esa sala era como de Howard Johnson. Un hombre con traje de etiqueta y un mostrador de golosinas, y yo pensé: ¿Por qué nos han prohibido esto? ¿Dónde está el pecado? Como una precaución, me senté en la última fila; cuando terminó la película tenía los nudillos blancos, estaba aterrorizado. Aterrorizado.

»Desde la pubertad tuve alucinaciones. Veía y oía cosas que yo sabía que no eran reales. De repente, la pantalla retrocedió y lo que vi era el Día del Juicio Final, vi al Buen Dios y a huestes de ángeles que descendían, y a mí, que iba a arder en el infierno para siempre porque había ido al cine. Yo sabía que no era real y, sin embargo, lo veía y lo oía. Salí corriendo del cine, corrí, dos manzanas, tres, cinco, hasta que me calmé, furioso conmigo mismo. Esta es tu primera película, me dije, y estás teniendo visiones, joder, te has cagado encima en el cine. ¿Cómo vas a largarte alguna vez de esta ciudad si reaccionas así? Todavía tenía la entrada en el bolsillo, así que volví y vi la película hasta el final. ¡Ésa fue mi primera película!»

Paul pensó en ser pastor, pero, cuando entró en el Calvin College, eran los años sesenta, y el estruendo del movimiento pacifista era audible también en Grand Rapids. Los padres de Paul tenían razón: el cine era la serpiente del Edén calvinista, la última tentación para alguien como su irritante hijo Paul. «Me enamoré del cine precisamente porque estaba prohibido», dice Schrader, quien fue presentado a Pauline Kael en el West End Bar cuando tomaba clases de cine en Columbia en el verano de

1966, finalizado ya su segundo curso. Se pasaron casi toda la noche hablando de cine.

«El día que la conocí, mientras hablábamos de una película, una comedia, Kael dijo: “Hay tan pocas risas en la sala como pelos en el coño de una vieja”», recuerda el guionista. «Me quedé mudo. No sabía que las mujeres también hablaban así». Schrader se graduó en junio de 1968, Kael le ayudó a conseguir un trabajo: escribir críticas de cine para *L.A. Free Press*. Y lo que fue mejor aún, lo hizo entrar en la escuela de cine de la UCLA. «Pauline me sacó de la nada», dice. «Sin ella, yo no tenía cómo ingresar en la UCLA. Para mí era la única conexión posible con una carrera en el cine. Me daba terror pensar que de repente pudiera atropellarla un coche. ¿Qué iba a hacer yo?» Schrader perdió su trabajo en Freep porque puso por los suelos *Easy Rider (En busca de mi destino)*.

Cuando Beverly Walker lo dejó, Schrader quedó destrozado. Había dejado a su mujer por Beverly, y ahora ella lo abandonaba. «Me sentí doblemente cubierto de mierda», recuerda Paul. En esos días de capa caída, consideró la posibilidad de irse de Los Ángeles, pero decidió que nunca se perdonaría a sí mismo si al menos no intentaba escribir un guión. El resultado fue *Taxi Driver*, que escribió febrilmente en diez días (siete para el primer borrador, tres para reescribirlo), a finales de la primavera de 1972, mientras aún se alojaba en el apartamento de Beverly en Silverlake.

Schrader recuerda: «Esas fantasías violentas y autodestructivas que uno normalmente reprime comenzaron a hacer presa en mí. Recuerdo que tenía un viejo Chevy Nova. Por la noche, salía a dar vueltas por ahí, iba de bar en bar bebiendo whisky escocés, iba a *peep-shows*, esos aparatitos de 8 mm en los que hay que echar veinticinco centavos en la ranura para que sigan funcionando. Cuando el placer se acababa, se convertía simplemente en una especie de negación. Después empecé a caer enfermo cada vez más seguido, hasta que un día tuve que ir a urgencias con un dolor terrible. Tenía úlcera. Fue estando ingresado en el hospital cuando se me ocurrió esa idea del taxista, ese hombre anónimo y furioso. Me saltó de la cabeza como un animal salvaje. Como si alguien me hubiera dicho: “Pero si es una ficción, no eres tú. Ponlo en una película y sácalo de tu maldita vida, ése no es su lugar”. Y escribí el guión y me fui de Los Ángeles». Se puso en camino con su destartado coche, en uno de esos viajes suicidas por América, pensando que su carrera había terminado y sin saber qué iba a hacer con su vida.

Mientras Paul estaba en Hollywood, Leonard estaba en Japón. Había dejado el país en 1968, tras recibir la orden de reclutamiento, y terminó enseñando inglés durante cuatro años en lo que él denomina «el Berkeley japonés». En cuanto llegó, un grupo de estudiantes radicales, la Facción Ejército Rojo, armados con palos y tubos de hierro, lo sacaron por la fuerza del aula y clausuraron la universidad.

Como no tenía nada que hacer, se pasaba el tiempo en bares, y hasta probó el

hampa japonesa, los *yakuza*. Regresó a principios del otoño de 1972, a punto de cumplir los veintiocho, demasiado viejo para el ejército. No tenía idea de dónde estaba Paul, y regresó a Grand Rapids, donde se pasó tres semanas mirando las musarañas en casa de sus padres, perdido, sin un céntimo y deprimido.

Un día, Paul llamó y le dijo que se encontraran en Winston-Salem, donde había estado viviendo. Nixon se presentaba a la reelección, contra George McGovern, y Jesse Heims era candidato por primera vez al Senado. Leonard pidió unos dólares prestados y se compró un billete en uno de los autocares Greyhound. «Viajé toda la noche atravesando esos puebluchos de mierda de West Virginia, y mientras viajaba, la idea de *Yakuza* fue tomando forma en mi cabeza», recuerda. «Bajé del autobús al amanecer, en una pequeña terminal al límite de la ciudad. Y ahí estaba mi hermano, jugando al flíper. No lo había visto en cuatro o cinco años. Me acerqué. Paul, sin mirarme siquiera, dijo: “Me queda otra bola”. Cuando terminó la partida, nos subimos en su coche y enfilamos hacia la autopista, que estaba desierta porque aún era muy temprano. Recuerdo que nos cerraron el paso dos tipos que iban en un coche trucado, un auténtico bólido. Mi hermano pisó el acelerador, nos pegamos al otro coche, lo tocamos, y después Paul pisó a fondo y los fuimos empujando a ciento cincuenta por hora, por toda la autopista. Yo, con los pies apoyados en el salpicadero, pensaba que íbamos a morir ahí mismo, lo cual no me importaba demasiado. Al fin y al cabo, me había pasado tres semanas mirando las paredes en casa de mis padres. Llegamos a una salida y, como mi hermano ya se había divertido bastante, levantó el pie del acelerador y dirigió el coche hacia la salida de la autopista. Mi hermano y yo todavía no habíamos cruzado palabra. Paul se volvió hacia mí y dijo: “Así es como me siento. ¿Cómo te sientes tú?”

»“Más o menos igual” Pero tengo una idea.

»“¿Una idea? ¿Para hacer qué?”

»“Una novela”.

»“¿Sobre qué?”

»Y se lo conté. Antes de llegar a casa de nuestro amigo, me dijo: “Una novela, muy bien. Primero escribimos el guión. Y yo voy a llamar a un tipo ahora mismo, nos dejará el dinero”».

En pocas palabras, la idea de Leonard era una de gánsters japoneses. Paul llamó a su agente, Michael Hamilburg, y le dijo: «Será una mezcla de *El padrino* con Bruce Lee. Se va a vender por sesenta de los grandes. Tú te quedas con la tercera parte, yo con otra y Leonard con otra».

Hamilburg les dio 5.000 en el acto. Los hermanos llegaron a Los Ángeles más o menos para el Día de Acción de Gracias y alquilaron un apartamento diminuto en Bicknell, Venice, a unos cien metros de la playa, por noventa dólares al mes, pagados por Hamilburg. Con las puertas del dormitorio y unos bloques de hormigón ligero

robados de una obra en construcción, montaron dos escritorios, uno en cada dormitorio, frente a frente. El único otro mueble de la casa era una mesa de centro de madera maciza, con patas de hierro forjado, toda cubierta de cortes hechos a cuchillo, hechos por Paul mientras escribía *Taxi Driver*. Alquilieron también dos máquinas de escribir eléctricas y escribieron tres borradores en unas ocho semanas. Escribían veinte o veintidós horas seguidas; trabajaban diez, dormían una. Casi no comían. Las paredes eran tan delgadas que la mujer alemana que vivía en el piso de abajo los amenazaba continuamente con llamar a la policía, hasta que los hermanos pusieron unas mantas debajo de las máquinas de escribir para amortiguar el ruido. Cuando se acercaban las navidades de 1972, empezaron a quedarse sin dinero, aunque gastaban menos de un dólar al día; en total, unos siete o diez dólares por semana en comida (robaban sobrecitos de ketchup de los restaurantes para hacer zumo de tomate).

«Nos sentamos, nos leímos a fondo el guión y nos dijimos: “Tenemos que volver a escribirlo una vez más”», recuerda Leonard. «Estábamos hechos dos piltrafas, y de alguna parte teníamos que sacar la energía para escribir otro borrador. Para nosotros, la única fuente segura de energía era la culpa. “¿Y cómo vamos a conseguir... culpa? Ni tú ni yo queremos salir a robarle nada a nadie, ¿verdad?”» Mi hermano me dijo: «Iremos a Las Vegas, a perder todo el dinero que nos queda, y nos sentiremos tan culpables, tan cabreados, que volveremos y terminaremos el guión. Y si nos hacemos ricos, nos importará un comino si lo terminamos o no”. Así que cogimos el coche y nos fuimos a Las Vegas. Teníamos cuarenta pavos cada uno. Los dos jugamos al *blackjack*, y ganamos. Yo salí con unos doscientos dólares, mi hermano, más o menos con trescientos. Y Leonard dijo: “Esto no es nada. No me siento bastante culpable”. Y le dije: “Yo tampoco. ¿Qué vamos a hacer?” Decidimos guardarnos el dinero necesario para llenar el depósito y volver a casa, y apostar el resto del dinero, casi quinientos pavos, y apostar a la ruleta, a un solo número. Perdimos y pusimos rumbo a Los Ángeles. En las afueras de Las Vegas, se nos paró el coche, en plena noche; no había gasolineras abiertas, y tampoco podíamos pagar la reparación. Decidimos dejarlo tirado ahí, cerrado, e hicimos autoestop hasta Los Ángeles.

»Reescribimos el guión en diez días, lo terminamos poco después de Año Nuevo, el cinco de enero ya estaba listo. Conseguimos unas entrevistas, pero no teníamos coche. Tuvimos que ir a esas reuniones a dedo o caminando, y disimular que no teníamos coche. “¿Quiéren que les sellemos el *ticket* del aparcamiento?” “No, gracias, hemos aparcado en la calle”, respondía yo».

Los recibieron Calley y Wells; la reunión duró cuarenta y cinco minutos. Paul estaba impresionado. Recuerda: «Desconectaron el teléfono. Estaban realmente interesados, y nosotros creíamos que lo que habíamos escrito era lo que la gente joven quería ver. “¿Qué clase de películas queréis hacer ahora?” Nada se consideraba demasiado escandaloso, porque todo estaba a disposición de cualquiera». Terminada

la reunión, una vez fuera del estudio, Paul dijo:

«¿Has visto a esos tipos?»

«¿Si?»

«¡Dentro de diez años yo podría ocupar uno de sus sillones!»

Y dice Leonard: «En ese momento me di cuenta de la diferencia entre mi hermano y yo: el deseo de poder. Si eres el hermano mayor, no tienes que luchar por el poder, conseguirlo no parece tan importante. Yo lo único que quería era decirles: “Gracias por el dinero, voy a hacer una buena película”. Mi hermano tenía otras prioridades. El poder lo era todo para él.

»Hubo una subasta con dieciséis postores; fue la suma más alta pagada por un guión original hasta ese momento: trescientos veinticinco mil dólares. Nos dieron el dinero y nos fuimos al desierto, a recuperar el coche. Pero no en autocar, fuimos en taxi».

Cuando pasó la tormenta, en lugar del equitativo reparto entre tres, el dinero de *Yakuza* se repartió así: un cuarenta por ciento para Paul y Hamilburg, respectivamente; Leonard sólo recibió el veinte por ciento «Me convertí en el hermano mayor; era yo el que dictaba las condiciones», dice Paul. «Dividí el argumento; él tenía que escribir la versión provisional y yo reescribir lo que él escribía. Lo usaba como caja de resonancia». Y lo que es más importante aún: «Quería figurar solo en los créditos del guión; por lo tanto, lo obligué a que aceptara el crédito compartido de idea original». Leonard miró hacia otro lado, fingiendo que ahí no había pasado nada.

Así fue como, de un día para el otro, Paul tuvo dinero. Milius lo acompañó a comprarse un Alfa Romeo. «El vendedor lo miró de arriba abajo y dijo: “Ya sabe usted lo que pasa. Cuando la gente se compra un coche nuevo, la mayoría de los accidentes se producen en las primeras ocho horas”», recuerda Milius. «Y, claro, Paul cogió la salida de Sunset demasiado rápido, se fue al terraplén y el coche quedó totalmente destrozado».

«Cuando vendió *Yakuza*, su primer guión, el ego se le disparó, se volvió loco», recuerda Sandy Weintraub. «Llevaba un revólver a todas partes, y al parecer estaba cargado. Para mí que estaba loco». En marzo, Paul dedicó parte del dinero a comprarse una casa enorme en Brentwood, Carmelita, cerca del lugar en el que había muerto Marilyn Monroe. La sala era tan inmensa que cabían cuatro sofás. Se compró también dos máquinas de discos Wurlitzer, que puso en la sala, y las llenó de discos de 45 rpm de los años cincuenta y sesenta. Por lo demás, la casa estaba vacía, salvo la vieja mesa de madera maciza y salpicada de cicatrices. Paul se instaló allí con Leonard, que tenía un despacho en el fondo. Paul puso su despacho delante. Solía pasarse las noches escribiendo; Leonard, en cambio, prefería el día. De Palma se alojaba allí cuando iba a Los Ángeles, y solían reunirse a las seis de la mañana para

ver por televisión los juicios del Watergate, que acababan de comenzar en Washington. Paul y Leonard recibían carta de su madre todos los martes, con los sermones del domingo: tres sermones, uno de cada uno de los servicios a los que habían asistido. Ella, que sabía que eran ovejas descarriadas, les escribía: «Padre y yo os echaremos de menos en el cielo».

En algún lugar Paul había encontrado una corona de espinas de bronce. Las espinas eran tan puntiagudas que, cuando se ponía la corona, le rasgaban la piel y le dejaban un círculo de puntitos de sangre. Era un accesorio perfecto para los hermanos Schrader, un recuerdo de su infancia. Paul dejaba siempre la corona encima de la vieja mesa, junto con la 38. «Había botellas de cerveza por todas partes, y ceniceros también, pero ahí siempre estaban la corona de espinas y la pistola», dice Leonard. «Cuando venía de visita algún desconocido, vaciaba la mesa; cuando se marchaba, la volvía a decorar. Escoge tus opuestos yin/yang: sadismo/masoquismo, homicidio/suicidio».

A Paul le cedieron un despacho en Warner. Pese a su reciente éxito, Paul seguía siendo el chico malo. No se lo podía llevar a ninguna parte, y mucho menos a un estudio. En la entrada, «paraba el coche con el morro apuntando directamente a la barrera de madera, para ver si el encargado la levantaba a tiempo», recuerda Milius. «Como a menudo no era ése el caso, Paul se lanzaba contra la barrera».

Schrader despreciaba a los que fracasaban; por ejemplo, a Kit Carson, que en 1973 tuvo una crisis nerviosa y terminó vendiendo su sangre por unos céntimos. Más tarde, se recuperó lo suficiente para escribir un artículo para *Esquire* sobre el Nuevo Hollywood. Un día entrevistó a Schrader en su despacho. «Lo primero que dijo cuando se sentó fue: “Creí que estabas muerto”. Nada de “Me enteré de que tuviste un momento difícil y traté de buscarte para echarte una mano”, sino “Me sorprende que sigas con vida”. A la gente le ponían un número en la frente, como una nota. En cuanto la calificación desaparecía, la gente te hacía el vacío. Te volvías peligroso, podías afectar negativamente al número que ellos llevaban en la frente. En esa época, el frenesí por estar en el mercado era tal que la gente sólo pensaba en proteger su posición».

Schrader escribía sin parar. Escribía rápido, unas diez o doce páginas por día, y así en unos diez días terminaba un borrador. La 38 siempre junto a la máquina de escribir. Cuando se bloqueaba, apretaba nervioso el gatillo: clic, clic, clic. Escribía a toda pastilla, y aunque entonces no lo sabía, estaba escribiendo su historia.

Uno de sus guiones fue *Déjà Vu*, más tarde *Fascinación*, dirigida por De Palma. Los dos hombres habían desarrollado la idea durante una larga tarde que pasaron juntos. Era una mezcla de *Vértigo*, una película que los dos adoraban, y *An Autumn Afternoon*, de Ozu, película que Paul obligó a Brian a ver. Dice Paul: «Antes del vídeo, robar ideas era mucho más fácil porque nadie más las había visto». Pero

tuvieron una pelea particularmente desagradable, y Schrader amenazó con retirar su nombre del guión.

En Navidad, los padres de Schrader fueron a visitarlos a Los Ángeles, y pasaron unas dos semanas en la casa de Carmelita. Pese a su convicción de que las películas eran algo diabólico, los calvinistas sentían un gran respeto por el dinero. «No tuvimos que decir una palabra, dejamos que la casa hablara por nosotros», recuerda Leonard. «Ahí estaba mi padre, presidente de una compañía de petróleo, en California, donde el negocio inmobiliario era dos o tres veces más grande que en Michigan y la casa de su hijo dos o tres veces más grande que la suya. Había tantos dormitorios que mis padres habrían podido traer a todos sus conocidos, había habitaciones para todos». Cuando se marcharon, Paul le dijo a Leonard: «No quiero vivir más en esta casa. Sólo la compré para decirle a mamá y papá: “¿Lo veis? No soy un fracasado”». En primavera, Paul la puso en venta.

Entretanto, Scorsese se había instalado en una casita estilo español en Mulholland, el lado malo de Beverly Glen, mirando al valle, al oeste de las casas de Brando y de Nicholson. Su médico le había dicho que viviera por encima de la línea de contaminación. Sandy la decoró. Contrató a un muralista para que les pintara una puesta de sol en Arizona que ocupaba todo el dormitorio principal. En las ventanas, persianas venecianas de lamas muy delgadas, rojas y amarillas, que cambiaban de color al abrirse y cerrarse. Para las paredes del comedor eligieron, en lugar de pintarlas lisas, la técnica del goteo de pintura. Marty y Sandy estaban en bancarrota; compraron una lavadora, pero no pudieron permitirse una secadora, por lo cual Sandy tendía la ropa húmeda en el jardín trasero.

Marty y Sandy no se llevaban bien. A ella le aburría la dedicación absoluta de Marty al cine, y un día le dijo: «Me importa un carajo el cine. Sólo quiero que estemos juntos». Se separaron y volvieron a juntarse. Discutían y se peleaban, a menudo en público.

En la primavera de 1974, Marty le pidió a Sandy que lo acompañara a Cannes a presentar *Alicia ya no vive aquí*. Ella no quería ir; sabía que él la dejaría sola mientras hacía contactos y la gente lo adulaba diciéndole que era un genio. Al final dijo: «De acuerdo, iré contigo a Cannes, pero con la condición de que encontremos un tiempo para estar juntos, solos. Estoy harta de toda esa gente que viene a vernos». Y él dijo: «Muy bien, te prometo que encontraré tiempo para ti». No obstante, cuando llegaron, el director parecía no encontrar ni un minuto para ella. Un día espectacularmente soleado, decidieron salir de la ciudad, a comer en algún romántico restaurante junto al mar; pero al cabo de un rato Marty se le acercó con cara de culpa. Dustin Hoffman lo había invitado a comer y, claro, no podía decirle que no. Sandy estalló. Estaban en el vestíbulo del Hotel Carlton, el centro del festival. Las paredes estaban recubiertas de enormes carteles, y cientos de personas pululaban por allí, con ganas de figurar.

«Perfecto. Yo me largo», gritó Sandy mientras las cabezas se volvían. «Ya no aguanto más».

«Por favor, perdóname», le suplicó Marty. «Haré lo que me pidas».

«¿De veras? Entonces arrodíllate e implórame que me quede».

Y Marty se puso de rodillas en medio del vestíbulo del Carlton y le suplicó que lo perdonara.

Mientras tanto, Schrader seguía escribiendo como un loco. Estaba desesperado por dirigir. «En algún momento entre *Obsesión* y *Yakuza* me di cuenta de que, si eras crítico o novelista, vivías de tus palabras. Cuando se es guionista, no es así. Sólo eres mitad artista. Si querías controlar tu vida, tenías que ser director». Reescribió el guión de *Taxi Driver* con la intención de convertirlo en unos nuevos *Apuntes del subsuelo*, un *El carterista a la americana*. Leyó el diario de Arthur Bremer, el hombre que había matado a George Wallace, y comentó el proyecto con Kael, que pensaba que De Niro no podría soportar el peso de la película. Una noche, en un hotel de Nueva York, se ligó a una chica en el bar. Cuando la llevó a su habitación, se dio cuenta de que la chica era: «1) prostituta; 2) menor de edad; 3) yonqui. Al final de la noche le envié una nota a Marty diciéndole: “Iris está en mi habitación. Vamos a desayunar a las nueve. ¿Me harías el favor de acompañarnos?” Gran parte del personaje de Iris fue reescrito a partir del encuentro con esa chica que tenía una capacidad de concentración de unos veinte segundos».

El psiquiatra de Schrader señaló que sus fantasías suicidas eran siempre idénticas: pegarse un tiro en la sien. De hecho, tenía la cabeza repleta de demonios y de malos pensamientos, y muchos de ellos terminaron en *Taxi Driver*. Schrader y De Niro comentaron el significado de la historia. De Niro le dijo a Schrader que él siempre había querido escribir un guión acerca de un tipo solitario que daba vueltas por Nueva York armado con un revólver. Solía sentarse en la Asamblea General de las Naciones Unidas, donde fantaseaba con asesinar a diplomáticos. Schrader le dijo a De Niro: «Tú sabes lo que significa el revólver, ¿verdad, Bobby? Es tu talento. Es esa época de tu vida en que llevabas tu talento a cuestas y no sabías qué hacer con él. Sentías pena. Sabías que si alguna vez tenías la oportunidad de sacarlo y dispararle a la gente, todos se darían cuenta de lo importante que eras, y obtendrías el reconocimiento que merecías».

Tras ver su interpretación en *Malas calles*, Bernardo Bertolucci le ofreció a De Niro el protagonista de *Novecento*, filmada en Parma, mientras De Palma filmaba *Fascinación* en Florencia. Después se estrenó *Alicia ya no vive aquí*, con críticas excelentes, y De Niro ganó su Oscar por *El padrino II*. Con todo eso, y el Oscar de Burstyn por *Alicia*, sumado al Oscar que los Phillips habían ganado el año anterior, el «paquete» *Taxi Driver* no pintaba tan mal. Julia aprovechó cualquier oportunidad para presionar a Begelman, que siempre había detestado el guión de Schrader, y le

aseguró que si Scorsese metía la pata, Spielberg, que acababa de estrenar *Tiburón* y estaba preparando *Encuentros en la tercera fase*, lo sustituiría. Le convenció de que podía filmar la película con sólo un millón y medio de dólares, y Begelman terminó aceptando. (Al final, el presupuesto ascendió a 1,9 millones de dólares.) Scorsese cobró 65.000; Schrader, 30.000. Dice Michael Phillips: «Lo que de verdad lo hizo posible fue que, cuando Bobby ganó el Oscar, podría haber pedido varios cientos de miles, lo cual habría bastado para que les aumentaran el sueldo también a Marty y a todos los demás, pero él consintió en respetar el acuerdo inicial y trabajó por treinta y cinco mil. Era un santo».

El Oscar de 1975 para *Hearts and Minds* marcó el punto culminante de la carrera de Bert Schneider (que solía sacar el discurso durante la cena y leérselo a los comensales). Poco después, encabezó un viaje a Cuba —el que había sido retrasado por la muerte de Artie Ross— en el que iban Bergen, Coppola y Terry Malick. Brackman le había presentado a Malick y Schneider, y en Cuba iniciaron las conversaciones que conducirían a *Días del cielo*, una historia de tres trabajadores emigrantes que terminan en los campos de trigo de Texas.

Malick no había conseguido una estrella taquillera para *Días del cielo* —ni Dustin Hoffman ni Al Pacino quisieron hacerla—, y se dieron cuenta de que, con el nombre de Schneider, podían seguir adelante sin ninguna estrella. Schneider consintió en producir pero, como siempre, insistió en que Malick contratara a su hermano Harold para encargarse del presupuesto hasta el último centavo. En el reparto figuraban el joven Richard Gere, el dramaturgo Sam Shepard y Brooke Adams.

Diller había estado cortejando a Bert, y el productor montó *Días del cielo* en Paramount, donde Sylbert era el jefe de producción. Diller estaba en los primeros días de su larga titularidad en el estudio, y no tenía demasiados éxitos propios que enseñar. No era una persona cálida y agradable, y se había ganado fama de inteligente pero agresivo. Raramente perdía los estribos, pero su sarcasmo era demoledor, y con unas pocas frases escogidas podía hacer que la temperatura de un despacho descendiera cinco grados. Sus blocs de notas con su nombre en el membrete al parecer le resultaban demasiado informales. Cuando enviaba una hoja a sus subalternos, tachaba el «Barry». Era muy maniático con la ropa, y mordaz con los fallos ajenos en el vestir. En el despacho usaba trajes oscuros, muy conservadores, y delicadas camisas de algodón egipcio. Tejanos planchados los fines de semana. Llevaba su propia almohada cuando viajaba, en un arcón de Louis Vuitton. Cuando llegó al estudio, tenía la costumbre de ir él mismo en su coche al aeropuerto, y lo aparcaba delante de la terminal de American Airlines, dejando que la secretaria acarrease con las consecuencias. Una vez participó en una reunión con vendedores extranjeros, en la que lo presentó un ejecutivo medio del estudio. Diller se puso furioso y más tarde le dijo: «Nunca me presentes a nadie que no conozca ya».

Diller no estaba satisfecho con el jefe de producción. Los gustos de Sylbert se decantaban por lo literario, y Hollywood estaba moviéndose velozmente en otra dirección, con Paramount en cabeza. Diller contrató a Michael Eisner, que había trabajado para él en ABC. Eisner era joven y entusiasta, el perpetuo estudiante universitario. Recuerda Sylbert: «Cuando Eisner llegó, en Paramount la atmósfera cambió completamente. Querían hacer lo que habían hecho para la cadena, manufacturar productos dirigidos a tus rodillas». Un jefe de producción tiene que ser un animador de encuentros deportivos, y Sylbert era cualquier cosa menos eso. Un año y medio después de que Sylbert contratara a Simpson, éste se quedó con su puesto.

Vista la dirección tomada por Paramount, *Días del cielo* era una anomalía, pero, para entonces, Schneider ya era una leyenda, y el estudio no vio ningún inconveniente en el proyecto. Schneider cerró con Paramount un trato muy parecido al que había hecho con Columbia siete años antes. Garantizó el presupuesto, y se hizo personalmente responsable de cualquier exceso. «Ésos eran los tratos que a mí me gustaban», ha dicho Bert, «porque me permitían supervisar el montaje y no tenía que explicarle a todo el mundo por qué usábamos a tal persona en lugar de otra».

El rodaje comenzó en otoño de 1976. Malick, como De Palma, era un director muy cerebral. Los actores y el equipo pensaban que era frío y distante, y es cierto que no le resultaba fácil conseguir unas interpretaciones decentes. Después de dos semanas de rodaje, bastaba con mirar los copiones para darse cuenta de que lo filmado no funcionaba y parecía una mala versión de *Playhouse 90*. Malick decidió descartar el guión, darle un toque Tolstói a algo que hasta entonces tenía más de Dostoievski, hacer una película ancha en lugar de profunda, y rodó kilómetros de película con la esperanza de solucionar luego los problemas en la sala de montaje.

El rodaje avanzaba a paso de tortuga. Las antiguas cosechadoras se rompían un día sí y otro también, lo que significaba que a menudo el rodaje no podía empezar hasta última hora de la tarde, cuando sólo quedaban unas dos horas de sol; no obstante, las escenas teñidas con el brillo dorado de la puesta de sol eran espléndidas, pese a que Néstor Almendros, el director de fotografía, ya empezaba a quedarse ciego. Almendros hacía que uno de sus ayudantes sacara Polaroids de la escena, las examinaba con unas gafas muy potentes y luego hacía sus ajustes.

Un día, estaba previsto que desde un par de helicópteros tirasen cáscaras de cacahuetes que, se suponía, en la película parecerían langostas. Pero Malick decidió filmar, en lugar de esa escena, coches de época, manteniendo los helicópteros aparcados, con los consiguientes gastos, no precisamente pequeños, lo cual puso furioso a Harold, que prácticamente escupía sangre.

Bert veía que Terry despilfarraba alegremente su dinero. Pero ¿para qué? ¿Sólo para sentirse un poco mejor? Mientras Bert se angustiaba por la posible pérdida de su

casa, Malick sobrepasó el presupuesto en 800.000 dólares, hecho que produjo un serio distanciamiento entre los dos hombres.

Y después vino el montaje, que duró más de dos años: Malick era famoso por su indecisión. O simplemente meticuloso, según quien corriese con los gastos. Dice Jim Nelson, que trabajó en *Malas tierras*: «Terry no aflojaba. A todo le encontraba defectos, y te machacaba». A medida que más y más diálogos terminaban en el suelo de la sala de montaje, el argumento se volvía incomprensible, y Malick probó diversas maneras de mantenerlo en pie, hasta que, al final, se decidió por una voz superpuesta. Schneider le proyectó un par de carretes a Richard Brooks, quien pensaba contratar a Gere para *Buscando al señor Goodbar*. *Días del cielo* tardó tanto en terminarse que «Brooks escogió a Gere, filmó, montó y estrenó la película mientras Malick todavía seguía montando la suya. En realidad, Terry no podía encontrar la película».

Algunas de las discusiones entre Bert y Terry se parecían a intervenciones: Bert presentaba largos y exhaustivos informes con la lista de todas las promesas incumplidas por Terry, los plazos que no había respetado, etcétera. Terry le respondía, por ejemplo: «Bueno, yo no sabía que ese tipo iba a joderme, el que estaba haciendo los efectos se rajó y no hizo nada. Hay un montón de circunstancias atenuantes». Bert, por supuesto, no hacía caso de esas excusas; desde su punto de vista, Terry lo había traicionado y punto.

Pero Terry se parecía a Lucas. Se atrincheraba, frustrando así los intentos de Bert por controlar la producción. A diferencia de Harold, Terry no podía soportar un encontronazo virulento con alguien e ir a almorzar con esa persona una hora más tarde, como si no hubiera pasado nada. Él se guardaba las cosas, tragaba. Escuchaba sin decir nada las agresiones de Bert y tomaba nota mental para después asestarle en la cabeza un bate de béisbol en algún callejón oscuro. El elefante nunca olvida.

El ritmo dilatorio de Terry puso a Bert en la situación de tener que ir a hablar con Diller, sombrero en mano, para pedirle que cubriera los dólares de más que llevaban gastados. Bert conocía a Diller desde los días de Screen Gems, cuando Diller compraba «películas de la semana» para ABC, y tener que pedirle era algo que Bert no quería hacer. Para él era una humillación, y se disgustó con Terry por colocarlo en esa posición. Improvisaron un carrete de muestra, ensayaron el argumento que iban a presentarle —«Vamos a darte mucho más de lo que esperabas; vamos a ampliarlo a setenta milímetros», etc., etc.—, y Paramount se lo tragó. Bluhdorn en particular quedó anonadado, y como resultado, le dio a Malick un trato muy jugoso en el estudio; en una palabra, carta blanca.

Enfrentarse a Malick había agotado a Schneider. El actor Bruce Dern, que regresaba de Florida a Los Ángeles tras el rodaje de *Domingo negro*, se lo encontró en un avión. Reclinado en el asiento y hablando de sí mismo en tercera persona, Bert

dijo: «Está acabado, Dern, Schneider está acabado, ha quedado fuera de juego». Recuerda Dern: «Eso fue en mil novecientos setenta y seis, y ya se lo veía muy cansado».

Schneider tenía buenos motivos para estar cansado. Tras dedicar su carrera profesional a liberarse de la dependencia de los estudios, pero sin el sistema de los estudios que lo sostuviera, tenía que inventarse un nuevo rollo cada vez que producía una película. «Me quemé en la industria del cine», ha dicho. «Para tener la clase de libertad necesaria que hace falta para trabajar cómodamente, habría tenido que continuar haciendo lo que hacía, lo cual significaba apostar toda mi vida en cada película. Al cabo de un tiempo eso me resultó tedioso. La segunda razón es que realmente ya no tenía mucho que decir. La gente hace y hace películas. A algunos les importa, a algunos les gusta de verdad, tienen pasión, se comprometen, y cuando eso se desvanece, al menos yo, si no estoy entusiasmado, no quiero hacerlo». Hasta el edificio de La Brea, el que una vez fuera el centro de todo lo que estaba en la onda en Hollywood, tenía un aire ruinoso, un aspecto de estar en las últimas, y los carteles y las fotos fijas ampliadas de momentos históricos del Nuevo Hollywood ya amarilleaban en las paredes. En la segunda mitad de la década, parecía una pieza de museo de otra época: «Tienda de cabezas, c. 1970». Schneider acabó vendiéndoselo a Redd Foxx.

Taxi Driver se filmó en las calles húmedas y calurosas de Nueva York el verano de 1975, cuando *Tiburón* hacía que la gente abandonase las playas del país. Para caracterizarse, De Niro le pidió prestada la ropa a Schrader, alimentando así la sospecha de que si el guionista no hubiera sido más masoquista que sádico, él mismo podría haber sido Travis Bielde, el taxista. Michael Chapman fue el director de fotografía. A Scorsese le había gustado su trabajo en *El último deber*. Su estilo era totalmente godardiano —y también el de su fotógrafo, Raoul Coutard, el poeta de las calles—, hasta en el primer plano de un vaso de Alka-Seltzer, homenaje a una célebre toma de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*. «Godard fue para todos nosotros la gran influencia liberadora», dice Chapman. «Godard decía que no había que preocuparse por nada, que podíamos hacer absolutamente lo que quisiéramos. Hay una escena en la que De Niro lleva el taxi a las cocheras de la calle Cincuenta y siete, baja del coche y empieza a caminar en una dirección, la cámara hace una panorámica en la otra dirección y lo encuentra cuando Bobby llega al lugar al que se dirige. El equipo se escandalizó. Fue como si les dijéramos: “No sigáis a ese tío, mirad el mundo en que vive”».

Jodie Foster, que entonces apenas tenía doce años y medio, fue seleccionada para el papel de Iris, y Cybill Shepherd interpretó a Betsy. «Hablábamos de ese papel como *el* papel para Cybill Shepherd», recuerda Schrader. «Simplemente como una especie de prototipo». Nunca imaginaron que, con el bajísimo presupuesto que

tenían, podrían contratarla. Un día recibieron una llamada de Mengers. «En esa época, después de *Daisy Miller* y *At Long Last Love*, [Cybill] estaba tan fría que se le formaban carámbanos en el cuerpo», dice la agente. Había considerado incluso la idea de suicidarse. Prosigue Mengers: «Cybill se había convertido en el hazmerreír, y necesitaba ese papel. Necesitaba trabajar con un director con ese caché». Mengers le dijo a Scorsese: «He oído que andas buscando a una actriz con el tipo de Cybill. ¿Por qué no la contratas a ella?»

«Es demasiado cara y no podemos permitirnoslo».

«Bueno, lo hará por lo que puedas pagarle».

«¿Treinta y cinco mil?»

«Perfecto».

Marty y Paul se quedaron perplejos. Y cuando la consiguieron, no estaban seguros de si querían trabajar con ella, no sabían si era una buena actriz. Paul dijo: «Siempre dijimos que estábamos buscando a una actriz tipo Cybill Shepherd. ¿Puede ser ella peor que una actriz tipo Cybill Shepherd?» Al final, decidieron que Cybill le daría cierta legitimidad a la película. «Además», dijo Schrader, «ella siempre fue una actriz “tipo” Cybill Shepherd».

Hubo, sin embargo, un problema técnico. En esa época, a Cybill la consideraban una gafe, sobre todo para las taquillas, y Begelman no había permitido que Bogdanovich la pusiera en su siguiente película, *Nickelodeon*. Peter y Sue llegaron a filtrar a la prensa la noticia de que él y Cybill se habían separado, con la esperanza de que esto hiciera cambiar de opinión a Begelman. Pero el jefe del estudio era obstinado, y advirtió a Peter que si no se quitaba de la cabeza la idea de poner a Cybill, tampoco daría su visto bueno para que trabajase en *Taxi Driver*. Peter estaba amargado; sus dos protagonistas masculinos, Burt Reynolds y Ryan O’Neal, no figurarían detrás de ella. *Nickelodeon* fue la última película de Bogdanovich con Ryan.

Entretanto, en el plató de *Taxi Driver*, Shepherd recibió el trato de una actriz tipo Cybill Shepherd; es decir, la trataron mal, especialmente De Niro. Bogdanovich dice que De Niro le tiró los tejos, y que la actriz lo rechazó. «Bobby trataba a Jodie Foster como a una reina», dice una fuente. «Y a Cybill la trataba como a un trapo. Fue muy violento. Uno de los tramoyistas o alguien le dio un pequeño ventilador eléctrico a Cybill, porque tenía que llevar un vestido rojo muy caluroso. De Niro la llamaba “la princesa”, entre otras cosas. Era un espectáculo horroroso. La verdad es que Bobby trataba a la gente muy mal si decidía que no la soportaba».

Marty y Sandy se alojaron en el St. Regis porque era el hotel favorito de Orson Welles. «La presión era enorme», dice Sandy. «Recuerdo que abrí el cajón de la mesita de noche y encontré frasquitos [de cocaína] por primera vez. Cuando empezamos *Taxi Driver*, sentía que la película me chupaba un montón de energía, y

que empezaba a perderme. Y por eso le dije a Marty: “No quiero trabajar en tu próxima película. Quiero hacer algo mío”. Ese fue, en cierto modo, el principio del fin de nuestra pareja, porque Marty necesitaba una dedicación incondicional. Su dilema era que quería una mujer que tuviera su personalidad, que pensara como él y que fuera independiente y lista, pero la quería toda para él. Todo era para la película. Si no estabas ahí para la película, no podías estar con él. Creo que Marty no habría tenido una sola mujer en su vida si no le hubiera resultado absolutamente necesario. Lo último que quería era tener una vida real. El cine era su vida». Una vez Scorsese resumió así su relación con las mujeres: «Nos aguantan hasta que descubren quiénes somos; después hay que buscarse otra».

Sandy se pasaba mucho tiempo en Los Ángeles mientras Marty filmaba en Nueva York. Un día, una periodista *free-lance* llamada Julia Cameron se presentó en el hotel. Atractiva, menuda, de pelo rojizo, Cameron era una articulista política de Washington, D.C., y en esos días estaba escribiendo un artículo para *Oui*. Tras entrevistar a Schrader, se quedó tonteando en la suite del guionista. Schrader no podía quitársela de encima; cuando le habló de Julia a Michael Phillips, éste le dijo que la periodista también había pasado a verlo. Schrader se fue unos días a Los Ángeles, y cuando regresó a Nueva York, Phillips le dijo: «¿Adivina qué ha pasado?» Cameron se había instalado en la suite de Marty, y se habían hecho inseparables.

Cameron cuenta que lo primero que hizo Scorsese fue darle un guión de la película. «Me senté y le dije: “Tus discursos políticos no funcionan, nada de lo relacionado con la sede de la campaña funciona”. Le reescribí todas esas partes. “Y tu taxista tampoco es creíble”. Le escribí todo el ambiente de la cafetería. No sé si Paul sabía de dónde salían mis escenas. A lo mejor pensó que las escribía Marty». Cameron, que no figuró en los créditos, dice: «Bogdanovich se llevó aparte a Marty y le dijo: “Ya sabes, si pones de guionista a Julia, Pauline [Kael] encontrará grandes defectos a tus películas”, lo cual probablemente fue una valoración acertada. Kael era muy posesiva con los directores sobre los que sentía que tenía algún dominio, y en cuanto aparecía una mujer, se volvía muy competitiva. Había dicho cosas como “Oh, Dios mío, pareces una Angela Lansbury pornográfica”. Y a Marty le dijo: “Por aquí hay más de uno tirando mierda”». (Bogdanovich dice que no recuerda esta conversación.)

Cameron no era popular entre los amigos de Marty, por no decir otras cosas. Creían que la periodista trataba de interponerse entre ellos y el director, y les caía mal por ese motivo. Dice Amy Jones, secretaria de Scorsese, más tarde montadora y directora: «A nadie le gustaba. Era como una especie de agresión a nuestra relación. Tenía algo de misil guiado por el calor». Según Mardik Martin, el antiguo colaborador de Scorsese que más tarde compitió con Cameron a la hora de reescribir *New York, New York*, Julia era «patológicamente celosa de cualquiera que se acercase

a Marty, muy posesiva. Y a Marty las mujeres lo engañaban fácilmente. Él las quería; más aún, las adoraba. Muchas de mis conversaciones con él eran así: “Por Dios, ¿para qué la escuchas? Está loca”». Afirma una fuente que la acusó de meter aún más en la droga a Scorsese: «Era una auténtica chiflada, una adicta de dos gramos al día». Pero como dice Chapman: «¿Cómo se empuja a alguien que ya está saltando?» Y dice Cameron: «Yo estaba loca por él, eso es todo».

Sandy no se fue sin hacer ruido. Entre otras cosas, destrozó los limpiaparabrisas del Lotus de Marty. Scorsese y Cameron se casaron el 30 de diciembre de 1975. Marty no podía creerse que fuera a casarse en un lugar llamado Libertyville, Illinois, el pueblo de Julia. Era lo más lejos que podía estar de Little Italy; Libertyville representaba la máxima asimilación de la América profunda, el no va más en negación de los orígenes.

Hay una famosa escena de *Taxi Driver* en la que un vendedor de armas aparece en el apartamento de Travis Biele con un estuche repleto de pistolas. Recuerda Sandy: «Le dije a Marty que yo conocía a un tipo que podía interpretar ese papel, y que incluso podía traer sus pistolas». Trabajando para su padre, Sandy había conocido a «Little Stevie» Prince desde que eran niños. «[Stevie] llevaba años tomando heroína de vez en cuando», cuenta Sandy. «Debajo de los ojos tenía unas ojeras negras tremendas que le llegaban hasta las rodillas». Más tarde, Prince se volvió indispensable para Marty. «Era el tipo de la pistola», recuerda Martin. «Si algo iba mal, todos rezábamos para que estuviera lo bastante sobrio para ocuparse de arreglarlo». Y dice Taplin: «Era como un guardaespaldas, el portero. A veces —como en esa película con Dirk Bogarde, *El sirviente*—, teníamos la sensación de que manejaba tan bien la paranoia de Marty que podía conseguir que hiciera ciertas cosas. En ese sentido, tenía muchísimo poder».

Aunque Schrader sospechaba que Scorsese quería desviarse del texto, Marty estaba decidido a preservar la integridad del proyecto. El estudio «habría querido convertirlo en una historia de amor», dice Scorsese. «Por eso me peleé con todo el mundo; contra todo y contra todos. Estaba dispuesto a destruir la película antes de tener que negociar. Esa película llegó a obsesionarme, y comprendo que fuese bastante desagradable estar por ahí mientras yo filmaba, porque no tenía más remedio que pelearme. Cada día era una batalla para conseguir lo que quería... Llegué a darme cuenta de la clase de director en que me había convertido... ¿Yo, pactar? Podría haber hecho otra película de género para Roger Corman».

Shampoo se estrenó a principios de 1975. Begelman la vio por primera vez en una sala de proyección de Goldwyn, y quedó horrorizado por el célebre diálogo en el que William Castle, productor de películas de serie B, que interpreta al potentado sentado junto a Julie Christie en la colecta republicana, dice: «Puedo conseguirle cualquier cosa que desee. Dígame, ¿qué desea?» Y ella le responde —mirando a Beatty y

metiéndose debajo de la mesa—: «Bueno, antes que nada, quisiera chuparle la polla». Begelman le pidió a Beatty que quitara esa escena; como era de esperar, Beatty se negó, pues era el mejor diálogo de la película, en su opinión el sentido de la película. «No se trataba sólo de un momento obsceno en el que Julie dice una frase picante. El tema de *Shampoo* es la hipocresía, la mezcla de hipocresía sexual e hipocresía política. Si la frase de Julie contribuye a crear un momento tan explosivo es porque destruye esa hipocresía». Towne veía a George Roundy, el personaje de Beatty, como un ser natural e inocente, el único de la película cuyo objetivo es el placer, no el dinero. Roundy no seduce a nadie; se deja utilizar. Él es la chica, la rubia tonta.

Shampoo fue un gran éxito; recaudó unos 24 millones de dólares en su primera vuelta en los Estados Unidos. Pese a los cambios que estaban anticipándose en el país, el incipiente giro a la derecha, *Shampoo* consiguió conectar con el clima de desencanto que siguió al Watergate. En palabras de Beatty: «Vietnam polarizaba la ciudad. El público de *Shampoo* era el público que no quería ir a la guerra, el que utilizó todos los medios a su alcance para poner fin a la guerra».

A Begelman, *Shampoo* le gustó tan poco que se afligió cuando empezaron a llegar a su despacho, por teletipo, los elogios de los críticos de la Costa Este. Kael la comparaba con una película de Renoir, Bergman u Ophuls. Beatty y Towne habían tratado de ganarse el favor de Kael, que, según pensaban algunos, bajaba rápidamente por la resbaladiza cuesta de la crítica en dirección a la defensa, la confraternización y el favoritismo. Ambos concluyeron que Pauline era susceptible a los halagos de las estrellas, especialmente de los directores y guionistas famosos y con mucha labia que se aprovechaban de su vanidad y la deslumbraban con sus atenciones. Dice Buck Henry: «Towne tenía a Kael comiendo en la palma de la mano».

Kael era alérgica al sol, y cuando iba a Los Ángeles, se cubría toda de velos y guantes blancos. Towne y Julie Payne, su pareja, la llevaron a cenar a Trader Vics. Kael también cenó con ellos y Beatty y Christie después del pase para la prensa. De hecho, era Towne, más que Beatty o Ashby, el héroe de su crítica. Towne tiene un *cameo* en la película, y Kael lo elogió escribiendo que se parecía a Durero. Towne empezó a mencionar el nombre de ella de una manera que, al menos a ciertas personas, les sugería que eran íntimos, que él le había explicado sus puntos de vista, a saber, que *Shampoo* era una versión de *Sonrisas de una noche de verano*. La crítica estaba salpicada de referencias a la película de Bergman. Por supuesto, nadie podía demostrarlo, pero la gente sospechaba. «¿Crees que Kael se dio cuenta solita de lo que había detrás de *Shampoo*?», prosigue Henry. «Towne se lo dijo».

Towne dice que le enseñó a Kael el guión de *Greystoke: La leyenda de Tarzán, señor de los monos*, y, años más tarde, el de *Conexión Tequila*. Cuenta el director James Toback que, cuando se estrenó *Tequila*, Kael protestó: «Towne me envió el guión; le dije lo que tenía que hacer, le aconsejé, pero él no me escuchó y la jodió».

Toback afirma que Kael le pidió que le enviara guiones, pero él se negó. Según un perfil de Kael aparecido en *Time*, el productor Ray Stark le envió el guión de *Annie* y ella detectó algunos fallos en la trama. Dice Towne: «Yo la adoraba porque era la única persona que en la segunda mitad del siglo veinte fue capaz de llevar la crítica al nivel de arte. Pero si Kael te hacía buenas críticas, los otros críticos se molestaban contigo. Vincent Canby siempre me odió a causa de ella». Kael admite que leyó *Greystoke* y *Conexión Tequila*, pero niega haber visto otros guiones. Dice la crítica: «Yo no hacía críticas de películas en las que hubiese participado de una manera u otra. Nunca fui una gran amiga de los directores».

Shampoo ayudó a todos los que participaron, pero hubo quien sintió que no lo ayudó lo suficiente. Ashby protestó porque no había ganado tanto con *Shampoo* — una película que nadie en el gremio consideraba de Ashby— como debía. Sin embargo, le permitió añadir un Porsche plateado y un Mercedes a su colección, y una hermosa y vieja casa de pino y caoba en Malibu Colony, construida en 1925, que costaba 350.000 dólares.

Para Towne, *Shampoo* fue la coronación de un fenomenal estallido de creatividad. Volvieron a nominarlo para un Oscar; fue su tercera nominación consecutiva tras *El último deber* y *Chinatown*. Calley, muy cercano a Towne, lo llevó a Warner de «asesor», y contrató a Julie Payne para que renovara el viejo bungalow de Jack Warner, que los dos hombres compartían. El bungalow incluía una magnífica sauna *art-déco* y un cuarto de baño con lavabos e inodoros de mármol negro, grifos bañados en oro y espejos color melocotón. Había incluso un espacio verde, descrito en los planos como «el jardín de Hira», que finalmente quitaron porque les parecía demasiado ostentoso, incluso en esa posición principesca. (Alguien se quejó una vez a Frank Wells de que Hira dejaba cagadas tamaño industrial en el césped; Towne le envió a la parte ofendida una enorme bolsa de fertilizante.) Para ser un mero guionista, Towne había triunfado.

Sin embargo, Towne pensaba que no había ganado con *Shampoo* todo lo que habría debido. Towne tenía el cinco por ciento del bruto a partir del momento en que la película recaudara cuatro veces el coste del negativo, es decir, dieciséis millones. (La película costó cuatro millones.) El guionista pensaba que le debían más o menos un millón de dólares, pero no había visto nunca una suma que se acercara a esa cifra. Aproximadamente un año después del estreno, se reunió con Beatty en el Beverly Wilshire. Según Towne, Beatty le dijo por primera vez que Begelman lo había obligado a aceptar *rolling gross*, lo que significaba menos dinero para todos. (Puesto que Beatty había producido *Shampoo*, a Towne, como a Ashby, Hawn y Christie, les pagaba la empresa del productor. «Beatty dijo: “Begelman nos ha jodido”.

»“Te habrá jodido a ti, no a mí. Yo hice un trato contigo, y tú no me has dicho que ese trato valía menos de la mitad de lo que yo pensaba”.

»“Ya sabes lo que dicen de Hollywood. No te haces rico con tu última película, sino con la siguiente”.

«“Puede que eso fuera cierto cuando hice *Bonnie y Clyde* por ocho mil dólares, pero, por lo que a mí respecta, el futuro es hoy. No voy a demandarte, y seguiré siendo tu amigo, pero no volveré a trabajar contigo. Esto es una absoluta mierda”». Con todo, la parte de Towne se multiplicó por dos, y su tajada fue mayor que la de Ashby, Christie y Hawn. Su agente debía de saber qué clase de contrato tenía, y para que lo que cuenta sea cierto, debe darse por sentado que su agente nunca se lo dijo y que él nunca se lo preguntó.

Pese a que Towne ganaba como mínimo medio millón al año durante la segunda mitad de los setenta, pedía a Beatty préstamos de importantes cifras de seis ceros, aparentemente con poca intención de devolvérselos, pues creía que Beatty le debía dinero a él por *Shampoo*. El crédito como coguionistas también le dolió. Dice David Geffen: «Bob Towne siempre afirmó que Warren se atribuyó, gracias a él, un mérito que no se merecía. Yo intercedí ante Warren en nombre de Bob, y fue una de las cosas más bochornosas que me han ocurrido jamás. Le dije: “Warren, te seré franco. Creo que no estás actuando bien”, y él se puso hecho una furia y me preguntó: “¿Quién te ha dicho eso?” Y yo le dije: “Bob”. Warren dijo: “Que venga y te lo diga delante de mí”. Más tarde, en una fiesta que organizó Goldie Hawn, Warren se cabreó tanto que nos cogió a Bob y a mí y dijo: “De acuerdo, él dice que tú dijiste toda esa mierda. Venga, dilo ahora, delante de mí”. Y conmigo delante Bob dijo que él no había dicho nunca nada. No tuvo huevos, sin duda porque no era así. Warren me llamó esa noche y me dijo: “No vuelvas a hacerlo”».

Dice Beatty: «Fue Towne quien me ofreció a mí el crédito como guionista. Me habría gustado un arbitraje. Con Robert el argumento no tenía contexto político, no había Nixon ni nada. Todo es mío en un noventa y nueve por ciento, es mi obra. Nos reuníamos todos los santos días, y todos los días tenía que volver a contarle la puta historia. Es absolutamente falso que cada línea del diálogo sea suya. Es una mentira escandalosa. Las dos secuencias de la fiesta las escribí yo, ninguna de esas escenas estaba en el borrador original de Towne. Y eso es la mitad de la película». Y añade: «Eso de que se cabreó por el crédito es una locura. La mitad del rodaje el muy jodido ni apareció por el plató, estaba siempre en el médico».

Los guiones de Towne eran tan largos y pesados, y él era tan reacio a cortarlos, que las decisiones creativas clave quedaban en manos del director, del productor, de la estrella protagonista o de quienquiera que fuese el hombre fuerte del proyecto. Dice Julie Payne, su ex esposa, que no esconde su aversión por él: «El gran secreto era que Roman podía haber pedido fácilmente un crédito en *Chinatown*, y lo habría conseguido. No solamente por el final. Roman tuvo que hacerse cargo del guión, estructurarlo todo. Pero a él le daba igual. Terminó de dirigirla y se fue de la ciudad».

Beatty y Towne eran amigos desde los sesenta. Eran todo lo íntimos que pueden ser dos hombres, pero es duro mantener amistades en Hollywood, donde las apuestas son tan altas y hay enormes disparidades de dinero y poder, donde las líneas entre el cariño y el negocio son borrosas y la gente nunca sabe si su éxito es merecido o accidental. Nada es nunca suficiente, y el veneno de la envidia devora las amistades. Los directores quieren producir. Los productores quieren dirigir. Los directores quieren actuar. Los guionistas, históricamente los más bajos de la escala, los monos con máquina de escribir, son los que más vivamente sienten ese agujón. Dice Payne: «Robert se ponía muy celoso de la obra o del éxito de los demás. No sólo quería ser Warren Beatty. Quería ser Francis. Y Jack».

Según Julia Cameron, Scorsese no salía nunca de la sala de montaje de *Taxi Driver*, donde no paraba de tomar tranquilizantes (Quaalude) y de beber Dom Perignon. Bogdanovich se dejaba caer de vez en cuando para cerciorarse de que Marty no se pasara con Cybill. Admiraba la película, tan diferente a la suya. Hubo un momento en que sugirió unos cuantos cortes y le dijo a Marty: «Estás a diez minutos de una película excelente».

Las relaciones entre Schrader y Scorsese, nunca muy buenas, se hicieron cada vez más tensas. Schrader era competitivo con Scorsese, envidiaba su éxito como director. Acusaba a Marty de traicionar su visión de la historia. «No es sencillo trabajar con Marty», dijo Schrader. «Cuando vi por primera vez lo que había montado, Marty y yo tuvimos una conversación al respecto; al final, le dio un ataque, me acusó a voz en cuello de no saber de qué trataba la película, de estar en contra de él. Una de las razones por las que Marty es bueno es su testarudez, nunca da el brazo a torcer; se cree importante, y es habitual que se tome las críticas como un niño una paliza, le duele cada golpe. Si le dan demasiado, adiós salud. Por lo tanto, discutir con él se convierte en una sesión de terapia en la que te ves reducido a defenderte, a gritar... [Pero] hay que trabajar con los mejores, no importa lo duro que sea».

Que hablaran de él en público era algo que ponía furioso a Scorsese, pero nunca se enfrentó directamente con Schrader. Antes bien, fue Cameron quien le dijo: «Marty está molesto por algunas cosas que dijiste a los periodistas». Prosigue Schrader: «No era muy agresivo, y creo que ésa es una de las razones por las que sus películas sí lo son, ahí lo suelta todo. Dice y hace todo lo que no puede decir y hacer en su vida cotidiana».

Montaron y volvieron a montar la película hasta que consiguieron una versión que funcionaba. Pero la MPAA (Motion Picture Association of America) amenazó con clasificarla X, prohibida para menores de dieciocho. Scorsese y Julia Phillips se reunieron con Begelman y Stanley Jaffe, vicepresidente ejecutivo de la producción a escala mundial de Columbia en aquel entonces, quienes sencillamente les dijeron que si no volvían a montar la película para conseguir que la clasificaran R —de visión

restringida, en Estados Unidos—, el estudio lo haría por ellos. A Jaffe no le gustaba la toma en la que De Niro miraba una pastilla Alka-Seltzer que se disolvía en el agua; no le interesaban los homenajes a Godard ni todo el rollo de la escuela de cine, y dijo que eso era «publicidad de Alka-Seltzer». Scorsese se puso hecho una furia. Y pensó: ¿Qué les pasa a éstos? Todo estaba en el guión. Se dio cuenta de que en esa reunión no iban a comportarse como personas sensatas. En efecto, era una reunión en la que la gente decía cosas como: «Lo haces o de lo contrario...» Se dio cuenta de que tenía que luchar, aunque tenía muy pocas armas valiosas. Y pensó: Esta pelea tendrá que acabar con mucho cacareo. «¡Yo hago arte!» Y, por supuesto, la respuesta será: «¡Y a nosotros qué nos importa!» No quieren verte, no quieren saber nada de ti, en el fondo no quieren saber nada de esta película, muchísimas gracias, adiós. Más que nada, estaba cabreado, y reaccionó a la vieja manera siciliana: «¿Cómo se atreven a hablarme así?» Pero adoptó una expresión pétrea, que no revelaba nada.

Se marchó muy alterado, y decidió reunir a sus amigos —Milius, De Palma, Spielberg— en su casa de Mulholland. «¿Podéis venir ahora mismo?»

«¿Qué ocurre?», preguntó Spielberg.

«Bueno, es una emergencia». Spielberg cogió su Mercedes y se fue a Laurel Canyon. «Nunca había visto a Marty tan enfadado», recuerda. «A punto de llorar, pero tendiendo hacia la rabia. Hizo añicos una botella de Sparkletts en la cocina. Nosotros lo sujetamos por los brazos, tratamos de calmarlo, de averiguar por qué estaba tan disgustado. Al final nos dijo que los de Columbia habían visto la película, que no les había gustado nada el final y que querían que quitara todas las escenas violentas, todo el tiroteo y la carnicería. Pensaban que el filme se exponía a que lo clasificaran X, y que lo estaban forzando a darle el toque Disney. Finalmente se puso a contarnos la historia de un actor, Timothy Carey, que hizo una prueba para Harry Cohn, a principios de los años cincuenta. En mitad de la prueba, Carey se derrumbó y dijo: “Es tan humillante estar aquí y tener que actuar para vosotros, que no sabéis nada de actores, que no entendéis nada de mi arte”, sacó un revólver y disparó a los ejecutivos, eran cartuchos de fogueo, pero vació el cargador, y después tuvo problemas durante años para conseguir un trabajo. Ésa era su fantasía; apuntó a Stanley Jaffe con el dedo y dijo: “Él es el jefe del estudio, es con él con quien estoy cabreado, y voy a conseguir un arma y a dispararle”. No hablaba en serio, claro, pero estaba saboreando la rabia y quería que nosotros compartiéramos su cólera».

Con la intención de reunir munición suficiente para el encontronazo inminente con la MPAA y el estudio, Julia llevó la copia de trabajo a Nueva York para enseñársela a Kael y otros críticos. Kael se ofreció a escribir en su columna una carta abierta a Begelman, en caso de que lo necesitaran. Al volver al estudio, Julia dejó caer que a Kael le había encantado la película. Begelman y Jaffe alucinaron. Temiendo que le quitaran la copia, Scorsese la guardó bajo llave en el maletero de su

coche y la sacó a hurtadillas del estudio.

Aunque se creía impotente, tenía unos cuantos ases en la manga, y pensaba utilizarlos en caso necesario. United Artists lo cortejaba. Marty y Michael Phillips fueron a almorzar con Eric Pleskow en MGM. Pleskow les ofreció asumir *Taxi Driver*, sin verla antes, pero con clasificación X. A United Artists, que había estrenado *Cowboy de medianoche* y *El último tango en París*, le había ido muy bien con películas clasificadas X. Cuando Scorsese lo supo, pensó: Es con esta gente con la que quiero estar. Pero no dependía de él.

El director consintió en quitar algunos de los fotogramas más sangrientos, los de los dedos cortados. También sugirió la posibilidad de reducir la saturación del color del sangriento final, algo que había querido probar desde que vio *Moby Dick*, de Huston. Apaciguada, la MPAA le puso la etiqueta R a todo el polémico metraje. Marty se rio el último. Pensaba que, con los colores apagados, la escena era incluso más espeluznante.

Begelman detestaba *Taxi Driver* más incluso que *Shampoo*. No podía soportar tanta porquería, la basura, la escoria humana, ni, por supuesto, el sangriento desenlace. Su objetivo era estrenarla en los peores cines al aire libre del Sur.

A pesar de sus varios éxitos consecutivos, Friedkin no había cambiado mucho. Tras *El exorcista*, «dimos la vuelta al mundo, y recibía elogio tras elogio», dice Nairn-Smith. «Todos le decían que era un genio, pero no hacía falta; él ya lo pensaba». Poco había contribuido el éxito a suavizar su carácter. Tenía una fotografía de Idi Amin colgada en la pared de su despacho. Forrado de dinero, decidió comprarse una casa, y Nairn-Smith se ocupó de buscarla. Encontró una en Udine Way, Bel Air, junto a la de Charles Bronson y Jill Ireland. Friedkin la compró, ella la decoró: compró los muebles, escogió el papel pintado. «Yo quería papel pintado con motivos de flores», dice Jennifer. «Pero él llamó a George Grosz para que los pintara, cosas estilo Francis Bacon, todo muy oscuro». Friedkin estaba embarcándose en un estilo de vida que más tarde lamentaría. «Cuando empecé, vivía en un apartamento en Nueva York, cogía el metro todos los días, comía en los restaurantes de la clase media baja», dice. «Cuando alguien consigue un nivel de éxito, tiende a modificar su estilo de vida de un modo que no propicia el contacto con el *Zeitgeist*. Le preguntas a un tipo: “¿Sabes jugar al tenis?” Y él te responde: “Sí”. Y sabes que para él es el principio del fin, que no está en contacto con el público, esa amplia mayoría a la que el tenis le importa un carajo».

Dos veces decidió Friedkin que debían casarse, y dos veces se echó atrás, aunque la familia de ella, honrados banqueros de Tasmania, ya lo había dispuesto todo para la boda. (Uno de los compromisos apareció incluso anunciado en las columnas de cotilleos.) El padre de Nairn-Smith murió tras la cancelación de la segunda ceremonia. Jennifer asistió al funeral, en Tasmania, y Friedkin invitó a la suegra

frustrada a que acompañara a su hija en el viaje de vuelta a Los Ángeles y se quedara con ellos. Pero una noche, hacia el final de la visita, la madre de Jennifer le llamó la atención por cancelar las bodas. Según Nairn-Smith, su madre dijo: «¿Por qué no te has casado con mi hija, William? ¿Acaso porque no es una chica judía?» William se puso hecho una furia. Tenía un carácter terrible, pataletas propias de un niño de dos años. Echaba espuma por la boca, babeaba y le gritaba a mi madre: «¡Racista!» Mi madre lo escuchó sentada, muy rígida, vestida con un traje de pata de gallo, una dama con bastón plateado, y ni se inmutó. Yo temblaba de miedo. Después, mi madre, muy tranquila, dijo: «Muy bien, William, ahora sugiero que nos retiremos y que pienses en lo que te he dicho». William me llamó: «Ven a la cama conmigo, ven a la cama conmigo». Y yo le dije: «No, me voy con mi madre. La sangre tira». Al día siguiente, William estaba como una seda. Sentado, haciendo burbujas en la leche, como un niño de siete años. «¿No soy un niño bueno ahora?» Mi madre se fue al día siguiente».

Entretanto, Friedkin comenzó los preparativos de *Carga maldita*, su quijotesco *remake* de *El salario del miedo*. Supuestamente iba a ser una película menor, con un presupuesto de dos millones y medio de dólares, un trabajito intermedio mientras esperaba que se lanzara su siguiente gran producción, *The Devils Triangle*, acerca del triángulo de las Bermudas, en la cual, en lugar de barcos y aviones que se hundían en el mar, Friedkin quería barcos y aviones desapareciendo en el espacio. Pero Spielberg llegó antes que él con *Encuentros en la tercera fase*.

Carga maldita gira en torno a la tentativa de un pequeño grupo de hombres desesperados por llevar un par de camiones cargados de nitroglicerina por un traicionero terreno montañoso. «Predominaba la sensación», dice el guionista Walon Green, «de que éramos auténticos cineastas, de que podíamos hacer lo que quisiéramos, ir a donde se nos antojara». Friedkin siempre había sido competitivo con Coppola; como éste iba a ir a las Filipinas a rodar *Apocalypse Now*, Friedkin se fue a Sudamérica a filmar *Carga maldita*, una ambiciosa y cara incursión en el corazón de las tinieblas. A Friedkin no le resultó fácil formar el reparto. Le dio a leer el guión a Steve McQueen, y el actor le dijo: «Es el mejor guión que he leído en mi vida. ¿Puedes hacer esta película en los Estados Unidos?»

«Oh, no, los exteriores son muy importantes, tiene que ser creíble».

«Me preocupa mi matrimonio. Si me voy tres meses del país, estará deshecho cuando vuelva. ¿Puedes escribir algún papel para ella?»

«No, no puedo meter ahora un papel para Ali. Me acabas de decir que es el mejor guión que has leído en la vida y sabes que no hay ningún papel para una mujer».

«¿Por qué no la pones como productora asociada? Así podrá acompañarme».

«No, no pienso considerar esa posibilidad». McQueen rechazó el papel, y Friedkin empezó a rodar sin un protagonista. Al final, Roy Scheider, un veterano de *Contra el imperio de la droga* y con un éxito reciente en *Tiburón*, aceptó el papel.

Friedkin había firmado un contrato por tres películas con Jules Stein, que le había dado un millón de dólares sin consultar con Wasserman. Cuando el presupuesto empezó a aumentar, a Wasserman no le gustó mucho. Dando puñetazos en su escritorio, se negó a respaldar una película de doce millones filmada en la selva y sin estrellas. Y decidió el cese de Friedkin. Cuando corrió el rumor, Bluhdorn llamó a Friedkin y lo invitó a que hiciera la película para Paramount, pero en el jardín de la empresa, es decir: la República Dominicana. Al final, los dos estudios hicieron una coproducción.

Friedkin le dijo a Green que quería transmitir la sensación de «gente del Tercer Mundo manipulada por compañías internacionales que ni siquiera están radicadas ahí». Por extraño que parezca, un director millonario como Friedkin era capaz de identificarse con los miserables de la tierra; sentía la bota del estudio en su propia nuca, y en Bluhdorn encontró un símbolo demasiado bueno para ser real; el viejo era a la vez su propio opresor personal y un bucanero capitalista cuya explotación del Tercer Mundo, por medio de Gulf + Western, Friedkin podría documentar utilizando el complejo como lugar de rodaje.

Carga maldita se filmó en Francia, Israel, la República Dominicana y Nueva Jersey. El presupuesto se disparó hasta alcanzar los 22,5 millones de dólares; a su lado, el exceso de *Tiburón* parecía calderilla. Friedkin odiaba Israel. Recuerda Nairn-Smith: «William dijo: “No veo la hora de salir de aquí, esta gente es odiosa. Se parecen a mi familia». El viaje a Israel marcó el final de esta desdichada pareja. «Le dije a William: “¿Sabes una cosa? Creo que estoy embarazada otra vez”», prosigue Jennifer. Y recuerda que él le gritó: «“No tengo tiempo para críos, no quiero un hijo. Si no abortas, me desharé yo de ti”. Le dije: “Eso esta vez no cuela”, y él simplemente dio media vuelta y dijo: “Me voy a una sesión de casting”. La última vez que lo vi, estaba volando un edificio. William tenía el anillo de boda de Cartier en el meñique; me dijo adiós con la mano y gritó desde el otro lado de la plaza del pueblo: “Ya lo arreglaremos en Nueva York”».

Friedkin nunca tuvo la menor intención de casarse. Nadie se casaba en los setenta, y los compromisos se renovaban de día en día; «hasta que se agrie la leche», se decía. El sexo libre, sin compromisos, abundaba. Según Friedkin: «Lo único que yo pensaba de Jennifer era que era una mujer de muy buen ver, pero nunca sentí verdadero cariño por ella, nada emocional, para mí era sólo un culo y unas tetas. En cierto modo, fue ella la que se pegó a mí. Siempre pensé que era *Atracción fatal* personificada. Jennifer ha vivido totalmente obsesionada conmigo los últimos veinte años. Su casa es como un altar erigido en mi honor. Un día, en Israel, se me acercó y me dijo que estaba embarazada. Y yo le dije: “No voy a casarme contigo”».

Como puede verse, Friedkin estaba concentrado en *Carga maldita*., no en Nairn-Smith. De resultas de las insólitas disposiciones financieras, tenía no a uno, sino a dos

estudios cogidos por los huevos. Dice Mark Johnson, que empezó la película como aprendiz de ayudante de dirección: «Billy había ganado un Oscar por *Contra el imperio de la droga*, y había dirigido *El exorcista*, la tercera película más taquillera de todos los tiempos; por eso, cuando llegó, era Jesucristo, era intocable». Cuando Friedkin se enteró de que los ejecutivos de Universal veían los copiones antes que él, mandó a un extra que había aprendido inglés por fonética que mirase a la cámara y dijese con su pronunciación defectuosa: «Más dietas, señor Wasserman; más dietas». Así una cinta entera. A Bluhdorn no le fue mucho mejor. Friedkin no pudo sino observar que la República Dominicana era un país muy pobre, dominado por las propiedades de Bluhdorn. «Puede decirse que tenía al presidente Balaguer y a todo el Gobierno trabajando para él», recuerda el director. Así, cuando necesitó una foto para la pared del despacho de la junta de directores de la codiciosa compañía petrolífera en el imaginario país latinoamericano donde se ambienta la película, arrancó una foto del informe anual de Gulf + Western y la utilizó. «Para mí, tenían pinta de banda de matones», dice Friedkin. Según Green: «Cuando Bluhdorn vio su retrato, tuvo una hemorragia de mierda».

El comportamiento de Friedkin convertía una situación difícil en casi imposible. Invariablemente, cuando llegaba a los remotos exteriores en plena selva, descubría dos o tres cosas que no le gustaban, le daba un ataque y sólo entonces, cuando tenía a todos totalmente aterrorizados, comenzaba a rodar. Era un perfeccionista, y cuando algo no salía bien, se armaba la gorda. Se dice que despidió a docenas de personas durante el rodaje, incluidos Dave Salven, su productor de toda la vida, y cinco directores de producción. Friedkin despidió a tanta gente que Johnson ascendió a segundo ayudante. «Si hubiéramos filmado una o dos semanas más, podría haber llegado a productor», bromea. «Yo era el único al que no podía despedir porque era el protagonista», dice Scheider. «Le dije a Billy: “Tienes que dejar de despedir gente, estoy cansándome de tener que ir al aeropuerto a desearles buen viaje”». Y dice Bud Smith, el montador de Friedkin: «Al principio parecía un partido de béisbol, tres *strikes* y fuera, tres cagadas y adiós. Después, con dos ya era suficiente, y después, con una te daban el pasaporte. Y a veces no importaba si habías hecho una cagada o no, Friedkin te despedía porque no quería volver a verte la cara. “¡Saca a este tío de mi vista!” Despidió incluso a Dick Bush, el director de fotografía, porque Dick quería iluminar la maldita jungla, y con él se fue todo el equipo de cámaras. Despidió al jefe de los camioneros, y a los camioneros también. Con todo ese material rodante, los camioneros debían de ser unos treinta o cuarenta, así que tuvimos que llamar a un equipo entero. Y reunir un nuevo equipo de especialistas». Friedkin asumió personalmente el trabajo de Salven, y se sumó así al rebaño de directores del Nuevo Hollywood que intentaron convertirse en sus propios productores. Los resultados fueron desastrosos.

En una ocasión, Billy contrató a un nativo por unos cuantos pesos para que condujera el coche que llevaba de vuelta a Scheider a la ciudad, una escena situada hacia el final de la película, y le ordenó que no se detuviera por ningún motivo. El pobre hombre atropelló un cerdo y siguió. Friedkin cortó, le gritó de todo al campesino y lo despidió en el acto. «El cerdo estaba muriéndose a un lado de la carretera, gritando de dolor», recuerda Johnson. «Billy se acercó al cerdo y se puso a llorar. Hasta el último miembro del equipo y del reparto hizo comentarios muy insidiosos al verlo llorar por un cerdo, cuando había despedido a la encargada de exteriores, una mujer muy dulce, que se había ido del plató bañada en lágrimas. Pero así era como Billy escogía mostrar su pena». Y añade: «En ese momento, la gente comenzaba a preguntarse si tendría corazón o no».

El hijo de Friedkin y Nairn-Smith nació en noviembre de 1976. Jennifer lo bautizó Cedric, como su padre. Lo que quedaba de la relación se deterioró rápidamente. Aunque Jennifer y Friedkin habían vivido tres años juntos como marido y mujer, ella dice que él la abandonó, que se negó a reconocer a la criatura. Según Ellen Burstyn, que había tenido un lío con él al acabar *El exorcista* (cosa que Friedkin niega), el director le dijo que él y Nairn-Smith «habían roto, que habían vuelto a follar una noche y que ella no había usado lo que solía usar. Quedó embarazada, y él pensaba que lo había hecho a propósito, que lo había hecho para conservarlo. No quería tener nada que ver con el crío». Y dice Green: «[Jennifer] le dijo que estaba de cuatro meses, y él se enfureció. Era un histérico, y ella lo que quería era ponerlo entre la espada y la pared. Al cabo de pocos días, Nairn-Smith era el enemigo. Friedkin dio muchas vueltas antes de reconocer su paternidad. Yo vi al bebé, y era idéntico al padre. Friedkin dijo: “Voy a luchar hasta el final”. Yo le dije: “Billy, deja que te diga una cosa. Si ella va al tribunal con el niño, estás acabado”». Friedkin dice: «Me hicieron un análisis de sangre, al principio, para asegurarse de que era mío; dio positivo y yo nunca lo impugné. Nunca negué la paternidad, y mantuve al niño desde el primer día».

Barry Diller y Sid Sheinberg habían visto una copia de *Carga maldita* y sabían que tenían problemas, sobre todo porque Friedkin despreciaba abiertamente a los ejecutivos, en especial a Sheinberg, al que tenía por un cretino. *Carga maldita* estaba llena de actores europeos: Francisco Rabal, Amidou y Bruno Cremer. Sheinberg le dijo: «Uno de los problemas es que esta película parece extranjera, está llena de nombres extranjeros».

«No veo dónde está el problema. Haz que esos tipos se cambien el nombre».

«¿Qué quieres decir?»

«Por ejemplo, que Francisco Rabal se ponga Frank Roberts o algo así. Y Amidou podría llamarse John Smith. Y yo también me cambiaré el nombre si quieres, no me importa».

Pidieron una reunión con el director, un almuerzo en el comedor privado de Universal. Recuerda Friedkin: «En esa época yo me creía invencible, pensaba que las notas que pudieran venir de Sheinberg y Diller no iban a tener ningún valor». Friedkin les pidió a Smith y Green que lo acompañaran a la comida, insistiendo en que Green, que había estado trabajando en una casa, asistiera vestido con el peto salpicado de pintura. Les dijo: «Quiero que mostréis una total falta de respeto ante esa gente». Billy asistió vestido de dependiente de gasolinera, con mono de trabajador, y les dijo a sus amigos: «Estos tíos operan con el método de la intimidación. Ellos hablan y uno escucha, y lo que esperan es que asientas con la cabeza a todo lo que digan. Quiero que recordéis una cosa: digan lo que digan, incluso si os gustan las sugerencias que os hacen, no asintáis con la cabeza. Y no los miréis a la cara, mirad sólo sus orejas. Y si ellos dicen: “¿Puede hacerse tal y tal cosa?”, nosotros vamos a decirles: “Sí, por supuesto, pero tendríamos que volver a prepararlo y llevarnos otra vez a todo el equipo y volver a filmar”».

Fueron a comer. Smith colocó una grabadora Sony encima de la mesa, como si fuera a grabar todo lo que se dijera durante la comida. (El aparato no tenía cinta ni pilas.) El camarero se acercó y preguntó: «¿Alguien desea beber algo? ¿Té frío, Coca-Cola, Pepsi Light?»

«Tráigame un vodka», dijo Friedkin.

«¿Un vaso?»

«No, una botella de Smirnoff».

«¿Quiere un poco de hielo?»

«No». Friedkin no bebía, y cuando se tomó el vodka directamente de la botella, se puso rojo.

Habían rodado once meses, habían montado y proyectado la película. Era demasiado tarde para cambios importantes, pero Diller y Sheinberg tenían una lista importante de observaciones que hacer. Entre otras cosas, se quejaron de que la película no dejaba claro cuántos kilómetros habían viajado los camioneros con el cargamento de nitroglicerina, ni cuántos les faltaban para llegar. A lo mejor sería una buena idea meter de vez en cuando una toma del cuentakilómetros. Friedkin se echó un trago de vodka al colete, asintió con la cabeza, y dijo: «Si eso es lo que queréis, ningún problema. Perfecto. Bud, tenemos que llamar a los actores, reunir otra vez a todo el equipo. Y hay que preguntar si nos dan permiso para hacerlo en la República Dominicana. No debería llevar más de un mes».

«Eh, espera un minuto, espera un minuto», protestó Diller. «¿Para qué necesitamos actores y por qué tenemos que volver a la República Dominicana? Lo único que estoy diciendo es que necesitamos una toma de...»

«Yo no filmo añadidos».

Hacia el final de la comida, Sheinberg, orgulloso, le enseñó un anuncio que había

preparado el estudio. Friedkin sólo se inclinó hacia delante y cayó redondo. Sheinberg lo miró y preguntó: «¿Qué le pasa?» Smith respondió: «¡Ese anuncio lo ha dejado fuera de combate!» Dice Friedkin: «¡Pensaron que estaba como una regadera y se retiraron sin decir nada más!»

Unos días más tarde, estando Sheinberg en el departamento de publicidad inclinado sobre cierto material gráfico, Billy se le acercó por detrás silbando una canción de los años cuarenta, «Jumpin with Symphony Sid», y pasó las manos alrededor de la cintura del ejecutivo, «haciendo uno de sus numeritos, como si estuviera dándole por el culo», recuerda Smith, que estaba presente.

Cuando Tanen vio por fin *Carga maldita* con Sheinberg, Wasserman y los otros altos cargos de Universal, quedó horrorizado, pero también se sintió gratificado de un modo perverso; sus peores temores se habían hecho realidad. Y dijo: «Estamos jodidos. ¿Para esto hemos pasado todo lo que hemos pasado?»

Joe Hyams asistió a la proyección. Delante del mandamás de Universal, Friedkin se volvió hacia él y dijo: «Joe, tú estabas conmigo aquella noche en que conseguí que Clouzot me diera su permiso para hacer esta película. ¿Qué le dije? ¿Recuerdas?»

«Le dijiste que nunca la harías tan bien como él».

«¡Pues no me equivoqué!»

Taxi Driver se estrenó en el Cinema I de Nueva York el 8 de febrero de 1976, a mediodía. Schrader se quedó dormido el día del estreno, llegó al cine a eso de las doce y cuarto. Alrededor de la manzana, una cola de dobles de Travis Bickle: jóvenes pálidos con el pelo corto y chaquetas de excedentes del ejército. Schrader pensó: Oh, mierda, algo ha ido mal, aún no los han dejado entrar. Después se dio cuenta de que esa cola era para la segunda sesión. Entró corriendo en la sala cuando ya pasaban los créditos, y se sentó junto a Marty, Michael y Julia, al fondo. El boca a oreja era tan intenso que cuando aparecieron en la pantalla las palabras *Taxi Driver*, el público empezó a aplaudir. Los tres se abrazaron y se pusieron a bailar en el vestíbulo. «Fue un momento de pura alegría», dice Schrader. «Por no decir de venganza». Hubo otra proyección en Los Ángeles, en el Directors Guild. Julia se topó con Towne y Bert Schneider al salir de la sala, y pensó que no les había gustado la película, pero ninguno de los dos dijo nada parecido. Cinco años más tarde, después de que John Hinckley, al parecer influido por *Taxi Driver*, disparase contra Reagan, Julia volvió a tropezarse con Schneider. «¿Lo ves? No era una película tan mala», dijo ella, sonriente. Y él le replicó: «Si fuese realmente buena, lo habría matado».

Taxi Driver dejó pasmado a todo el mundo al convertirse en un éxito comercial; recaudó 58.000 dólares durante la primera semana en Nueva York, y 12,5 millones antes de que la retiraran de cartel. También consiguió buenas críticas. A Kael le encantó, sin duda; la crítica también comprendió que, pese al realismo callejero de Scorsese matizado con la influencia de Cassavetes y Godard, Marty tenía una veta

católica de expresionismo —a la Welles— que prestaba a las calles de Nueva York una especie de intensidad alucinógena que Coppola muy pronto también daría a su Vietnam filmado en las Filipinas.

Fue ambición de *Taxi Driver* superar a *Bonnie y Clyde*, extendiendo su indagación al fenómeno de la fama. Cuando los medios tratan a Travis Bickle como a un héroe, en realidad lo que Scorsese hace es una crítica de los medios de comunicación. «Los personajes como Travis Bickle están justificados por la publicidad», dijo Schrader. «Si apareces en la portada de *Newsweek*, como Lynette Fromme, eres importante. Lo que menos importa es la razón por la cual apareces en esa portada». No obstante, la crítica acabó perdiéndose entre el ruido. «Una de las razones por la que queríamos hacer esa película era el mensaje», recuerda Weintraub. «Es posible que Marty no dijese “Quiero hacer películas con mensaje político”, pero estoy segura de que tenía una conciencia política. Él estaba por los sesenta. *Woodstock* le abrió la mente. Marty esperaba que, poniéndose así de violento, captaría a un gran público, pero la gente quedó abrumada por la violencia del filme, toda esa sangre. No captaron el mensaje; la verdad es que me llevé una gran decepción».

Y si Schrader pensaba que había hecho un comentario sobre la bancarrota moral de los medios de comunicación, se equivocaba. No estaba quitándole importancia a *Bonnie y Clyde*; estaba volviéndola del revés. Aunque los niños mimados del cine eran gente de los sesenta, en realidad tenían unos cinco años menos que la generación de Beatty, Nicholson y Hopper, y esos años eran cruciales. Con todo respeto a Weintraub, hay que decir que no hacían cine preceptivo y políticamente correcto. Schrader trasladó la guerra a casa, pero la vació de la pasión que animaba al movimiento pacifista (Scorsese se vio obligado a disminuir la saturación del color de la sangre) y, en cambio, la combinó con la alienación europea y la vigilancia parapolicial norteamericana. Parafraseando a Schrader, si uno pone a Penn y Antonioni juntos en la cama, si se les pone un revólver en la sien y se les dice que follen mientras Bresson espía por el ojo de la cerradura, sale *Taxi Driver*.

Aunque *Bonnie y Clyde* había recibido ataques por su irónica negativa a juzgar a sus personajes, *Taxi Driver* hizo que *Bonnie y Clyde* pareciera auténticamente moralista, e hizo su implícita política liberal —que una vez fue radical— más evidente en retrospectiva que cuando el filme se estrenó nueve años antes. Oscureciendo y quitándole el glamour a *Bonnie y Clyde*, poniendo a Biele y Betsy en un entorno sórdido, contemporáneo y urbano, y frustrando la historia de amor, Scorsese y Schrader despojaron a los bandidos de la era de la Gran Depresión de su aura romántica y populista y convirtieron su historia en simple brutalidad, sólo redimida por la fascinación calvinista de Schrader con la violencia purificadora de la figura de Manson.

Taxi Driver era una película que encajaba perfectamente con la nueva administración centrista de Jimmy Carter, que dio la espalda al ala izquierda de su partido, los «McGovernites». En palabras de Beatty: «Lo que animaba Hollywood en los años setenta era la política. El final de esa época lo marcó la elección de Carter. No hay nada mejor que un demócrata para destruir al Partido Demócrata». Lo único que quedó de *Bonnie y Clyde* fue la violencia.

Los Oscars de la Academia se entregaron el 29 de marzo de 1976. *Alguien voló sobre el nido del cuco*, que derrotó a *Barry Lindon*, *Tarde de perros*, *Tiburón* y *Nashville*, obtuvo el primero de una serie sin precedentes de tres Oscars para United Artists, después de años de hacer agua. Verna Fields se llevó la estatuilla al mejor montaje por *Tiburón*. Louise Fletcher fue la mejor actriz, por su interpretación de la enfermera Ratched en *Alguien voló sobre el nido del cuco*. Fletcher aún tenía abierta la herida que le había infligido Altman cuando le dio a Lily Tomlin el papel inspirado en los padres de la actriz, una herida reabierta cuando Tomlin fue nominada a mejor actriz de reparto por *Nashville*. «Lo que me puso furiosa fue que podía haber hecho los dos», dice Fletcher. «Pero lo peor fue lo que hizo Bob en la ceremonia, cuando gané; era el bicentenario de la independencia y todos subimos al escenario y cantamos “America the Beautiful”. Yo di gracias a mis padres en el lenguaje de los sordomudos. Miré hacia abajo, y en una de las primera filas vi a Bob». La cara distorsionada en una mueca, imitaba los gestos de Fletcher, las manos le bailaban como si tuvieran vida propia. Estaba burlándose de los signos que Fletcher dirigía a sus padres. Ella trató de poner la mejor cara que pudo. «No puedo creer que Bob lo hiciera con malicia», dice la actriz. «Creo que lo hacía como una especie de broma, pero para mí era increíblemente irónico, con *Nashville*, y con lo que ocurrió aquella noche, que Bob viniera a rematarlo de esa manera».

En mayo, *Taxi Driver* fue a Cannes. Era una época emocionante para Schrader, del que también se presentaba *Fascinación*. El guionista se sentaba en la terraza del Carlton hasta bien entrada la noche, conversaba de igual a igual con Marty, Brian, Sergio Leone y Rainer Werner Fassbinder, respirando el perfumado aire de la primavera en la Costa Azul, bebiendo whisky escocés. *Taxi Driver* obtuvo la Palma de Oro. Schrader «había llegado».

Fascinación se estrenó en agosto con unas recaudaciones sorprendentes. Esto, combinado con el gran éxito de *Taxi Driver*, permitió a Schrader pasar de guionista a director, con *Blue Collar* (1978).

Animado por su gran éxito, Scorsese se lanzó a toda velocidad y empezó *New York, New York*, para United Artists, un musical de Hollywood, un homenaje de gran presupuesto a los musicales del pasado, pero con un toque de estudiante de cine, una suerte de cruce de Vincente Minnelli y John Cassavetes, protagonizado por De Niro y Liza Minnelli.

Pero tuvo que pagar un precio. Tal vez fue el éxito, tal vez fueron las drogas, pero Scorsese se estaba preparando a sí mismo para la caída. «Una de las cosas que siempre agradeceré a los franceses fue el gran premio que me dieron en Cannes por *Taxi Driver*, pues me permitió ver que yo podía ser un fracaso total. Fue poco después de la noche del estreno de *Taxi Driver*; recuerdo que empecé a coquetear con las drogas mientras hacía *New York, New York*. Para mí fue el comienzo del descenso a un abismo que duró dos años y del que salí con vida por un pelo».

11. GALAXIA DÓLAR (1977)

De cómo George Lucas remató con *La guerra de las galaxias* lo iniciado por *Tiburón*, Friedkin quedó embrujado por *Carga maldita* y Spielberg tuvo su encuentro en la tercera fase con Amy Irving.

La guerra de las galaxias fue la película que devoró el corazón y el alma de Hollywood. Creó la mentalidad del cómic de gran presupuesto.

PAUL SCHRADER

Durante el día, Martin Scorsese trabajaba en la mezcla de sonido de *New York, New York* en los viejos estudios de Samuel Goldwyn. Marcia Lucas había sido una de las encargadas del montaje; por la noche, George terminaba *La guerra de las galaxias* en el mismo lugar. Corría el rumor de que *New York, New York*, con sus fastuosos decorados, sus exorbitantes cifras de producción y su historia moderna y «en onda», con el final infeliz de rigor, era una obra de arte. Marcia le dijo a George: «*New York, New York* es una película para adultos; la tuya sólo es para niños y nadie va a tomársela en serio». A George le deprimía que *La guerra de las galaxias* sobrepasase el presupuesto; además, estaba seguro de que no iba a hacer mucho dinero. Ese verano se enfrentaba a una competencia feroz: un plagio de *Tiburón* llamado *Abismo*, *Un puente lejano*, *Los caraduras* y *Callejón infernal*, otra película de ciencia ficción, todas programadas para el Memorial Day, el último lunes de mayo, en que se recuerda a los caídos en la guerra. George llamó a sus amigos Willard Huyck y Gloria Katz, y se quejó: «Las van a estrenar todas a la vez; mi película va a ser la cuarta».

A George le preocupaba tanto *New York, New York* que quería que la pareja se colara a hurtadillas en una proyección y le informara. Jay Cocks les consiguió una invitación. Huyck vio la película, llamó a George y le dijo: «No lo entiendo. No comprendo por qué piensan que va a tener tanto éxito. Es mortalmente aburrida». No estaba seguro de que George le creyera; puede que Lucas simplemente pensara que le era leal. El director seguía preocupado. Por supuesto, preocuparse era algo natural en él.

George Lucas había nacido en Modesto, California, el 14 de mayo de 1944. Fue educado de una manera más bien convencional, a la que más tarde se referiría irónicamente como «educación Norman Rockwell».^[42] No era muy alto —medía metro setenta— y, como la mayoría de los niños mimados de Hollywood, era un chico introvertido que había tenido grandes dificultades a la hora de relacionarse con los demás. Era frágil, nada atlético, y tímido; aunque entonces no lo sabía, tenía diabetes. Con frecuencia era blanco de las pullas de los matones, y tenía que pedirle ayuda a una hermana menor para ahuyentarlos.

Comparados con las torturas infligidas a los hermanos Schrader, el frío luteranismo y el desierto cultural de la vida provinciana en Modesto era una nimiedad, pero, por supuesto, el joven George no tenía nada con que compararlos, y ese entorno lo afectó profundamente. George padre, republicano firme e inflexible, era un hombre de negocios que había crecido durante la Depresión y tenía una tienda de artículos de oficina; para él, el pequeño George, al que nunca le fue muy bien en la escuela, era un vago que probablemente no haría nada bueno en la vida. Una vez se refirió despectivamente a su hijo llamándolo «diablillo escuálido». Suscrito a la sección infantil del campamento de entrenamiento de la Marina de Estados Unidos, todos los veranos le rapaba la cabeza al niño. Acostumbraba menoscabar a Hollywood —para él era la Ciudad del Pecado—, y quería que George lo sucediera en la tienda. Más tarde, se opuso a la decisión de George de estudiar cine. Partidario de la disciplina férrea, consiguió, por irónico que parezca, infundir en su reprimido hijo una permanente actitud autoritaria que más tarde se reflejaría en sus películas. Siempre dio la impresión de que la ruptura con su padre lo llevó a buscar una relación paternal en otra parte, como la que le brindó Coppola. Sin embargo, George también heredó muchos de los valores de su padre: valoraba el trabajo y la ambición, y juró derrotar a los adultos en su propio campo; desde muy joven identificó el dinero con el poder y la libertad. Esta ambivalencia se expresó muy bien cuando, discutiendo con su padre por su decisión de matricularse en la escuela de cine, papá Lucas dijo: «Volverás dentro de pocos años», y George le gritó: «No pienso volver nunca», antes de añadir: «Voy a ser millonario antes de los treinta».

Como Spielberg, Lucas era hijo de la televisión. «En mi infancia y adolescencia, el cine tuvo muy poco efecto en mí», dijo. «La influencia de la televisión fue mucho más fuerte». Fue durante los dos años que estudió en el Modesto Junior College cuando empezó a ir al cine; hacía el viaje hasta North Beach, en San Francisco, para ver películas de directores locales *underground* como Scott Bartlett, Bruce Conner y Jordán Belson. Pidió el traslado a la USC en calidad de estudiante de tercer año en 1964; después pasó al cine, y no tardó en darse cuenta de que había encontrado su vocación. Tras descubrirla, se zambulló de cabeza, con una pasión casi aterradora en su intensidad. Trabajaba día y noche, alimentándose de barritas de caramelo. «Lo que teníamos en común era que habíamos crecido en los sesenta, en los años de protesta contra la guerra de Vietnam», dice Lucas. «Íbamos a tomar por asalto el mundo. Y también nos apasionaba el cine. Nunca pensamos que íbamos a hacer dinero con el cine, o que era una buena manera de hacerse rico y famoso. Era como una adicción. Siempre andábamos a la rebatina por conseguir el siguiente trabajito, unos metros de película para meterlos en la cámara y filmar algo».

Lucas destacaba tanto en la USC que se quedaba con los pocos ejercicios de formación disponibles. Él y un reducido grupo de estudiantes de la USC y la UCLA

consiguieron una beca de Columbia Pictures para filmar un cortometraje documental sobre el rodaje de *El oro de MacKenna*, que estaba rodándose en Page, Arizona. Era un *western* de estudio, pesado y mastodónico, muy al estilo de los inflados musicales de los años sesenta, pero fue el primer contacto de Lucas con el Viejo Hollywood. «Nunca habíamos visto tanta opulencia; millones y millones de dólares gastados cada cinco minutos en un películón acartonado», dijo. «A nosotros no nos cabía en la cabeza porque siempre habíamos hecho películas de trescientos dólares. Nos parecía un despilfarro injustificable, lo peor de Hollywood». Mientras los otros estudiantes filmaban documentales convencionales para cubrir el expediente, Lucas filmó una película basada en la fuerza de las imágenes acerca de la belleza del desierto, con el rodaje de *El oro de MacKenna* apenas visible, como un fondo lejano. La experiencia lo confirmó en su actitud contraria a la política de los grandes estudios. «Los Ángeles es donde se cierran los tratos, donde se hacen negocios a la manera clásica, con mentalidad empresarial, lo que significa joder a todo el mundo y hacer todo lo posible para conseguir el beneficio más alto... No quiero tener nada que ver con esa gente». También consiguió una profética beca de Warner que lo llevó al plató en que Coppola filmaba *El valle del arco iris*.

American Graffiti convenció a Lucas de que iba por el buen camino. «Cuando hice *Graffiti* descubrí que hacer una película positiva era estimulante, y pensé que tal vez debía hacer una película como ésa pero para gente aún más joven. *Graffiti* era para adolescentes de dieciséis años; *La guerra de las galaxias* es para chicos de diez y doce años, que han perdido algo más importante que el adolescente. Vi que los niños no tenían ninguna fantasía como las que teníamos nosotros; hoy no tienen películas del Oeste, no tienen películas de piratas..., ni auténticas películas de aventuras, las de Errol Flynn y John Wayne. Disney había abdicado de su reinado sobre el mercado infantil, y nada lo había reemplazado».

Lucas siempre había querido hacer ciencia ficción, «una fantasía en la tradición de Buck Rogers y Flash Gordon, una combinación de *2001* y *James Bond*». Admiraba *2001* de Kubrick, pero la consideraba excesivamente opaca. *La guerra de las galaxias* «fue una tentativa consciente de crear nuevos mitos», prosigue el director. «Quería hacer una película para niños que introdujera algo así como una moral básica. Nadie se acuerda de decirles a los niños: “Eh, mirad, esto es bueno y esto es malo”».

Lucas comenzó a escribir el borrador del guión de *La guerra de las galaxias* en febrero de 1972, más o menos un mes después de la proyección de *American Graffiti* en Northpoint. En esos días leía mucho sobre cuentos de hadas y mitología; estaba descubriendo a Joseph Campbell.^[43] Estudió con detenimiento a Carlos Castañeda, y dio nueva forma al chamán mexicano Don Juan, recreándolo en la figura de Obi-Wan Kenobi y su «fuerza vital», convertida luego en «la Fuerza». Pero, como de

costumbre, no le resultaba fácil escribir. Más de un año después, ya en mayo de 1973, lo único que tenía para mostrar eran trece páginas de algo que era pura jerigonza. La primera frase informaba al lector de que ésa era la «historia de Mace Windu, un venerado Jedi-bendu de Opuchi relacionado con Usby C. J. Thape, aprendiz padawaan del célebre Jedi».

Ni Tom Pollock, su abogado, ni Jeff Berg, su agente, le veían el sentido al borrador de Lucas, pero el director era su cliente, y con mucho ánimo salieron a tratar de vendérselo a alguien. Todavía se veían obligados a llevar el proyecto a Universal. «George no quería montarlo con Tanen», dijo Pollock. «Estábamos bastante seguros de que pasarían porque lo llevamos en medio de una de las peores épocas de Ned, cuando estaba de pésimo humor».

Entretanto, tres meses antes del estreno de *Graffiti*, Berg le había proyectado en secreto una copia a Alan Ladd, Jr., jefe de producción en Fox. Ladd la vio a las nueve de la mañana; esa misma tarde llamó a Lucas diciéndole que quería hacer negocios con él. Se reunieron, y Lucas promocionó su *Guerra de las galaxias* describiéndosela como un cruce de Buck Rogers con Captain Blood, un lenguaje que Ladd podía entender. Él no tenía ninguno de los delirios de Tanen; era tranquilo y relajado, y evitaba los enfrentamientos. En ese sentido, se parecía mucho a Lucas. Sabía cuál era su lugar, y a Lucas le gustaba por eso; no les resultó difícil llegar a un acuerdo.

Según Pollock, Universal tenía treinta días para responder. Justo antes de que venciera el plazo, Tanen llamó a Berg y le dijo: «Pasamos». Menos de una semana después de que Tanen dijera que no, Berg cerró un trato con Fox: Ladd le pagó a Lucas 15.000 dólares para que desarrollara un guión, 50.000 por escribirlo y otros 100.000 por dirigir. Star Wars Corporation, la empresa de Lucas, recibiría el cuarenta por ciento del neto. El presupuesto se fijó en 3,5 millones de dólares. Lucas sabía que era un cálculo poco realista, pero temía que Fox se echara atrás si Ladd se daba cuenta de cuál podía llegar a ser el coste final.

American Graffiti se estrenó el 1 de agosto de 1973. Batió los récords de la casa y fue un verdadero fenómeno que recaudó 55,1 millones. El coste directo de la película había sido de 775.000, más otro medio millón de dólares en copias y publicidad; en suma, un rendimiento sorprendente dada la inversión. «Es, hasta hoy, la película de más éxito que se ha hecho», dice Tanen. Lucas se llevó unos siete millones —alrededor de cuatro quitando los impuestos—, y esto tras subsistir, él y Marcia, con unos ingresos conjuntos de veinte mil dólares al año, e incluso menos, durante más tiempo del que ambos pudieran recordar. Sin embargo, para George la copa aún no estaba llena. A diferencia de Francis, introdujo muy pocos cambios en su estilo de vida. Dice Marcia: «Pensaba que su éxito era flor de un día, que se acierta una vez y eso es todo lo que se va a conseguir, que no hay garantías». No obstante, se compraron una vieja casa victoriana en San Anselmo y la restauraron. Marcia la

bautizó Parkhouse.

Al igual que Spielberg, Lucas quería que lo tomaran en serio como artista, que le prestaran la misma atención que los críticos prodigaban a Coppola y Scorsese, y le dijo a Friedkin que en *American Graffiti* había hecho una versión americana de *Los inútiles* de Fellini; se preguntaba por qué ningún crítico lo había captado. Friedkin pensó: Dios mío, es puro ego. ¿Este tipo cree de veras que eso es lo que ha hecho?

Malas calles se estrenó seis meses después. «Son parecidas», observa Scorsese. «Una trata de italoamericanos urbanos y la otra de americanos de pueblo. Fue entonces cuando lo vi claro. Las películas que yo quería hacer eran para un público especializado, mientras que *Graffiti* y *La guerra de las galaxias* atraían a todo el mundo».

Aunque Lucas había concebido la historia y dirigido la película, la prensa le atribuyó mucho mérito a Coppola. *American Graffiti* era otro ejemplo de su infalible buena mano. Lucas repartió puntos entre aquellos que para él habían hecho contribuciones importantes. Lucas y Coppola, que habían prometido un porcentaje al director de fotografía Haskell Wexler y al productor Gary Kurtz, comenzaron a discutir: ¿del bolsillo de quién iba a salir ese dinero? George quería que Francis lo dedujera de sus veinticuatro puntos; Francis no veía por qué motivo tenía que hacerlo. «Cuando se trata de dinero, George es idéntico a un contable», dice Huyck. «La suma que tenía que darle a Francis lo molestaba». Dijo Lucas: «Francis estaba poniendo en entredicho mi honradez. Esa fue una de las razones de nuestro distanciamiento». Según Dale Pollack, biógrafo de Lucas, George antes pensaba que Coppola no sabía hacer otra cosa; tras esta pelea, empezó a pensar que Coppola era un inmoral. (Lucas dice que Pollack ha exagerado el grado de animosidad entre él y Coppola en interés de una buena historia.)

En realidad, fue Coppola quien terminó pagándoles a Wexler y Kurtz, y sus veinticuatro puntos se redujeron a catorce, con lo cual le quedaron limpios tres millones, aunque él mismo había producido *American Graffiti*; podría haber sacado mucho más. «Esa película podría haberme dejado más de veinte millones», dijo. «Perdí la oportunidad de ganar suficiente dinero para montar mi propio estudio. Después de ese golpe, decidí que yo mismo financiaría todas las películas de Zoetrope». Siempre lamentó no haber financiado *Graffiti*, y durante mucho tiempo le echó la culpa a Ellie.

Cuando *Graffiti* comenzó a arrasarse en las taquillas, Lucas tuvo una oportunidad de renegociar su acuerdo con Fox. Berg le dijo que podía esperar que le subieran el sueldo a medio millón y cambiar sus puntos netos por beneficios brutos. En una jugada muy astuta, Lucas decidió presentar sus exigencias en otro ámbito. Había aprendido de sus traumáticas experiencias con Warner y Universal, y lo que quería ahora era que su propia empresa produjera *La guerra de las galaxias*, para cerciorarse

de que no se falsearan los costes imputados al presupuesto de la película. Dice Pollack: «El control de los estudios lo había quemado. De hecho, él lo veía en primer lugar como una cuestión de control más que de dinero, porque entonces le importaba el tema del control, y sigue importándole».

Lucas también insistió en tener los derechos de la música y las ganancias de las ventas del álbum de la banda sonora, y también los derechos de las posibles segundas partes. Y, en último lugar, aunque no con menos insistencia, pidió los derechos del *merchandising*, la comercialización de los productos relacionados con la película. Hasta *La guerra de las galaxias*, este aspecto era una fuente de ingresos relativamente menor. Lucas comprendió su importancia. Sigue siendo cuestión de debate hasta qué punto le interesaba a Lucas el dinero. Alguien que trabajó en *En busca del arca perdida*, producida por Lucas, dijo una vez, sin que nadie se lo preguntara, que la película favorita de Lucas era *THX*. El director, con cara de intrigado, lo miró y dijo: «¡Pero si con ésa no ganamos nada!» Como siempre, Coppola era su punto de referencia, el rasero por el que se medía. Recuerda Milius: «George me dijo: “Voy a ganar cinco veces más que Francis con estos juguetes de ciencia ficción. Y no tendré que hacer *El padrino*”. Yo pensé: ¿De dónde vendrá esto?» Lucas había estudiado todos los aspectos. No se hacía ilusiones sobre la clase de película que estaba haciendo. «He hecho la que considero la película más convencional que posiblemente soy capaz de hacer. Es una de Disney. Todas las de Disney recaudan dieciséis millones; por lo tanto, ésta va a recaudar dieciséis millones. Costó diez, y por eso vamos a perder dinero en el estreno, pero espero recuperar algo con los juguetes».

Y recuerda Huyck: «Cuando George decía: “Voy a hacer mis películas”, no quería decir: “Iros a la mierda, vamos a hacer nuestras películas”, porque de una manera u otra en esos días cada cual podía hacer su película. Si se cabreaba era porque pensaba que debía ganar más con la película. George enfocaba la cuestión como lo haría un ejecutivo, y decía: “Eh, espera un minuto. Los estudios pidieron dinero prestado y encima se llevan un treinta y cinco por ciento de la distribución. Es una locura. ¿Por qué no pedimos nosotros el dinero?” Por eso, algunas de sus jugadas más valientes o temerarias no fueron estéticas, sino financieras».

Desde el punto de vista de Fox, las exigencias de Lucas eran una broma. Todo el mundo sabía que se tardaba un año y medio en diseñar los juguetes, fabricarlos y distribuirlos; para entonces, la película ya habría pasado a la historia. Era evidente como un axioma que con las segundas partes no se ganaba dinero, y obviamente, los derechos no ascendían a mucho, a menos que la película fuera un exitazo, cosa que nadie esperaba.

Mientras tanto, Coppola abordó a Lucas para hablarle del asunto de la dirección de *Apocalypse Now*. El período que va de *El padrino II* a *Apocalypse Now*, más o

menos un año y medio de diciembre de 1974 a marzo de 1976, fue el punto culminante del poder, el éxito y la fama de Coppola. *El padrino II* era exclusivamente suya, y disipó las dudas que él mismo y otros habían abrigado respecto de su predecesora. Ahora que realmente había conseguido montárselo por su cuenta, el ego de Coppola explotó. La increíble recaudación de *American Graffiti*, la doble nominación al Oscar por *El padrino II* y *La conversación*, y, más tarde, el éxito arrollador de *El padrino III*, coronaron su carrera —era una triple amenaza como guionista, productor y director— con un triunfo sin parangón. Había realizado el sueño de todos los directores jóvenes: un éxito espectacular en un género establecido mientras se las ingeniaba para mantener su personal manera de hacer cine y, lo que es más, combinando ambas cosas en su arriesgada continuación de *El padrino*. Es justo decir que no hay otra figura, ni siquiera Welles en su momento más grandioso, ni Spielberg en la cumbre de su carrera, que recibiese los elogios que llovieron sobre Coppola. Ni las desmesuradas fantasías del niño poliomielítico podían igualar lo alcanzado en la realidad. Coppola ya tenía treinta y cinco años; el movimiento juvenil había alcanzado la mayoría de edad.

Sin embargo, la continua adulación empezaba a pasarle factura. «El éxito se me subió a la cabeza como una ráfaga de perfume», recordó más tarde Coppola. «Me creía incapaz de hacer algo mal». Francis quería tener lista *Apocalypse Now* para el Bicentenario —1976—, pero George había comenzado a trabajar en el guión de *La guerra de las galaxias*, y puso reparos. Francis no tenía en gran estima el guión de George, y le dijo que estaba loco si se obstinaba en hacerlo, sobre todo teniendo la oportunidad de dirigir *Apocalypse*. George siempre consideró que *Apocalypse Now* era una película que tenía que dirigir él cuando decidiera que estaba listo para hacerlo. Ciertamente, hacía tiempo que Coppola la había incorporado en su acuerdo con Warner, y Lucas nunca había puesto ninguna pega, pero Coppola le había presentado un hecho consumado sin discutirlo siquiera con él. Lucas creía, por tanto, que tenía un derecho moral sobre el proyecto.

«Lo único que hizo Francis fue coger un proyecto en el que yo estaba trabajando, ponerlo en un paquete y, de la noche a la mañana, se lo apropió», dice. Tras el colapso de Zoetrope, Lucas llevó el guión a los estudios. Cuando Begelman llegó a Columbia, las conversaciones estaban tan avanzadas que Gary Kurtz, el productor de Lucas, voló a Filipinas para buscar los exteriores. Lucas estaba más que listo para empezar; su intención era filmar la película en 16 mm por dos o tres millones de dólares. «No pude conseguir las mismas condiciones que Francis había conseguido en Warner Bros., sino mucho menos», prosigue Lucas. «Pero él estaba resuelto a conservar el mismo número de puntos, su antiguo porcentaje, así que, al margen de lo que decidiesen en Columbia, yo tenía que aceptar. Mis puntos iban a reducirse bastante, y yo no pensaba hacer la película por nada. Él tenía derecho a hacerla, era

una película hecha para él, pero, claro, a mí me fastidiaba». Se cuenta que dijo: «Haga lo que haga Francis por ti, siempre termina siendo el más beneficiado... Le parece increíble que la gente haga cosas que él no quiere que hagan, pues él lo controla todo y todos están ahí por él».

«Yo siempre estuve del lado de Francis», dice Milius. «George no tenía absolutamente nada que ver con ese proyecto aparte del hecho de que iba a dirigirlo. “Limítate a hacer tu rollo de Vietnam, John”. Francis le dio a George más de una oportunidad de hacer la película, y George no la hizo. Era demasiado bueno para eso. Francis tiene muchísimas cualidades horribles, es el gran egocéntrico, y lo quiere todo para él. Es lo que dicen de Napoleón, que era todo lo que un hombre puede ser sin virtud. Pero si Francis no hubiera hecho *Apocalypse*, nunca nadie habría hecho esa película».

Una vez que Coppola decidió hacerla, avanzó deprisa. Había aprendido la lección de *Graffiti*, y estaba decidido a filmarla sin dinero de los estudios. De esa manera, podría controlar la producción y quedarse con una buena tajada de las ganancias. En la primavera de 1975, vendió los derechos extranjeros a distribuidores europeos por siete millones de dólares. Pero había una condición: no podía tocar el dinero hasta que firmasen el contrato un par de actores de prestigio, estrellas que hicieran ver a sus inversores indicios de futuros dólares. Coppola creyó que iba a ser fácil; le bastaba con enseñarle sus Oscars a, por ejemplo, Steve McQueen, pero se llevó una sorpresa. Fracásó con McQueen, Pacino, Nicholson y Redford, ninguno de los cuales estaba ansioso por pasarse meses en la jungla con Coppola, y mucho menos al no verlo dispuesto a soltar puntos del *gross*. Dijo Pacino: «Ya sé lo que pasará. Tú arriba, en un helicóptero, diciéndome lo que tengo que hacer, y yo abajo, en una ciénaga, cinco meses seguidos». Coppola fracasó con todos, también con Brando. Furioso, tiró los Oscars por la ventana hasta que todos, menos uno, quedaron hechos añicos en la acera. Ya había gastado un millón de su bolsillo en preparativos. A Dean Tavoularis, su diseñador de producción, le dijo que si no podía conseguir grandes estrellas, seleccionaría a desconocidos, a «jóvenes Pacinos. Después de todo, fueron críos los que hicieron la guerra. Redford y McQueen son demasiado viejos».

El guión, libremente basado en *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, contaba —a través de los ojos de Willard, el oficial enviado para ejecutarlo— la historia de un Boina Verde bastante granuja, un coronel llamado Kurtz, al que el ejército había decidido liquidar. El guión ya tenía seis años, y mucho era lo que había cambiado desde que Milius lo escribiera en 1969. Aunque los Estados Unidos habían diezmado Vietnam, habían perdido la guerra. Coppola no hacía más que decir que el guión era poco más que una expresión unidimensional del jingoísmo neolítico de Milius: «La película era como una serie de episodios de tira cómica, hasta que llegaba a un desenlace de tira cómica: Atila, el Huno (es decir, Kurtz) con dos cinturones de

balas de ametralladora, cogía al héroe (Willard) de la mano y le decía: “¡Sí, sí, aquí! Tengo el poder en mis costados”».

Desde el principio, Francis había tenido en mente un tratamiento surrealista. «La gente me preguntaba: “¿Cómo va a ser esta película?” Y yo decía: “Como una de Ken Russell”». «La jungla será psicodélica, azules eléctricos, amarillos y verdes fosforescentes... Ya se sabe, la guerra es esencialmente un artículo de exportación de Los Ángeles, como el rock ácido...»

Al final, Coppola se decidió por Harvey Keitel para el papel de Willard, y por Robert Duvall para el del coronel Kilgore. Desesperado, consiguió hacer cambiar de opinión a Brando con un acuerdo de lo más jugoso: un millón a la semana durante tres semanas, y un once por ciento del bruto. Otros papeles fueron para Sam Bottoms, Fred Forrest, Scott Glenn y Dennis Hopper. Con su reparto formado, Francis cambió de idea y vendió a United Artists los derechos de exhibición en Estados Unidos por 10 millones de dólares. En total, tenía unos diecisiete millones —suma insuficiente, como se demostraría luego—, pero se las había arreglado para conservar el control de la película. United Artists anunció, muy optimista, que la película se estrenaría el 7 de abril de 1977, el día que Coppola cumplía treinta y ocho años.

Francis llamó a Roger Corman, que había filmado varias veces en las Filipinas. «Sé que has rodado películas en esa zona. ¿Qué consejo puedes darme?»

«Mi consejo, Francis, es: no vayas».

«Es demasiado tarde para cambiar. Llevamos semanas de preparativos».

«Vas a llegar justo cuando empieza la estación lluviosa, y dura de mayo a noviembre. Nadie filma allí en esa época del año».

«Pues será una película lluviosa».

La víspera de la partida, Coppola estaba que no cabía en sí. La megalomanía, nada nuevo en él, volvió a hacer de las suyas. El director dejó atónito a un periodista cuando, histriónicamente, se hincó de rodillas ante el nuevo rascacielos piramidal que se elevaba en la línea del horizonte de North Beach. Era el cuartel general de Transamerica, en el 600 de Montgomery Street, sede del conglomerado de empresas de United Artists. A su lado, el Edificio Sentinel, del otro lado de la calle, no era nada, sólo un recordatorio diario de su humillante dependencia. «Algún día no sólo poseeré esto», gritó Coppola y, señalando el cuartel general de Transamerica, añadió: «también te poseeré a ti». Cuando el presupuesto de *Apocalypse Now* empezó a dispararse, el pequeño Edificio Sentinel pareció arrojar una sombra aún más grande sobre la fachada de cristal de la torre de Transamerica.

Lucas se pasó dos años y medio trabajando en el guión de *La guerra de las galaxias*, escribiendo en la parte trasera de su casa de San Anselmo, en una habitación que compartía con una estridente Wurlitzer. Una fotografía de Serguéi Eisenstein lo miraba desde la pared, detrás del escritorio. El personaje del Emperador,

corrompido por el poder, estaba basado en Richard Nixon, aunque algunos de los amigos de Lucas sugirieron que el director no lo reivindicó hasta más tarde, cuando la película se convirtió en un éxito. Para los decorados y los trajes, «fusiló» los seriales de Richard Gordon y otras obras de ciencia ficción baratas de los años treinta. Escribía, revisaba y volvía a revisar. Le daba vueltas a la manera de conseguir el tono «sano», de evitar el sexo y la violencia, incluyendo, no obstante, «material moderno».

Primero había demasiados personajes; después, demasiado pocos. Los combinaron y volvieron a dividirlos. Primero el argumento era demasiado sencillo; después, demasiado complejo. El papel de la Princesa Leia crecía y se reducía. Obi-Wan Kenobi y Darth Vader, que inicialmente eran un solo personaje, se convirtieron en dos. La Fuerza tenía un lado bueno (Ashla) y otro malo (Bogan). Anakin Starkiller se convirtió en Luke Skywalker. Kenobi comenzaba como un general mayor, después se volvía un ermitaño algo chalado y más adelante volvía a aparecer como general. En un momento apareció un Kiber Crystal que al final desapareció.

Entretanto, Lucas, afligido por dolores de cabeza, de estómago y de pecho, empezó a obsesionarse con sus materiales de escritura; insistía en usar lápices del número 2 y papel rayado azul y verde. Se acostumbró a cortarse mechoncitos de pelo con unas tijeras, y a dejarlos en la papelera, junto con las hojas hechas una pelota. No conseguía recordar nunca la ortografía de los nombres de sus personajes, y ponía Chewbacca de una forma diferente cada vez que lo escribía.

Cuando Lucas terminaba un borrador, se lo enseñaba a sus amigos: Coppola, Huyck, Katz, Robbins y otros. Ninguno lo apoyaba mucho, que digamos. «Decían: “George, tendrías que hacer algo más artístico”», recuerda Lucas. «Me decían que después de *Graffiti* debería haber hecho *Apocalypse Now* y no *La guerra de las galaxias*, que tenía que hacer películas como *Taxi Driver*». Estaba deprimido, convencido de que era un fracasado. Marcia le pidió a De Palma que hablase con él. «George cree que no tiene talento», dijo Marcia. «Y a ti te respeta. Dile que sí lo tiene».

El tercer borrador estuvo listo el 1 de agosto de 1975; para entonces, Marcia ya había empezado a trabajar en *Taxi Driver*. Lucas metió a Coppola en su guión en el personaje de Han Solo, en una versión autoaduladora de su relación. Han Solo era más listo que el Imperio (es decir, los estudios) y disfrutaba patinando por el borde del precipicio. Pero apostaba, y perdía mucho; nunca acumulaba dinero suficiente para tener poder real, y tenía un filón autodestructivo de dos kilómetros de ancho. Y, lo que es más importante, perdía a la chica, que se iba con Luke, es decir, George. Todavía ansioso por el guión, Lucas les imploró a Huyck y a Katz que le dieran un repaso, haciéndoles jurar que no se lo dirían a nadie. «Ya están nerviosos», les dijo. «Si descubren que he puesto a alguien más a reescribir el guión, van a echarse atrás. Os daré algunos puntos». Les dio dos.

Entretanto, Fox seguía sin dar el visto bueno. Finalmente, llegó la hora en que Ladd tenía que decidir si darle el carpetazo a la película de Lucas o permitirle que comenzara. Unas semanas antes de los Oscars, en marzo, había presentado una sinopsis de un párrafo, escrita por Lucas, ante Dennis Stanfill, presidente, y la junta de directores. Les pidió que asignaran 8,5 millones de dólares para un proyecto de un género que era despreciado, sin grandes estrellas ni un libro que lo avalara. Milagrosamente, la junta aceptó, y Lucas tuvo luz verde.

El rodaje de *New York, New York* se inició sin un guión acabado. «Empezaron a rodar porque Minnelli tenía un compromiso para ir a Las Vegas o algo así», recuerda Mardik Martin, a quien Scorsese le pidió que reescribiera el borrador de Earl Mac Raush. Scorsese sabía que el guión no estaba terminado. Y dice: «Se te suben los humos a la cabeza y te crees que no te hace falta terminar el guión, que podrás arreglarlo en el estudio, cuando empieces. Seguro; hay muchos que trabajan así. Pero es evidente que yo no podía hacerlo de esa manera». Añade Sandy Weintraub: «Después de *Malas calles*, los críticos llamaban a Marty “el Rey de la Improvisación”, y él se lo creyó. Por eso, en *Alicia ya no vive aquí* hizo que todos improvisaran una escena de una tormenta. Siguió improvisando también en *Taxi Driver*; el resultado está a la vista: es *New York, New York*; ahí se le escapó de las manos». Prosigue Martin: «Fue una pesadilla. Estuve escribiendo hasta el momento de filmar el último fotograma. Es imposible hacer una película así».

Scorsese dice que utilizaba la cocaína como herramienta creativa: «No sabía cómo conseguir esas sensaciones. Yo estaba alteradísimo, y empecé a tomar drogas para explorar; la mayor parte del tiempo estaba distraído. Fue un tormento». Un día, tuvo esperando a más de ciento cincuenta extras, ya vestidos para rodar, mientras llamaba a su psiquiatra desde la caravana. Estaba muy enfermo, y llegaba siempre tarde al plató. Dice Martin: «Todo fue culpa de la coca».

La película era intensamente personal, tanto para Scorsese como para De Niro. Conscientemente o no, el músico de jazz interpretado por De Niro (Jimmy Doyle) — el artista adolescente— se parecía mucho al Scorsese de esos días, desgarrado entre las exigencias de su familia y su arte, embriagado con su talento y atormentado por el odio a sí mismo. Doyle rechaza a su chica igual que Scorsese a las suyas. El personaje de Minnelli es una versión de Julia Cameron, Sandy Weintraub y otras mujeres cercanas al director, que cuando terminó dijo que *New York, New York* era una película casera de diez millones de dólares. Cameron seguía irritando a los amigos de Marty. Dice Scorsese: «Me engatusó y metió mano en el guión; reescribió muchas cosas y después no se cansó de decir que ella había escrito *New York, New York*, lo cual es una mentira absoluta. La verdad es que era una alcohólica, Jekyll y Hyde. Recuerdo que entonces yo tenía un Cadillac Seville flamante, precioso, iba a recogerla cada vez que se emborrachaba y la llevaba a su casa. Dos veces vomitó en

el coche. Julia decía: “Lo siento, lo siento”».

Cameron estaba embarazada, pero Scorsese, remedando al personaje de De Niro, tenía una aventura, que no escondía, con Minnelli, a su vez casada con Jack Haley, Jr. (hijo del actor que había interpretado el papel de Tin Man, el «hombre de latón» de *El mago de Oz*). Pero Minnelli también estaba liada con Mijaíl Baryshnikov. Se cuenta que un día, al tropezar con ella y Haley en la calle, Marty le reprochó su asunto con Baryshnikov: «¡Cómo has podido!», le gritó, delante de Haley. En otra ocasión, según el *Diario* de Andy Warhol, Minnelli se presentó en la puerta de Halston suplicando: «Dame todas las drogas que tengas», mientras Marty, muy compuesto con su traje blanco, pero temblando como una hoja, al parecer por toda la coca que se había metido, esperaba en la sombra. Halston le dio cuatro tranquilizantes, un Valium, un frasquito con cocaína y cuatro porros. Después, la pareja desapareció en la noche.

En mitad del embarazo, Marty se dio cuenta de que lo suyo con Cameron no iba a funcionar, y cuando nació el bebé, una niña llamada Domenica, la dejó. Empujado por un ego que le decía que era un genio, rodeado por un círculo de amigos que lo adoraban, y con *New York, New York* perfilándose como un éxito sin precedentes, Scorsese había empezado a cambiar. Dice Chris Mankiewicz, que había estado en Europa y llevaba sin ver a Martin desde que lo conociera en Nueva York en los años sesenta: «Cuando volví, me sorprendió verlo mucho más..., no diré arrogante, pero sí seguro de sí mismo; en realidad, bordeaba la arrogancia. Ya era un director superestrella, y estaba claro que no toleraba [las críticas]». Añade Huyck: «De Palma —y eso que yo siempre pensé que era su mejor amigo— pensaba que Marty era tan egocéntrico que se había vuelto muy difícil relacionarse con él. Brian llevaba años sin verlo, y Martin parecía no tener ningún interés por nada de lo que había vivido su amigo. Lo único importante era lo que él hacía. A mí personalmente nunca me cayó bien, pero, comparado con todos los demás, siempre pensé que el verdadero artista era Marty».

Mientras Lucas terminaba el último borrador del guión de *La guerra de las galaxias*, Jim Nelson, el as de la posproducción, montaba Industrial Light and Magic (ILM) de la nada, en un viejo almacén de Valjean, en Van Nuys, junto al aeropuerto. «ILM no existía», recuerda Nelson. «Eran cuatro paredes, ni una sola habitación. Tuvimos que levantar despachos y comprar y fabricar equipo, porque el equipo con el que se hizo esa película no existía». Nelson contrató a John Dykstra, el supervisor de efectos especiales fotográficos que había trabajado para Doug Trumbull en *2001*. El gran logro de Dykstra fue crear una cámara controlada por ordenador que se movía alrededor de las maquetas y permitía replicarlas una y otra vez, de manera tal que las tomas podían desarrollarse a partir de capas.

Desde el principio, Lucas temía que ILM fuera un agujero de dinero, y las

relaciones entre él y el brujo de los efectos especiales que él mismo había contratado fueron tensas. «Como siempre había sido un director muy listo que hacía las cosas solo», dice Robbins, «George pensaba que ILM sólo sería un reducido escuadrón de técnicos que iban a encontrar una manera de hacer esas tomas en un garaje por dos dólares. Recuerdo que Dykstra dijo: “Si hubiese dependido de George, habríamos colgado un fondo negro y puesto las naves en palos de escoba para hacerlas girar en el aire. Como niños de doce años”. Y creo que llegó a proponerlo. Dykstra, por supuesto, sabía que iban a tener que contratar a un montón de gente y comprar toda clase de equipos. George, muy parecido a su padre en todo lo tocante a los negocios, se sentía tímido, y pensaba que todos los gastos y toda esa incomprensible parafernalia técnica estaban destinados a crear un imperio para John Dykstra, a fundar la sociedad John Dykstra, Inc».

Fueron varias las ocasiones en que los dos hombres se enzarzaron en agrias discusiones. Cuenta Marcia: «ILM era un desastre. Gastaron un millón de dólares, y las tomas fijas que habían podido terminar eran inaceptables, parecían recortables de cartón, se veían las líneas mate». Recuerda Nelson: «Trabajábamos bajo una gran presión, no teníamos nada que mostrarle a nadie y no hacíamos más que gastar dinero. Tardamos más de un año en tener una toma». Del presupuesto de Lucas, tres millones de dólares habían sido para ILM. A finales del primer año, llevaban gastados cuatro o cinco millones, con escasos resultados. Lucas bajaba de Bay Area una vez a la semana, los martes, manifestaba su decepción y se volvía a casa. Prosigue Nelson: «Siempre tuve que ser el portador de las malas noticias, cosas que él nunca quería oír. No se podía discutir con George, no quería oír que le decías que no, no quería escuchar a nadie que le dijera que estaba equivocado».

Ese mismo otoño de 1975, mientras Marcia seguía montando *Taxi Driver*, Lucas fue a Los Ángeles a comenzar el casting. Marcia estaba nerviosa. «Sabía que iba a entrevistar a las chicas más hermosas de Hollywood, chicas de dieciocho o diecinueve años, para el papel de la princesa, y me sentía insegura». Marcia le dijo: «George, ¿te vas a portar bien en Los Ángeles?» Marido y mujer prometieron contárselo todo en caso de que uno de los dos se saliera del buen camino, con la esperanza de que esa desagradable tarea los disuadiera de caer en la tentación. «Mi primera promesa cuando iba a filmar a un estudio era no salir jamás con ninguna de las actrices», dijo Lucas. «Ya sabes, eres un chico gracioso y, claro, aparece la Playmate del mes y te tira los tejos; la vida es demasiado corta para eso».

Pese a que *La guerra de las galaxias* era lo menos parecido que existe a un drama realista, Lucas, igual que sus colegas, no quería estrellas en el reparto, aunque Fox insistía en que hubiera algunos grandes nombres. De Palma, que tenía que hacer el casting de *Carrie* en esas mismas fechas, también buscaba caras nuevas, más o menos de la misma edad que los actores y actrices buscados por Lucas; los dos directores

decidieron hacer la selección juntos, para las dos películas, e instalaron su base de operaciones en los estudios de Goldwyn, donde probaron entre treinta y cuarenta actores por día en un casting masivo. De Palma era relajado y parlanchín; Lucas, a su lado, observaba en silencio, obviamente incómodo. George era el encargado de dar la bienvenida; a Brian le correspondía pronunciar el discurso de despedida. Si el actor o la actriz en cuestión no les interesaba, Brian comenzaba el discurso de despedida antes de que George pudiera terminar de darle la bienvenida.

Fred Roos, asesor de Lucas en el casting, lo persuadió de que escogiera a Carrie Fisher en lugar de Amy Irving o Jodie Foster. Harrison Ford fue el elegido para el papel de Han Solo; Mark Hamill obtuvo el de Luke. Lucas los quería jóvenes e inexpertos; es decir, Hamill y Fisher en lugar de, por ejemplo, Ford en el papel de Luke y Raquel Welch o una chica tipo conejito de *Playboy* para el papel de la princesa Leia. «Se puede hacer esta película para adolescentes, para chicos a punto de dejar atrás la adolescencia, que frisan en los veinte, o se hace para niños, y eso es lo que nos entusiasma, un público compuesto de niños de ocho o nueve años. Esta es una película de Disney». Durante el rodaje, le sujetó los pechos a Fisher con cinta aislante. «No quería ver pechos rebotando en el espacio, nada de tetorras sueltas en el Imperio», comentó luego la actriz socarronamente.

De Palma terminó quedándose con Irving para *Carrie*. Con sus ojos verde esmeralda y sus pómulos altos, Irving producía una impresión inolvidable. Era inteligente y ambiciosa, y se encaprichó con De Palma, que, si bien no le correspondió, tuvo la gentileza de presentársela a Steven Spielberg. Steven seguía siendo muy torpe con las mujeres. Dice Gottlieb: «Cuando Steven ya tenía treinta y cinco, estaba en el punto en que normalmente estaría, sexualmente hablando, un chico de veinticinco». Spielberg creía que no era resultón, y que para él la única manera de atraer a las mujeres era con el poder, lo cual lo incomodaba. Cuando iba a Show West, el encuentro anual de los exhibidores, alguna vez le buscaban una modelo que le hiciera de acompañante.

Un poquito más moderno de lo que había sido en sus comienzos, con su corte de pelo a lo Príncipe Valiente, gafas de aviador, chaqueta de ante marrón y tejanos Levis, Spielberg se había convertido en un buen partido. Steven, Irving y De Palma fueron a comer al Nick's Fish Place de Sunset Boulevard. «Se entendieron enseguida», dice De Palma. Hija de la actriz Priscilla Pointer y del actor y director Jules Irving, uno de los fundadores de la compañía de repertorio del Lincoln Center, tenía muchísimo más mundo que Spielberg, cuyo horizonte se limitaba a filmar, a la música de películas, a la televisión y a los videojuegos, que ya comenzaban a ponerse de moda. Irving se tomaba su carrera muy en serio. No tenía sentido del humor; era compulsiva. Pocos años más tarde, De Palma la escogió para el papel protagonista de *La furia*, un plagio de Stephen King acerca de una chica con poderes telequinéticos.

Varios miembros del reparto, incluido John Cassavetes, pensaban que la película era una basura, y se burlaban de Irving, que la trataba como si fuera una obra de Shakespeare y un gran momento de su carrera. La actriz compuso su personaje con pasmosa seriedad. «Cualquiera diría que está interpretando a Juana de Arco», le dijo bromeando Cassavetes a otro actor.

Steven, que hasta ese momento no había tenido una relación digna de este nombre, pasó momentos muy duros. Amy podía ser cruel con él en público; él cogía las sobras que ella le daba. Sus amigos lo pinchaban por dejarse maltratar por un «coñito»; también eran pocos a los que la chica les caía bien, y casi ninguno de ellos le tenía confianza. Dice el productor Rob Cohen: «Era una belleza con ojos de lince, pero yo la encontraba fría, y no me parecía que hicieran buena pareja. Él era tan dulce en tantos aspectos, un chico tan delicado, y ella, en cambio, tenía ese aire despiadado típico de los actores, como si estuviera resuelta a ser una estrella a toda costa. Era una relación muy inestable». Como Brooke Hayward con *Easy Rider (En busca de mi destino)* y Marcia Lucas con *La guerra de las galaxias*, Amy se burlaba de las películas de Spielberg: «Sé que es un director estupendo, pero la clase de películas que hace no son necesariamente las que yo querría hacer», decía; y se quejaba: «Nuestra vida social sólo consistía en salir a cenar con ejecutivos de los estudios».

La guerra de las galaxias comenzó a rodarse en los estudios Elstree, en las afueras de Londres, el 25 de marzo de 1976. Lucas decidió filmar en Londres por dos razones: para estar lejos del estudio y ahorrar dinero, pero los problemas llegaron igual, y muy pronto. Su relación con el reparto y el equipo era tensa, por no decir otra cosa. Era un director orgulloso al que no le gustaba pedir dos veces lo que quería. «George sólo pide las cosas una vez», dice Howard Kazanjian, el productor de *More American Graffiti*. «Si le dices que no, no vuelve a pedírtelo». George nunca daba las gracias, y los que trabajaban para él lo tenían por frío y distante. Casi no tenía contacto con ellos; en realidad, ni sabía quiénes eran. Recuerda Huyck: «Cuando George y Gary Kurtz, que tampoco era “Mister Calidez”, llegaron a Inglaterra, ofendieron enseguida al equipo inglés, no sabían tratar a la gente». Más tarde, recordando el rodaje, Lucas dijo: «Comprendí por qué los directores somos tan horribles; uno quiere que las cosas salgan bien, pero la gente no te escucha, y no tienes tiempo para ser amable y delicado. Me pasaba el día gritando».

Tampoco esta vez George fue una gran ayuda para los actores. Para empeorar aún más las cosas, el diálogo era pésimo. Harrison Ford le dijo en una ocasión, ya célebre: «George, tú puedes escribir esta mierda si quieres, pero te aseguro que decirla es imposible». El petate de técnicas de Lucas contenía sólo dos instrucciones: «De acuerdo; lo mismo, pero mejor» y «Más rápido, más intenso».

Huyck y Katz visitaron a su amigo en el plató de Londres. Recuerda Katz: «George se sentaba en el borde de la cama todas las mañanas; tenía una terrible

infección en los pies. Nosotros le hacíamos compañía, pues pensábamos que no podría llegar al plató. Lo ayudábamos a dar una vuelta por la habitación y tratábamos de convencerlo de que no se matara. Estaba muy decepcionado, no podía conseguir nada de lo que quería; además, los del equipo empezaban a tomarle el pelo. El cámara, un tipo hosco, decía, refiriéndose a Chewbacca: “Traed el perro, iluminad el perro”. Y George no hacía más que repetir: “No puedo con esto”. Nosotros le insistíamos: “Vamos, George, puedes hacerlo, puedes levantarte, puedes llegar al plató”. La verdad es que se encontraba en un estado muy frágil. El insulto final fue cuando, el último día, los miembros del equipo inglés de la película votaron si iban a hacer o no horas extras. Y votaron que no. Desde entonces no ha vuelto a dirigir».

Los problemas que afectaban al guión no se resolvían. Cuando Luke, Han y la princesa Leia quedan atrapados en la Estrella de la Muerte, George se quejó: «Tengo cincuenta soldados de asalto disparando a tres personas desde unos tres metros de distancia y no le dan a nadie. ¿Quién va a tragárselo?»

Spielberg se ofreció para filmar la segunda unidad y concibió una escena en que las tropas de asalto morían envueltas en una nube de espuma gris. «George no me dejó hacerlo», recuerda Spielberg. «Siempre era más competitivo conmigo que yo con él. “Estoy seguro de que tarde o temprano *La guerra de las galaxias* va a superar a *Tiburón*, y si no es *La guerra*, será otra”, me decía. Yo admiraba su estilo, y su facilidad para conectar con el público me ponía celoso; pero él no quería que mis huellas dactilares quedaran en ningún fotograma de *La guerra de las galaxias*». Spielberg menospreciaba a Lucas porque nunca movía la cámara y se limitaba a plantarla en unos palos y a filmar lo que ocurría delante.

Cuando volvió de Londres, Lucas estaba deprimido, disgustado y amargado; sus amigos nunca lo habían visto tan mal. El director decía que había filmado un tráiler de diez millones de dólares, y no hacía más que repetir: «Sólo tengo el treinta por ciento, el treinta por ciento». Al principio, el plan era que Marcia no montaría *La guerra de las galaxias*; iba a tomarse un tiempo libre y quedar embarazada. Pero nunca quedó embarazada, y George, descontento con su montador inglés, que trabajaba con la idea de crear un efecto *camp*, le pidió a Marcia que se hiciera cargo del montaje. Marcia estaba trabajando en las escenas culminantes, las batallas del final, cuando, poco después de la Navidad de 1976, la llamó Scorsese. El montador de *New York New York* había muerto. «Estoy jodido», le dijo el director. «Te necesito. ¿Puedes venir a Los Ángeles a echarme una mano?» Dice Paul Hirsch, que montaba *La guerra de las galaxias* con ella: «Marcia respetaba a Marty más que a todos los demás directores, y no creía demasiado en la película de George. No era lo que a ella le gustaba». Y Marcia se fue a Los Ángeles. «Abandonó a George para trabajar en una película seria y artística», dice Katz. «Para George, el verdadero problema era que su mujer se iba a meter en un antro de perdición», añade Huyele. «Marty estaba

de los nervios, tomaba un montón de drogas y no se iba a la cama hasta bien entrada la noche, tenía montones de amiguitas. En cambio, George era un tipo casero, y no podía creerse las historias que Marcia le contaba. George estaba que echaba chispas porque Marcia se juntaba con esa gente, y a ella le encantaba estar con Marty».

Un día, Lucas se pasó por la sala de montaje de Scorsese. En algo que podría calificarse de «reposición» de la pelea por el final de *Alicia ya no vive aquí*, le dijo a Marty que podía embolsarse diez millones más si De Niro y Minnelli desaparecían en el crepúsculo cogiditos de la mano, como una pareja feliz, en lugar de tomar caminos distintos. «Cuando le oí decir eso, supe que estaba condenado, que no haría dinero con la película, que soy incapaz de hacer películas de entretenimiento, que no puedo ser un director de películas de Hollywood», recuerda Scorsese. «Porque yo sabía que no iba a hacer lo que me decía. Yo había pasado por lo mismo que mis personajes, y sabía que sería incapaz de mirarme a mí mismo a la cara, y de mirarlos a ellos, si Bob y Liza se marchaban juntos».

En honor de Spielberg, hay que decir que resistió bien la presión de los estudios, que lo instaban a que hiciera una continuación de *Tiburón*. Las segundas partes se consideraban indignas, y pese a todas sus inclinaciones comerciales, Spielberg era, en el fondo, demasiado hijo de los setenta para mancharse las manos en una empresa exclusivamente crematística. Por supuesto, Universal la hizo sin él, y *Tiburón 2* se convirtió en el primer ejemplo —rápidamente seguido por la serie de *Rockys*— de una práctica que haría caso omiso de todas las consignas del Nuevo Hollywood.

Encuentros en la tercera fase empezó a rodarse en mayo de 1976, más o menos un mes después de que Lucas comenzara *La guerra de las galaxias*. Spielberg estaba nervioso. «Creía que no iba a irme bien», recuerda. «Pensaba que a lo mejor era el único que se interesaba por los ovnis, no sabía si había alguien en América capaz de identificarse con un hombre que abandona a toda su familia, incluidos sus hijos, sin saber si va a regresar». El director se las había ingeniado para colocar a François Truffaut en el papel del científico. A Truffaut le gustaba Spielberg, pero lo trataba con condescendencia; no podía resistirse a señalar que los directores franceses favoritos del norteamericano eran Claude Lelouch, conocido por sus románticas y melosas historias, y Robert Enrico, que había hecho un par de películas comerciales con Lino Ventura. También le divertía pensar que Spielberg había visto nueve veces *That Man from Rio*, de Philippe de Broca. En una carta a un amigo, el director francés escribió: «Sabía que Spielberg iba a hacer una tira cómica de gran presupuesto, y que yo ya podía dejar en la maleta el libro de Stanislavsky que había comprado para la ocasión». Una vez, durante el rodaje, mientras Steven discutía con Vilmos Zsigmond, el director de fotografía, se cuenta que éste dijo, señalando a Truffaut: «¿Por qué no le cedes la película a un auténtico director?!»

El guión de *1941*, la siguiente película de Spielberg, ya estaba en marcha; los

responsables eran los dos Bobs: Zemeckis y Gale. *1941* era una comedia algo chabacana acerca de un ataque japonés frustrado a Los Ángeles durante la Segunda Guerra Mundial. Spielberg le llevó el guión a Tanen, en Universal. Según Spielberg, a Tanen no le gustó nada; el ejecutivo se puso a echar pestes y, furioso, gritó: «Pedí una película que se pudiera filmar, no el plan de batalla para Europa», y tiró el guión contra la pared con una violencia tal que se descuadernó y las páginas volaron por todo el despacho. «Me asustó», dice Spielberg, que después lo llevó a Columbia, donde estaban ansiosos por conseguirlo.

Antes de comenzar a filmar *Encuentros en la tercera fase*, Spielberg se compró una enorme casa en Alto Cedro, cerca de Cherokee, en Coldwater Canyon. John Belushi solía llamarla la «Casa del Terror», porque era inmensa y tenía un portal realmente amenazador. A Steven le encantaban los juguetes, e instaló montones de videojuegos: *Invasores del Espacio*, *Pong*, *Tank*. La decoración podía haber sido la del Hyatt Regency, incluidos los libros de arquitectura de cuarenta dólares dejados como por casualidad sobre las mesitas de centro y algo que, según sospechaban los invitados, eran ilustraciones seleccionadas cuidadosamente para que hicieran juego con las alfombras. Una de las paredes la recubrieron de «arte» macramé. Nada de eso encajaba con la personalidad de Steven, pero a él no le importaba mucho; no tenía un gusto personal ni una estética definida en materia de decoración, aparte de lo que su intuición le decía que podía estar de moda o ser propio de gente rica.

La madre de Spielberg abrió un restaurante judío en Beverly Hills, pero su hijo lo evitaba, pues no le caía bien su padrastro, judío ortodoxo. Los amigos más identificados con su religión consideraban que Spielberg era un judío que detestaba serlo. El director John Landis solía llamarlo por su nombre hebreo, «Shmuel», para cabrearlo.

A medida que crecían su éxito y su poder, Spielberg comenzó a preocuparse en exceso por su seguridad personal. Adquirió la costumbre de no aceptar jamás paquetes que llegaran por correo. Advertido por el escándalo Watergate, se compró una trituradora de papel. Fue uno de los primeros de su generación de cineastas en instalar un complejo sistema de seguridad, y sólo a regañadientes salía de Beverly Hills, pues le preocupaba tener que aparcar su Porsche, por ejemplo, en West Hollywood.

Spielberg seguía saliendo con Irving, pero la relación no era sólida. Ella iba a visitarlo al plató, pero él, preocupado por la película, no tenía tiempo para ella; Amy lloraba, y él se disculpaba diciendo: «¿No lo entiendes? Estoy follando con mi película». Según Robert Cohen: «El feminismo empezaba a ganar terreno, y muchas mujeres se debatían entre un nuevo espíritu de independencia y el deseo de recrear la vieja dinámica de Hollywood, un esquema en el que las mujeres eran meros artículos de belleza, objetos sexuales. Si uno salía con una actriz, enseguida se daba por

sentado que una de las razones por las que ella lo hacía era porque el galán o ejecutivo en cuestión tenía un Jaguar XKE, además de un excelente empleo, y porque ella era guapa y estaba literalmente de película con una blusita sin espalda.

»Por un lado, abundaba el sexo fácil; por el otro, empezaba a aparecer un nuevo tipo de mujer: jóvenes agentes, jóvenes productoras, y hasta algunas actrices que se escribían un guión para ellas. En esos días las relaciones hombre-mujer eran una continua fuente de polémica. «¿Por qué crees que puedes decidir adonde vamos el viernes por la noche? Yo también tengo trabajo, tengo que ir a una proyección», cosas por el estilo. Y había algunas peleas verdaderamente salvajes, broncas, amor, venganza, altibajos. Steve y Amy eran un ejemplo».

Irving tenía miedo de que la carrera de Spielberg eclipsara la suya, y eso la hacía rencorosa y huraña. Los amigos de Steven pensaban que Amy utilizaba sus considerables poderes de seducción para humillarlo y debilitarlo. Ella decía que le dolía la cabeza, que no quería verlo, y después salía con otro. Se cuenta que se acostó con Woody Allen y Dustin Hoffman. Más tarde, corrieron rumores según los cuales, durante el rodaje de *Honeysuckle Rose*, tuvo un lío con Willie Nelson; la prensa se hizo eco, pero ella siempre lo negó.

Según un amigo, Steven estaba dolido porque Amy se había acostado con Dustin Hoffman mientras el actor hacía el casting para *Libertad condicional*. El amigo le dijo a Steven que la dejara.

«¿Por qué? ¿Porque se acostó con Dustin Hoffman?»

«No, porque fue a verte y te lo dijo. Lo hizo sólo para poder decírtelo después, para herirte, para tener poder sobre ti; por alguna razón te está manipulando».

«Oh, ya sabes, Amy es insegura, necesita que le confirmen que tiene talento...» (Irving niega haberse acostado con Dustin Hoffman.)

Los amigos de Steven pensaban que Irving lo explotaba. Dice Gottlieb: «Por la forma en que se comportaba Amy, sabía yo si Steven estaba por ahí o no; había que ver las cosas que les decía a Penny Marshall y Carrie Fisher. Tenía una actitud bastante cínica respecto de su relación con Steven. Básicamente, él le venía como anillo al dedo en lo profesional. Amy sabía que a él iba a costarle mucho librarse de esa relación, y si era necesario tener un niño para fortalecer la pareja, estaba decidida a tenerlo».

Lo cierto es que los hombres siempre se ponían a la defensiva cuando una nueva mujer aparecía en escena y cambiaba la química. «Me gustaba Amy», dice Marcia Lucas. «Una chica estupenda, y muy vulnerable». La cuestión era que Irving simplemente no encajaba, pues venía de un ambiente mucho más refinado e intelectual que Spielberg y su círculo. Aunque capaz de engañarse respecto de *La furia*, reconocía claramente las limitaciones de la clase de películas que ellos hacían. «Me alegro de no haber hecho *La guerra de las galaxias*», dijo la actriz, «porque es

un papelito insignificante. No querría hacerme famosa con esa película».

Por su parte, Steven también tonteaba. Más de una vez hojeó los libros de John Casablanca en busca de «modelos» de la agencia Elite, un recurso que había aprendido de De Palma. A veces les decía a los amigos que no quería salir con actrices, que quería una chica «normal», una maestra. Era difícil decir quién tenía las de ganar, si Steven o Amy. Lo evidente, para sus amigos, era que las infidelidades de Amy herían a Steven. Él la adoraba; por lo tanto, era vulnerable. Al mismo tiempo, estaba subiendo rápido; tenía la mansión y varios coches, mientras que Irving todavía luchaba para abrirse camino como actriz. Añade Marcia Lucas: «Amy era como la invitada». No podía usar el poder que su encaprichamiento con Steven le daba, porque —siempre según Marcia— «no se sentía digna de ese amor».

De cualquier modo, Amy terminó yendo a vivir con Steven, y la pareja comenzó a recibir en su casa. Un joven director invitado por Spielberg a cenar recuerda un armatoste —una instalación, en términos artísticos— que colgaba encima de la mesa del comedor: pergaminos de partituras con auténticos instrumentos —violines, trompas, etc.—, algo que muy bien podría llegar a decorar el vestíbulo de un banco. Uno de los invitados preguntó educadamente: «¿De quién es?» Steven dejó a todos pasmados respondiéndole: «Lo hice yo», mientras Amy ponía los ojos en blanco.

En marzo de 1977, George y Marcia se tomaron un rato libre para ver la ceremonia de los Oscars. Tenían un interés personal en *Taxi Driver*, nominada a la mejor película junto con *Todos los hombres del presidente*, *Bound for Glory*, *NetWork*, *un mundo implacable* y *Rocky*. Jodie Foster era candidata a mejor actriz de reparto; pocos días antes, Scorsese había recibido por carta una amenaza de muerte en caso de que Jodie ganara. La carta decía algo así como: «Si el 29 de marzo la pequeña Jodie gana el Oscar por lo que la hiciste hacer en *Taxi Driver*, pagarás con tu vida. Hablo en serio. No soy un psicópata. Quiero a Jodie y nunca haré nada que pueda hacerle daño. Nunca, nunca, nunca». Varios años más tarde, después de que John Hinckley atentara contra Reagan, una pareja de amigos de Marty se convenció de que Hinckley había sido el remitente. «Sin pensárselo dos veces, [Steve Prince] llamó al FBI en cuanto llegó la carta», dice Jonathan Taplin. «Sacaron el alijo a escondidas antes de que llegáramos». La cocaína estaba oculta en una lata de tres mil metros de película virgen, en un estante de una sala de montaje, a la vista de todos. Los agentes del FBI, vestidos de invitados, se lanzaron sobre Scorsese en la ceremonia de entrega de los Oscars. Marty tenía un agente, una mujer vestida de largo y una pistola en el bolso. «Imagínate, tener que esconderse en el lavabo [para esnifar unas rayas] con el FBI por todas partes», dice Taplin, riendo. (Al mismo tiempo, Scorsese, tras recibir una petición para que hiciera de Manson en una película para televisión titulada *Manson, retrato de un asesino*, empezó a recibir amenazas de muerte por parte de miembros de la familia Manson.)

Ésta es mi tierra, a la que no le había ido muy bien en las taquillas, tenía cinco nominaciones, incluida una a la mejor película. Wexler ganó el Oscar a la mejor fotografía. La amenaza contra Scorsese decía que lo matarían un minuto después de medianoche. Foster perdió (y ganó Beatrice Straight, por *Network, un mundo implacable*), y Scorsese salió y se fue a la sala de montaje de *New York, New York*, en MGM.

Lucas se sentía listo para proyectar *La guerra de las galaxias*. Los efectos especiales no estaban terminados, y George había insertado unos combates aéreos en blanco y negro de viejos filmes de la Segunda Guerra Mundial, pero, aparte de eso, puede decirse que lo que tenía ya daba una idea general de lo que podía llegar a ser la película. Alan Ladd tomó un avión para ir a visitar a George en su casa de San Anselmo; era la primera vez que iba a ver algo. De Palma, Spielberg, Huyck y Katz, Cocks y Scorsese se encontraron en el aeropuerto de Burbank, Los Ángeles. Había niebla, y el vuelo a San Francisco saldría con retraso. Cuando finalmente despegó, Scorsese no iba a bordo. Estaba tan nervioso por *La guerra de las galaxias* como Lucas por *New York, New York*. Además, detestaba volar, pero Huyck y Katz pensaron: Bueno, es muy competitivo, la verdad es que no quería verla, no quería saber nada de esa película. En palabras de Scorsese: «Te angustias; piensas que es mejor que la tuya, e incluso si no lo es, piensas lo contrario. Y si tus amigos te dicen que es mejor que la tuya, te lo crees. Durante años».

Cuando terminó la proyección, no se oyeron aplausos, sólo un bochornoso silencio. Sin los efectos, la película era ridícula. Marcia, disgustada, dijo: «Es *At Long Last Love* en clave de ciencia ficción. ¡Es espantosa!», y se echó a llorar. Katz la llevó a un lado y le advirtió: «¡Shh! Laddie está mirando, Marcia, pon buena cara». Lucas sintió que había fracasado, que no había conseguido conectar con el público adulto. Y no hacía más que repetir: «Es sólo para niños, he hecho una película de Walt Disney, un cruce entre *Un mundo de fantasía* y *Mi cerebro es electrónico*. Va a hacer ocho o diez millones». Varios de los presentes se marcharon, y los que se quedaron se fueron a comer a un restaurante chino. George iba en silencio en el coche, algo traumatizado.

Mientras tomaba su sopa, George dijo: «Venga, decidme francamente qué pensáis». Brian empezó a meterse con él, y fue despiadado; George tomaba notas. En el montaje que acababan de ver, la Fuerza se llamaba «la Fuerza de los Otros». Brian dijo: «¿Quién es ese Pedo de los Otros?»^[44] Y el paseo del comienzo parece escrito en un sendero de entrada para coches. No termina nunca. No se entiende nada». De Palma hizo una pausa, mirando a George para calibrar el efecto de sus palabras, antes de continuar: «En el primer acto, ¿dónde estamos? ¿Quiénes son esos tipos peludos? ¿Y quiénes son esos que van vestidos como el hombre de latón de *El mago de Oz*? ¿Qué clase de película quieres hacer? No has tenido en cuenta al público, has

vaporizado a los espectadores. Es imposible saber qué ocurre en la pantalla». De Palma atacó a Lucas por haber hecho una película críptica que solamente pretendía ser accesible. Recuerda Katz: «Brian no paraba, se descontroló, parecía un perro rabioso. Marcia empezó a enfadarse con Brian, y nunca olvidó esa noche». Pero George le devolvió la patada: «¡Mira quién habla! Ninguna de tus películas ha hecho un céntimo. Al menos yo he ganado algo». Decidieron volver a escribir el guión para que las primeras escenas se entendieran. «Tienes que quitar esa mierda del Jedi Bendu, nadie va a entender de qué hablas», prosiguió De Palma, implacable. Katz pensó: Esto no tiene arreglo. George estaba lívido, pero lo escuchaba todo y tomaba notas.

Spielberg disintió: «George, es fantástica. Va a hacer cien millones». En aquellos días, casi nada «hacía» cien millones. Katz pensó: Steve es un imbécil. Lucas dijo: «Te prometo que *Encuentros en la tercera fase* va a hacer cuatro o cinco veces más que *La guerra de las galaxias*». Spielberg replicó: «No, no, George; yo he hecho la película esotérica de ciencia ficción; tú has conseguido la gran película que hará dinero y trascenderá». Hicieron una apuesta, a ver cuál de las dos recaudaba más, apuntaron las cifras en sendos libritos de cerillas y los intercambiaron.

Esa noche Ladd llamó a Spielberg. «Bueno, ¿qué es lo que tenemos?», preguntó. «¿Será una buena película *La guerra de las galaxias*, alguien irá a verla?»

«Va a ser un exitazo. Serás el ejecutivo más feliz de Hollywood».

«¿Y cómo de grande será el exitazo?»

«Al menos treinta y cinco millones en recaudaciones. Puede que más».

Al final, los chicos de ILM tuvieron que trabajar veinticuatro horas al día, siete días a la semana, en tres turnos. «Recuerdo el día en que hice un bucle de la primera toma que terminamos para Laddie», recuerda Nelson. «Duraba unos dos segundos, no era nada, sólo una toma de una nave espacial lanzada a tal velocidad que ni siquiera se podía distinguir qué era. Tanto dinero gastado para una sola toma. Ladd no paraba de reír. Cuando empecé la película, aún tenía el pelo negro; cuando terminé, estaba totalmente canoso». Sin embargo, para Lucas era demasiado poco y demasiado tarde. No fue a la fiesta de final de rodaje, lo cual puso furiosos a muchos de los que se habían deslomado para terminarla.

Como los otros cineastas de San Francisco y alrededores, Lucas siempre se había interesado por el sonido. Al oír las objeciones de Fox, insistió en utilizar Dolby Stereo. Dice Walter Murch: «*La guerra de las galaxias* fue el abrelatas que hizo que la gente se diera cuenta no sólo del efecto del sonido, sino del efecto que el buen sonido tiene en las taquillas. Las salas que no tenían estéreo se vieron obligadas a ponerlo si querían pasar *La guerra de las galaxias*».

Con los efectos especiales y el sonido por fin terminados, Lucas volvió a proyectarla otra vez en el Northpoint, como había hecho con *American Graffiti*.

Marcia se había tomado una semana libre —aún seguía montando *New York, New York*— para ayudar a George. «Los preestrenos siempre implican volver a montar», dijo Lucas con pesimismo, recordando, obviamente, lo ocurrido con *THX y Graffiti*, y previendo lo peor. Como era de esperar, asistieron Ladd y la plana mayor del estudio. Marcia siempre había dicho: «Si el público no aplaude cuando Han Solo aparece en el último segundo, en el Halcón Milenario, para ayudar a Luke cuando lo persigue Darth Vader, la película no funciona». Desde la toma inicial de la nave espacial, la majestuosa Imperial que pasa por encima de las cabezas del público atravesando la negrura tachonada de estrellas que titilan como diamantes, el público quedó electrizado. «Dieron el salto al hiperespacio, se podían ver los cuerpos volando por la sala, emocionados», recuerda Hirsch. «Cuando llega esa toma en la que en el último minuto aparece el Halcón, no solamente aplaudieron; se pusieron de pie y levantaron los brazos como ante un cuadrangular en la novena entrada del séptimo partido de la World Series.^[45] Miré a Marcia, y ella me miró como diciendo: “Creo que funciona, ¿no?” Cuando salimos, le pregunté a George: “¿Qué piensas?” Y me dijo: “Creo que no tendremos que volver a montarla”». Con todo, el futuro seguía siendo incierto. Llegaron rumores de que, cuando la pasaron para la junta de clasificaciones, muchos de los asistentes se quedaron dormidos.

George hizo planes para marcharse de la ciudad e irse a Hawai con Marcia y los Huyck para el estreno de *La guerra de las galaxias*, como había hecho cuando se estrenó *Graffiti*. Aún seguía temiendo que la película fuese una vergüenza total. Su actitud era: «He hecho todo lo que he sido capaz de hacer; esto es lo que hay. No voy a leer una sola crítica, no voy a hablar con nadie del estudio». Decidieron marcharse un sábado. El miércoles de esa semana, el 25 de mayo de 1977, los dos todavía seguían trabajando en Goldwyn; Marcia en *New York, New York*, durante el día, y George, por la noche, en la banda monoaural. Sólo se veían cuando ella estaba a punto de marcharse y él llegaba, es decir, a la hora de cenar. Ese día estaban tan exhaustos que habían olvidado que por la noche se estrenaba *La guerra de las galaxias*, y se fueron a la hamburguesería Hamlet, que, por una de esas casualidades de la vida, estaba justo enfrente del Chinese Theater de Hollywood Boulevard. No se dieron cuenta de nada, y hasta que se sentaron no miraron por la ventana; lo que vieron fue un gran alboroto delante del cine. «Había gente por todas partes, mil personas o más, dos carriles de la calle estaban cerrados y se veían unas cuantas limusinas; era alucinante», recuerda Lucas. Pero seguían sin poder distinguir la marquesina. Cuando terminaron de comer y salieron a la calle, reconocieron el logotipo de *La guerra de las galaxias*. En cuanto George se puso a trabajar, Ladd lo llamó por teléfono y le dijo: «La película es un éxito, las primeras sesiones han sido espectaculares». Lucas replicó: «Mira, Laddie, a las películas de ciencia ficción siempre les va bien cuando las estrenan, pero hasta la segunda o tercera semana no se

sabe qué va a pasar. Así que no cantes victoria». Y el sábado, Marcia y él volaron a Maui.

Cuando llegaron al hotel, los esperaba una pila de mensajes de Fox. «Mira las noticias de las seis». George, Marcia, Willard y Gloria se apiñaron delante del televisor; Walter Cronkite decía que había colas que daban la vuelta a la manzana. Lucas no podía creérselo. Somos ricos, somos ricos, pensó. Al día siguiente, fueron al pueblo a gastar un poco de sus futuros ingresos, pero estaban en Hawai, y lo único que pudieron comprar fue crema bronceadora y caracolas. George dijo: «Estoy seguro de que estos yogures se van a vender muy bien; a lo mejor me compro una franquicia de yogur». Quería volver a California a disfrutar de su éxito, pero no podía; había insistido demasiado en que no le importaba «lo que pasase; yo estoy por encima de toda esta mierda». Coppola, que andaba buscando quién le financiase *Apocalypse Now*, le envió un telegrama: «Manda dinero. Francis». Al cabo de más o menos una semana, los Huyck se marcharon, y llegaron Spielberg y Amy. George y Steven se pusieron a construir castillos en la arena mientras hablaban de una idea que terminaría siendo *En busca del arca perdida*. George sería el productor, y Steven, al que Lucas una vez había despreciado porque trabajaba dentro del sistema, la dirigiría. Spielberg no había cambiado. ¿Y Lucas?

Poco después del estreno de *La guerra de las galaxias*, Cocks estaba en casa del director Jeremy Kagan cuando llegó Harrison Ford, totalmente despeinado, con la camisa medio hecha jirones y aspecto de William Holden en *Picnic*. «Por Dios, Harrison, ¿qué ha pasado?», preguntó Cocks. «Entré en Tower Records a comprarme un álbum y la gente se me echó encima».

El tráiler de *Carga maldita* montado por Bud Smith se pasó antes de *La guerra de las galaxias* en el Chinese Theater. Dice Smith: «Cuando nuestro tráiler se fundió a negro, el telón se cerró y volvió a abrirse, y siguió así, abriéndose y cerrándose, hasta que empezabas a sentir esa cosa enorme que te pasaba por encima del hombro, que te aplastaba. ¡Y ese ruido! Salías disparado hacia el espacio. A su lado, nuestra película parecía una mierdecilla de aficionado. Le dije a Billy: “Estas imágenes nos están haciendo volar. Tienes que verla”».

Friedkin fue con su nueva esposa, la actriz francesa Jeanne Moreau. Terminada la proyección, se puso a conversar con el gerente de la sala. Señalando con la cabeza la avalancha humana que salía por las puertas del cine, el hombre dijo: «Esta película va a lograr una recaudación increíble».

«Sí, y la mía se estrena dentro de una semana», dijo Billy, nervioso.

«Bueno, si le va mal, volveremos a programar ésta».

«¡Vaya por Dios!», dijo el director, como si le hubieran dado un puñetazo en el estómago. Volviéndose hacia Moreau, dijo: «No entiendo por qué gustan tanto estos robotitos y todo ese rollo; puede que estemos meando fuera del tiesto». Una semana

después, *Carga maldita* sucedió a *La guerra de las galaxias* en el Chinese Theater. Pesimista y dura, sobre todo comparada con la optimista ópera espacial de Lucas, se proyectó para una sala vacía y la quitaron sin mayores miramientos para permitir que regresaran C3PO *et alrri*.

Carga maldita fue un desastre mayúsculo, y recaudó unos míseros nueve millones en todo el mundo. Friedkin, estupefacto, no podía creer que a su público no le gustara, y menos que no les gustara a los críticos. Dice Smith: «Es probable que a *Carga maldita* le dedicara mucho más que a cualquier otra de sus películas: más tiempo, más energía, más trabajo, más reflexión». Salpican la película algunas imágenes magníficas, pero es conscientemente artística y pretenciosa; una ironía, si recordamos que Friedkin había arremetido contra el cine de arte en favor del comercial, y ridiculizado a Coppola y Bogdanovich por sus veleidades artísticas.

Dice Friedkin ahora: «Probablemente lo mejor hubiera sido no hacer *Carga maldita*, porque ese guión se escribió pensando en que iba a contar con el apoyo de grandes estrellas, y no había estrellas en esa película. Cometí un gran error con McQueen. No me di cuenta de que el primer plano es más importante que la toma larga. Una toma de la cara de Steve valía más que cualquier paisaje. Fue un orgullo desmedido por mi parte, pero el mero hecho de que el estudio no quisiese que la hiciera yo, hizo que me empecinara y pasara por alto todas esas cosas».

Fatalmente atrapado entre América y Europa, entre el comercio y el arte, Friedkin había terminado por mezclar lo peor de ambos mundos en un *remake* americano de un clásico francés, demasiado episódico, oscuro y dependiente de un reparto estelar para el público de finales de los setenta, muy distinto del que había hecho cola para ver *Contra el imperio de la droga*. Como muchos directores de Hollywood de esa década, Friedkin quería ser Godard, Bergman o Antonioni, pero fue incapaz de encontrar un lenguaje que combinara temas americanos con una sensibilidad europea, como lo habían hecho Beatty y Penn en *Bonnie y Clyde*, Bogdanovich en *La última película* y Rafelson en *Mi vida es mi vida*.

Nairn-Smith había conocido a Jules Stein y su mujer, octogenarios ya, a través de Friedkin, y la pareja y ella habían seguido siendo amigos después de la separación. Jennifer solía verlos en casa de Mervyn y Kitty LeRoy. «Se sentaban los cuatro a hablar de sus terrenos en Forest Lawn», recuerda Nairn-Smith. Cada vez que la veía, Stein decía: «Tu William me costó veinte millones». Y al poco murió. Añade Friedkin: «Durante un tiempo me invitaron regularmente a casa de Wasserman, pero después de *Carga maldita*, eso se acabó».

Friedkin se refugió en la granja de Jeanne Moreau en el sur de Francia. Se habían casado en febrero, en París. Burstyn leyó la noticia en una revista. «Y yo que creía que todavía seguía saliendo con William», recuerda la actriz. «No me dijo nada. Digamos que nos hizo una prueba a las dos y la francesa se quedó con el papel». El

matrimonio tenía cierta lógica, al menos para Friedkin. Si no podía casarse con Clouzot o Truffaut, Moreau, estrella de tantas películas de la *nouvelle vague*, era lo mejor que tenía a mano. Después de invitarla a salir por primera vez, dijo: «Dios, si la he deseado desde que vi *Los amantes*». A Friedkin la gustaban las mujeres mayores, un residuo, tal vez, del excesivo apego a su madre. En 1977, Friedkin tenía cuarenta y tres años; Moreau, cincuenta. Él trabajaba; ella cocinaba. Cuando estaban juntos, él la atraía hacia su regazo, le besaba los pechos y decía «Jeen, Jeen», en un francés espantoso.

New York, New York se estrenó el 21 de junio. La película era más deprimente de lo que a United Artists le habría gustado. Pensaron que iba a ser un musical de los que hacían época, como los de la vieja escuela de MGM. Marty se negó a cambiar un solo fotograma. Era terco, y creía ciegamente en su personal visión de la historia. A su película no le fue mucho mejor que a la de Friedkin. El argumento era desigual y estaba lleno de baches, aplastado por las enormes cifras de producción. Hasta los críticos, gente con la que Scorsese siempre había podido contar, lo abandonaron. La tibia recepción de la película lo dejó con el ánimo por los suelos. Había ido de éxito en éxito, y ésa fue la primera vez que probó el sabor del fracaso. No le gustó nada. «Me enfadé mucho, sobre todo porque me trataron como si mereciera un castigo. ¿Por qué? ¿Por haber hecho *Malas calles*, *Alicia y Taxi Driver*? Eso no era crítica; era falta de respeto, así que lo que hice fue comportarme de una manera tal que hiciera imposible que me respetaran». Más tarde admitió: «Estaba demasiado drogado para solucionar el problema de fondo». Le recetaron litio, con la intención de aplacar su ira y controlar sus estallidos de violencia. Lo tomó cuatro meses, pero su droga preferida siguió siendo la coca. Parecía perdido en otro mundo, era Luke Skywalker avanzando a trompicones por el planeta helado Hoth en la primera escena de *El Imperio contraataca*, perdido en una tormenta de nieve.

Ni siquiera De Niro conseguía hacerlo regresar. El actor aún seguía tratando de colocar su manoseado ejemplar del libro sobre Jake La Motta, y se lo llevó a Irwin Winkler, quien estuvo de acuerdo en producir la película, siempre y cuando consiguieran que Marty aceptara dirigirla. Pero a De Niro no le resultó fácil que Scorsese le prestara atención. El director leyó un par de capítulos y le pasó el libro a Mardik. No le interesaba el boxeo, nunca había ido a ver un combate. Además, La Motta tampoco era un gran boxeador. Su talento residía en su capacidad de aguantar lo que le cayera encima. Mardik lo leyó y le dijo a Scorsese: «El problema de *Toro salvaje* es que esa maldita historia ya se ha contado cientos de veces; un boxeador perseguido por la mafia que tiene problemas con su hermano y con su esposa, y no quiero hacer otra película con el mismo esquema porque eso ya se hizo en *El ídolo de barro*. Y encima ahora tenemos a *Rocky*, en la misma compañía. ¡Y con los mismos productores! Además, creo que este libro está lleno de mierda, de cosas inventadas,

parece obra de un relaciones públicas».

La verdad es que a Scorsese, ya deprimido, le venía muy bien que lo desmoralizasen. Todos los directores del Nuevo Hollywood pensaban que ser un *auteur* significaba hacer películas personales. Si no generaban su propio material, no podían hacer nada hasta que de alguna manera se apropiaban de la idea ajena. Gracias a Cybill Shepherd, Bogdanovich experimentó el vértigo de la adolescencia, el tema de *La última película*. Francis Coppola, por su parte, se convirtió en «el padrino». «Yo no quería hacer *Toro salvaje*», dice Scorsese. «Tenía que encontrar la salida por mí mismo. Y no me interesaba encontrar la salida, porque había intentado algo, *New York, New York*, y había sido un fracaso».

En total, *La guerra de las galaxias* costó solamente 9,5 millones de dólares, más un par de millones en copias, anuncios y márketing; recaudó más de cien millones en apenas tres meses. La novela inspirada en la película, sacada a la venta discretamente por Bantam, ocupó el cuarto puesto en la lista de más vendidos; a 25 de agosto ya llevaba vendidos dos millones de ejemplares. En noviembre, *La guerra de las galaxias* superó a *Tiburón*, convirtiéndose así, con 193,5 millones acumulados, en la película más taquillera de todos los tiempos.

La guerra de las galaxias hizo ricos a los amigos de Lucas, al menos a algunos de ellos. Huyck y Katz tenían dos puntos; Lucas les dio un cuarto de punto a Ford, Fisher, Hamill y también a Ben Burtt, el mago del sonido. El tráfico de puntos había llegado a un grado tal que Lucas le dio puntos a Milius a cambio de futuros puntos por *El gran miércoles*, que ya estaba preparándose. Se suponía que *El gran miércoles*, una película de aficionados al surf, iba a poner a Milius en el mapa. Él era «Mr. Surf», y nadie mejor que él para plasmar esas escenas. (Spielberg le dio un punto de *Encuentros en la tercera fase* a cambio de otro en *El gran miércoles*.) Pollock, hablando en calidad de abogado de Lucas, dijo: «¿Por qué lo haces? Vas a sentirte un idiota». La respuesta de George fue: «Mira, los estudios van a engañarnos de todos modos, así que no veo la diferencia; hará que todos nos sintamos personalmente interesados por cada una de las películas de los otros». (Tras el fracaso de *El gran miércoles*, Lucas pidió que le devolvieran su punto.)

Por irónico que parezca, Lucas no estaba satisfecho con ILM, y castigó al equipo de efectos especiales pasándolos por alto a la hora de repartir beneficios. Nelson no consiguió puntos, y tampoco Dykstra, aunque hubo quien obtuvo una prima. Nelson y Dykstra estaban que trinaban. Dykstra se marchó para montar su propia empresa, llevándose con él a gran parte del personal. Lucas se llevó a los seis restantes hacia el norte, al condado de Marin.

Cuando quedó claro que *La guerra de las galaxias* iba a ser un éxito de proporciones gigantescas, Lucas fue a ver a Coppola y le dijo: «Oh, voy a tener tanto dinero que podré hacer realidad todos mis sueños. Haré lo que siempre quise hacer, y

quiero hacerlo contigo».

«Bueno, George, espera hasta que tengas la pasta y luego dime si sigues pensando lo mismo». George lo llevó a algunas reuniones. Hablaron de comprar las salas Mann; tenían una buena oferta: 25 millones. Hablaron de comprar Fox. «Pero el caso es que de pronto me vi en una posición claramente subordinada», dice Coppola. «Y luego, unos seis meses más tarde, ya empezó a hablarse menos del asunto y terminó desinflándose. Nunca entendí bien qué pasó».

Coppola no fue el único. El dinero lo cambió todo. Dice Milius, refiriéndose tanto a Spielberg como a Lucas: «Estos chicos se volvieron demasiado brillantes, y todos se distanciaron mucho. George tenía su séquito. Él era infalible, todo tenía que ser para él. Y con Steven no se puede hablar. Ya no es un ser humano».

La guerra de las galaxias dio gran notoriedad a los estudios Fox. De repente, Ladd era un genio. Había visto en el guión de Lucas algo que nadie más había visto. Como Calley, Tanen y Evans, Ladd quiso atraer a directores de talento, y los beneficios de *La guerra de las galaxias* le permitieron dar cobijo a Altman durante la segunda mitad de la década.

Buffalo Bill había sido una gran decepción para Altman. Con un presupuesto bastante elevado, una gran estrella (Paul Newman) y un reparto interesante, fue, pese a todo, un fracaso. Ni a Kael le gustó. Un problema pudo ser que, aunque se decidió trabajar con grandes estrellas —basta con recordar cómo trató a Beatty en *Los vividores*—, no consiguió refrenar sus instintos subversivos. De alguna manera se las ingenió para que Newman no entrara en escena hasta el segundo carrete, y luego se abstuvo de filmar primeros planos de los famosos ojos azules y la magnética sonrisa del actor.

No obstante, Ladd lo admiraba. En una ocasión, mientras Altman y Tommy Thompson se dirigían en coche al aeropuerto, Altman dijo: «Paremos en Twentieth. Anoche tuve un sueño y quiero vendérselo a Laddie. Mantén el motor en marcha, sólo tardaré un minuto». Altman entró como una flecha en el despacho y llegó a un acuerdo para filmar *Tres mujeres*. Volvió al coche a tiempo para coger el avión. «Ladd me dejó totalmente solo», dice el director. «Cuando terminé *Tres mujeres*, se la proyecté a Ladd y a un grupo de tipos del estudio. Cuando se encendieron las luces, Ladd dijo: “Bueno, no sé a quién vas a venderle esta película. Buena suerte”». Por supuesto, el estudio valoraba en cierta medida el aspecto económico, porque Altman trabajaba al margen de los sindicatos y mantenía sus presupuestos bajos. En Fox hizo *Tres mujeres*, *Un día de boda*, *H.E.A.L.T.H.*, *Quinteto* y *Una pareja perfecta... por computadora*, todas por muy poco dinero. (*Una pareja perfecta* costó sólo 1,5 millones de dólares.) En Florida, mientras rodaba *H.E.A.L.T.H.*, alguien lo amenazó con un piquete de los camioneros. Altman publicó los salarios del equipo y del reparto en la prensa local, con los camioneros en el puesto más alto de la lista.

No obstante, el mismo éxito que confirió nuevo poder a Ladd se cobró su precio. En palabras de Spielberg: «Si eres el ejecutivo, de repente te das cuenta de que, si vas a hacer negocios con George Lucas, dejas de estar en 20th Century Fox para estar en el negocio de George Lucas, y sabes que George te va a llamar a cada toma. Pierdes el poder de decir: “No, no me gusta esta toma, quiero cambiarla”».

En caso de que Ladd no lo captara, Lucas no tardó en dejárselo bien claro con el contrato leonino (a su favor) que exigió para filmar *El imperio contraataca*, la continuación de *La guerra de las galaxias*. Tras recoger el testigo de Coppola, su mentor, el grandioso plan de Lucas incluía, por supuesto, la independencia financiera de los estudios. Quería financiar él mismo *El imperio contraataca*, e insistió en tener un cincuenta por ciento y, después, un setenta y siete por ciento del *gross* —un porcentaje sin precedentes— tras superar un umbral previamente fijado; quiso también la propiedad del negativo y los derechos para televisión y el *merchandising*. En una palabra, disfrutó dándole duro al estudio. «Cuando empecé, me jodieron», dijo; «ahora estoy en condiciones de darles por culo a ellos».

La guerra de las galaxias consiguió que finalmente se entendiera la lección de *Tiburón*, a saber: que los niños y los jóvenes seguirían yendo a ver películas sin estrellas en el reparto. No obstante, a diferencia de *Tiburón*, demostró que era posible hacer una película de gran éxito a partir de una idea original, y despertó en los estudios la conciencia del potencial del *merchandising*, ya que quedó demostrado que la venta de libros, camisetas y muñequitos podía ser una importante fuente de ingresos. El *merchandising* de *La guerra de las galaxias*, en lugar de limitarse a promover la película, como se había hecho siempre hasta ese momento, adquirió «vida propia» y consiguió más de tres mil millones en licencias en el momento del reestreno de *La guerra de las galaxias* (1997), lo cual fue un incentivo más para reemplazar los personajes complejos con sencillos muñecos y estereotipos que luego se podían convertir fácilmente en juguetes.

Además de su impacto en las técnicas de *márketing* y *merchandising*, *La guerra de las galaxias* tuvo un profundo efecto cultural. Por una parte, se benefició de la moderación de la era Carter y el desplazamiento hacia el centro que siguió a la guerra de Vietnam; por otra —y Lucas fue el primero en darse cuenta—, el público, cansado de ver a los actores en un escenario y un conflicto contemporáneos, por más emocionante que pudiera haber sido durante un tiempo, ya no quería saber nada de la rebeldía y la agitación, política y de otra índole, de los años sesenta. Como lo expresan los entendidos del momento, los activistas de los años sesenta se dedicaron a cultivar su propio jardín. En una amplia reseña titulada «Miedo al cine», Kael se hizo eco de las declaraciones de Lucas, pero sacando las conclusiones opuestas, y también advirtió de la reacción contra la violencia; según la crítica, la gente estaba harta «de las películas en que todo son choques y asesinatos y perversidad... Los

espectadores de hoy, los que discriminan, quieren placidez, un arte “agradable”, no agresivo, películas mansas que no los trastornen más que aquello que solía llamarse comedia ligera. Estamos presenciando la llegada de un nuevo puritanismo cultural, la gente quiere cosas inofensivas, encantadoras, o se conforma con la sobriedad importada, y la prensa está llena de referencias insidiosas al gran filme que está rodando Coppola...». Y no había nada más «agradable» que *La guerra de las galaxias*, que restableció la tradición de película para toda la familia.

En efecto, los grandes éxitos de taquilla tenían algo que ofrecer a todo el mundo, y, como *El padrino*, *El exorcista* y *Tiburón*, *La guerra de las galaxias* lo conseguía, enviando mensajes mezclados y, a veces, contradictorios, a la izquierda y a la derecha, a los hijos de la explosión demográfica que habían sobrevivido a Vietnam y también a la siguiente generación, los hijos de los hijos del *baby boom*, para quienes la guerra sólo era un recuerdo vago. En cierto modo, pese a la célebre escena de cuento de hadas del comienzo de *La guerra de las galaxias* —«una galaxia muy lejana»—, la película de Lucas no estaba tan lejos de Vietnam como parecía. Personalmente, Lucas tiraba a conservador —cauteloso, contrario a las drogas y esencialmente apolítico—, pero su arraigado antiautoritarismo y sus batallas con los estudios lo marcaban inevitablemente como hijo de la contracultura, de Carlos Castañeda y Tom Hayden.^[46] Por una parte, si, como el director no se cansaba de repetir, el Emperador era Nixon, su trilogía podría interpretarse como una alegoría distanciada, pero transparente, de la tumultuosa década en la que Lucas alcanzó la mayoría de edad. El vasto y poderoso Imperio sólo podía ser los Estados Unidos (y, más específicamente, Hollywood), y la desastrada banda de rebeldes, con sus improvisadas y chapuceras armas de goma, el Vietcong (o los rebeldes del Nuevo Hollywood). Lo que en *La guerra de las galaxias* aún era subtexto, se convirtió en texto en la secuencia de la Luna de Endor en *El retorno del Jedi*, donde los peluditos Ewoks libran, en el corazón del bosque, una guerra de guerrillas con palos y piedras contra los Imperial Walkers, un símbolo del triunfo sobre la tecnología, como rezaba el eslogan de los sesenta.

Por la otra, esta veta lúdica de *La guerra de las galaxias* coexistía con el aspecto frío, aséptico y altamente tecnológico de la película. Como lo expresó muy acertadamente Milius, la película «sacó a los jóvenes del pozo de la contracultura y consiguió que volvieran a interesarse por la tecnología americana».

Además, mientras que los directores más intelectuales de los setenta, como Altman, Penn, Scorsese y Hopper, se dedicaban a la deconstrucción de géneros, Lucas, como Spielberg, hacían lo contrario, es decir, ennoblecían —revitalizándolos— géneros pasados de moda y desacreditados, en este caso ligando los espectaculares efectos especiales, que Kubrick fue el primero en aplicar en *2001*, con los seriales de primera sesión de los años treinta.

Lucas sabía que los géneros y las convenciones cinematográficas dependían del consenso, del entramado de ideas compartidas que se había roto en los años sesenta, y quería recrear y reafirmar esos valores; *La guerra de las galaxias*, con su fundamentalismo moral maniqueo, sus buenos y sus malos, dio nuevo lustre a valores gastados como el heroísmo y el individualismo. Al mismo tiempo, tras media década de películas basadas en los personajes y los temas, con finales tristes y narrativas fracturadas interrumpidas continuamente por *flashbacks* y secuencias oníricas y psicodélicas, Lucas reafirmó los placeres de la narrativa directa, sin ironías, con unos personajes bidimensionales y accesibles cuyas aventuras terminaban bien. Como lo dijo Ladd, Lucas «le demostró a la gente que estaba bien participar en una película; gritar y silbar y aplaudir y dejarse llevar». Lucas insistía en que los actores dijeran sus imposibles diálogos sin más vueltas, sin hacer morisquetas. «No era una película *camp*, no tenían que afectar nada ni reírse de sí mismos». Una vez más, fue Milius el que lo resumió: «Lo que mi generación ha hecho es recuperar cierta inocencia... Es fácil ser cínico. Lo difícil es ser sensiblero».

No obstante, el objetivo de *La guerra de las galaxias* tampoco era revitalizar la estructura narrativa. Ciertamente, las partes estaban ensartadas como cuentas a lo largo de un hilo demasiado visible, pero lo importante eran las cuentas, no el hilo. En palabras de Lucas: «Soy un defensor del cine puro. No me interesa mucho la estructura narrativa. Los diálogos no tienen mucho peso en ninguna de mis películas. Soy más bien un director visual, un director que prefiere las emociones a las ideas».

Lucas y Spielberg eran sólo seis o siete años menores que Coppola, pero muy bien podrían haber estado en una galaxia lejana. En primer lugar, Coppola creció básicamente en Nueva York, y si en los años setenta Nueva York conquistó Hollywood, Lucas y Spielberg estuvieron a la vanguardia del contraataque lanzado por los valores provincianos y suburbanos que también reclamaban su derecho sobre Hollywood. Además, Coppola era hijo de la palabra escrita, del drama y la novela. Mientras le ayudaba a Lucas a escribir *THX*, le instó a utilizar temas shakespearianos, que él mismo empleó con resultados brillantes en sus *Padrinos*, como más tarde se inspiró en Conrad para *Apocalypse Now*. Lucas y Spielberg no sabían muy bien qué hacer con los tropos literarios. «Me encanta contar la historia gráficamente, sin muchos diálogos», dice Lucas, «Las palabras están muy bien en el teatro, pero no en el cine».

El genio de Lucas consistió en despojar de ideología marxista la obra de un maestro del montaje como Eisenstein, o la ironía crítica de un cineasta vanguardista como Bruce Conner, y combinar sus técnicas de montaje con el *pulp* americano. *La guerra de las galaxias* fue la primera película que apostó por un cine hecho de momentos, de imágenes, de estímulos sensoriales cada vez más apartados de la historia, y ésa es la razón por la cual se puede llevar muy bien a los videojuegos. De

hecho, la película da un salto hacia delante —a través del hiperespacio, si queremos— hasta los años ochenta y noventa, la época de los videoclips sin narrativa y las cintas de vídeo que permiten visionar una película de manera no lineal, haciendo surf por los compases de la acción con el botón de avance rápido.

A manera de conclusión, puede decirse que Lucas y Spielberg lograron que el público de los setenta, muy intelectualizado tras años de alimentarse de películas europeas y del Nuevo Hollywood, regresara a la sencillez de la Edad de Oro del cine, anterior a los años sesenta, la era que Lucas tan bien había celebrado en *American Graffiti*. Atravesaron el espejo pero hacia atrás, con películas que eran el polo opuesto de las rodadas por sus colegas del Nuevo Hollywood. Como Kael fue la primera en señalar, infantilizaron al público, reconstruyeron al espectador-niño, y lo abrumaron con sonido y espectáculo, eliminando la ironía, la afectación estética y la reflexión crítica. *La guerra de las galaxias* volvió a trazar tan radicalmente el paisaje del cine popular, haciendo del futuro un lugar seguro para sí misma, que en 1997 la trilogía se repuso en dos mil salas y recaudó doscientos cincuenta millones de dólares. El reestreno simultáneo de *El padrino*, una película infinitamente mejor, palidece en comparación con las recaudaciones de la trilogía. Somos hijos de Lucas, no de Coppola.

Para decirlo de una manera sencilla, el éxito de *La guerra de las galaxias*, junto con el fracaso de *New York, New York*, significó que las películas que hacía Lucas (y Spielberg) reemplazaran a las que hacía Scorsese, quien afirma: «*La guerra de las galaxias* era lo que se llevaba. Y Spielberg. Nosotros estábamos acabados». Y Milius: «Cuando estaba en la USC, la gente corría a ver *Blow-Up*, no iba al cine a sentir las emociones de un parque de atracciones barato. Pero [Lucas y Spielberg] demostraron que ese filón daba dos veces más dinero, y los estudios no pudieron resistirlo. Nadie se imaginaba lo rico que se podía llegar a ser con esa clase de cine. Como en la antigua Roma. Está claro, hay que echarles la culpa a ellos». Y Friedkin: «*La guerra de las galaxias* barrió con todo. Lo que ocurrió con esa película se parece a lo que hizo McDonald's cuando se consolidó: la gente olvidó el sabor de la buena comida. Ahora estamos en un período de involución. Todo ha ido para atrás, vamos hacia un enorme agujero que lo aspira todo».

Es bastante natural que Lucas rechace la idea de que *La guerra de las galaxias* arruinó al cine americano, y da un toque propio de la era Reagan a la situación, aduciendo, algo contradictoriamente, que las películas de ahora son mejores. «*La guerra de las galaxias* no mató a la industria del cine ni la infantilizó», dice Lucas. «Las películas para comer palomitas de maíz siempre han dominado. ¿Por qué ve la gente estas películas si no son buenas? ¿Por qué ha de ser tan estúpido el público? No es culpa mía; yo simplemente comprendí qué quería ver la gente, y Steven también, y eso es lo que nos entusiasma hacer». Con las recaudaciones de las películas

taquilleras se subvencionan películas menores, el cine serio, como en gran medida *La guerra de la galaxias* permitió que Ladd le hiciera un lugar a Altman en Fox. «La gente olvida que hay una ecología, unas relaciones simbióticas en la industria del cine; es necesario hacer películas que recauden mucho dinero para financiar las que no hacen dinero», prosigue Lucas. «De los mil millones y medio de dólares que recaudó *La guerra de las galaxias*, más de la mitad, setecientos millones, fueron para los propietarios de las salas. ¿Y qué hicieron con esa pasta? Construyeron multicines. Cuando tuvieron todas esas salas, tenían que llenarlas con algo, y entonces, las películas artísticas que se pasaban en salas pequeñísimas en el quinto pino, de repente comenzaron a proyectarse en salas convencionales y a ganar dinero. Y en cuanto empezaron a ganar dinero, tuvimos Miramax y Fine Line, y los estudios se interesaron; por eso ahora existe una próspera industria americana de películas artísticas que no existía hace veinte años. Así pues, es cierto que destruí la industria del cine de Hollywood, pero sólo lo hice filmando películas más inteligentes, no haciéndolas infantiles».

La opinión de Scorsese y Altman es más pesimista. «No están subvencionando todo lo demás», dice Scorsese. «Son ellos solos y punto. Y el que quiere decir algo en una película tiene que hacerla por cincuenta dólares. Están acabando con todo». Y Altman: «El verano pasado, tratando de encontrar alguna película que mereciera la pena, fui a los dos multicines de Beverly Hills. Y en todas las salas me encontré con *El mundo perdido*, *Con Air*, *La boda de mi mejor amigo* y *Face/Off*. No había una sola película de la cual una persona inteligente pudiera decir: “Oh, esto es lo que quiero ver”. Ir al cine se parece ahora a ir a un enorme parque de atracciones. Y eso es la muerte del cine».

Marcia Lucas coincide: «En este momento estoy disgustada con la industria del cine americano. Son tan pocas las películas buenas que una parte de mí piensa que *La guerra de las galaxias* es parcialmente responsable del rumbo que ha tomado la industria, y eso me hace sentir muy mal».

12. EL DERRUMBE (1979)

De cómo Coppola, con *Apocalypse Now*, regresó del corazón de las tinieblas, donde a punto estuvo de perder la razón, mientras Ashby volvía a casa y Beatty, por fin, seducía a Kael.

Tenía a todo el mundo en contra. Estaba haciendo algo sobre un tema que nadie se atrevía a tocar, con mi dinero, y lo único que recibía eran críticas. Me derrumbé.

FRANCIS COPPOLA

A Francis Coppola no le impresionó en lo más mínimo la ópera espacial de Lucas. No le gustaba el guión ni la copia provisional, antes del montaje Final, y dijo que tanto tiroteo le aburría. Dennis Jakob, su amiguete de los días de la UCLA, acuñó, para las películas de Lucas y Spielberg, la expresión «cine para imbéciles». Durante un viaje en coche pocos días después de que Francis y sus amigos vieran *La guerra de las galaxias*, alguien se burló: «Que la Fuerza sea contigo; ¡qué bobada!» Francis estaba agobiado por el rodaje de *Apocalypse Now*, una película que se perfilaba como el polo opuesto de la de Lucas, en torno a la guerra de Vietnam, un tema aún demasiado delicado para Hollywood. Jakob se volvió hacia Francis y le dijo, una y otra vez: «Francis, ahora todo depende de ti; eres el único». Como si Coppola, el último hombre en pie, hubiese heredado la obligación histórica del Nuevo Hollywood: convertir en obra de arte del cine el acontecimiento histórico clave de su generación. Como no era típico de él lavarse las manos y quedarse al margen de la historia, Francis abrazó de buen grado su destino; al fin y al cabo, si no lo hacía él, ¿quién iba a hacerlo? Él les había enseñado el camino; toda su carrera sólo había sido un preámbulo a este proyecto, que, en efecto, combinaba sus dotes de *showman*, productor y artista. Con todo, era una carga muy pesada. Francis la asumió, flaqueó bajo su peso y, aunque filmó una obra maestra —si bien es cierto que con imperfecciones—, nunca volvió a ser el mismo.

El 1 de marzo de 1976, Coppola, acompañado por su familia, partió por fin para las Filipinas; estaba previsto que el rodaje durase catorce semanas. Dean Tavoularis ya había escogido los exteriores, en la selvática isla de Luzón, y la idea era, simplemente, ir saltando de lugar en lugar. Este plan de trabajo requería que la producción dependiera del transporte aéreo, suponiendo que el país tuviera un sistema moderno y eficiente, semejante al de los Estados Unidos. Pero no era ése el caso, y las montañas eran peligrosas para los helicópteros. Además, los ríos eran tan traicioneros que los barqueros que transportaban a los encargados de localizar exteriores llevaban camisetas con un número en la espalda para simplificar la tarea de

identificarlos en caso de que se ahogaran. Durante el reconocimiento de la zona, un miembro del equipo le dijo a Coppola: «No venga aquí, es peligroso. ¡Vaya a Australia, a Tailandia, a Stockton! ¿Dice usted que van a construir unos decorados de veinte millones de dólares? Ya estamos en noviembre, y el 15 de mayo llegará el primer tifón y no parará de llover hasta el 15 de octubre. El agua aquí alcanza los seis metros, va a arrastrar los decorados hasta el mar». Coppola dijo: «Pero ¿quién coño es usted? ¿El jodido hombre del tiempo?» Sencillamente, no quiso saber nada.

Efectivamente, fue un rodaje infernal, y las dificultades se vieron aumentadas por la arrogancia de Coppola. La logística era una misión imposible; el director fue descartando un ayudante de dirección tras otro como si fueran Kleenex. A los primeros, italianos, los había contratado por su capacidad para entenderse con el equipo de Vittorio Storaro, el director de fotografía, pero enseguida quedaron rezagados. Tras despedirlos, Coppola mandó llamar al que había sido primer ayudante de dirección de David Lean en *El puente sobre el río Kwai*. Y mientras esperaba, improvisó. Jonathan Reynolds, un escritor amigo que se desplazó hasta allí tal vez para escribir sobre «cómo se hizo *Apocalypse*», rara vez, por no decir nunca, había estado antes en un rodaje. No obstante, Francis lo nombró primer ayudante de dirección de su mastodóntica producción. Cuando finalmente llegó el hombre de Lean, resultó demasiado viejo para el trabajo (*El puente sobre el río Kwai* era de 1957). En palabras de Fred Forrest, el actor que interpretaba el papel de Chef: «En la película hay una escena en la que Martin Sheen se acerca a un tipo en las trincheras y le pregunta: “¿Quién es el oficial al mando?”, y el soldado le contesta: “¿No es usted?”, ¿te acuerdas? Bueno, pues eso era la esencia de *Apocalypse Now*. No sabíamos quién estaba al mando, tío».

Las condiciones eran tan malas que reparto y equipo iban de juerga en juerga como si se fuese a acabar el mundo. Hacía mucho tiempo que Filipinas era la base de la Séptima Flota estadounidense, con cuartel general en la Bahía de Subic; no era difícil, por lo tanto, encontrar allí prostitutas, drogas y alcohol, y todo regalado. Cuando el actor Sam Bottoms llegó al edificio donde habían instalado la oficina de producción en Manila, observó que en el primer piso había un salón de masajes: «Entrabas ahí y te hacían una paja por cinco dólares», recuerda Bottoms.

Coppola vivía a cuerpo de rey, como un auténtico potentado; era, en muchos aspectos, una réplica de la intervención de Estados Unidos en el Tercer Mundo. Disfrutó, durante el rodaje, de los más refinados placeres: el mejor vino, cristal de Lalique, equipo estéreo, utensilios de cocina, zapatos... No todo fue culpa suya. No sin razón, estaba convencido de que *Apocalypse Now* era un acontecimiento artístico de gran importancia, y se rodeó de auténticos partidarios cuyo trabajo consistía en servir a Francis y su visión del proyecto. El dinero no era un problema. Si Francis hacía un comentario a la ligera acerca de copas de champán de Tiffany, las copas

llegaban a costa de lo que fuere en el siguiente cargamento procedente de San Francisco. Nadie quería provocar la ira de Coppola. En el plató, la regla era: «En caso de duda, comprarlo».

El 8 de abril, un día después de cumplir treinta y siete años, Coppola dio una fiesta en la playa, cerca del lugar de rodaje. Trescientos americanos, filipinos y vietnamitas fueron invitados a consumir centenares de hamburguesas y perritos calientes traídos por avión desde San Francisco. La tarta, de dos metros por dos metros y medio, estaba decorada con montañas, un río, un océano salpicado con olas de glaseado, palmeras y otras virguerías. Los costes del transporte y los impuestos — sólo los de la comida— ascendieron a ocho mil dólares.

En cuanto Coppola solucionó la cuestión del ayudante de dirección, decidió, justo antes de Pascua, despedir a Harvey Keitel, el protagonista, y reemplazarlo por Martin Sheen. Cuando Sheen llegó a Filipinas el 24 de abril, se encontró con un verdadero caos. Había que volver a filmar todas las escenas de Keitel.

Francis reescribía el guión a medida que iba filmando. Como había hecho ya más de una vez, iba descubriendo la película mientras la rodaba, un método que estaba muy bien para películas de bajo presupuesto, como *Llueve sobre mi corazón*, pero no cuando se exponía al desastre con un rodaje en plena jungla y un presupuesto de veinte millones de dólares. Tal vez siguiendo el ejemplo de los trabajadores que, sin herramientas, abrían el foso de su futura piscina en su residencia provisional de Manila, Coppola comenzó a cavarse una fosa muy profunda, pero en su caso con la ayuda de toda la tecnología a su disposición. Storaro era un hombre tranquilo y relajado que se dejaba llevar por la corriente. Sin la fuerza de gravedad ejercida por una personalidad fuerte como la de Willis, Francis saltó disparado al espacio.

Keitel no perdió el tiempo y empezó *Melodía para un asesinato*, de Jim Toback, y luego *Blue Collar*, dirigida por Paul Schrader, que todavía estaba tratando de encontrar una manera de pasar de guionista a director. La verdad es que los estudios no hacían cola para darle su primer trabajito de dirección, y Schrader se sentía quemado. Una vez más, fue a su hermano Leonard a quien se le encendió la bombilla, inspirado por la infancia común de los dos en Grand Rapids, donde habían crecido junto a obreros polacos de la industria del automóvil, sobre los que Leonard siempre había querido escribir algo. «Comprendí cómo había que escribir esa historia; fue igual que con *Yakuza*: dos tipos, uno negro, uno blanco, de diferentes culturas, pero los dos sin una alternativa a sus trabajos de obreros del automóvil», recuerda Leonard. Sin embargo, aunque tenía la idea, no podía encontrar un argumento en el cual desarrollarla. «Hasta que un día pasé por Lordstown, Ohio, durante la huelga de la planta de Chevy Veg», prosigue. «Todos los obreros eran menores de veinticinco, y no les interesaba nada lo que el sindicato había hecho por sus abuelos y sus padres. Por ellos no había hecho nada. Organizaron su propia huelga y el sindicato les dijo

que más les convenía volver a trabajar. “Sí, odiamos a la patronal, pero ¿sabes a quién odiamos más? A nuestro sindicato. Nos traiciona”. Nunca antes se había visto una película sobre ese tema».

Según Leonard, a Paul los obreros del sector le importaban un bledo. Antes bien, Schrader pensaba: «¿Crees que van a darme dinero para que filme esto?» Steve McQueen no iba a trabajar para ellos por más que se lo pidieran, pero hasta ese momento nadie había sido capaz de encontrar un guión para Richard Pryor, un muy cotizado «cómico de micrófono». Los Schrader pusieron manos a la obra. Leonard escribía y Paul pulía. Con dos protagonistas negros y uno blanco, no les resultó fácil conseguir quien financiara la película. Recuerda Leonard: «Todos los inversores nos decían: “Habéis cometido un error; lo mejor sería poner dos blancos y uno negro, esto es América”. Y nosotros les decíamos: “No, no...” Estuvimos a punto de no hacerla por esa razón».

Una vez más, Leonard obtuvo una tajada mucho menor que la de Paul. Si bien se repartieron los honorarios del guión —unos cien mil dólares—, Leonard cobró casi doscientos mil por dirigir, con lo cual terminó embolsándose doscientos cincuenta mil frente a los cincuenta mil de Leonard. Y, una vez más, lo que en el fondo hizo el hermano mayor fue sacrificarse en beneficio de la carrera de Paul como director, para quien un sacrificio así era algo totalmente lógico, pues todavía le resultaba difícil ver a su hermano como a un igual: «Yo desglosé la estructura, yo le describí las escenas una a una», recuerda Paul. «Le decía: “Escribe esta escena; este personaje dice esto, la chica dice aquello, bla, bla, bla... Ponlo en cuatro o cinco páginas y vuélvemelo a traer mañana”. En una palabra, lo utilicé de empleado». La experiencia de *Blue Collar* contribuyó a alejar aún más a los dos hermanos.

Schrader había contratado a Harold Schneider para la producción. Un día, Harold dejó un frasquito de polvo blanco en el escritorio de Schrader y dijo: «Prueba esto, te hará trabajar mejor». Schrader, que unos años más tarde sería un gran cocainómano, en aquel momento se quedó horrorizado.

El plató era un polvorín, con una competencia homicida entre Pryor y el coprotagonista Yaphet Kotto, aliados los dos contra el tercer protagonista, Keitel, y los tres echando chispas con Paul. Como nunca había hecho otra cosa que guiones, Schrader, que a duras penas conseguía comunicarse con sus amigos, no tenía ni idea de dirección de actores. «Tengo una especie de cólera interior que tiende a crear un ambiente tenso», dice. «Mi psiquiatra me lo señaló hace años. Recuerdo que dijo: “Sólo por su modo de hablar crea tensión, esa manera que tiene de reprimir las palabras, o de escupirlas. Usted pone nerviosa a la gente”».

Para conseguir que se comprometieran, Paul había asegurado a cada uno de los actores que era la verdadera estrella de la película. Una vez empezado el rodaje, cada uno de ellos sintió que los otros lo eclipsaban; conclusión: Paul les había mentado, lo

cual no estaba muy lejos de la verdad. Según Schrader: «Richard empezó a darle a la coca otra vez. Siempre estaba quejándose, decía cosas como “Oh, voy a ser el compañero de Terry Malloy, me has puesto para que haga de negro gracioso”; en cambio, la actitud de Harvey era justo la opuesta: “Yo voy a ser Ed McMahon para su numerito de Johnny Carson”». ^[47] Y por eso no se hablaban. En cuanto yo decía “Corten”, empezaba una pelea». Prosigue el director: «Más o menos tres semanas después de empezar, un día me eché a llorar de repente y no podía parar. Richard me miró y dijo: “Eh, tú, mariquita, ¿vas a portarte como un hombre o no?”»

En otoño, esta algo hedionda *Blue Collar* estaba casi terminada. Dice la ayudante de montaje Janice Hampton: «Siempre pensé que Paul quería imitar a Marty. Tenía asma, tomaba tranquilizantes, tomaba coca...» Según Toback, cuando sólo faltaban por filmar los títulos de crédito, Schrader, borracho, le confió en una fiesta: «“Te diré una cosa, si quisiera podría joder a mi hermano y sacarlo de los créditos, y la verdad es que lo he pensado, pero después me dije que, si me cargo a mi hermano, ¿a quién no podría cargarme?” Me dio la impresión de que esperaba que le diera una palmadita en la espalda porque no iba a cargarse a su hermano». Al final, Universal se deshizo de la película, pero Paul recibió muchas buenas críticas. De hecho, la película es cruda e impactante, uno de los pocos retratos implacables y políticamente complejo de la vida obrera en los Estados Unidos. Schrader ya era director.

Coppola le había dicho una vez a Lucas que el impacto del éxito repentino «se parece mucho al de la muerte; cuando sales, eres una persona totalmente diferente». Recuerda Nancy Tonery, supervisora de guión que había trabajado con Coppola desde el primer *Padrino*: «Su personalidad había cambiado. Algo le ocurrió, antes o durante el rodaje en Filipinas. Ya no respetaba las convenciones, pisoteaba a todo el que podía. Cada vez que alguien le tocaba las narices o lo irritaba, lo despedía. Fue un desfile interminable de gente que llegaba y se iba. Y cada vez que alguien se marchaba, el siguiente no venía por menos del doble que el anterior».

A Ellie le alarmaba que su marido se identificara con el diabólico Kurtz más que con el relativamente benévolo Willard. Coppola siempre había tenido muy mal carácter, y no se cortaba un pelo: humillaba públicamente a los más cercanos a él, maldecía, gritaba, arrancaba las puertas de cuajo. Fred Roos había sido el cabeza de turco de *El padrino II*; con la presión de *Apocalypse*, el comportamiento de Coppola empeoró. Se cuenta que un día le tiró un pedazo de madera a Cray Frederickson, uno de los productores. Dice Al Ruddy, productor de *El padrino* y buen amigo de Frederickson: «Francis no le pagó ni un céntimo a ninguno. Y trató a esos chicos — Gray y Fred Roos— como si fueran sus esclavos. Pero, bueno, si alguien se cree que Francis es el emperador y que puede hacer lo que se le antoje, después tiene que aceptarlo».

En el sur de Filipinas, los rebeldes musulmanes se alzaron contra Ferdinand

Marcos, quien, convencido de que iban a bombardear el aeropuerto de Manila por la noche, cuando estaba iluminado, ordenó que lo cerrasen todos los días al caer el sol. En consecuencia, se prohibió que los aviones volaran de noche. Un atardecer, después de la puesta de sol, el piloto de Francis se negó a despegar su Mitsubishi. Francis perdió los estribos, pero por toda respuesta el piloto se encogió de hombros y dijo: «Es su avión, pilótelo usted». Francis, sin saber qué hacer, cogió su flamante Nagra NSN, una minigrabadora último modelo que había comprado en Hong Kong, la tiró al suelo y la aplastó con el tacón. Después, mirándola con tristeza, dijo: «Perdón, he matado a mi pequeña Nagra».

Coppola era, todo él, una herida abierta, y las inseguridades que albergaba respecto de sí mismo como artista —y que había disimulado con el fenomenal éxito de los últimos años— se filtraron en este rodaje como el zumo de un mango exprimido. Le preocupaba, por ejemplo, ser mejor adaptando obras ajenas que como creador de material original, y le preocupaba la posibilidad de hacer un filme grandilocuente sobre un tema importante. Una noche, acabadas de filmar las escenas del día, recordó un incidente humillante ocurrido durante el rodaje de *El padrino*. Estaba en el lavabo de caballeros, sentado en un inodoro, cuando entraron dos miembros del equipo diciendo que la película era «un cargamento de mierda y que el gilipollas del director no tenía ni idea de lo que estaba haciendo». Coppola levantó los pies para que no reconocieran los zapatos. Ahora temía que todos los que trabajaban con él pensarán que *Apocalypse* también era una mierda pinchada en un palo y que el director era un gilipollas. Pero ya era demasiado tarde para levantar los pies.

La moral del personal estaba por los suelos. Pese a la determinación de Coppola de hacer las cosas de otro modo, el suyo funcionaba como cualquier estudio; se derrochaba dinero en el director y en las estrellas mientras se cicateaba con todos los demás. A Storaro y su equipo de cámaras italianos los trataban como a verdaderos pachás; todas las semanas llegaba pasta fresca de Italia. Pero, por otro lado, Coppola dejó de pagarle las dietas al resto del equipo, lo cual a punto estuvo de provocar un motín. Las cosas se pusieron tan feas que, cuando el reparto y el equipo subieron como pudieron a un avión de transporte con destino a Manila, adonde querían ir a pasar el día libre, bañarse, llamar por teléfono y conseguir productos lácteos, un tipo armado con una metralleta tuvo que impedir que se abrieran paso a codazos. «Aquello era un estado de sitio», dice Tonery. «Gente aferrándose a los patines de aterrizaje de un helicóptero para escapar de Saigón».

Como si las condiciones de trabajo no fueran ya lo bastante malas, al comienzo de la tercera semana de mayo —tal y como le habían avisado—, un tifón cayó sobre la isla con la fuerza de un puñetazo. Llovió sin parar ocho, nueve, diez días seguidos, un torrente de agua que no cesaba de repiquetear sobre los tejados de los edificios. El

tifón arrasó uno de los exteriores, convirtiéndolo en una isla: los decorados quedaron enterrados en el barro y una motora terminó en la plataforma de despegue de un helicóptero. Pequeños grupos quedaron aislados por todas partes, sin comida, sin agua potable, sin lavabos. No había luz eléctrica, y los colchones se empaparon porque el viento había arrancado los tejados. Para colmo de males, se terminó el vodka.

Coppola se pasó parte de los días que duró el tifón con una actriz porno que había conocido durante el rodaje de *El padrino II*. Estaban en un hotel de Olongapo cuando actores y especialistas, en plan de coña, se acercaron a la habitación, tiraron la puerta abajo, cogieron al director y lo arrojaron a la piscina. Coppola apenas tuvo tiempo de cubrirse con una sábana.

El temporal obligó a suspender el rodaje. El 8 de junio, Francis despidió al reparto, regresó a San Francisco con nueve horas de primeras pruebas y sólo ocho minutos aprovechables. Fue el final de la Fase I. El rodaje ya llevaba seis semanas de retraso y había sobrepasado el presupuesto en tres millones, una auténtica hemorragia de dólares. No obstante, el descanso permitió que Coppola se diera un poco de aire para recuperarse y repensar el guión.

Fueron muchos los afectados por enfermedades tropicales, parásitos exóticos de todo tipo, que aprovecharon la oportunidad para tratarse. No había médicos en el plató, y la gente simplemente se había echado Clorox y vodka en las heridas y llagas. Bottoms tenía anquilostomiasis, y terminó con el hígado destrozado. Fred Forrest había caído desmayado sangrando por los oídos. A un obrero de la construcción filipino que murió afectado de rabia, lo enterraron con su camiseta de *Apocalypse Now*.

Coppola estaba asustado y deprimido. Con muchas propiedades pero escaso de líquido, al regresar de Filipinas se encontró con que le habían cortado el teléfono de su casa de Napa por falta de pago. Pidió tres millones prestados a United Artists, pero la compañía le puso las cosas difíciles. Si la película no superaba los cuarenta millones de recaudación, él sería personalmente responsable de los excesos de presupuesto. Si a *Apocalypse* le iba bien, pero no muy bien, es decir, si no reventaba las taquillas, Coppola tenía muchas posibilidades de quedar eliminado.

En la segunda mitad de la década, Estados Unidos parecía finalmente preparado para enfrentarse con el fantasma de Vietnam, al menos en las pantallas. Mientras Francis buscaba más dinero para *Apocalypse*, Hal Ashby seguía adelante con *El regreso*, protagonizada por Jane Fonda, Jon Voight y Bruce Dern y con fotografía de Haskell Wexler. También fue una producción de United Artists a cargo de Jerome Hellman, el mismo que había producido *Cowboy de medianoche*.

A Hellman le había encantado *El último deber*, y le había escrito a Ashby una carta propia de un *fan*. Como le había ocurrido a Zaentz, tampoco a Hellman, cuando

conoció a Ashby, le fue fácil adivinar si el director y él estaban en la misma onda. Pero Hal le cayó bien, y decidió no dejar pasar la oportunidad. «Pasamos un par de momentos feos», dice el productor. «Hal tendía a considerar cualquier comentario, incluso una sugerencia, como una crítica, una incursión en sus dominios. Fuimos amigos muchos años, y trabajamos juntos muy estrechamente, pero yo sólo sabía que estaba enfadado conmigo cuando no quería verme, nunca podía averiguar exactamente qué lo fastidiaba. Una vez tuve que entrar en la sauna de su casa, totalmente vestido, y enfrentarme con él, que estaba desnudo, para exigirle que me dijera por qué de repente había organizado una proyección sin mí. Por supuesto, lo negó. “Oh, no Jerry, no sé de dónde... Yo nunca te haría una cosa así”. Por supuesto, yo sabía que lo de la proyección era cierto».

Aunque Ashby y Mimi Machu seguían viviendo juntos en Malibú, la relación se había vuelto tormentosa. Durante el montaje de *Ésta es mi tierra* en la casa de la Apian Way, Mimi arrojó un cenicero a la pantalla de la Advent de Hal y le hizo un buen bollo. «A Hal le resultaba muy difícil dejarse querer», dice Mimi. «Eso lo asustaba de verdad, que alguien dependiera demasiado de él, y ya podía querer a alguien muchísimo, daba igual, hacía cualquier cosa para que se alejara de él. Era un hombre muy celoso, tenía celos de todos mis ex novios, no soportaba oír una palabra del padre de mi hijo [Sonny Bono], se ponía como un loco. Teníamos unas peleas tremendas y luego hacíamos las paces».

Cuando *El regreso* se estrenó a principios de 1978, fue un éxito imprevisto. Ashby había vuelto a imprimir a la película su toque mágico en la sala de montaje. Dice Jeff, el hijo de Wexler, que hizo el sonido: «Cuando terminamos de filmar el discurso de Voight en el instituto, al final de la película, me volví hacia Haskell y le dije: “Tenemos un problema muy serio; esto no funciona”. Hal había dejado que Jon se fuera por las ramas, y Jon soltó un rollazo, una estupidez, habría sido una verdadera vergüenza que eso hubiera terminado en la película. Pero mi padre dijo: “Dale una oportunidad. Ya sabes lo que Hal es capaz de hacer en la sala de montaje”. Y, sin duda, montó una escena sensacional, y es probable que fuera por esa escena por lo que Jon ganó el Oscar».

Terminada *El regreso*, Ashby empalmó con *Bienvenido, Mister Chance*, protagonizada por Peter Sellers y con guión de Jerzy Kosinski, que se estrenó con muy buena acogida de la crítica. Fue así como lanzó su propia compañía, North Star, tras un acuerdo con Lorimar, pero pronto empezó a caer en picado. Recuerda Peter Bart, entonces jefe de producción en Lorimar: «Después de *Bienvenido, Mister Chance*, Hal se fue quedando cada día más aislado, pasaba mucho tiempo sin salir de casa; cuando le hablaba, estaba clarísimo que estaba hablándole a alguien que se pasaba el día fumando porros». Ashby se volvió cada vez más excéntrico, hasta el punto de no permitir que nadie lo viera comer.

Lookiri to Get Out, una película acerca de cuatro jugadores, protagonizada también por Voight, no tenía un guión muy prometedor, que digamos, pero Hal pensaba que tenía una varita mágica. Se había metido a rodar *El regreso* con sólo un puñado de páginas de guión de rodaje, y la película había terminado siendo un gran éxito. (En efecto, el guión ganó un Oscar.) «Una de las razones por las que hizo *Lookiri to Get Out* con un guión asqueroso, y también *Second-Hand Hearts*, fue porque se tenía muy creído eso de que podía arreglarlo todo en la sala de montaje», dice Haskell Wexler. «Más que intentar reescribirlo, decía: “Bueno, filmemos esto que yo cortaré hasta la reacción del otro tipo; quedará bien”». Corría el rumor de que preparaba el filme en el viaje de seis horas por carretera de Los Ángeles a Las Vegas. Añade Wexler: «Hubo muchas malas vibraciones en esa película. Hal se volvió loco. Teníamos el decorado del casino, y nos pasamos diez o doce días con un montón de cámaras filmando añadidos, dados, cartas. Hal quería que el segundo cámara hiciera una panorámica siguiendo una carta, y el chico falló. Hal se puso furioso y lo despidió en el acto. Yo creía que había perdido la razón, y sin duda un poco majara estaba». De hecho, Ashby estaba cada vez más metido en drogas, esnifaba pasta de coca y también coqueteaba con la heroína. Tras una noche de juerga salvaje con Mick Jagger y compañía durante la filmación de *Let's Spend the Night Together*, el documental sobre los Rolling Stones, se metió una sobredosis y se desmayó en el Devil Stadium de Phoenix. Tuvieron que sacarlo en camilla con una jeringa en el brazo.

Hal contrató a todas sus ex amigas y las puso en la nómina del montaje. Era su manera de decirles que lamentaba lo ocurrido y que se preocupaba por ellas. Ninguna sabía nada de montaje, y ni siquiera se presentaban, excepto Machu. Siempre insomne, Hal llegaba a la sala de montaje a las cuatro de la mañana, con su chaqueta Levis bordada, o tal vez cubierto con una toalla que se enrollaba a la cintura como una falda, pegada por delante con Velero. «Cuando Hal aparecía, uno nunca sabía qué había tomado, si había comido algún honguito, si había tomado ácido, coca o qué», recuerda Janice Hampton, montadora. «Oíamos su Mercedes y decíamos “Ya llega el Capitán Chiflado al puente de mando. Entraba, descalzo, no saludaba ni preguntaba cómo estábamos; se sentaba y se pasaba dos o tres horas mirando la película, nunca decía una palabra. Se parecía a contemplar a un genio loco. Encendía un porro, y si sabía que fumabas hierba pero no fumabas con él, se enfadaba y no te hablaba. Miraba el reflejo en la pantalla del KEM mientras todos daban una calada. En cuanto sabía que estabas colocado, empezaba con los juegucitos mentales, y la verdad es que se esforzaba por tratarte como a un perro. Era un sádico. “A ver, dime, si hago tal cosa o tal otra, ¿cuánto he sacado y cómo es que todavía seguimos sincronizados?” Pero en realidad él nunca podía sincronizar, iba demasiado ciego. Y así nos pasábamos los días; era una tortura china». Era habitual que Hal perdiese la cabeza si

no conseguía encontrar algo o a alguien que no se moviera lo bastante rápido, y entonces levantaba la pesada empalmadora por el aire y la arrojaba en dirección al infractor. Un día, en un momento de calma, contó que una vez había decidido suicidarse metiéndose en el océano, y que antes fue a comprarse un traje de baño que le quedara bien. Como no pudo encontrar ninguno que le gustase, desistió.

Con todo, a Hampton le gustaba. Ella era una pelirroja que lo había conocido en el dormitorio de su cama de Malibú, donde había llegado con el cuaderno de notas en la mano y aire muy profesional a comentar el montaje. Hal, desnudo de cintura para arriba y cruzado de piernas, la recibió sentado en su cama de gran tamaño; mechones de pelo rubio ya algo canoso le cubrían la cara como barbas de maíz, y tenía algo de gurú indio, rodeado de potes llenos de diferentes clases de marihuana y liando un porro tras otro de una hierba que guardaba en un bol de plata. «Creo que todo lo que he aprendido de valor, lo he aprendido de Hal», prosigue Hampton. «Tenía un ojo único, no conocí a otro igual». Él le tiró los tejos, por supuesto, pero ella siempre mantuvo las distancias. «Con Hal nos movimos siempre en esa delgada línea»; dice. «Había que mantenerlo interesado, pero sin liarse en serio con él; de lo contrario, se aburría».

En *Lookiri to Get Out*, Ashby desapareció dos meses después del rodaje, dejando a los montadores sin supervisión. Cuando regresó, con la atención al detalle de un adicto, se pasó semanas montando escenas de siete u ocho minutos, docenas de versiones de los números de los clubs de Las Vegas, al ritmo de «Message in a Bottle», de Police, algo que los montadores sabían que nunca se utilizaría. «No recuerdo haberme sentado jamás y haber visto toda la película», dice Eva Gardos, una de las montadoras de Hal. Se pasaron casi dos años en la sala de montaje.

Los ejecutivos de Lorimar, cansados de esperar, trataron de quitarle la película, algo particularmente humillante para un montador de la talla de Ashby, e iniciaron acciones legales para impedir que se fuera a trabajar a otra parte, razón por la cual no pudo dirigir *Tootsie*. Ashby llevó sus carretes en el maletero del coche un mes entero, pero al final los entregó, cosa que en el pasado nunca habría permitido que ocurriese. Ahora, no obstante, lo único que hizo fue esconderse en su refugio de la playa y no hablar con nadie. Voight permitió que el estudio le dejara montar su versión con Bob Jones. Recuerda Jones: «Yo lo llamaba y le decía: “Hal, vamos a proyectar esto, quiero que lo veas”, pero no reaccionaba. “Hal, van a estrenarla”. Nada».

Hal, resentido, acusaba a su abogado, Jack Schwartzman —casado con Talia Shire, la hermana de Coppola—, de sus problemas financieros. «Pero Hal ya estaba destruido», dice Bart; «no necesitaba que nadie lo ayudara a autodestruirse». Añade Jeff Berg, su agente: «La mayoría de las veces era imposible acercársele. Le dejabas un mensaje, pero no respondía; tuve que ir hasta su casa de la playa en coche y golpear a su puerta. Pensé: ¿Qué está pasando? Lo que Hal quería decirme era: “Sí,

eres mi agente, eres mi nexa con el mundo del comercio, el que me simplifica las cosas, pero no estás de mi parte”. Para él, nadie estaba de su parte».

A finales de julio, Coppola, Ellie y Sophia, la hija de ambos, regresaron a Filipinas para el comienzo de la Fase II. Nadie quería volver, y muchos no lo hicieron. Sheen se mostró particularmente reacio. «Cuando Marty regresó después del tifón, estaba realmente asustado», recordó luego Gary Morgan, un amigo. «Dijo: “No sé si voy a sobrevivir. Esos cabrones están locos”. En el aeropuerto se despidió de todo el mundo».

Hasta *Apocalypse Now*, Coppola nunca se había metido demasiado en el mundo de las drogas. «Empecé a fumar hierba», recuerda. «La marihuana me hizo cierto efecto; cuando fumaba me resultaba más fácil decir cómo me sentía. Se parecía a Vietnam: la hierba estaba ahí y todo el mundo fumaba. También empecé a volverme muy paranoico».

Dennis Hopper conocía a Coppola desde finales de los años sesenta, cuando Francis escribió el guión de *Patton*. Hopper llegó a Filipinas, borracho y colocado, a comienzos de septiembre. En los últimos años de la década, su caída había continuado; entraba y salía de curas de desintoxicación, pero nada funcionaba. Hubo un momento en que decidió que, básicamente, era alcohólico, y dejó de beber, pero no de consumir drogas. Iba a las reuniones de Alcohólicos Anónimos con quince gramos de cocaína en el bolsillo. Vivía tan ido que a veces se presentaba en las reuniones de Narcóticos Anónimos por error, miraba las caras amarillentas de los ex yonquis y proclamaba histriónicamente: «Soy alcohólico».

Poco después, Hopper se presentó con su atuendo de costumbre —sombrero y botas de *cowboy*—, colocado, en la fiesta de graduación de su hija Marin, en la correcta y formal Wooster Academy, cerca de Ridgefield, Connecticut; según Brooke Hayward, su ex mujer: «Intentó seducir a la mejor amiga de Marin. Fue una pesadilla. Estamos hablando de unas crías de apenas dieciséis años, diecisiete a lo sumo. A Dennis siempre le gustaron las adolescentes».

Tras la graduación de Marin, la niña le hizo una de sus raras visitas. (Dice su madre que la niña se quedaba catatónica siempre que se mencionaba el nombre de su padre.) El avión llegó con retraso, y Dennis tuvo tiempo de sobra para emborracharse en el bar del aeropuerto de Albuquerque. De camino a Taos, Hopper se detuvo en una casa junto a la carretera a recoger algo, posiblemente una pistola. Ya había oscurecido. Su amiguita de turno quiso quitarle las llaves del coche, pero él las arrojó a los arbustos. Marin recuerda que, cuando bajaron del coche, «disparó unos cuantos tiros al aire por encima de nuestras cabezas con ese revólver que llevaba en el coche. Por sorprendente que parezca, encontró las llaves y se largó, dejándonos allí». Más tarde, Brooke recibió una llamada mientras estaba en una cena en Southampton. Recuerda que un amigo le dijo: «“Tienes que sacar a Marin de aquí. Dennis se ha

vuelto loco otra vez”. Yo pensé: Oh, no, ¿esto no va a terminar nunca?» (Hopper niega que esto ocurriera.)

Hopper fue a las Filipinas con su pareja, Catherine Milinaire, fotógrafa e hija de la duquesa de Bedford. Son varios los que recuerdan haber visto un colchón en llamas salir volando por una ventana, y haber oído un disparo durante una noche loca en Pagsanjan Rapids, el hotel donde todos se alojaban, aunque ella niega que Dennis le disparase. Al día siguiente, otros la vieron con un ojo morado. «Seguro, le había pegado en la cara, tenía un bonito ojo a la funerala», dice un ex miembro del equipo. (Milinaire se niega a hacer comentarios.)

Y por fin terminaron el «complejo de Kurtz», el alucinante decorado salpicado de cadáveres, muchos de ellos reales. Recuerda Frederickson: «El tipo que buscó los cadáveres decía que los sacaba de un laboratorio de investigación, pero en realidad se dedicaba a profanar tumbas».

Cuando llegó Brando a principios de septiembre, con cuatro meses de retraso, el coste del rodaje pasó de cien mil a ciento cincuenta mil dólares por día. El actor insistió en dormir en una casa flotante, y hubo que transportarla por tierra hasta un lago cercano. Coppola no tardó nada en darse cuenta de que Brando no había leído *El corazón de las tinieblas*, y de que no había hecho absolutamente nada para prepararse el papel de Kurtz. Alguien dijo que Francis desapareció en su caravana y ya no volvió a salir. «Todos esperábamos el momento de filmar, pero Brando jugaba a ser Westmoreland y Francis se hacía el Ho Chi Minh», dice un miembro del equipo. Según Hopper, Coppola se pasó días enteros leyéndole a Brando la novela de Conrad. Cuando llegó el momento de filmar la última toma del último día de todas las escenas de Brando, Coppola dejó la dirección en manos del ayudante y se marchó en su helicóptero. Fue su manera de decirle a Brando que se fuera a la mierda.

Entretanto, con lentitud insoportable, Coppola iba adivinando el camino que lo llevaría hacia un desenlace. Willard, abrazando el primitivismo, finalmente mata a Kurtz. Pero ¿después qué? El director no podía encontrar un buen final. El filme estaba tan cargado de Significado, con mayúscula, tanto Joseph Campbell, sacrificios rituales, bestias mágicas y dioses moribundos, que la más bien convencional escena de la batalla prevista en el guión parecía poco menos que inadecuada. «Dejar que la película se volviera más surrealista, más intensa, significaba meterme en camisa de once varas, acorralarme, y no había salida», dice el director. El humor de Coppola continuó cambiando bruscamente, pasando del delirio provocado por su borrachera de ego a la más profunda depresión.

Francis, que se lio con varias de las mujeres que participaron en el rodaje, se quejaba de que quería tener más niños, pero Ellie se negaba. Además de la actriz porno, tuvo una aventura con una núbil aspirante a estrella que había sido conejito de *Playboy*, Linda Carpenter, chica del mes en agosto de 1976 con el nombre de Linda

Beatty. (Coppola dice que nunca tuvo nada ni con la actriz porno ni con Carpenter.) Y no hay que olvidar a Melissa Mathison, a quien Francis había pedido que reescribiera el guión de *El corcel negro*, que lo visitaba de vez en cuando.

Una vez, Mathison acompañó a Francis y a un pequeño grupo a proyectarles algunos metros de película al presidente Marcos y su esposa, Imelda. «El palacio parecía una fortaleza, un antro de maldad», recuerda Mathison. «La mesa del comedor era enorme, medía seis metros y medio de largo, y estaba cubierta con hileras enteras de barritas de caramelo; había unas cien Clark Bars, otras cien Three Musketeers, todas para nosotros. Imelda entró por uno de los lados de la gigantesca sala, con todas sus damas de compañía vestidas de punta en blanco, con trajes de Chanel; ¡y nosotros nos habíamos puesto los pijamas negros de los vietnamitas! Luego entró Marcos, por el otro lado, con todos sus hombres. Se saludaron cordialmente con la cabeza. Se notaba que no se habían visto en unos tres años. Vittorio colocó al fondo de la sala su pequeño proyector, mientras Francis soltaba un discurso y las damas de compañía de Imelda reían y comían barritas de caramelo. Ella se sentó delante de mí, y cada vez que aparecía en la pantalla un actor guapo, decía: “¿Ése es Marlon Brando?” Fue surrealista».

Coppola no se esforzó mucho por ocultarle sus escauceos a Ellie, a la que tampoco trataba con mucha consideración. Dice un miembro del equipo: «Ella no decía nada; se quedaba en segundo plano y daba la impresión de que aguantaba bastantes malos tratos. Era penoso». Según otra fuente, Coppola miraba los copiones sentado en primera fila, flanqueado por su montador y su chica de la semana. Detrás de ellos, diez o quince sillas para Storaro y los cámaras y otras personas del equipo. Ellie llegaba tarde como si tal cosa, se sentaba al fondo, en el suelo. Un día como otros, Francis llegó al lugar de rodaje en su avión. Saltó, seguido de su piloto y una amigueta. Después, descargaron el equipo, y a continuación bajó Ellie. La gente comentó en broma que debían de haberla traído en la bodega. Como para Sandy Weintraub, era muy duro para ella vivir con un hombre que era constantemente el centro de atención, al que no hacían más que decirle que era un genio. Ellie se sintió obligada a contrapesar tanta adulación reservándose su aprobación, lo cual a Francis le fastidiaba porque era precisamente la aprobación de su mujer la que más ansiaba. «Nunca sentí que mi mujer confiara en mí», se quejó Coppola. «Sentía que se entrometía y que se alineaba con la gente que yo... Mi mujer es una persona normal, y por eso tiene respecto de mí la misma clase de dudas que la mayoría de los llamados normales».

Por otra parte, la adoración de Mathison, embobada con Coppola, disipaba las dudas del director, en quien ejercía un efecto afrodisíaco. Era «como la chica que se enamora perdidamente de su profesor», dijo Coppola. «Su confianza en mí me hacía sentir seguro... La confianza es algo muy importante cuando todos te dicen que vas a

fracasar. Por eso, Melissa siempre me hacía sentir en el séptimo cielo, como si me dijera que tenía talento y que iba a conseguir lo que quisiera».

Cuando un miembro del equipo le preguntó cómo podía tratar tan mal a Ellie, Coppola dijo: «Mira, hay estas tres mujeres en mi vida, y cada una de ellas es muy distinta, cada una de ellas ocupa un lugar distinto. No le hago daño a nadie. Todo esto depende de mí, todo lo que hago me hace muy feliz y, además, todo el mundo saca su tajada. Eleanor y mi familia son felices porque yo soy feliz». Sin embargo, mucha gente que no era tan feliz pensaba que a Coppola le interesaba más follar y fumar hierba que filmar la gran obra de arte que pensaba que iba a hacer.

Coppola volvió a suspender el rodaje en diciembre de 1976; pausa navideña y final de la Fase II. De regreso en los Estados Unidos, se encontró casualmente con Kael. Ella, rebosante de consejos, como de costumbre, le advirtió que no usara la «Cabalgata de las valquirias» para la luego célebre secuencia en la que una flotilla de helicópteros americanos descienden, disparando misiles y soltando bombas de humo color mostaza, como negras aves de presa sobre un racimo de chozas de paja donde juegan unos escolares, mientras Robert Duvall, en su personaje del coronel Kilgore, proclama: «Me encanta el olor del napalm por la mañana» y mira cómo sus hombres practican surf. Coppola recuerda: «[Kael] era una marisabidilla. Dijo que eso ya lo había usado Lina Wertmuller en *Seven Beauties*. Yo siempre creí que Kael me atacaba porque no le lamía el culo todo lo que se suponía que debía lamérselo».

Coppola proyectó en San Francisco un borrador de montaje y no hizo nada más; siguió igual, tan maníaco como depresivo estaba la semana anterior. Ellie sospechaba. «Nunca, en ninguna de sus películas, lo había visto tan alterado. Siempre fue un auténtico sufridor, un atormentado», escribió Ellie en su diario. «Es una especie de frenesí... Si digo algo en contra, lo toma por desaprobación, deslealtad o celos. Siento como si le faltara cierta capacidad de discriminación, esa sutil discriminación que traza la línea entre lo que es visionario y lo que es locura. Estoy aterrorizada».

Casi inmediatamente después de haber dado en el blanco con *Shampoo*, Beatty se zambulló de cabeza en una comedia ligera, *El cielo puede esperar*, con guión de Elaine May. Beatty colocó la película en Warner; pero, una vez más, como había ocurrido con *Shampoo*, hubo problemas. Los de la productora empezaron a ningunearlo: nada de fuente de agua refrigerada en el despacho de producción y otras humillaciones por el estilo. En realidad, los problemas empezaban en las altas esferas. Según él mismo dijo, Ted Ashley sentía que «Warren, que era uno de los más maniáticos y más obsesivos, podía coger una película que nosotros calificábamos de marginal desde el punto de vista comercial y llevarla a un punto en el que lo más probable era que perdiésemos un montón de dinero». Según una fuente, Beatty se demoraba y no presentaba el presupuesto de la escena del cielo. Wells preguntaba; Beatty se hacía el remolón. Wells le volvía a preguntar; Beatty seguía perdiendo el

tiempo. Wells y Beatty eran dos negociadores duros; se pinchaban el uno al otro. Finalmente, poco antes de que llegara la hora prevista de inicio del rodaje, se celebró una reunión entre Wells, Calley y Beatty. Wells volvió a preguntarle cuáles serían las cifras de la famosa escena del cielo. Beatty, irritado, dijo: «¿Quieres hacer un presupuesto o quieres hacer una película?» Como de costumbre, Wells quería un presupuesto, y lo despidió. Wells y Towne habían estudiado y jugado al waterpolo juntos. Wells había jugado de portero, y Towne dijo, en broma: «Sigue siendo un portero; no deja que nadie marque».

El estudio iba a lamentarlo. Beatty siempre tenía a alguien en quien apoyarse. Había puesto a trabajar su indudable poder de seducción con el objetivo de seducir a Barry Diller, que se enorgullecía de ser uno de los duros de la industria, pero Diller no era competencia para Beatty, que solía llamarlo, en broma, «el presidente». Dice Simpson: «Barry tenía sus niños mimados, sus favoritos. Le encantaba jugar con Beatty y con Redford, mientras un montón de cosas quedaban en nada». En cualquier caso, Diller tomó cartas en el asunto y el mismo día en que Wells dijo que no, él dijo que sí.

Esta vez Beatty decidió dirigir él mismo la película, pero, puesto que también se había reservado el protagonista, le pidió a Buck Henry que la codirigiera. Junto a Beatty, en el reparto figuraban, entre otros, Charles Grodin y Dyan Cannon. Después de la aparición, en 1970, de una reseña en *The New York Times Magazine* en la que se calificaba a Henry de «guionista más solicitado de Hollywood», las cosas ya no habían vuelto a irle tan bien. Era listo, malicioso y gracioso, un hombre sociable que tenía que estar en todas las inauguraciones de galerías, en todos los estrenos, en todas las fiestas, y que aceptaba todos los trabajos que se presentaban. En consecuencia, cuando le encargaron este guión, no le resultó fácil sentarse a solas y escribir. Dirigir, incluso codirigir, una película de Beatty era una gran oportunidad; pero terminó siendo una bendición mixta. «Warren es un artista de la manipulación», dice Henry. «Cuando llegué a Paramount, el primer día, en el portal de entrada había un letrero que decía: “Bienvenido a Paramount, la casa de Buck Henry”. Por supuesto, pocos días después el letrero decía: “Bienvenido a Paramount, la casa de Charles Grodin”».

Beatty y Henry se pusieron a buscar a la protagonista femenina. El director probó a decenas de actrices. Después de cada una de las pruebas, se volvía hacia Henry y le decía, con nostalgia: «No es Julie». Recuerda Henry: «No me di cuenta de que todo era un simulacro de casting hasta bastante más tarde, tras oírle decir “No es Julie” unas cincuenta veces». Hacía tiempo que lo de Julie y Warren había terminado, y a ella no le interesaba actuar en esta película; por otra parte, tampoco estaban lo que se dice en buenos términos. Beatty tuvo que enviar a Inglaterra a su primo, David MacLeod, para que intercediera por él. Finalmente, Christie aceptó. «Creo que Beatty siempre supo que la protagonista iba a ser Julie», dice Henry. «Pero estaban los dos

tan susceptibles que él también sabía —es muy listo cuando se trata de hacer esta clase de jugarretas— que al final de la película no podría decirle “Julie, quiero que en esta escena me mires a los ojos” sin que ella se irritara. Necesitaba a alguien que en ese momento ocupase el lugar de director para poder decirle a su ex: “Julie, míralo fijamente en esta escena mientras te habla”. Y el elegido para ese papel fui yo».

En efecto, hay una escena de la película en la que Warren y Julie caminan por las rosaledas de una mansión. Él lleva una elegante cazadora de piel, y ella el peinado que más detestaba, el que con sorna suele llamarse «*dolly girl*». En la película, una música romántica inunda la banda sonora y ahoga la conversación, en la cual Christie dice, en su cortado acento inglés: «No puedo creer que sigas haciendo estas películas tan tontas cuando..., bueno, cuando por toda Europa se están haciendo unas películas fabulosas, acerca de problemas reales. Fassbinder, por ejemplo. Y tú sigues haciendo esta mierda»; dicho lo cual, la actriz sonrío como si tuviera miel en la lengua. Beatty no se enfadó; simplemente se rio, pero... ahí estaba otra vez la vieja comezón: ¿era un cineasta serio? *Reds*, su siguiente película, disiparía todas las dudas que quedaban.

Beatty vivía permanentemente afligido por la enfermedad del perfeccionismo, y a medida que su poder aumentaba, pudo permitirse esa neura cada vez más. «Warren es el único director con el que me he peleado de veras», recuerda Henry. «Nos peleábamos por cualquier tontería. Por ejemplo, Warren decía: “Es medianoche, filmemos dos horas más”.

»“Vete a la mierda; tenemos que levantarnos a las seis”.

»“Es igual; tenemos que seguir trabajando esta escena”.

»“Ni hablar. Ya está perfecta como está”. Le gustaba darle vueltas y vueltas a todo; rodábamos hasta bien entrada la noche, hasta las dos o tres de la madrugada. Cuando terminábamos, el equipo y los actores desaparecían, pero Warren se sentaba a una máquina de *playback*^[48] a mirar las tomas del día, sin decirle adiós a nadie y dejando que todos se fueran en desbandada».

Coppola regresó a las Filipinas hacia finales de enero de 1977, convencido de que esas serían las últimas semanas de rodaje. Eleanor se quedó en San Francisco, desde donde le enviaba la provisión habitual de acondicionadores de aire, mantelerías, bistecs congelados y utensilios de cocina, mientras no dejaba de amargarse pensando en el estado de ánimo de su marido. Cuando no pudo más, le envió un télex en el que le transmitía sus temores. Le dijo, entre otras cosas, que con sus líneas de abastecimiento de comida y equipo estaba creando su propio Vietnam, «la misma situación que había ido a desenmascarar». Lo trató de «imbécil», y envió copias a Tavoularis, a Storaro e incluso al jefe de producción. Francis se puso hecho una furia. Justo en ese momento, cuando su vida profesional pendía de un hilo, Ellie lo apuñalaba por la espalda. Cinco días más tarde, el 5 de marzo de 1977, Martin Sheen sufrió un infarto. Coppola sabía que si se enteraban en Los Ángeles o en Nueva York,

les cerrarían el grifo. Si Sheen no podía volver a trabajar, todo habría terminado, y él lo perdería todo. Consternado y muerto de miedo, se enteró de que, para colmo de males, los del equipo empezaban a llamar a Estados Unidos diciendo que el actor había muerto.

Sus cambios bruscos de humor se hicieron cada día más imprevisibles. En sus propias palabras: «Estábamos en la jungla, éramos demasiados, teníamos acceso a mucho dinero, a demasiado equipo, y poquito a poco fuimos enloqueciendo». Francis vivía ahora en Hidden Valley, un espectacular centro turístico construido en el interior de un volcán inactivo, y fumaba kilos de marihuana. Pese a que el tiempo mejoró — el calor opresivo cesó y llegó un viento fresco y seco—, el director estaba de pésimo humor. Melissa acababa de irse, y él se culpaba del infarto de Sheen. Una noche, a mediados de marzo, Coppola hizo traer de Japón a un *chef* para que le preparase una elaborada comida *kobe*. De repente, se hincó de rodillas ante el japonés, llorando, y tuvo uno de sus clásicos ataques de epilepsia; empezó a darse de cabezazos contra la pared, a revolcarse por el suelo, a echar espuma por la boca. El piloto le metió un cinturón en la boca para que no se mordiera la lengua. Hacía días que Coppola venía hablando sin parar de ensayar con Linda Carpenter una escena en la que ella leía el tarot, y ahora, en su delirio, afirmaba estar convencido de que Carpenter era una bruja, de que él era el demonio, y la película, una encarnación del mismísimo Mal: el Apocalipsis del título iba a comenzar de un momento a otro. Juró haber visto la luz blanca, dijo que se iba a morir. Su última voluntad: que Lucas terminara la película. Dos días más tarde, con aspecto de haberse recuperado, hizo que le trajeran por avión una copia de *Ser o no ser*, de Lubitsch, una de sus películas favoritas.

Eleanor, que seguía en San Francisco, voló a Filipinas para estar a su lado. Según Cyndi Wood, otro de los conejitos de *Playboy* que también se alojaba en Hidden Valley, Coppola le pidió que le contara a su mujer que tenía una relación con Carpenter. Wood lo hizo. Francis y Ellie hablaron de separación o divorcio. «Yo estaba metido en varios triángulos amorosos, algo que no podía controlar; además, estaba cansado y Marty acababa de tener un infarto. Era mi dinero el que estaba gastando, y no me sentía bien en mi relación con Ellie», recordó más tarde Francis. Sin embargo, no podía convencerse a sí mismo de la conveniencia de una separación. «No quería perder a mis hijos», dijo. «Muchos hombres pueden hacerlo, pero yo no soy esa clase de persona que puede dejar a su familia sin mayores problemas y formar otra. Nunca lo haré, sencillamente no puedo». Francis se echó a los pies de Eleanor, le acarició los tobillos, gimió: «Nunca volveré a hacerlo, nunca volveré a hacerlo».

El 20 de marzo, día en que se cumplía un año del inicio del rodaje, pasó sin pena ni gloria. Sheen se recuperó increíblemente rápido, y a mediados de abril ya volvía a trabajar. A principios de mayo, Coppola dio la filmación por terminada y regresó a San Francisco a mediados de junio de 1977, unas semanas después del estreno de *La*

guerra de las galaxias, al que no pudo asistir, en un BAC 111 —un avión de ochenta plazas y considerables dimensiones, más o menos cuatro veces un Gulfstream, que había conseguido sacarle a un millonario sudafricano del ramo de los fertilizantes—, después de un rodaje que duró doscientos treinta y ocho días (el doble de *Tiburón*) y en el que se filmaron doscientas cincuenta horas de película. El presupuesto, que inicialmente era de trece millones, ya rozaba los treinta, y seguía subiendo. Francis había perdido casi cuarenta y cinco kilos; no es de extrañar: por excederse del presupuesto había contraído una deuda de catorce millones. A United Artists, que había invertido 25 millones en la película, le pareció prudente hacerle a Francis un seguro de vida por quince millones. Si el director moría, United Artists ganaba un millón. Francis comentó, en broma, que valía más muerto que vivo.

Coppola necesitaba todavía otros diez millones para la fase de posproducción, y se vio obligado a hipotecar el resto de sus bienes, incluidas la casa de Napa y las futuras ganancias por las recaudaciones de *El corcel negro*, que por entonces ya había comenzado a rodarse, dirigida por Carroll Ballard y con los auspicios de Francis.

Coppola hizo un esfuerzo importante para terminar la película cuanto antes. Un equipo de carpinteros se dedicó a construir mesas de montaje personalizadas, de madera de caoba traída de las Filipinas y láminas de contrachapado de arce. Francis dividió la película entre varios equipos de montadores y reforzó el personal de la sala de montaje. Ascendió a montadora a una de sus ex canguros, y contrató a casi todo el que por casualidad entraba por su puerta. Más de un montador veterano enarcó las cejas. «El montaje pasó a estar en manos de las *groupies* de Francis», se quejó uno de ellos. Pero la verdad es que Francis también les dio trabajo a los aspirantes que, por no estar afiliados al sindicato, nunca habrían sido capaces de introducirse en el ramo en Los Ángeles o Nueva York. Dice Jerry Ross, un montador de sonido: «Todo lo que tengo se lo debo a su maravillosa locura».

Sin embargo, Francis estaba tan deprimido que el trabajo se paró lenta y estrepitosamente. «Íbamos a trabajar todas las mañanas, pero durante tres meses no hubo literalmente nada que hacer», dice Richard Candib, ayudante de montaje. En otoño fueron varios los despedidos, y Francis se fue a Europa en su BAC 111. (Tavoularis fue el responsable del diseño *art-déco* de los interiores del avión, una réplica del despacho, y también diseñó los uniformes de la tripulación.) Más de uno sospechó que Melissa lo acompañaba en ese viaje.

En octubre, Francis le había dicho a Eleanor que estaba enamorado de otra mujer. «La emoción me inundó como una marea», escribió Ellie. «Fue un golpe en el pecho que me hizo retroceder». Francis le dijo que las quería a las dos. «En realidad, me había sentido a gusto tragándome sus mentiras», prosiguió ella. «Parecía Kay en la última escena de *El padrino*. Todo le dice que su marido es un asesino, y cuando se lo pregunta, él le dice que nunca ha matado a nadie y ella se lo cree. Y yo, año tras año,

tuve todos esos indicios: los regalitos, las notas, las cosas que encontraba en los bolsillos de Francis después de un viaje, el *pin* que le enviaron a Filipinas y que él llevaba en el sombrero como amuleto de la buena suerte. Y cuando le preguntaba, lo que me contestaba era: “Pero Ellie, si es sólo una amiga, me ha ayudado mucho... No representa una amenaza para ti”. Yo me lo creía, negaba la evidencia. No quería ver la verdad». Ellie pensó en Jackie Kennedy, que salió adelante sola y pudo vivir su vida después del asesinato del presidente. «Una parte de mí ha estado esperando que Francis me dejara, o que muriese, para poder vivir mi vida como quiero vivirla». Al final, no pudo más, y entró en la cocina y empezó a estrellar platos de porcelana contra las paredes.

Coppola prometió romper con Mathison, pero siguió viéndola. Ella lo acompañó a una proyección especial de *El último vals*, en Los Ángeles, organizada para él por Martin Scorsese, y se mudó a una casa en Wolfback Ridge Road, en la parte alta de Marin Headlands, Sausalito, con una vista espectacular de la bahía. Francis le pagaba el alquiler. Cuando Ellie no estaba por ahí, lo cual ocurría a menudo —estaba ocupada decorando la casa de Napa—, Francis llevaba a Melissa a las proyecciones.

Dennis Jakob, el compinche de Francis, entró a formar parte del equipo de montadores. Jakob era un excéntrico, por no decir más, pero el director lo consideraba un genio. Se cuenta que trabajaba con una calavera en el regazo, y que pasaba nerviosamente las puntas de los dedos por la superficie del cráneo. Para entonces, Francis había vuelto a las andadas y flirteaba con una bonita aprendiz de montadora que, al parecer, también le gustaba a Dennis, quien, tras decirle a Francis: «Puedes quedarte con ella o con Melissa, pero con las dos no», se marchó llevándose varios carretes con la última y tercera parte de *Apocalypse Now*. Un día, Francis recibió una bolsita de plástico llena de cenizas; Jakob decía que eran película quemada. Cuando los dos ayudantes de montaje fueron a negociar con Jakob, éste dijo que volvería con los rollos si Francis le enviaba a Mathison para que se acostara con él. Al final, lo convencieron para que devolviera la película. (Fue imposible encontrar a Jakob para pedirle que comentara este episodio.)

Mientras Coppola hacía el tonto, otras películas le quitaban el soñado primer puesto. *Encuentros en la tercera fase*, que terminó costando la friolera de 19,5 millones, se estrenó el 16 de noviembre de 1977, y esa misma semana *La guerra de las galaxias* superó a *Tiburón*, convirtiéndose en la película más taquillera de todos los tiempos. Spielberg creía que si *Encuentros en la tercera fase* hubiera llegado a las salas antes que *La guerra de las galaxias*, le habría ido mejor. Las críticas, demasiado efusivas, lo trataban con adoración; Kael dijo que Spielberg era un «mago».

El mensaje político de la nueva película de Spielberg no era, en el fondo, tan diferente del de *Tiburón*, claramente influida por el Watergate: el Gobierno conspira para mantener oculta una verdad importante, y solamente un ciudadano de a pie es

capaz de llegar al fondo de la cuestión. No obstante, en alguna parte del camino que lo condujo a *Encuentros en la tercera fase*, Spielberg debió de comprender lo mismo que comprendió Lucas después de *THX*, a saber: que el público estaba cansado de malas noticias. Aunque a los dos les encantaba verse indirectamente descuartizados, desmembrados por unos dientes enormes y afilados, aún más les gustaba que los exaltaran, abrumados por un poder que era benévolo, *El exorcista* al revés. Se podía hacer más dinero cogiendo el camino elevado y apelando a nuestros mejores sentimientos; el asombro reverencial era más comercial que el miedo.

Y una vena aún más rica era la visión sentimental: lo mejor de nosotros es ese niño que llevamos dentro, la inocente criatura que en el fondo somos. El Neary interpretado por Dreyfuss es el primero de una larga serie de «adultos infantiles» en pleno estado de regresión. Absorbido por su obsesión, juega con el puré de patatas y hace con la papilla una maqueta de Devils Tower, el lugar donde la nave nodriza llega a la Tierra y lo recoge, devolviéndolo al útero. «Sí, quise adoptar deliberadamente el punto de vista de un niño», dijo Spielberg; «esa inocencia previa a la educación que permite que alguien dé un salto enorme. Neary no se diferencia de los demás niños de la película».

Al mismo tiempo, Neary es una versión de Arnold, el padre de Spielberg, un hombre obsesionado con su trabajo y siempre ausente para la familia. Porque, por más que Lucas y Spielberg quisieran dar rienda suelta a sus complejos de Peter Pan y hacer que los hijos del *boom* de la natalidad regresaran a los juegos del parque, por más que respaldaran a los niños frente a los adultos, sus películas, y las de Spielberg en particular, están teñidas por el deseo de un padre ausente, por una nostalgia de la autoridad. En las familias de sus películas suele faltar el padre; los argumentos se ponen en marcha por el vacío moral y emocional que reina en el centro del hogar, un conflicto que resolverán unos sucedáneos de la figura paterna. Tanto la trilogía de *La guerra de las galaxias* como la de Indiana Jones terminan con un toque de armonía generacional, con la revelación de que el arrepentido Darth Vader es el padre de Luke y la reconciliación de Indy con su padre en *Indiana Jones y la última cruzada*. Las últimas palabras de Indy son «¡Sí, señor!». En *Encuentros en la tercera fase*, Neary-niño entra en la nave nodriza envuelto en una bruma onírica y se rinde al poder superior de unos adultos idealizados, tal como los ven los niños, de la misma manera que *La guerra de las galaxias* termina con la famosa parodia de *El triunfo de la voluntad*. Los mayores de treinta, los malos de la era Nixon, se convertirían en los adultos paternalistas de la era Reagan —y Reagan mismo en particular—. Lucas y Spielberg consiguieron finalmente poner patas arriba la contracultura.

Con dos éxitos de taquilla seguidos, *Encuentros en la tercera fase* confirmó el lugar que ocupaba Spielberg, junto con Lucas, en el panteón de las ganancias. El estudio hizo ampliar a tamaño póster el primer cheque cobrado por Spielberg. ¿La

cantidad? Cuatro millones y medio de dólares. En la casa de Alto Cedro, el director colocó un ultramoderno sistema telefónico, a juego con el color del tablero, encima de una enorme mesa de pino; era uno de los primeros equipados con teclas en lugar de disco, y a Spielberg le encantaba enseñárselo a sus amigos. «Mirad, basta con apretar aquí, no tengo que hacer nada», decía contento. En la lista de nombres que figuraban junto a los botones de Lucite, estaban Begelman, Sheinberg, Calley, Diller, Ladd, Medavoy, todos jefes de estudio. La ruta se había bifurcado. Spielberg había cogido un camino; la mayoría de sus colegas, otro.

El 16 de noviembre de 1977, Coppola voló a Washington para asistir a una fiesta en la Casa Blanca con el presidente Carter, a la que también estaban invitados Spielberg y Lucas. En total, tres directores que representaban a tres de las películas más taquilleras de todos los tiempos. Spielberg llamó a este trío «los Chicos de los Mil Millones de Dólares». Para entretener a sus colegas, les contó el viaje alrededor del mundo que había hecho después de *Tiburón*. India y Rusia fueron los únicos países que visitó en los que la gente no llevaba camisetas de la película. En Washington, los directores se alojaron en el Watergate. Un fotógrafo de la revista *American Film* hizo una foto de los tres que le recordó a Francis otra fotografía de grupo, tomada en 1974, en la que había posado con Bogdanovich y Friedkin. Peter y Billy se habían quedado por el camino. Francis era el último hombre en pie.

A finales de la década, Beatty, igual que Coppola, había llegado a un punto en el que podía hacer lo que se le antojara. Y lo que quería hacer era *Reds (Rojos)*, una epopeya interminable acerca del periodista radical John Reed, el único norteamericano enterrado en el Kremlin, que se rodaría en seis países distintos y con un calendario de rodaje bastante prolongado. Era un proyecto que venía acariciando casi desde principios de los setenta, y tras dos comedias, y con las burlas de Christie resonando en sus oídos, decidió que ya era hora de hacerlo realidad. *Reds* era una película profundamente personal. «Warren se ve a sí mismo como John Reed», llegó a decir en aquellos días Jerzy Kosinski, que interpretó el papel de Zinoviec. «En las películas que ha hecho hasta ahora, Warren ha tratado los temas sociales con el mismo nivel de trivialidad que John Reed antes de comenzar a escribir sobre la revolución. ¿Qué podía hacer Warren que fuera revolucionario, auténtica y cualitativamente distinto de lo que habían hecho Brando, Eastwood o Reynolds? Kosinsky, más que ligeramente condescendiente, se equivocaba al desestimar así *Bonnie y Clyde* y *Shampoo*, pero no cuando decía que Beatty consideraba *Reds* la obra que coronaría su carrera».

A diferencia de Coppola, Beatty no iba a embarcarse en un rodaje de esa magnitud sin el respaldo de un estudio. Estaba en la cima de su poder, y nada lo simbolizaba mejor que su proyecto; sólo él tenía la influencia necesaria para lanzar una película de tanta importancia que, además, abordaría la Revolución rusa desde

una perspectiva no desfavorable, y para conseguir que un estudio la financiase.

Con todo, no fue sencillo. *Reds* era un trago amargo, y Paramount no estaba dispuesto a aceptarla así como así. Tampoco era una peliculita de bajo presupuesto, como *Días del cielo*. Dice Simpson: «Hasta Barry Diller pasó de *Reds*. Recuerdo que dijo: “No vamos a hacer una de comunistas. No vamos a glorificarlos”. Warren dijo: “Me debes una reunión en la que estéis Charlie y tú”. De repente, Charlie adoraba a Warren —le encantaba codearse con las estrellas—, y fue él quien se comprometió». Sin embargo, a Bluhdorn la idea estaba lejos de enloquecerle. No sólo era una película de gran presupuesto sobre un comunista: Reed ni siquiera se queda con la chica y, encima, muere. Bluhdorn, que hizo todo lo posible para disuadir a Beatty, llegó a decirle: «Hazme un favor: coge el presupuesto, coge los veinticinco millones y vete a México. Quédate con veinticuatro millones y gástate el otro millón en una película. Pero no hagas *Reds*». En palabras de Evans: «Warren podía imponer sus condiciones. Era su venganza después de *El cielo puede esperar*».

La película empezó a rodarse precipitadamente para no alterar la agenda del larguísimo reparto en el que abundaban las grandes estrellas. De inmediato se vio que el presupuesto había sido calculado algo más que a la baja. «Me sentí muy frustrado», dijo Diller. «Mi reacción instintiva fue enfadarme con Warren. En el peor momento, me negué a hablarle». El productor dejó de atender las llamadas de Beatty. Después, en las navidades de 1979, vio cinco horas de rodaje en Londres; tras darse cuenta de que se había equivocado, se disculpó. A partir de entonces, Paramount respaldó incondicionalmente la película.

A principios de 1979, las revistas especializadas publicaron una noticia sorprendente: Pauline Kael había firmado un contrato de producción con Paramount. La crítica se tomaba un permiso de cinco meses del *New Yorker*, se iba a Los Ángeles y empezaba a trabajar en Paramount con un despacho montado en el estudio y todo. Kael y Beatty tenían una historia común. La crítica de *Bonnie y Clyde* escrita por Kael había sido clave para la carrera de ambos; además, también le había encantado *Shampoo*, y a lo largo de los años se desarrolló entre ellos una relación. Sin embargo, no le había gustado nada *El cielo puede esperar*, a la que ridiculizó diciendo que era una película prefabricada, «cine hecho para celebridades muy conscientes de su propia imagen»; además, con total crueldad, se burló del personaje de Beatty, al que tildó de «delicado Niñito Jesús», acusándole también de haberse convertido en uno de esos «políticos que van besuqueando a los bebés». Por su parte, Beatty menospreciaba a Pauline y sus seguidores, los Paulettes, y los llamaba «Ma Barker y su banda». Pero, si Kael pensaba que Beatty era «Jesús», el actor-director-productor no tardaría en aparecérselo, con un aspecto totalmente distinto, a ofrecerle la tentadora manzana que podría haber rematado su carrera.

Kael había escrito una entusiasta crítica de *Melodía para un asesinato*, de

Toback, y mientras Beatty aún trataba de decidir si produciría o no el siguiente filme de Toback, *Amor y dinero*, la aduló diciéndole que necesitaba sus consejos. Recuerda Beatty: «Yo pensaba que Toback estaba mal de la cabeza; además, me marchaba a hacer *Reds*. Kael dijo: “Haz *Amor y dinero* y olvídate de *Reds*. ¿Para qué quieres hacer una película sobre el partido comunista?”» Beatty le contestó: «¿Vas a decirle a Fellini cómo se hace una película? Si piensas que es tan sencillo, trata de hacer una tú misma». Kael replicó: «A lo mejor lo hago». Y él la contrató para que produjera *Amor y dinero*. Dice Beatty: «Fue la cosa más estúpida que hice en la vida. Le dije que habría una condición, que iba a conocer en Hollywood a un montón de personas que le parecerían imbéciles, y que si algún día decidía volver a ejercer la crítica de cine, no podría escribir nada acerca de esas personas porque, si lo hacía, las destruiría. Y estuvo de acuerdo. Enseguida comenzó una competencia feroz con Toback; Kael reescribió el guión entero una y otra vez. Al final, la crítica dijo: “¿Qué tengo que hacer? ¿Debo darle el dinero?” Yo le dije: “Sí, tú fuiste la que me convenció de que es un genio”. Y ella todavía no había dejado de pensar en *Reds*. ¡Si hasta llamó a Diane Keaton! Llamó a mi amiga, joder, para que me convenciera de que no hiciera *Reds*». Añade Toback: «Después de seis meses de trabajar con ella, no lo soporté más. Le dije a Beatty: “O me voy yo, o se va ella. No puedo hacer la película con Kael dando vueltas por aquí”. En la prensa fui muy cortés con ella, hice que pareciera que había sido una decisión mutua, pero no fue una decisión mutua. En realidad, hice que la despidieran de *Amor y dinero*. Me la quité de encima».

Nadie entendía exactamente de qué iba la cosa, pero los «warrenologistas» de Hollywood, siempre a la búsqueda de motivos más profundos, no pudieron evitar interpretar la jugada de Beatty como el plato fuerte de la campaña para domar a Kael. «Como [Kael] tenía tanto poder, la mayoría de los ejecutivos le temía», dice Paul Schrader. «En la industria prevalecía la sensación de que Warren era el único que podía derribar a Pauline. La máxima treta fue adularla, matarla literalmente con sus piropos, darle un poquito de poder y ponerla en un despacho, hasta que poco a poco pasó a ser una más entre nosotros; por lo tanto, ya no era peligrosa. Realmente creo que la trajo para humillarla; puede que no conscientemente, pero en parte era eso lo que buscaba. A partir de entonces, los estudios lo respetaron mucho más».

Añade Buck Henry: «Estamos hablando de manipulación a un nivel desconocido para el ser humano. Es tan maquiavélico que ni siquiera yo puedo creérmelo, si no fuera porque estamos hablando de Warren. Sabía que iba a hacer *Reds*, y sabía que Kael estaba portándose con él de un modo increíblemente condescendiente, y sabía también que Kael adoraba a Toback. Creo que pensó: Tengo que encontrar una manera de conseguir que dé marcha atrás. Si la pongo con Toback, y si consigo que se crea que es parte de una compañía, aunque dentro de un año la despidan, ya no podrá volver a atacarme».

Aunque no fuera ésa la intención de Beatty, puede decirse que casi funcionó. Después de que la despidieran de *Amor y dinero*, Kael empezó a pasarse los días en su despacho rascándose la barriga hasta que expiró su contrato. Solía ir por el despacho del director Richard Brooks, a quejarse de que la habían puesto en una situación comprometida antes de mandarla a los cuarteles de invierno. Lloraba; nunca pudo recuperarse. Beatty se la presentó a Diller, que le ofreció un contrato de producción que le permitiría trabajar desde su casa en Great Berrington, Massachusetts. «Se portaron maravillosamente bien conmigo», dice hoy, aunque rechazó la oferta de Diller. «Don Simpson era jefe de producción, y no tenía ningún interés en mis proyectos». No obstante, cuando Kael finalmente regresó a *The New Yorker*, escribió, por supuesto, el artículo que, según Beatty, le había prometido no escribir, un análisis mordaz y profético del futuro de la industria cinematográfica. Aunque no mencionó a Paramount por su nombre, los enterados pudieron leerlo entre líneas. Y cuando *Reds* se estrenó, la crítica de Kael no fue nada favorable.

Apocalypse Now se montó y se volvió a montar cientos de veces. Dice uno de los miembros del equipo: «Francis se pasó meses sentado en la sala de proyecciones por la noche, mirando montajes de la película, drogándose y tripeando con la música». Y dice un montador: «Nos pasamos meses trabajando sin ningún *feedback*, y luego recibimos una nota demencial enviada desde su despacho del desván. “Francis quiere que volváis a montar la escena con música de The Doors: L. A. Woman”. Vivía en otro mundo». Añade otro de los montadores: «Le pregunté a Francis: “¿Qué quieres que haga con esta escena?” Y él hizo una exégesis de *La rama dorada*, el padre que mata al hijo, y yo me quedé sentado ahí sin decir nada, hipnotizado por su maravillosa elocuencia. Cuando se fue, me quedé pensando: Sí, muy bien, ¿pero qué se supone que tengo que hacer con esta escena?» Tras haber sido pospuesto desde abril, *Apocalypse* iba a ser el principal estreno navideño de United Artists en 1977. Pero la Navidad llegó y se fue sin una película de Coppola en el arbolito de la compañía. Se fijó una nueva fecha de estreno, el 7 de abril de 1978, trigésimo noveno cumpleaños de Francis.

Entretanto, muchos de aquellos a los que Coppola había contagiado su pasión comenzaron a desaparecer. Todo era demasiado demencial: los excesos, la megalomanía, las falsas esperanzas que Francis daba a su gente, el drama entre Francis y Ellie... «Era como caminar pisando cáscaras de huevo, viendo el lado personal del asunto y a la vez tratando de mantener una relación profesional», dice Bottoms. «La clave era ponerse anteojeras, no ver nada de todo eso». Y añade: «Uno de sus grandes sueños era que todos trabajásemos en armonía por el proyecto, pero, como cualquier utopía, la verdad es que es sólo uno el que sale ganando mientras los demás sufren. Él vivía como un rey —cigarros, limusinas, mansiones— y se quejaba de que no tenía dinero. Cuando alguien abusa de su poder hasta el punto de volverse

inhumano, de maltratar a la gente, de criticar a gente que trabajaba gratis, ¿qué humildad puede haber? Después de *Apocalypse Now*, fue como si dijera que sólo haría películas comerciales, que ya ni siquiera escribiría sus propios guiones. Por eso, por culpa de esa enfermedad —no querer compartir—, nunca fue realmente capaz de conectar con los artistas noveles. Y yo aprendí una lección: no podía esperar que en adelante alguien como Francis me guiara, porque los tipos como él ni siquiera saben cuidar de sí mismos».

«Parte de la dinámica que me resultaba especialmente difícil era el elitismo que imperaba, la sensación de que nosotros éramos especiales», dice Mathison. «Puede que ellos lo fueran, puede que no. Hacíamos películas, nada más, y eso no tiene nada de especial. Estoy segura de que mucha gente que era parte de ese “nosotros” se sintió de repente un “vosotros” o “ellos”, y eso fue duro de aceptar».

United Artists aceptó posponer el estreno hasta mediados de agosto de 1979. Hubo distintas versiones de la película, con finales diferentes. Coppola dice que Lucas fue a verlo y le pidió permiso para usar en *More American Graffiti* las espectaculares escenas filmadas desde helicópteros. Francis sabía que la película de Lucas se estrenaría primero, y, en esa coyuntura, creía que esas escenas eran lo único que tenía. Estaba al borde del desastre, y le dijo a su amigo que no.

Apocalypse estaba tardando tanto que United Artists se derrumbaba bajo su peso. A finales de enero de 1978, Arthur Krim y compañía sorprendieron a la industria marchándose —llevándose con ellos a Medavoy— para formar una nueva compañía: Orion. En una carrera para mantener la credibilidad, Transamerica metió mano en la productora y se sacó de la manga a Andy Albeck, un veterano que había trabajado para Krim desde siempre. Albeck no era parte del club, y se convirtió en el chivo expiatorio ideal del desastre que pronto arrollaría a la compañía como una locomotora sin freno. Cuando pasó la tormenta, designaron jefes de producción a dos jóvenes con poca experiencia, Steven Bach y David Field.

Bach y Field estaban ávidos de productos. En el verano de 1978, de lo único que se hablaba en la calle era de *EL cazador*, programada para ese otoño. Había costado quince millones de dólares, dos veces el presupuesto inicial, y el montaje de Michael Cimino, el director, duraba tres horas y cuatro minutos, una opción que le costó una brutal pelea con Universal. En agosto, Stan Kamen, el agente de Cimino, se acercó a United Artists para ofrecerles un trato por la siguiente película del director, provisionalmente titulada *The Johnson County War*, con un modesto presupuesto de siete millones y medio. Los ejecutivos de United Artists proyectaron *El cazador* en Nueva York el miércoles 16 de agosto en la casa central, sita en la Séptima Avenida. En su libro *Final Cut*, Bach escribió: «No sabíamos qué significaba la película para Cimino —políticamente o desde otro punto de vista— pero para nosotros era como..., bueno, como poesía».

Aproximadamente un mes más tarde, Bach se reunió con Cimino y su productora, Joann Carelli, en el Polo Lounge de Beverly Hills. Cimino era bajito y fornido. Su cabezota, realzada por una espectacular melena negra, parecía empotrada directamente encima de los hombros como un melón. Vestía de manera informal, chaqueta de piel negra y tejanos. Carelli le pasó a Bach un guión que, según la productora, era «una pasión de Cimino». Bach lo leyó y le gustó. Le pareció otro ejercicio de revisionismo de género, como *El padrino* o, más bien, como *Missouri*, con la salvedad de que abordaba un tema más importante relacionado con ganaderos que contrataban a mercenarios para matar a colonos inmigrantes. Su única reserva tenía que ver con el final, en el que todos los personajes morían.

Para entonces, ya se hablaba de *El cazador*, y otros estudios empezaban a revolotear alrededor de Cimino. El 25 de septiembre, Bach y Field llamaron a Kamen y le dieron a Cimino el contrato que pedía. *The Johnson County War*, que finalmente se tituló *La puerta del cielo*, ya era suya.

Evans seguía a la sombra de los linceos de Diller —Michael Eisner y Don Simpson—, con Jeffrey Katzenberg, el ayudante de Simpson, merodeando por los alrededores: un regreso a una época más loca. Todavía bajo protección de Bluhdorn, Evans siempre podía, en caso necesario, pasar por encima de la cabeza de Diller; en efecto, seguía comportándose como si fuera jefe del estudio. «Eisner le tenía miedo», dice Simpson. «Evans se creía una leyenda viviente. Entraba, con sus gafas de sol y su traje negro, y Eisner se cagaba encima. Me llamaba por teléfono y me decía: “Don, Don, tienes que venir”, y yo le preguntaba: “¿Pero qué pasa?” Y él: “Evans está aquí”. Como si yo fuera el hechicero capaz de tratar a ese maníaco. Cuando yo era primer jefe de producción, él tenía que trabajar para mí de productor. Me invitaba a su despacho, y recuerdo que no podía estar más de diez minutos sentado a su escritorio sin tener que ir al lavabo; siempre salía cubierto con una montaña de polvito blanco. Más tarde, cuando llegué a conocerlo mejor, le dije: “Bob, no puedes aparecer en público con treinta gramos de coca en el pecho”. Él se quedaba sentado y, básicamente, lo que hacía era tratar de sobornarme, me decía que si le ayudaba con su proyecto, me conseguiría chicas. Evans me volvía loco, no porque yo fuera un dechado de virtudes, sino porque él era muy sórdido».

Evans quería hacer una película basada en *Popeye*, el famoso personaje de tira cómica. No puede decirse que el estudio reaccionara con entusiasmo, pero cuando Disney consintió en sufragar la mitad del coste de producción, Eisner terminó dando el visto bueno. Evans obtuvo un montón de negativas, pero finalmente convenció a Altman para que la dirigiera. Evans había manifestado más de una vez su preferencia por contratar a un buen director después de un fracaso, y Altman cumplía a la perfección todas las condiciones. Tenía buenas vibraciones con Ladd, que habría respaldado una de las facturas de lavandería de Altman mientras el director no se

pasara del presupuesto. No obstante, ninguna de esas películas prosperó. «La princesa Grace estaba en la junta de directores de Fox, y en esos días celebraron su encuentro anual en Monaco», recuerda el director. «La princesa Grace dijo: “¿Cómo vamos a permitir que el señor Altman haga una película tan espantosa con un actor tan estupendo como Paul Newman?”, refiriéndose a *Quinteto*. Y Laddie le dijo: “Oh, por qué no se a va usted a la mierda” o algo así, y se levantó y se marchó, dejó la empresa». (En realidad, es más que probable que Ladd se haya visto obligado a marcharse por las presiones de su rival, Dennis Stanfill, que se aprovechó del trato desfavorable que Ladd había negociado con Lucas, por *El imperio contraataca*, para ponerlo en evidencia ante la junta.)

Decir que el nombre de Altman despertó poco entusiasmo en Paramount es quedarse corto. Dice Simpson: «Ninguno de nosotros quería hacer *Popeye*; además, odiábamos a Altman, que era un auténtico farsante. Si entraba en el cuarto de baño de Altman en Lions Gate a la seis de la tarde, siempre encontraba una botella de whisky escocés, de tres cuartos, vacía, lo que se había bebido desde el almuerzo hasta las seis de la tarde. Era un alcohólico empedernido, con la cabeza llena de pajaritos, un egocéntrico, un gilipollas pomposo y pretencioso. Creo que Evans quería contratarlo porque pensaba que juntos podían pasárselo en grande yendo por ahí de juerga en juerga. Por eso, el puto director era más que un desastre en estado de embriaguez, y encima teníamos a Evans, que ni siquiera sabía lo que era un montaje, un decorado. Los dos juntos eran una combinación peligrosa».

El estudio había programado *Popeye* para enero de 1980, para hacerle la competencia a *La puerta del cielo*, de Cimino, y a *Toro salvaje*, de Scorsese. Estuvieron todo el otoño de 1979, desde octubre a Año Nuevo, seleccionando actores. Shelley Duvall, una de las actrices habituales de Altman, era la viva imagen de Olivia, pero Eisner prefería a Gilda Radner, que acababa de terminar *Saturday Night Live*. Altman no quería hacer la película sin Duvall; por eso, para él fue un incumplimiento del contrato. Le enseñó a Bluhdorn, y a los ejecutivos de Paramount que se acercaron a Lions Gate, un carrete de doce minutos con interpretaciones de Duvall. Recuerda el director: «Cuando terminó el rollo, Simpson se puso de pie y dijo: “Bueno, no me gustaría tener que follármela. Y si no me gusta para un polvo, no debería trabajar en la película”. Me quedé de una pieza. Simpson era un malvado, un vago. Así era la clase de ejecutivo que estaba invadiendo los estudios. Para nuestra industria es una gran suerte que ya no esté entre nosotros. [Simpson murió repentinamente en 1996.] Sólo lamento que no haya vivido más y sufrido más».

Popeye se rodó en Malta. «Circulaba cocaína a manos llenas, y otras drogas también», recuerda Altman. «Todos viajaban con su alijo particular». En enero de 1980, Evans llegó en avión a la isla mediterránea; poco después de que aterrizara, Simpson recibió una llamada en su casa, a medianoche. Estaba en la cama.

Un voz áspera susurró: «Don, Don».

«¿Quién es?»

«Soy Robert... Evans».

«¿Dónde estás?»

«Estoy en Malta. Tengo un problema. Necesito tu ayuda».

«Bob, ¿no podemos hablar mañana?»

«No. Han perdido mis maletas».

Lo que Simpson quería decirle era: «Soy el jefe de producción, no el encargado de las maletas»; pero lo que dijo fue: «Oye, Bob, lo siento».

«¿No entiendes? Se han perdido las maletas y tengo *todo* en esas maletas».

«¿Cómo dices?»

«Don, tengo cosas en esas maletas, muchas cosas, porque también traía para ayudar a Altman. Lo hice por la película».

«¡Una mierda!»

«Tienes que llamar a Henry».

«¿Henry?»

«Sí, Kissinger. Llama a mi secretaria, Mary Ellen, ella te dará su número de Washington». Al día siguiente, Evans recibió el equipaje perdido, pero ése no fue más que el primero de sus problemas. En mayo, en el plató donde se rodaba *Popeye*, le informaron de que le acusarían de quince delitos graves por una compra de cocaína (unos ciento cincuenta gramos) que su hermano Charlie había hecho unas semanas antes. Cuando corrió la voz, Polanski llamó a Sylbert y le dijo: «Deek, Deek, ¡ciento cincuenta gramos! ¿Qué quiere hacer, una raya que vaya de Nueva York a París?»

El 31 de julio de 1980, mientras *Popeye* todavía estaba en fase de posproducción, Evans se declaró culpable de un delito menor de posesión de cocaína. Huelga decir que a Disney no le gustó nada toda esta mala prensa en torno al productor. «*Popeye* fue la primera vez en que la compañía de Walt Disney le abrió los brazos a un socio, ¡y a mí me arrestaron por tenencia de cocaína!», prosigue Evans. «Salía un titular un día sí y otro también: Bob “Cocaína” Evans. ¿Puedes imaginarte a Walt Disney revolviéndose en su tumba, pensando que iba a abrir las puertas de su estudio para hacer negocios con un judío, y luego... esto?»

Altman también tuvo sus problemas con Disney, y apoyó a Evans mientras duraron los suyos. «Hay una escena en la que *Popeye* salta al agua y dice: “Oh, mierda”. Un ejecutivo me llamó y me echó un rapapolvo: “Nunca se ha oído la palabra mierda en una película de Disney, y seguirá sin oírse en ninguna película de Disney mientras yo esté aquí».

Fue con *Popeye* cuando Scottie Bushnell finalmente consolidó su poder. «Cuando Scottie entró en escena, ya no se podía tener con Bob una sola reunión que no fuera manipulada y de la que no saliéramos hastiados», dice Tommy Thompson. «Ella

siempre le minaba la moral a todo el mundo, daba igual que lo quisieras hacer. Se acurrucaba en el sofá, alguien entraba a hablarle de algo, y, cuando se marchaba, lo ponía en evidencia. “Bueno, me pregunto qué quiso decir con todo eso”. “¿Cómo que qué quiso decir? Quiere tomarse unas vacaciones”. “De eso no me cabe duda”. A Bob todo eso le encantaba, saboreaba esos momentos de maldad. No se la podía quitar de encima. Scottie era la personificación del mal, una bruja que no hacía más que alimentar ese terrible agujero negro que es parte de Bob y que salía a la luz cuando bebía». Joan Tewkesbury, que escribió *Nashville* y a la que más tarde Altman despidió, dice: «Era lo que se dice un coñazo. A Bob en realidad le facilitaba las cosas, pero no al resto de nosotros. *Los vividores, Ladrones, Nashville* fueron películas en las que todos colaboramos activamente, todos tuvimos algo que aportar. Pero la atmósfera cambió, y me sentí fatal viendo cómo se pudría todo». Aunque muchos achacaron el declive *post-Nashville* de Altman a la influencia de Bushnell, el director tuvo sus razones para otorgarle plenos poderes. No fue un accidente, y lo que ocurrió bien pudo ser la versión Altman del síndrome que también afligió a otros directores: si de verdad era un genio, como todo el mundo decía, la colaboración estaba de más.

Dice Altman: «Mucha gente odiaba a Scottie. Era brusca y desagradable. Pero me quitó un gran peso de encima, y era muy buena en casting, también en cuestiones de vestuario. La utilicé para que se ocupara de lo que yo no quería ocuparme. Pero duró demasiado. Esa relación empezó a afectar negativamente a las películas, a la gente de talento, pero lo cierto es que yo no sabía qué hacer con ella».

Cuando *Popeye* se estrenó a finales de 1980, no le fue todo lo bien que se esperaba y, en general, se consideró un fracaso. Dice Altman: «La película no cayó bien porque no era *Superman*, y eso era lo que ellos andaban buscando». Ésa fue la última película de Altman para un estudio. Lo eligieron para *Ragtime*, producida por Dino de Laurentiis, pero el productor, que insistía en que quería a Redford de protagonista, lo despidió. El mundo de Altman estaba desintegrándose, convirtiéndose en arena que se le escapaba por entre los dedos. Dice Allan Nichols, su colaborador de toda la vida: «Bob siempre fue un poco pirómano, quería quemar los estudios, a diestro y siniestro, hasta que finalmente la pregunta fue: ¿A quién vas a recurrir?» (Años más tarde, Altman escribió una canción titulada «I’m Swimming Through the Ashes of The Bridges I’ve Burned»: «Estoy nadando a través de las cenizas de los puentes que quemé».)

Francis y Eleanor fueron a Nueva York a celebrar la reconciliación; cenaron en Elaine’s, donde se encontraron con mucha gente del cine. Bernardo Bertolucci estaba en la mesa de al lado, con cara de deprimido. Bob Fosse, demacrado y enfermo, ocupaba otra mesa con una de sus bailarinas. ¿Qué les está pasando a todos estos directores?, pensó Eleanor.

En diciembre, Coppola tuvo que aguantar el mal trago de ver la película de Cimino sobre Vietnam, ahora llamada con irreverencia *Apocalypse First* por la prensa jocosa, que llegó a las pantallas antes que la suya. Asistió a una proyección en Nueva York, y fue exageradamente cortés con Cimino, pero su actitud sólo sirvió para que, en sus entrevistas, el advenedizo Cimino soltara indirectas no tan veladas a la película de Francis. La cosa empeoró. Aunque *Superman* fue la película estrella de las navidades de 1978 (por irónico que parezca, el guión era de David Newman, el coguionista de *Bonnie y Clyde*, y estaba coprotagonizada por Margot Kidder, la sirena de Nicholas Beach), *El cazador* fue saludada con esas críticas extasiadas que Coppola codiciaba para su película, salpicadas por algunas discrepantes y mordaces opiniones de lo que quedaba de la Nueva Izquierda, por su distorsión de los hechos.

El cazador obtuvo nueve nominaciones a los Oscars, y el 9 de abril de 1979 se llevó cinco, incluidas las estatuillas a la mejor película y al mejor director, derrotando a *El regreso*, *El cielo puede esperar*, *El expreso de medianoche* y *Una mujer descasada*. Coppola, en un momento que puede calificarse de dramático, fue el encargado de entregarle el Oscar a Cimino y, en la que fue su última aparición en público antes de morir, John Wayne le entregó el Oscar a la mejor película. Los guionistas de *El regreso* recogieron el Oscar al mejor guión original, y Jane Fonda fue elegida mejor actriz por la misma película. Entre bambalinas, Fonda atacó a Cimino por «hacer una versión racista y pro Pentágono de la guerra». Los Veteranos de Vietnam en contra de la guerra montaron un piquete en la puerta del Dorothy Chandler Pavilion. Poco pudo hacer Coppola más que mirar.

Corrían rumores de que *Apocalypse Now* no se podría estrenar. También *El corcel negro* llevaba un año de retraso. United Artists probó *El corcel negro* en Seattle, en un pase al que asistieron Coppola y David Field, el nuevo jefe de producción de United Artists en la Costa Oeste. No fue un gran éxito. La película era demasiado larga y no tenía final. Acabada la proyección, todos se fueron a comer. Field metió la mano en el bolsillo de su chaqueta, sacó un trocito de papel y dijo: «Francis, he tomado algunas notas durante la proyección». Carroll Ballard, director de la película, se aprestó para un enfrentamiento, pero antes de que Field pudiera seguir hablando, Francis alzó la mano y dijo: «David, espera un segundo, tienes que entender que si Carroll quiere que su película se estrene así, es así como la película se va a estrenar». Sin decir otra palabra, Field dobló el papel y se lo volvió a guardar en el bolsillo. Así se suponía que tenían que ser las cosas: Coppola utilizaba su poder para producir las películas de sus amigos y los protegía de la torpe mano de los estudios. Dice el director Bob Dalva, presente aquella noche: «Francis defendió a Carroll, y también me defendió a mí cuando dirigí *Como uña y carne*, la segunda parte de *El corcel*. También protegió a Caleb Deschanel en *The Escape Artist*. Utilizaba su poder, sí, pero defendía a sus amigos».

También ocurrieron otras cosas, si bien no como se suponía que tenían que ocurrir. Coppola envió el BAC Illa París; quería comprarse una batería de cocina de cobre para su casa. Además, descuidó su trabajo entusiasmado con la perspectiva de comprar United Artists, que avanzaba a trompicones pese a los esfuerzos de sus bien intencionados pero inexpertos ejecutivos de producción. Comenzó a hacer llamadas y llamadas en un intento de reunir un grupo de inversores-cineastas. Llamó a Beatty, que no se mostró interesado. Sin inmutarse, Coppola le soltó un rollazo acerca de la nueva tecnología digital y su idea de crear un estudio donde todo estuviera digitalizado. «¿Te das cuenta, Warren? Te estoy diciendo que cuando el cine sea completamente electrónico, los actores podrán interpretar más de un papel, y podremos crear decorados de la nada». Beatty no se definió. Coppola llamó otra vez, y otra. Y cada vez que llamaba estaba de un humor distinto, exaltado o con el ánimo por los suelos. Recuerda Francis: «Lo único que recuerdo es que me subieron a un coche que iba a toda velocidad, con mi esposa al lado; no era una ambulancia, pero lo parecía; me llevaron a ver a un médico del que Warren le había hablado a Ellie, y sin decirme nada empezaron a hacerme tragar litio. Warren le había dicho a mi mujer: “Tu marido tiene un problema muy serio. Podría acabar muy mal, y sin remedio”. Como si yo fuera el loco que Warren no es». Tiempo después, Beatty se encontró con Ellie en una función de Hollywood y ella le dio las gracias por haberle salvado la vida a Francis.

Para los que lo rodeaban, era evidente que Coppola estaba a punto de convertirse, si no lo era ya, en un auténtico caso clínico de manía depresiva. Un día de 1979, casi terminado ya el montaje de *Apocalypse Now*, Coppola tuvo encerrados en su despacho, durante varias horas, a un grupo de montadores a los que acribilló con una descarga de ideas geniales. Disparaba sus delirios con ametralladora; acababan de inventarse los procesadores de texto, y él los describió como la clave de una nueva manera de hacer cine; también quería hacer una versión de diez horas de *Las afinidades electivas* de Goethe, en tres dimensiones, una idea que la gente atribuyó a la influencia de Melissa. Por si todo eso fuera poco, había iniciado negociaciones para comprar Hollywood General Studios, en Los Ángeles, y ya comenzaba a hablar de sus planes de invadir Hollywood y construir un imperio. Cuando la fase maníaca pasó, Coppola, deprimido y paranoico, estaba absolutamente convencido de que todos querían cargárselo.

Coppola tomó litio durante unos cuatro años. Lo tranquilizaba, pero no le gustaba; le daba náuseas. Siempre decía: «No quiero tener plomo en el cuerpo. ¿Para qué necesito esto?» Los médicos le decían: «Se sentirá deprimido». Él replicaba: «Bueno, me deprimiré». Ellos insistieron: «Muy bien, pero no se pegue un tiro».

Francis cumplió cuarenta años el 7 de abril de 1979. Una semana después, dio una gran fiesta, a lo Coppola, donde los invitados, incluidos Lucas, De Niro y

Hopper, corearon: «¡Gobernaremos Hollywood! ¡Mandaremos en Hollywood!», mientras los animadores del mitin entonaban esta consigna: «¡Francis tiene poder!»

Coppola empezó a quejarse de que no podía satisfacer a Melissa, de que la chica era insaciable. Al final, comprendió que no iba a dejar a Ellie. «La imposible cuestión de las dobles lealtades me ha hecho llorar», dijo. «Te sientes leal a tu mujer y a tu familia, pero también te sientes leal a otra persona a la que has elegido para que sea tu confidente, y tú el suyo... Eso es, probablemente, lo más destructivo que he vivido. Pero también puedo decir, recordando esa época, que no creo que estuviera tan enamorado... Creo que todo fue culpa del proyecto, necesitaba esa clase de musa para organizarme... Me di cuenta de que uno puede cambiar de esposa cada diez años y seguir en la misma situación, y de que es mejor tener una sola mujer. A largo plazo, lo mejor es el matrimonio». Empezó a llamar a Ellie, cuando la presentaba, «mi primera mujer». Él decía que era un cumplido; todos sus conocidos estaban divorciados y ellos seguían casados, pero la amenaza implícita era evidente. Melissa, entretanto, empezó a salir con Harrison Ford.

Coppola llevó su *work-in-progress* a Cannes en mayo, y ganó la Palma de Oro por segunda vez, algo que nadie había conseguido hasta entonces. En una rueda de prensa en la que vilipendió a los absortos periodistas apiñados en el cine Grand Salle, una sala de dos mil quinientas butacas, los acusó de los problemas de la película. En una cena a la que asistieron entre veinte y treinta invitados, incluido el equipo de montaje, una atractiva joven se puso a coquetear descaradamente con Francis, que no hizo nada para desanimarla. Ellie, al límite de su paciencia, le tiró un vaso de vino a la chica y ahí mismo se armó la gorda.

Cuando Milius vio *Apocalypse Now* por primera vez, se enfadó tanto por lo que Coppola había hecho con su guión, que se cuenta que atravesó una puerta de un puñetazo. Lucas, al que tampoco le gustó la película, se quejó de haber invertido en *Apocalypse* seis años de su vida, «sólo para ver [mi] proyecto original distorsionado por la febril imaginación de Coppola». *Apocalypse* no obtuvo el gran éxito del primer *Padrino*, ni siquiera el del segundo. Las opiniones estuvieron claramente divididas. Los críticos quedaron anonadados por las alucinantes dos primeras partes de la película, pero en general estuvieron de acuerdo en que la ampulosa y nada convincente tercera parte no funcionaba. El complejo de Kurtz, creado por Tavoularis —salpicado de cadáveres y adornado con calaveras— era fascinante, y también lo era la misteriosa imagen de la calva ovoide de Brando, pero Coppola se había perdido. La presión (autoimpuesta) de mantenerse a la altura de su reputación acabó privándolo de su voz. La película tenía momentos sensacionales, pero también grandes baches. En palabras de Towne: «Era *Apocalypse Now and Then*» («Apocalipsis a ratos»).

Una vez más, como *La guerra de las galaxias*, *El padrino* y *Taxi Driver*, también

Apocalypse giraba en torno al tema del parricidio. Los directores del Nuevo Hollywood surgieron en la encrucijada del conflicto generacional, y la relación, muy cargada entonces, entre padres e hijos se convirtió en su tema central. Como los otros filmes sobre Vietnam, *Apocalypse* era, más que un intento de abordar la cuestión de la guerra de un modo realista, una ocasión de reflejar los enfrentamientos que provocaba en el frente familiar. Por supuesto, Brando era el padre de todos ellos, el actor cuyas interpretaciones y rebeldía habían inspirado los mejores trabajos de la nueva generación; sin embargo, de pronto pasó a ser un coloso montado a horcajadas en el camino hacia la grandeza, un obstáculo que Coppola —que mantuvo largo tiempo una relación de amor-odio con el actor— tuvo que superar. Kurtz, acechando en la sombra, vestido de negro, a la vez modelo y advertencia, se convirtió en su Darth Vader particular, otra encarnación de Charles Manson, el azote que había adoptado las costumbres locales y ahora, sin nadie que lo desafiara, gobernaba a su familia a su antojo. Las «instalaciones» de Kurtz eran su rancho de Spahn. Desde otro ángulo, Kurtz era otra encarnación del propio Coppola o, al menos, de ese monstruo excesivo y caprichoso en que se había convertido.

Violar los límites que separan la vida del arte para apropiarse de sus materiales era una manera peligrosa de trabajar. Fue bien durante un tiempo, y tanto la vida como el arte salieron ganando, pero a medida que estos dos elementos se volvieron más extravagantes e intercambiables, los directores del Nuevo Hollywood perdieron la objetividad de los artistas, y su vida y su obra terminaron hundiéndose en arenas movedizas, unidas en fatal abrazo. No es de extrañar que Coppola no supiera qué hacer con Kurtz, un personaje que existía en la intersección de demasiadas cuestiones profundamente personales. Matarlo habría sido acusarse a sí mismo, suicidarse, metafóricamente hablando. Dejarlo vivir significaba capitular con el lado oscuro. La incapacidad de Coppola a la hora de resolver este dilema impidió que *Apocalypse* llegase a ser la obra de arte que podría haber sido.

Al final, *Apocalypse*, cuyo presupuesto original había sido de doce millones, terminó costando muchos más de treinta; muy probablemente, más de cuarenta. Cuando finalmente se estrenó, produjo un gran revuelo, pero, como dijo Bogdanovich: «Seamos claros; a los jefazos *Apocalypse* no les emocionaba, porque había costado una fortuna. Recuperarán el dinero, pero no era eso lo que querían». A partir de ese momento, en muchas dependencias considerarían a Coppola «mercancía dañada».

Con todo, el director estaba contento. Había llegado a ser el poeta de lo imperfecto. «Hacer cine es como hacer vino», dice. «Tienes un montón de uvas, algunas quemadas, otras bien maduras, otras con menos azúcar del necesario, pero con el sudor del vinicultor, se hace un gran vino». Él personalmente se embolsó de diez a quince millones, lo suficiente para dar el siguiente y fatal paso en la ruta que lo

llevaría al desastre que se había iniciado en su modesto establecimiento de Folsom Street en noviembre de 1969.

En primer lugar, Coppola se había ido de Los Ángeles a San Francisco para alejarse de los estudios y de la atmósfera sofocante y obsesiva de la Meca del cine. Aunque parezca irónico, ya había internalizado ese Hollywood, y con él se llevó también el sistema que odiaba, como si estuviera preñado del bebé de Rosemary, «la semilla del diablo». Pero todo creció demasiado. La zona de la bahía ya no era suficiente. Nada era nunca suficiente. Siempre ambivalente, debatiéndose entre ser un cineasta o un magnate, Coppola, como era típico de él, intentó hacer las dos cosas; decidido a librar la batalla en territorio enemigo, amplió su operación a Hollywood.

13. VÍSPERA DE DESTRUCCIÓN (1979-1980)

De cómo Scorsese redimió a los directores de su generación con *Toro salvaje*, mientras una capa de cocaína iba cubriendo Beverly Hills, Bogdanovich se convertía en la bestia negra de los tabloides y *La puerta del cielo* enterraba al Nuevo Hollywood.

Nos volcábamos enteros en una película, y si no dábamos en el blanco, toda nuestra carrera se hundía con ella. Hay directores a los que, después de ciertos títulos, ya no les quedó nada, ya no tuvieron fuerzas para seguir luchando.

MARTIN SCORSESE

A finales de los setenta, una espesa nieve empezó a caer sobre Hollywood. El consumo de cocaína estaba tan extendido que la gente llevaba al cuello cucharillas de oro como si fueran una joya. Los camellos se convirtieron en íntimos, en conocidos, en novios. La gente iba a cenar fuera y dejaba una raya de coca en la mesa, a modo de propina. Scorsese, exhausto, mal de salud y exaltado por un perpetuo colocón, intentó hacerlo todo; promiscuamente aceptaba varios proyectos a la vez. Después, hacia el final de *New York, New York*, el productor Jonathan Taplin llamó. Los músicos de The Band iban a separarse, y Taplin le pidió a Scorsese que filmara el último concierto del grupo, el Día de Acción de Gracias de 1976, un documental que luego se titularía *El último vals*. Sin pensárselo dos veces, Scorsese aceptó. «Nunca pudo resistirse a Robbie Robertson y The Band», dice Irwin Winkler, productor de *New York, New York*. En el artificial estado de exaltación en que se encontraba, Scorsese se imaginaba capaz de montar la película de noche mientras editaba el largometraje de día. Añade Taplin: «Marty iba tan pasado que podía aparecer a cualquier hora del día o de la noche, entrar en la sala de montaje, hacer una secuencia y pasar a lo siguiente como si tal cosa».

Después de que Julia Cameron dejara a Scorsese en enero de 1977, Robertson dejó a su familia para instalarse en casa de Martin, en Mulholland Drive. Tenía sus delirios —quería ser estrella de cine—, y Marty era su pasaporte. «Formábamos una extraña pareja... siempre buscándonos problemas», dice Robertson. Y reflexiona Sandy Weintraub: «Fue una pena que Marty no fuese gay. La mejor relación que tuvo en su vida fue, muy probablemente, la que tuvo con Robbie».

La casa de Mulholland apenas tenía muebles, pero todo el mundo recuerda un crucifijo de madera del siglo XVII, que ocultaba una daga, colgado en la pared encima de la cama de Marty. Intrigados, sus amigos se preguntaban cuál sería el simbolismo. La casa parecía un hotel para huéspedes de paso, lleno siempre de *groupies*, de directores de visita en la ciudad y de los músicos y drogatas que

formaban el círculo de Scorsese. A los habituales —Steve Prince, Mardik Martin, Jay Cocks— hay que sumarles los colgados de diverso pelaje que solían reunirse en la sala de proyecciones de Scorsese, instalada en el garaje que también hacía las veces de dormitorio de Robertson, y se pasaban las noches viendo cuatro o cinco películas seguidas. «La casa de Marty estaba oscurecida con persianas», dice Robertson; «la insonorizó e instaló un sistema de ventilación para poder respirar sin tener que abrir las ventanas. Sólo teníamos dos problemas: la luz y los pájaros».

«Parecíamos vampiros», recuerda Martin. «Oh, no, está saliendo el sol, decíamos. Nunca nos íbamos a dormir antes de las siete o las ocho de la mañana. Así nos pasamos seis meses». Marty también había instalado un complejo sistema de seguridad que invariablemente fallaba, trayendo visitas poco gratas: los guardias de la compañía de seguridad. Aparte de ver películas y drogarse, Marty se relajaba jugando con su colección de soldaditos de plomo.

Marty llevaba tomando pastillas desde los tres años; por lo tanto, para él era lo más natural del mundo. Tomaba fármacos como si fuesen aspirinas. Engordaba y adelgazaba sucesivamente. Cierta, la coca le quitaba el apetito, pero, tras pasarse dos o tres días sin probar bocado, se daba unos atracones de órdago, se atiborraba de comida basura y de cualquier cosa que tuviera a mano. Además, él y sus amigos necesitaban alcohol para «bajar», y se pulían un par de botellas de vino o de vodka sólo para conciliar el sueño. Según Taplin: «Llamaban al montador de *El último vals*, Yeu-Bun Yee, en mitad de la noche y le comían el coco con sus ideas. Como iban ciegos de coca, pensaban que nadie dormía por la noche».

«Al principio tenía la sensación de que podía hacer cinco películas a la vez», recuerda Scorsese. «Y después acababa pasándome cuatro días por semana en cama, exhausto; mi cuerpo no aguantaba ese ritmo». Había entrado y salido del hospital varias veces por culpa de sus ataques de asma. «El médico le dijo: “Tome estas pastillas. Sufre usted agotamiento”», cuenta Robertson. «Pero teníamos que ir a sitios, ver a gente». La regla era: vive rápido y muere joven, que tu cadáver sea guapo. Scorsese estaba convencido de que no pasaría de los cuarenta. «Todo era cuestión de forzar la máquina, de ser malo, de ver cuánto podías hacer», prosigue. «Vivir al límite. Si me drogaba de ese modo era porque quería hacer muchas cosas, quería acelerar a fondo, llegar hasta el final y ver si moría. Eso era lo fundamental, experimentar cómo era acercarse a la muerte». Esta particular temeridad imprimía a su obra una pasión de alto voltaje que la situaba por encima de lo corriente, pero era peligrosa. «Siempre he sentido que los directores tienen algo autodestructivo», dice Ned Tanen —que no se queda atrás en esta materia— al contemplar el lamentable espectáculo de los directores del Nuevo Hollywood cayendo en tropel, llegando abajo todos amontonados. Carreras arruinadas, matrimonios destrozados, amistades rotas, y la vida convertida en una auténtica ruina. «Una vez le pregunté a Howard Hawks, mi

ex suegro, por qué eran así, y me dijo: “El sistema de los estudios funcionaba porque no podíamos pasarnos de la raya, no podíamos hacer lo que nos venía en gana y punto».

Un día se organizó una fiesta en casa de Winkler. Scorsese, Martin y Robertson llegaron tarde, totalmente ciegos, y formaron un grupito aislado en la punta más alejada de la piscina. Scorsese lucía el recién planchado traje blanco que prefería a todos los demás. De repente, el director John Cassavetes se les acercó, se llevó a Marty a un lado y empezó a soltarle una reprimenda. «¿A ti qué te pasa? ¿Por qué te metes cualquier cosa en el cuerpo, por qué te estás destrozando? Estás desperdiciando tu talento, Marty; tienes que sentar cabeza», gruñó Cassavetes. Y Scorsese empezó a preocuparse. Cassavetes era un borracho, y no lo negaba, pero nadie podía objetarle nada de lo que decía porque saltaba a la vista que tenía razón.

Por su parte, De Niro no había abandonado la idea de hacer *Toro salvaje*, pero seguía resultándole difícil interesar a Scorsese. En lo personal, la vida de Marty era un caos tal que el director no podía concentrarse en su trabajo. Pese al éxito, Scorsese seguía siendo sumamente frágil desde el punto de vista emocional, algo que sin duda tenía sus raíces en los trastornos experimentados en la infancia: su diminuta estatura, su fragilidad, la percepción de sí mismo como poco atractivo. Era fácil herir sus sentimientos; se ofendía rápido, pero era lento en olvidar. Alimentaba rencores durante años, levantaba un muro a su alrededor. «En lo personal estaba perdido», dice Mardik Martin. «Seguro como era en el plató, siempre fue muy inseguro en lo que atañe a sí mismo, como hombre, y también en sus relaciones con los demás». Martin lo invitó una vez a una fiesta. «Le dije: “Nos lo pasaremos en grande, chicas, orgías...” Y me dijo: “No, seguro que va alguien que sabe quién soy...” “No tienes por qué decirle a nadie quién eres. ¿A quién le importa?”, le dije, y me respondió: “No, no, no; no me manejo bien con una mujer que no sabe quién soy”. Tenía que ser Martin Scorsese a toda costa para poder enfrentarse a una mujer, pero después le preocupaba que a ella sólo le gustara porque era Martin Scorsese».

«Me acostaba con varias mujeres, pero no lo encontraba muy interesante», recuerda Scorsese. Cuantas más mujeres, menos disfrutaba. Tuvo una relación tempestuosa con una secretaria, y una noche se la encontró en una fiesta en la que también estaban Liza Minnelli y Julia Cameron. Su nueva amiga era de esa clase de mujer que siempre tiene otro hombre en su vida, cosa que a Marty lo volvía loco de celos. Además, la chica amenazaba con suicidarse un día sí y otro también; en una palabra, era perfecta para él. «A Marty le gusta un poquito de drama, y si no lo encuentra, lo crea», dice Martin. «Era la típica mentalidad del vivir peligrosamente. Ella sacó a la luz lo peor de Marty». Scorsese nunca pudo soportar estar solo. Una noche, la llevó a dar una vuelta en coche y después la persiguió desnudo por Mulholland, gritando: «¡Vuelve, no me abandones!»

Scorsese sabía que estaba actuando mal, que la gente comenzaba a apartarse de él, pero no podía hacer nada por evitarlo. Dice: «Siempre me cabreaba por algo; rompía copas, provocaba a la gente, era un verdadero horror estar conmigo. Al margen de lo que se dijese, siempre encontraba algo que me ofendía. A veces era yo el anfitrión, pero en algún momento de la noche perdía la chaveta, igual que cuando filmo». Empezó a tener alucinaciones paranoicas. Decía: «Creo que alguien me está observando»; o: «Alguien está tratando de entrar». Una noche, Marty, sólo por pasar el rato, se acostó con la novia de Yeu-Bun Yee, una chica con aspecto de modelo; el director no pudo ocultar el miedo que le daba la sensación de que el montador iba a aparecer en mitad de la noche para matarlo. Una de las tareas de Steve Prince consistía en protegerlo de una larga lista de peligros, reales o imaginarios.

En la primavera de 1978, Scorsese y Robertson llevaron *El último vals* a Cannes. Exacerbado por la coca, Marty concedió entrevistas en cadena, pero al final, hasta él se quedó sin palabras. Y sin cocaína.

Dijo, en broma: «Sin coca, no hay entrevistas». Como se quedó pillado en Cannes, despacharon un avión privado a París para que le trajera coca.

«Al final, mientras veía los títulos de crédito de *El último vals* en el Cinerama Dome, me di cuenta de que ya no disfrutaba haciendo lo que hacía», dice Scorsese. «Ya no me quedaba nada. Cuando deshice mi segundo matrimonio, ya tenía un crío, y sabía que iba a pasar un tiempo sin verlo, pero también sabía que me quedaba lo esencial, el trabajo, y me hacía bien ser capaz de decir algo en una película; pero un día, eso también se terminó. Y pensé: Me he quedado sin voz».

Scorsese mantenía a todo el mundo a raya; simplemente decía que sí a todo, pero, emocional e intelectualmente vacío, se negaba a seguir adelante con *Toro salvaje*. «Estábamos de marcha todo el rato, íbamos de fiesta en fiesta, tratando de encontrar algo que nos inspirase para volver a trabajar», recuerda. «Yo sabía qué había querido decir con *Malas calles*, y también con *Taxi Driver*. Y hasta sabía lo que había querido decir con *New York, New York*. Pero sé que no sabía de qué demonios iba *Toro salvaje*». Scorsese había hecho tres películas seguidas con De Niro. «Al cabo de un tiempo, uno quiere hacer películas solo, especialmente después de la triste experiencia de *New York, New York*», añade. «Ya no quería seguir jugando».

Mardik ya estaba en nómina en la productora de Winkler, donde lo habían puesto formando pareja con Robert Chartoff. Winkler le dijo que avanzara como fuera, y que escribiera un guión. Mardik redactó un borrador, pero Scorsese seguía sin ganas de leerlo. Un día, cuando Mardik le insistió por enésima vez, el director preguntó: «De acuerdo. Dime qué tienes».

«Tengo una buena escena que te va gustar. Mira, son dos gladiadores, como en Roma, dos tipos luchando cuerpo a cuerpo, y toda esa gente rica entre el público: abrigos de piel, esmóquines, todos sentados en primera fila. Después, Bobby encaja

un puñetazo en la cara, la nariz le empieza a sangrar y salpica a todos esos ricos, los trajes, las pieles...»

«Vaya, eso es estupendo. Me encanta. Déjame leer el guión». Cuando terminó de leerlo, Scorsese le dijo a Mardik: «Quiero hacerlo más personal». Su abuelo, que había vivido en Staten Island, donde tenía una bonita higuera, un día había dicho: «Si esta higuera se seca, yo también moriré». Y, en efecto, la higuera se secó y el abuelo murió con ella. Recuerda Mardik: «Quería que pusiera eso en la película, un montón de locuras que no tenían nada que ver con Jake La Motta. No quise decirle que no; me dediqué a satisfacer sus caprichos y sus gilipolleces. Estaba volviéndome loco. Un día le dije: “Marty, no creo que esto tenga sentido. Bobby va a matarme”». De hecho, el guión que iba perfilándose no le gustó nada a De Niro, que dijo: «¿Qué está pasando? Ésta no es la película que dijimos que íbamos a hacer».

Prosigue Mardik: «Un día, Marty me dijo: “¿Qué te parece si llamo a Paul Schrader para que le dé un repaso?” La verdad es que ya no me hacía caso, había empezado a hacer su numerito de Padrino. Le dije: “Claro, ¿por qué no?” Pero Paul ni siquiera vino a verme, se limitó a enviar a un tipo a que recogiera toda mi investigación, todas mis versiones, las tres. Yo se lo di todo y le dije: “Buena suerte”».

Tras su traumática experiencia con *La guerra de las galaxias*, Lucas decidió que no quería seguir dirigiendo. Había leído los posos de té culturales de la era post-Vietnam, y utilizado su intuición en *American Graffiti* y *La guerra de las galaxias*; su retiro y reciclaje en productor resultarían igualmente proféticos. Lucas contrató a Irvin Kershner, profesor en la USC que había sido una especie de mentor de George y sus amigos, para que dirigiera la segunda parte de *La guerra*. Sin embargo, pese a todas las precauciones, *El imperio contraataca*, filmada también en Londres, fue otro rodaje difícil. Kershner estaba descontento, Lucas también. Kershner era muy bueno dirigiendo actores, y había recibido numerosos elogios por una película llamada *Loving*, que echa mano del incisivo material contemporáneo. No obstante, como nunca había dirigido una de efectos especiales, se quejaba continuamente a cualquiera dispuesto a escucharlo: «Es asombroso. Yo dirijo actores, y luego mandan el metraje a California y me entero de qué trata la escena».

Kershner también era conocido por sus eternas vacilaciones, un director capaz de convertir el lapso de un semáforo en verde en un acuerdo para desarrollar un guión, alguien que podía cambiar de opinión al final de una frase larga; para colmo, su director de fotografía era muy lento. Un día, cuando el rodaje ya se había pasado del plazo, se hizo evidente que Kershner había gastado más de lo presupuestado: unos buenos cinco millones de dólares más seis semanas de rodaje no previstas. Lucas, que financiaba la película, estaba que trinaba, y le echó la culpa a su antiguo amigo y colega, el productor Gary Kurtz. Al final, el rodaje de *El imperio contraataca* duró

ocho semanas más de lo estipulado y excedió en más de diez millones el coste inicial previsto —el presupuesto final fue de treinta y tres millones—; es decir, costó más o menos tres veces lo que había costado *La guerra de las galaxias*. Lucas nunca volvió a trabajar con Kurtz.

Estos enormes excesos casi hundieron a Lucas. Tras estirar sus recursos al máximo, se vio obligado a pedir un préstamo bancario, pero, así y todo, tuvo que pasar por la humillación de implorar a Fox que le hiciera de aval. A cambio, Fox insistió en renegociar el contrato. Pese a todo, la película recaudó más de cuatrocientos treinta millones de dólares en todo el mundo, recuperando la inversión en sólo tres meses, y Lucas finalmente consiguió hacer realidad su sueño: la independencia financiera de los estudios.

Menos flexible y tolerante que su mentor, George detestaba el *establishment* de Hollywood aún más que Francis Coppola. En 1981, el hombre que una vez había dicho que Hollywood era «un país extranjero», se enfrentó a los sindicatos por haber puesto el crédito de director de Kershner al final de la película, y no al comienzo, como lo exigían las normas del Directors Guild. También tuvo que vérselas con el sindicato de guionistas. Los dos sindicatos lo multaron; Lucas respondió presentando su renuncia a la Motion Picture Academy y rompiendo su carné de socio del Directors Guild. Cuando se acercaba el Memorial Day, el último lunes de mayo, en que se recuerda a los caídos en la guerra, el director rompió con mucho aspaviento sus últimos lazos con Hollywood. Lucasfilm cerró sus oficinas, sitas justo enfrente de Universal, y se trasladó a San Rafael, al norte de San Francisco, donde se estableció ILM. Dice Lucas: «Cuando las grandes empresas compraron, y cuando tomaron el poder los agentes, abogados y contables, gente que leía el *Wall Street Journal* y a la que le importaban menos las películas que el precio de las acciones, entonces todo se fue al diablo».

Lucas estaba decidido a montar su propia versión de Zoetrope, unas instalaciones de producción multiservicio y con tecnología punta, donde sus amigos pudieran ir a trabajar y hacer sus películas en un ambiente idílico, en el norte de California, lejos de los antros de perdición de la ciudad del oropel, lejos de los agentes y las drogas, de las limusinas y los restaurantes de moda. Compró mil seiscientos hectáreas de matorrales y terreno accidentado cerca del Lucas Valley Road (nada que ver con su apellido), en el condado de Marin, y bautizó el lugar Skywalker Ranch. Skywalker tenía una biblioteca, un lago, un campo de béisbol, establos y viñedos. Desde ninguno de sus edificios se veía otro; en el lago, de una hectárea de superficie, abundaban las truchas.

Lucas imaginaba que Skywalker sería un gabinete de ideas cinematográfico: conferencias, clases, retiros, y todos sus amigos tendrían un despacho allí. Como era predecible, Skywalker fue la otra cara de Zoetrope, donde la comida era fantástica

pero los baños estaban siempre averiados. El complejo de Lucas funcionaba como un reloj, pero era antiséptico y anónimo, con vibraciones de Gran Hermano.

Marcia le dijo que estaba loco. «Cuando George pudo permitirse tener un centro cinematográfico, ya no quería dirigir», dice Marcia. «Después de *La guerra de las galaxias*, repitió cientos de veces: “No volveré a dirigir ninguna película del sistema”. Yo le decía: “Si quieres ser un director de cine experimental, ¿para qué te gastas semejante fortuna en unas instalaciones ideales para películas de Hollywood? Montamos *THX* en nuestro desván, montamos *American Graffiti* en el garaje de Francis. La verdad es que no lo entiendo, George”. El imperio Lucasfilm —el departamento de informática, ILM, las licencias, los abogados— me parecía un triángulo invertido apoyado en ese guisante que era la trilogía de *La guerra de las galaxias*. Pero ya no volvería a hacer *La guerra de las galaxias*, y el guisante iba a secarse y arrugarse y él iba a quedarse con esas enormes instalaciones que tenían unos gastos de estructura terribles. ¿Por qué quería eso si no iba a hacer películas? Sigo sin entenderlo».

Coppola, a la vez envidioso y decepcionado por no formar parte del proyecto, dijo: «Soy el único de todos sus amigos que nunca sacó tajada de *La guerra de las galaxias*». Añade Coppola: «Aunque era a mí al que venía a contarle sus problemas. Lo ayudé, pero en cuanto empezó a subir y subir, comprendí claramente que quería ser el centro del espectáculo. Yo lo llevé conmigo a todas partes, pero él a mí no».

Schrader, al que la coca le gustaba más que el agua fresca, se zambulló en el ambiente coquero con el entusiasmo de un fundamentalista que ha dejado de practicar. Como Scorsese, creía que la coca le ayudaba a ser más creativo. Siempre había tenido la costumbre de escribir en estado de embriaguez; la transición a las drogas no le resultó muy difícil. «Escribía colocado y revisaba sobrio», dice. «Cuando estás muy, muy ciego tienes acceso a fantasías que son más difíciles de tener cuando estás sobrio, particularmente alguien como yo, que tenía la vida interior bloqueada. Sí, la prosa a veces se vuelve un poco excesiva, y la sintaxis, un poco chiflada, pero lo que dices es básicamente lo que quieres decir, y a menudo es muy vivo. Escribía una escena a las tres de la mañana, totalmente colocado, tan alterado que me ponía a cantar y a bailar por la habitación. El consumo de drogas, el exceso, era la llave que me abría la puerta. Sería hipócrita ahora recordar esa época y echarle la culpa a la llave».

A finales de los setenta, un gramo costaba unos cien dólares, envoltorio y transporte incluidos (era más barato en la calle). El camello de Schrader le enviaba los gramos en sobrecitos hechos con páginas arrancadas de *Playboy* y *Penthouse*, y le indicaba el grado de calidad de la sustancia (la más alta era «SG»: *Show Girl*). Schrader tomaba unos veintiocho gramos por semana, un hábito que le costaba doce mil dólares al mes, es decir, ciento cuarenta y cuatro mil dólares al año. Compraba

siete gramos por vez, nunca más de diecinueve, porque, en una redada, por veinte gramos podía caerle una condena por tráfico y no por simple posesión para consumo propio.

Schrader trabajaba duro y apostaba fuerte. Llegó a ser una de las piezas fundamentales del ambiente gay, con el que había venido coqueteando desde *Taxi Driver* (1975). «Hubo una época emocionante y vertiginosa en la que, por primera vez en la cultura americana, los gustos gays en cuestión de moda, música y diseño se consideraron el futuro», dice Rosenman. «Ése era el lado incisivo, pero fue algo tan excitante, espléndido y glamouroso que todo el mundo sabía que terminaría conduciendo a un abismo. Y eso era atractivo en sí mismo, ése era el gancho. Una locura casi mística, docenas de fiestas, música, drogas, ropa, la libertad sexual, el intercambio de pareja, no parar de follar, chicos, chicas, lo que viniese, era escandaloso y excitante. La gente como Schrader se sentía atraída por ese mundo porque comprendía que había algo religioso en ese cruce de sexo, muerte y éxtasis».

Los amigos de Schrader se preguntaban hasta dónde habría llegado. Aunque era difícil imaginar un oyente menos receptivo que Milius, el loco de las armas, Schrader solía hablarle a su amigo de la importancia de la estética gay. «Los árbitros del gusto en nuestra sociedad son gays. La mayoría de mis amigos son homosexuales».

«¿Y tú, Paul, eres gay?»

«No puedo, ni siquiera con los gays tengo éxito».

Dice Milius: «Schrader era un personaje que había caído de su estado de gracia calvinista y que estaba disfrutando a tope su temporada en el infierno. Lo probaba todo. Le encantaban las perversiones, pero, por alguna razón, en todo lo tocante a la sexualidad era un fracaso. Una noche, mientras Paul hacía *Hardcore, un mundo oculto*, observé que tenía marcas en las muñecas. Me contó: “Fui a lo de Mistress Vicky, y me colgó y me esposó. Sólo pude soportarlo tres minutos”. Es decir, que ni siquiera era un auténtico perverso. No podía soportarlo media hora, como un hombre de verdad. Lo mismo le pasaba si se proponía ser gay; también en eso fracasó, tampoco se empalmaba con chicos».

No obstante, las preferencias sexuales de Schrader eran menos interesantes que sus preferencias culturales. En cualquier caso, durante un tiempo fue capaz de anticipar los repentinos y no tan repentinos cambios que estaban registrándose en el ambiente cultural, y cuando le dijo en broma a Milius que cambiaba «violencia por diseño», estaba expresando algo más que una inclinación personal. Como observó Kael, ya en esos días se gestaba cierta repugnancia hacia la violencia en el cine. La reputación que Schrader, considerado por todos un salvaje, se había ganado a pulso, seguía vigente, y ahora sólo le daba problemas. Mientras que en diciembre de 1967 el tema de portada de *Time* (*Bonnie y Clyde*) elogiaba las películas violentas como *A quemarropa*, en octubre de 1980 Schrader apareció en la portada de *Saturday Review*,

con Scorsese, De Palma y Walter Hill, bajo el titular: «Los representantes de la brutalidad: Ellos hacen películas perversas y crueles». Recuerda Schrader: «Me empezaron a etiquetar de cineasta que sólo se interesaba por la violencia. Eso me dolió, y me di cuenta de que tenía que cambiar de imagen». Lo que le ocurrió a Schrader fue parte del contragolpe asestado al Nuevo Hollywood, y él tomó conciencia de que lo que había funcionado para *Taxi Driver*, en adelante ya no funcionaría.

La película *1941* comenzó a rodarse en octubre de 1978. Fue una empresa quijotesca desde el principio. Los amigos de Spielberg se preguntaban: «¿Por qué se habrá puesto Steven a hacer comedia? ¿Cuándo ha sido gracioso?» Sin embargo, *Animal House* había sido un gran éxito, *Saturday Night Live* hizo furor, y, gracioso o no, Spielberg sentía que tenía que seguir la corriente. En el reparto puso a John Belushi y Dan Aykroyd, entre otros; Milius fue el productor, y también trabajó un poco en el guión. A Milius no le gustaba demasiado trabajar con su amigo: «Steve no te hacía caso. Nunca te decía “Mira, estás equivocado, tráeme una idea mejor”, como hacía Francis. Él no, él se iba y hablaba con el otro equipo de guionistas, gente que tú ni siquiera sabías que existía».

Fue la única incursión de Spielberg en un ejercicio de deconstrucción de género, *a la Altman* y otros, y no tardó en saltar a la vista que el director de *Tiburón* no servía para eso. Hasta él lo comprendió. El director había arrebatado la victoria de las mandíbulas del tiburón, pero esta vez sería diferente. El presupuesto se disparó. Spielberg padecía un ataque agudo de la enfermedad del *auteur*. Por ejemplo, utilizaba una grúa Louma —una máquina carísima— para filmar encartes; era como usar un elefante para pisar una uva. El rodaje terminó el 16 de mayo de 1979; *1941* había tardado ciento setenta y ocho días en terminarse, casi un mes más que *Tiburón*, y el presupuesto final ascendió a 31,5 millones (algunos dicen que fue de cuarenta), un verdadero consuelo para Coppola y su *Apocalypse Now*. Antes del estreno de la película, el guionista de *Saturday Night Live*, Michael O'Donoghue, había distribuido botones que decían: «John Belushi: 1952-1941».

Más tarde Spielberg dijo, con un candor insólito para Hollywood: «Nos habría ido mejor con diez millones menos, porque pasamos de tener un argumento a tener siete subargumentos. Pero eso era lo que quería en aquel momento: la grandeza, el poder, cientos de personas a mi entera disposición, millones de dólares para usarlos a mi antojo, y todo el mundo diciendo “sí, sí, sí”». Hoy lo explica con mayor detalle: «El poder se te sube directo a la cabeza. Me sentía inmortal después de un éxito de crítica y dos éxitos de taquilla, uno de los cuales era la película más taquillera de la historia hasta ese momento. Pero *1941* no era un filme cualquiera, de esos en los que uno puede hacer lo que quiere. Me permití muchos caprichos con *1941*, pero simplemente porque me sentía inseguro con el material. No me hacía reír, no hacía reír a nadie, ni

en el plató ni en los copiones. Por eso filmé esa película de todas las maneras que sabía, para evitar que no terminara siendo lo que, para mí, ya empezaba a ser, una carrera de coches en la que tienes que dejar fuera de combate a todos los demás».

Spielberg estaba tan seguro de que *1941* iba a ser un desastre mayúsculo que la noche del estreno, el 14 de diciembre de 1979, abandonó el país y se largó con Amy a Japón, donde ambos planeaban, finalmente, casarse. Llevaban prometidos muchos meses, y ya enviaban tarjetas de Navidad firmadas «los Spielberg». Amy dijo a sus amigos: «Para abril estaré embarazada». Pero nunca se casaron en Japón, y cuando el avión aterrizó en Tokio, Amy y Steve ya habían cancelado la boda. Dice Irving: «Me enamoré de Willie Nelson». Tan baja estaba Amy en la clasificación de los amigos de Spielberg, que éstos llegaron a especular que lo dejaba porque la película era un fracaso. Dice un amigo: «Para él, romper con Amy fue, en el fondo, un gran alivio, porque, aunque quería casarse con ella, vio la ruptura como si se hubiera salvado por los pelos de años de pensión alimenticia; y es cierto, ese matrimonio no habría durado nada».

Spielberg tenía razón, en lo que atañe tanto a Amy como a *1941*. Las críticas fueron salvajes, y la película fue un estrepitoso fracaso. En la prensa, Steve, nada cortés, echó la culpa a los guionistas, Zemeckis y Gale, quienes, según dijo, «me cogieron en un momento de debilidad». Amy se mudó a Santa Fe. Fue un momento bajo en la vida y la carrera de Spielberg, quizá el más bajo de todos. *1941* pinchó el globo del niño prodigio; además, tras anunciar a los cuatro vientos sus planes matrimoniales, el brillante director demostró que controlaba tan poco su vida privada como sus presupuestos. Tardó mucho tiempo en recuperarse. «Es muchísimo más fácil comprometerse con una película que con una relación personal», dijo, y añadió: «La vida finalmente ha podido conmigo. Me había pasado muchos años escondiéndome del dolor y del miedo detrás de una cámara... Pero no escapé del sufrimiento. Sólo lo retrasé».

Durante la última semana de *Hardcore, un mundo oculto*, cuando De Niro hizo una visita al plató, Schrader sabía que algo estaba tramándose. El actor no era de esos que se dejaban caer por casualidad. De Niro le dijo a Schrader que United Artists no iba a hacer *Toro salvaje* con el guión de Mardik, y le pidió que lo reescribiera. También le dijo que estaba harto de la indiferencia de Scorsese para con su proyecto. Para entonces, Schrader ya se había consolidado como director, y no se moría de ganas de remendar guiones ajenos. En una cena con Bob y Marty en Musso and Frank's Grill en el verano de 1978, consintió en darle un repaso, pero se aseguró de dejarles claro que les estaba haciendo un favor, lo cual no le sentó nada bien a Marty.

Tras leer los borradores de Mardik, Schrader concluyó que se necesitaba más que un par de retoques. Sabía que tendría que remontarse a las fuentes, hacer su propia investigación. Fue entonces cuando descubrió a Joey, el hermano de Jake. Recuerda

Schrader: «Los dos eran boxeadores. Joey era más joven, más guapo, y tenía mucha labia. A Joey se le ocurrió que podía ser más útil representando a su hermano. No tendría que recibir golpes, seguiría ligando con chicas y, además, le pagarían. Y como yo también tengo un hermano, me fue muy fácil conectar con esa tensión. Me da cuenta de que allí había una película.» *Toro salvaje* se convirtió, entre otras cosas, en una versión de la relación de Paul con Leonard.

Entretanto, la película empezaba a cuajar para De Niro. Un día, en la suite de Scorsese en el Sherry, La Motta se levantó y se dio un cabezazo contra la pared. Recuerda Scorsese: «De Niro vio ese movimiento y de repente sacó de ahí todo el personaje, toda la película. Sabíamos que queríamos hacer una película que pudiera mostrar a un hombre en el momento de hacer ese gesto y diciendo “No soy un animal”».

Schrader escribía en Nickodells, un bar de Melrose junto a Paramount, que, en palabras de Simpson, «era un lugar estupendo para que te violaran, era oscuro como boca de lobo». Recuerda Simpson que Schrader se metía en el lavabo unos momentos y que después salía y se sentaba en la barra, donde se ponía a garrapatear febrilmente en una servilleta. Trabajaba entonces en una escena en la que La Motta, en la cárcel y en el punto más bajo de su trayectoria, intenta masturbarse. Pero no puede correrse, tiene la mente tomada por la culpa, por recuerdos de lo terrible que había sido con las muchas mujeres de su vida. Eso era Schrader en su mejor momento, el guionista crudo y audaz que se atrevía a adentrarse donde nadie más se atrevía.

Sin embargo, este material era demasiado para United Artists. Winkler se reunió un día con los ejecutivos en el apartamento de Eric Pleskow en Ocean Avenue, Santa Monica, cerca de la playa. «Acabábamos de hacer una de boxeo, *Rocky*», recuerda Medavoy, «y ésta era un verdadero palo». Según Winkler, la compañía no quería saber nada de *Toro salvaje*. Con todo, el productor tenía un as en la manga. «Estábamos en una posición única porque teníamos los derechos de *Rocky*», dice. United Artists había estrenado *Rocky* en 1976, una de la futura cosecha de películas post-Nuevo Hollywood, películas para sentirse bien, una vuelta a los años cincuenta y un atisbo a los ochenta, una bofetada racista a Muhammad Ali —en quien, como era más que obvio, se basaba el personaje del rival de Rocky— y todo lo que él representaba, una bofetada a la generación de negros con ínfulas y de chicos blancos pacifistas y admiradores de los negros, que lo idolatraban. *Rocky* fue todo un éxito, y recaudó unos ciento diez millones antes de que la retiraran de cartel, convirtiéndose así en la quinta película más taquillera de todos los tiempos. Por eso, lo único que tuvo que decir Winkler fue: «¿Queréis hacer *Toro salvaje*? ¿No? ¿Queréis hacer *Rocky II*? ¿Sí? De acuerdo, hagamos un trato».

Hasta al guionista de *Taxi Driver* los personajes de la nueva película de Scorsese le parecían repelentes. Schrader le dijo a Marty: «Tenemos que darle a Jake una

profundidad y una estatura que no tiene; de lo contrario, no vale la pena hacer una película sobre él». Dice Schrader que Scorsese no lo entendió. Para el director, lo importante era, precisamente, la sensibilidad de hombre de Neanderthal de La Motta. «Bob y yo nos pinchábamos mutuamente para conseguir que el personaje fuera lo más desagradable posible y para que, pese a eso, al público le cayera bien», dice el director. «Porque Bob, como actor, tiene algo, algo en el rostro, que hace que la gente vea el lado humano».

Scorsese, De Niro y Winkler se encontraron con Schrader en el Sherry para comentar el guión. Fue una reunión tensa. Marty pensó que el nuevo borrador de Schrader era un tanto decisivo a su favor. A él también le gustó el nuevo enfoque, que hacía hincapié en la rivalidad entre los hermanos. Con todo, tanto él como De Niro manifestaron sus reservas. Recuerda Schrader: «De Niro trató de evitar gran parte de las escenas más fuertes, la parte obscena, polémica, la polla y el hielo y todo eso. “¿Por qué tenemos que hacer estas cosas?” Marty no iba a atacar a Bob, porque tenía que trabajar con él, y por eso me dejaba a mí esas peleas. Era una escena atrevida y original, pero, mirándola desde el punto de vista de De Niro, era bastante difícil conseguir que funcionase, aparecer sentado ahí, con la polla en la mano». Para Marty y Bob, fue como si Schrader les dijera: Aquí tenéis vuestro guión, yo no lo necesito, quiero volver a trabajar en mis proyectos. En un momento, Paul arrojó el guión a la otra punta de la habitación, gritando: «Si necesitas a alguien a quien dictarle, contrata una secretaria. Yo estoy aquí para tratar de escribir una historia real acerca de alguien que pueda interesar al público», y abandonó la reunión hecho una furia. Dice Scorsese: «Yo soy capaz de hacer cualquier cosa y de decir cualquier cosa con tal de que en la pantalla se vea lo que quiero que se vea. Tírame algo, maldíceme, haz lo que quieras, no me importa; con tal de conseguir lo que quiero, me siento y sonrío y lo acepto y te dejo tranquilo, y eso fue lo que hice. Él nos puso en movimiento, y nos dio algo especial, pero, claro, yo después no iba a poder abrazarlo, no después de años enteros de desaires e insultos; era demasiado».

No obstante, el mundo de Scorsese se derrumbó a su alrededor después del Día del Trabajo de 1978. Había estado viviendo con Isabella Rossellini desde principios del verano. Él, Rossellini, De Niro y Mardik Martin fueron al Festival de Cine de Telluride. «Nos quedamos sin coca y alguien nos pasó un poco de polvo que era una absoluta mierda; nos sentó fatal», recuerda Mardik. Ese fin de semana, Scorsese empezó a escupir sangre y perdió el conocimiento por primera vez en la vida. De Telluride se fue a Nueva York, donde sufrió un colapso. «Sangraba por la boca, sangraba por la nariz, sangraba por los ojos y el culo. Estuvo a punto de morir», añade Martin. Rossellini tenía que ir a Italia por un asunto de trabajo; cuando se fue, después de ese fin de semana, pensó que no iba a volver a verlo con vida.

Steve Prince llevó a Scorsese al Hospital de Nueva York. Un médico entró

corriendo en la sala de urgencias con una muestra de sangre, gritando: «¿Es suya esta sangre?»

«¿Cómo?», dijo Scorsese, mirándolo sin comprender.

«¿Sabe usted que no tiene plaquetas?»

«No sé qué quiere decir plaquetas».

«Quiere decir que por dentro está sangrando por todas partes».

«Quiero volver a trabajar».

«No puede ir a ninguna parte, puede tener una hemorragia cerebral en cualquier momento».

El estado en que se encontraba Scorsese parecía ser el resultado de la interacción entre su medicación para el asma, otros medicamentos adquiridos con receta y la mala cocaína que había tomado ese fin de semana. Adelgazó hasta pesar cincuenta kilos. El médico le quitó toda la medicación y lo atiborró de cortisona. Lo pusieron en una habitación palaciega que previamente había ocupado el Sha de Irán, pero, como no podía dormir, las tres primeras noches estuvo viendo películas, entre ellas, *El hombre y la bestia*, bastante apropiada, por cierto. Al final, la cortisona surtió efecto y el número de plaquetas comenzó a subir, lo cual detuvo la hemorragia.

Dice Robertson: «Finalmente Marty encontró un médico que supo transmitirle el mensaje: o cambia de vida, o se muere usted, señor Scorsese. Todos sabíamos que teníamos que cambiar. Llevábamos una vida demasiado movida. El nivel de colesterol era inimaginable. Yo regresé con mi familia, con la esperanza de que pasaran por alto mis tonterías».

De Niro entró en la habitación de Scorsese y dijo: «¿Qué te pasa, Marty? ¿No quieres vivir para ver crecer a tu hija, para verla casada? ¿Vas a ser una de esas flores de un día que hacen un par de buenas películas y se acabó?» Y, cambiando de tema, se puso a hablar de *Toro salvaje*: «¿Sabes una cosa? Podemos hacer esta película. Podemos hacer un gran trabajo. ¿Vamos a hacerla o no?» Scorsese respondió: «Sí». Finalmente había encontrado algo que podía engancharlo con la historia del personaje: la autodestrucción, el daño gratuito a la gente que lo rodeaba. Y pensó: Jake La Motta soy yo.

Tras la serie de memorables reveses sufridos por Peter Bogdanovich, los detractores del director comenzaron a murmurar; que estaba acabado, decían, que no podía conseguir un contrato en ningún estudio. Cybill Shepherd lo había dejado para casarse con un ex camarero y representante de piezas de Mercedes-Benz con base en Memphis, tres años menor que ella, al que Bogdanovich socarronamente llamaba «ese mecánico». El director estaba deprimido y sin nada que hacer.

Bogdanovich se había convertido en uno de los clientes habituales de la Playboy Mansión, donde en octubre de 1978 conoció a Dorothy Stratten, una ex «reina de las granjas lecheras» y camarera oriunda de un pueblo del Canadá, una chica de

dieciocho años infelizmente casada con Paul Snider, de veintinueve, un turbio estafador que le hacía de mánager. Snider había enviado fotos de desnudos de Dorothy a *Playboy*, donde había aparecido como Miss Agosto de 1979; en 1980 fue la Chica del Año. Stratten era del mismo estilo que Shepherd: una rubia despampanante, escultural (un metro ochenta o más), de pechos turgentes y, por supuesto, aspirante a actriz. En realidad, era una fumadora empedernida de marihuana que se pasaba los días colocada, jugando a las damas y patinando. Casi cómicamente miope, se negaba a llevar gafas porque le afeaban el rostro. Cuando iba por Sunset al restaurante Mirabelle's, calzada con zapatos de plataforma y luciendo indecentes shorts de felpa y un casi inexistente *top*, la cabeza bien erguida, Dorothy provocaba invariablemente a los mirones, a los que ella, sin embargo, no hacía ningún caso porque era casi ciega.

Tras mirársela bien, Bogdanovich pensó: Es la chica más hermosa que he visto en mi vida. Y, tras decirle que estaba seleccionando el reparto de su próxima película — lo cual era mentira—, le dio su número. Stratten nunca llamó. Exactamente un año más tarde, en octubre de 1979, Bogdanovich volvió a encontrársela por casualidad y comenzaron a verse. El director le dijo que había hecho de Shepherd una estrella, y que volvería a hacer lo mismo con ella. Dorothy lloró, la cabeza apoyada en el hombro de Peter, y se le quejó de lo mal que la trataba Snider. Bogdanovich, muy paternal y comprensivo, chasqueó la lengua; otra vez la misma vieja historia: cuerpo de mujer y cabecita de niña. Dorothy, que aún no tenía veinte años, siempre había tenido a su lado un hombre que le decía lo que tenía que hacer. Peter se sintió más que feliz al comprobar que cumplía los requisitos. «Ella no estaba enamorada de Peter», dice alguien que los conoció a los dos. «Cada vez que me hablaba de Peter, sólo era para decirme algo así como “No está mal”; en cambio, él decía: “Oh, sí, nos queremos muchísimo”. Dorothy se aprovechaba de la situación». Sin embargo, según la actriz y amiga Colleen Camp: «Estaba totalmente pirada por Peter».

Varios amigos de Dorothy advirtieron a la pareja de que Snider no estaba en sus cabales. Dorothy siempre descartó la idea, diciendo: «Oh, no, nunca hará nada. Es muy tierno». Peter dijo: «Me imagino que tendré que soltarle algo de pasta».

Peter metió a Dorothy en *Todos rieron*, una comedia romántica producida por Time-Life Films, una compañía con pretensiones de productora de Hollywood, con un presupuesto de 8,6 millones de dólares y Audrey Hepburn, Ben Gazzara y John Ritter en el reparto. Peter la besó por primera vez a mediados de enero del nuevo año, mientras caminaban por la playa de Santa Monica. En primavera, Dorothy le escribió a Snider una carta diciéndole que quería la separación.

Todos rieron comenzó a filmarse en Nueva York. En ese momento de su carrera, Peter, que siempre había tenido veleidades de actor, se lo pasaba mejor jugando a dirigir que dirigiendo; tanto es así que un día, cuando Buck Henry, que bajaba por la

Quinta Avenida, tropezó con el rodaje al pasar por el Plaza y vio detrás de la cámara a un tipo con sombrero Stetson de ala ancha y calzando botas camperas, le dijo a su novia: «Mira, alguien está haciendo una película sobre el rodaje de una película».

Mientras tanto, Snider intentaba desesperadamente hablar con Dorothy, que había pedido en la recepción del Hotel Wyndham que no le pasaran llamadas. Aunque le avisaron que Snider se pondría furioso si no podía hablar con su mujer, ella no hizo caso y, cuando el rodaje terminó en julio, se instaló en la casa de Peter. Snider, por su parte, comenzó a comportarse de un modo irregular. Se compró una escopeta y se dedicó a matar palomas en el jardín trasero de su casa. Una tarde, llamó a casa de Platt, la ex mujer del director, gritando, con voz ronca: «¿Dónde está Peter Bogdanovich, dónde está Peter Bogdanovich?» Platt pensó que era un actor al que Peter había despedido.

Snider había convencido a Stratten de que todavía le debía dinero por unas fotos a doble página para una revista, y ella aceptó pagarle la deuda a plazos. La mañana del 14 de agosto, salió de casa de Peter sin decirle a nadie adonde iba. En realidad, iba a casa de Snider, al parecer a hacer efectivo otro pago. Al mediodía, al ver que Dorothy no había regresado, Peter empezó a preocuparse. Tratando de calmarlo, su hija Antonia dijo —ironía del destino, como se demostró después—: «Bueno, al menos no está muerta».

Probablemente cargado de alcohol y tranquilizantes, Snider le disparó a la cabeza con su escopeta, y luego colocó su cadáver en un banco de gimnasia (más tarde llamado por la prensa «máquina de *bondage*») y se folló el cadáver. El trasero apareció un poco elevado por la posición en que Snider la había dejado; en el banco se encontraron varias manchas de semen, y en las nalgas de Dorothy, dos huellas digitales ensangrentadas. Uno de los dedos, que al parecer había salido volando cuando Dorothy levantó las manos para protegerse la cabeza, apareció pegado en la pared, junto a una enorme mancha de sangre. Stratten tenía veinte años. Snider se pegó un tiro en la cabeza. Cuando la policía descubrió el cadáver, tenía uno de los ojos en el centro de la frente; hasta allí lo había desplazado la fuerza del disparo. Parecía un cíclope.

Hugh Hefner fue el encargado de darle la noticia a Peter, a quien telefoneó cerca de medianoche. «Se me cayó el teléfono de las manos, me desplomé, me entraron ganas de arrancar el linóleo con las uñas», recuerda el director. «Así era como la gente reaccionaba a los bombardeos masivos durante la guerra, tratando de abrir un agujero en la tierra; yo quería alejarme de ahí, por eso me arrastré, pero después caí en la cuenta de que, hiciera lo que hiciese, no podría esconderme en ninguna parte; ése era el problema. No me dejaron salir de casa, y sin duda fue lo mejor. Me habría tirado por un acantilado o algo así. Me hicieron tragar un montón de Valiums, me llevaron arriba y me metieron en la cama».

Igual que a Arthur Krim y compañía, a los nuevos jefes de producción de United Artists, Steven Bach y David Field, el guión de *Toro salvaje* les pareció escabroso y deprimente; a su lado, pensaron, *Rocky* parecía una pelea entre dos mariquitas. Una de las tareas de Winkler consistía en impedir que las malas noticias llegaran a oídos de su voluble director. Scorsese no tenía ni idea de que el proyecto peligraba. Recuerda: «Pensaba que podía hacer cualquier película, especialmente con De Niro. Era una gran estrella, pero en eso fui un ingenuo».

Finalmente, Winkler llamó a Marty y le dijo: «Será mejor que tengamos una reunión con los tipos de United Artists. Sólo para saludarlos y hablar del guión».

«¿Qué quieren saber? ¿De qué tenemos que hablar?»

«Sólo vamos a decirles hola. Es una visita de cortesía, algo para que se sientan parte del proyecto». A finales de noviembre de 1978, justo después del Día de Acción de Gracias, Bach y Field acompañaron a Winkler al apartamento de Scorsese en el Edificio Galleria, en el número 7 de la calle Cincuenta y siete Este. De Niro también estuvo presente. Winkler no estaba muy preocupado —aún tenía en su poder la baza llamada *Rocky*—, pero Scorsese los dejó pasmados a todos cuando anunció que quería hacer la película en blanco y negro. Quería que *Toro salvaje* tuviera aspecto de tabloide, como *Weegee*.^[49] Bach y Field pusieron pegas, y aunque terminaron aceptando, presentaron una serie de objeciones al guión.

«Tal como está escrita, a esta película la calificarán X, y no creo que podamos permitirnoslo», dijo Bach.

«¿Por qué estás tan seguro de que será X?»

«Cuando veo en el guión un primer plano de la erección de La Motta, esa escena en que se pone hielo en la polla antes de la pelea, pienso que estamos entrando en territorio X...»

«Escucha, Marty», interrumpió Field; «no se trata del lenguaje o de las cosas que escribieron los guionistas y que probablemente no filmarás. Se trata de todo el guión. El problema es ese hombre», dijo Field, tranquilo. «No sé quién querrá ver una película que comienza con un hombre furioso, ahogado de rabia, y que cuando su mujer, que está embarazada, le quema el bistec, la tira de una hostia al suelo de la cocina y se pone a darle patadas en el vientre hasta que la hace abortar».

«Encontraremos un guionista que pueda suavizarlo», dijo Winkler.

«Tampoco se trata del guionista», dijo Field. «¿Puede algún guionista convertir a La Motta en algo más que lo que ya parece ser en los guiones que hemos leído?»

«¿A saber?», preguntó Marty, las cejas fruncidas.

Field lo miró con una vaga sonrisa. «Una cucaracha».

Un silencio asfixiante invadió la habitación. De Niro, en tejanos y descalzo, se desplomó en un sillón, sin decir una palabra. Después se levantó y dijo, en voz baja pero clara: «No es una cucaracha... No es una cucaracha».

Bob y Marty se fueron a St. Martin y reescribieron el guión de pe a pa. A Scorsese no le gustaban las islas, y el asma lo estaba matando. Tomaba Tedral para limpiarse los pulmones, pero el medicamento le provocaba ataques de temblores. De Niro lo cuidaba, le preparaba el café por las mañanas. Sabían lo que tenían que hacer: o regresaban con un guión aceptable, o el proyecto pasaría a la historia. No tardaron en encontrar la zona en la que moverse. Una vez más, Scorsese se zambulló en sus propias profundidades. Recuerda: «La clave era la escena en la que Jalee está arreglando el televisor y acusa a su hermano de acostarse con su mujer. Lo que aproveché de mí fue la tenacidad de un hombre tan paranoico y autodestructivo que, aunque no sepa nada, será capaz de investigar a la persona más cercana a él como si supiera exactamente lo que ha ocurrido, que no aceptará que le respondan que no, lo que significa que lo monta todo para destruirse».

Semanas más tarde, United Artists aprobó el guión. Bach y Field tenían otras cosas en mente además de *Toro salvaje*: tenían que prepararse para *La puerta del cielo*.

Inflado por sus Oscars, tozudo y tan megalómano que a su lado Coppola parecía Mary Poppins, Cimino había ganado todas las refriegas previas al rodaje, incluido un reparto en el que figuraban, en lugar de grandes estrellas, nombres como Kris Kristofferson, Isabelle Huppert, Christopher Walken y John Hurt, y, lo que es más importante, el derecho, establecido por contrato, a pasarse del presupuesto en caso necesario, siempre y cuando la película se estrenara en la fecha deseada por United Artists, las navidades de 1979. Tras muchos retrasos, el rodaje comenzó el 16 de abril de 1979 en Kalispell, Montana, con un presupuesto de diez millones de dólares.

El perfeccionismo de Cimino no tenía límites, y pronto todo el mundo vio que el director filmaba a un ritmo excesivamente lento. Mientras que el presupuesto preveía dos páginas al día de un guión de ciento treinta y tres páginas, el ritmo real se acercaba más a los cinco octavos de página. Al cabo de los primeros doce días de rodaje, Cimino ya llevaba diez días y quince páginas de retraso. Comenzó a perder terreno al ritmo de un día por toma. Hacía levantar, tirar y volver a levantar decorados, y traer carretadas de extras. Rodaba diez, veinte, treinta tomas de cada escena, y hacía copias de casi cada una de ellas, unos tres mil metros al día (dos horas de película o más), lo que significaba un coste de doscientos mil dólares por día, lo que es lo mismo que decir un millón por semana. El 1 de junio, un mes y medio después de comenzar el rodaje, Cimino había llegado a la marca de los diez millones, el presupuesto inicial, pero aún le quedaban ciento siete páginas. Albeck calculó que si Cimino continuaba a ese ritmo, la película le costaría a la compañía, sin contar copias y publicidad, unos 43,5 millones de dólares. Cuando Field hizo una visita al plató, Cimino se negó a hablar con él. Bach y Field no podían hacer prácticamente nada. En palabras de Tanen: «Se había vuelto muy arriesgado decir “Vamos a detener

el rodaje, tú no sigues en esta película”, porque el Directors Guild venía con esas normas que establecían que sólo se podía despedir por alguna causa justificable; al final resultaba casi imposible echar a nadie. Por eso, la actitud general era aguantar hasta llegar al final del túnel».

Bach y Field volvieron otro día al plató, con la intención de leerle la cartilla a Cimino. Pero, cuando el director les mostró las partes que tenía montadas, se quedaron anonadados por la belleza de las escenas, y Cimino los convenció. «Es como si David Lean se hubiera decidido a hacer un *western*», le dijo más tarde Bach a Albeck, sin aliento. En lugar de castigar al intratable director, lo felicitaron y volvieron a casa. Según Chris Mankiewicz, ejecutivo de United Artists que había renunciado furioso antes del ascenso de Bach y Field: «Tenían tantas ganas de ser alguien por el mero hecho de producir una película de Michael Cimino, que lo dejaron que les pasara por encima de la manera más vergonzosa».

Cuando el rodaje terminó —el 2 de octubre, cuatro meses y medio después de comenzar—, Cimino había rodado unos 450.000 metros de película (unas doscientas veinte horas) y positivado unos 390.000. La prensa se olió que iba a correr sangre, y no se perdió un detalle. United Artists ya cargaba con el inaguantable peso de «*Apocalypse Nunca*», y nada menos que la revista *Time* dijo que *La puerta del cielo* era «*El Apocalipsis que viene*».

Scorsese empezó a filmar *Toro salvaje* hecho un nudo de resentimiento, rebeldía y dudas respecto a sí mismo. Abrumado por una sensación de fatalidad, estaba seguro de que ésa sería su última película. «Me lo tomé muy a pecho», dice. «Quise devolver el golpe, como diciéndoles, esto es lo que puedo hacer y no sé si me quedará algo más dentro». Scorsese tenía, al menos, la suerte de no estar marcado por grandes éxitos como *El padrino* y *La guerra de las galaxias*. No tenía nada que proteger. «Después de *New York, New York*, pensé que yo nunca tendría el público de Spielberg, ni siquiera el de Francis. Mi público son los tipos con los que me crié, listillos, gente de Queens, camioneros, tipos que cargan muebles. Si a ellos mi película les parece buena, me siento bien. Puede que esté loco, pero más que desvirtuar el argumento y hacer otras diez películas después, prefiero dejarlo y no volver a hacer más películas después de ésta. Así pues, ¡qué diablos me importa!» La convicción de que se había librado de la manera convencional de filmar que prevalecía en Hollywood, de que no tenía nada que perder y ningún sitio adonde ir, fue, en cierto modo, una liberación, y le permitió hacer la mejor película de su carrera.

El rodaje de *Toro salvaje* comenzó en abril de 1979, el mismo mes en que Cimino empezó a filmar *La puerta del cielo*. Como siempre, Scorsese estaba nervioso e irritable, propenso a repentinos estallidos de cólera; por ejemplo, hartado de esperar que Michael Chapman, el director de fotografía, preparase las tomas, se metió en su

caravana, puso Clash a todo volumen y se quedó allí, acelerado por la música, yendo de una punta a otra, contando los segundos. Al cabo de cuarenta y cinco minutos, salió, furioso, gritando: «Has tardado más que una cara de The Clash, Michael. ¿Qué estás haciendo?» Después, agarró su silla plegable y la tiró contra la caravana, que quedó abollada y con la pintura desconchada. Un macizo camionero intentó detenerlo, gritando: «¡Eh, no puede hacer eso!» Catharine, la madre de Scorsese, una mujer menuda, saltó en defensa de su hijo: «Déjelo en paz», le espetó al camionero. «Lo están haciendo esperar, está disgustado».

Se tomaron un descanso mientras De Niro se marchaba a la Toscana y Roma —a comer, dos meses seguidos— para aumentar los veinte kilos que requería el personaje de Jake La Motta en decadencia. «Se atiborró de helado y espaguetis; volvió hecho un cerdo», recuerda Martin. Scorsese y Rossellini se casaron en Roma el 30 de septiembre; Sandy Weintraub comentó en broma que su ex se abría camino acostándose con las hijas de sus directores favoritos. La pareja se fue de luna de miel a Japón, donde Isabella tenía que trabajar dos semanas. Scorsese tuvo un severo ataque de ansiedad en el tren rápido de Kioto a Tokio; como no podía respirar, creyó que era un infarto. De la estación lo llevaron en ambulancia directo al hospital de Tokio. Un médico le pidió que respirase dentro de una bolsa de papel. Al día siguiente ya estaba bien, pero regresó a rodar las dos últimas semanas de la película en ese agitado estado de ánimo. Cuando terminaron de filmar *Toro salvaje*, el director de fotografía se fue a trabajar con Robert Towne.

«Mi salud me hizo vacilar mucho a la hora de dirigir», dice Towne. «Según se mire, estuve neurasténico o auténticamente enfermo varios años, y no me sentía capaz de aguantar los cincuenta, sesenta, setenta u ochenta días que dura un rodaje».

Beatty le había pedido a Towne que le diera un repaso al guión de *El cielo puede esperar*, pero Towne apenas arregló una escena, pues estaba ocupado con *Greystoke*, la gran obra de su vida, que ya se perfilaba como una película de treinta millones de dólares. Beatty le advirtió que Warner nunca le confiaría un proyecto de esa envergadura a un director primerizo, no importaba lo bien que le cayera a Calley, sobre todo porque una parte no despreciable del guión tenía que rodarse en África. Además, ya eran visibles los habituales signos de peligro típicos de Towne. Entre otras cosas, nunca terminó el guión, que, sin el último acto, tenía doscientas cuarenta páginas.

Greystoke es la historia de un niño salvaje criado por una mona, Kala. El niño es físicamente inferior a sus compañeros de juego, los jóvenes simios, y tiene que ingeniárselas para sobrevivir. Como toda película de Hollywood, en cierto plano trataba sobre la industria del cine. Al fin y al cabo, Towne era un guionista indefenso, en desventaja frente a los feroces carnívoros que lo rodeaban, condenado a vivir de las sobras que le dejaban los amigos —Beatty, Nicholson, Evans y Calley—, más

poderosos que él. De hecho, para Towne, Hollywood era el planeta de los simios. A medida que se hizo mayor, y más astuto para moverse en la ciudad, él mismo se contaminó; en realidad, idealizó cada vez más la inocencia, fascinado por el tema de la inocencia y la experiencia, la pureza y la corrupción, que también era, después de todo, la obsesión central de películas como *Chinatown* y *Shampoo*.

Los preparativos de *Greystoke* avanzaron a toda velocidad, incluido un viaje a África para escoger los exteriores. Entretanto, Towne y Julia Payne se casaron en noviembre de 1977. En otoño de 1978, Julia dio a luz a una niña. Robert le puso el extraño nombre de Katherine —extraño porque, según parece, lo eligió por Katherine Cross Mulwray, el fruto de la relación incestuosa entre Evelyn Mulwray y su padre, Noah, en *Chinatown*—, pero la llamaban Skip.

Anthea Sylbert acababa de ser nombrada ejecutiva de producción en Warner, y el primer proyecto que le asignaron fue *Greystoke*. Sylbert vivía en Old Malibu Road, cerca de los Towne, que finalmente se habían decidido a dejar Benedict Canyon y mudarse a la Colonia.^[50] Anthea iba a casa de Robert los domingos, y se iban a dar un paseo por la playa. Ella siempre le hacía la misma pregunta: «¿Qué piensas, Towne? ¿Cuánto falta para que termines el tercer acto?» También la respuesta de Towne era invariablemente la misma: «Otras dos o tres semanas». Towne le había contado la historia, le había hecho un resumen tan detallado que Anthea casi podía ponerse a escribir sola. A la ejecutiva le encantó, y se emocionaba hasta las lágrimas cada vez que lo oía. Sin embargo, Towne nunca pudo ponerlo sobre papel.

Anthea celebraba una reunión de personal todos los lunes por la mañana, en el estudio. La discusión giraba en torno a *Greystoke*; ella decía: «Dice Towne que le quedan dos o tres semanas». La cara de Wells se ponía de un rojo oscuro, porque sabía que en el futuro le esperaba una nueva negociación con los herederos de Edgar Rice Burroughs, que controlaban los derechos de *Tarzán*. Un día, durante su habitual paseo por la playa, Anthea vio a un grupo de musculosas mujeres que hacían flexiones delante de la casa de Robert. «¿Quiénes son esas mujeres, Towne?», preguntó.

«¿No son fantásticas?»

«No sé si son fantásticas o no, pero ¿quiénes son?»

«Todas van a presentarse a las pruebas para las Olimpiadas».

«Oh... ¿Pero qué andan haciendo por aquí? ¿Tienen algo que ver con el hecho de que no hayas..., de que tengas ese bloqueo?»

«Para serte franco, tengo una historia que me da vueltas por la cabeza».

«No me digas».

«Tiene de todo; heterosexualidad, homosexualidad, cuerpos estupendos. La escribiré para Jack. Quiero titularla *Personal Best*».

Sylbert sintió que se le ponía rígida la mandíbula, pero al día siguiente, lunes,

muy animosa entró en la reunión de personal y dijo: «Escuchad, Towne tiene otra historia, y dice que tiene heterosexualidad, homosexualidad, cuerpos estupendos...» Wells se levantó de su asiento. La ejecutiva pensó que iba a saltar de un salto, para matarla, y prosiguió: «Lo sé, lo sé, pero no os pongáis nerviosos porque... Mirémoslo de esta manera. Desde el lado práctico, ¿no es mejor tener a Towne controlado haciendo una película aquí, con adultos, que mandarlo a África a filmar con bebés y chimpancés vivos y chimpancés mecánicos? A mí me parece que no sólo tiene sentido desde el lado creativo, es probable que también sea más conveniente desde el punto de vista comercial». Y convenció a todo el mundo de que tenían que estar más que contentos si, en lugar de tener que hacer *Greystoke*, les tocaba hacer *Personal Best*.

El argumento de *Personal Best* se basaba libremente en un escándalo acerca de un entrenador que se acostaba con una de sus seis atletas femeninas. Puede parecer un gran salto —de una película sobre monos a una película sobre atletas—, pero seguía siendo otra historia sobre la inocencia violada, el estado de gracia del hombre primitivo, el hombre natural, pre o subverbal; en este caso, sobre la mujer.

Mientras Payne criaba a Skip, la casa de Malibú se vio invadida por decenas de Amazonas. En un día común y corriente, había en la playa, echadas sobre toallas y empapadas en aceite bronceador, tres o cuatro mujeres en *topless*, y ninguna de ellas medía menos de metro ochenta y cinco. «Nunca vi a nadie tan lisiado y retardado emocionalmente como esas mujeres», dice Payne. «Todas eran lanzadoras de jabalinas, lanzadoras de peso, *la crème de la crème*. Había arena por todas partes, y pilas de calcetines sucios. Y Robert, siempre tan exigente, yo no podía creerlo. Solamente los calcetines bastaban para acabar con cualquiera. Preferiría tener monos en casa antes que a esas mujeres». Y añade: «Lo abandonó todo por *Personal Best*, y se lanzó a un viaje alocado que nunca terminó».

Towne iba a su bungalow en los estudios Warner en un Mercedes rojo; todos los días lucía el mismo atuendo: una camisa hawaiana de ciento setenta y cinco dólares, tejanos y sandalias Birkenstock; con sus judaicos mechones grisáceos volando en todas las direcciones, daba vueltas por el despacho con una toalla rosa enrollada a la cintura. Terminó el guión, en un tiempo récord para él, compitiendo con una amenaza de huelga por parte de los actores. No podía aplazar el filme porque sus esperanzas olímpicas tenían que salir para los juegos de Moscú. Nicholson había rechazado la oferta, y en su lugar Towne puso a Scott Glenn. También escogió a Mariel Hemingway como una de las protagonistas, y a Patrice Donnelly, atleta, para el otro papel femenino.

Incluso durante los preparativos, Towne sorprendió a más de uno presentándose como alguien que estaba perdido. «Estaba abrumado por la novedad de dirigir, producir y escribir, y encima tener que tratar con tanta gente, tomar decisiones

minuto a minuto», dice Patty James, su secretaria, y añade Michael Chapman, director de fotografía del grueso del rodaje: «Robert era incapaz de tomar una decisión, y eso te vuelve loco». Towne se quejaba de que la gente que necesitaba alguna respuesta o indicación suya lo seguía hasta el lavabo de caballeros y le hablaba a través de la puerta del retrete donde se refugiaba. Prosigue James: «Cuando de veras no podía manejar la situación, llamaba por teléfono a Warren».

Personal Best comenzó a rodarse a principios del verano de 1979. Unas semanas más tarde, cuando comenzó la huelga de actores, la película ya llevaba retraso. Towne se había liado con Patrice Donnelly. De pronto, se dio cuenta de que, con el rodaje suspendido, y con el equipo y el reparto regresando a Los Ángeles, su mujer probablemente se enteraría. Julie estaba recuperándose de una histerectomía, y justo cuando comenzaba a sentirse la Julie de siempre, Towne le confesó su lío con Donnelly. Bañado en lágrimas, el guionista dijo: «He metido la pata, lo siento; no quería hacerlo», y aunque le juró que era sólo una aventura que duraría lo que durase el rodaje, Payne estaba resuelta a divorciarse. Tratando de hacerla cambiar de opinión, Towne —según Julie— dijo: «Eres una mujer de mediana edad; nadie te querrá. Te quedarás en la calle y Skip te odiará toda la vida. Me aseguraré de que así sea».

Towne se encontró con David Geffen en la fiesta que Michael Eisner y Neil Diamond daban todos los años en la playa el Día del Trabajo. Tras dejar Warner y vender su compañía de música a MCA, Geffen estaba montándose de productor independiente, y Towne le pidió que lo ayudara. Geffen iba al mismo psiquiatra que Towne y Beatty. El doctor Martin Grotjahn le aconsejó que no se metiera porque Towne estaba «loco». Pero Grotjahn decía lo mismo de mucha gente, también de Geffen, y Towne era un viejo amigo. Por eso, Geffen se avino a interceder y sufragar, con su dinero, el coste de volver a poner la película en marcha hasta que su amiguete Diller, de Paramount, se la quitara de las manos.

Tanto Towne como Geffen lo lamentarían. Según una versión de la historia, el problema empezó cuando Geffen trató de conseguir opciones de compra de dos futuros guiones de Towne a cambio del dinero necesario para reanudar la película; su teoría era que facilitarle ese dinero a Towne implicaba un riesgo personal. Pero Diller llamó y al parecer le dijo a Towne: «Déjame que sea muy claro en este punto: David Geffen no está arriesgando un céntimo, yo tengo tu película». Se dijo que Towne nunca supo nada de la participación de Diller en el proyecto, y que llegó a creer que Geffen intentaba engañarlo. Dice Geffen: «Es todo mentira, pura invención. Como parte del acuerdo para que yo pusiera el dinero a cuenta —sólo durante la huelga— tuve una opción para la próxima película, *Conexión Tequila*. El trato era muy claro, y él estaba al tanto de todo».

En cualquier caso, el rodaje de *Personal Best* se reanudó. En el plató, la coca

corría como el agua. Un diseñador de vestuario dijo de Robert Towne: «Escribe una línea, esnifa una línea». Dice Bud Smith, responsable del montaje de la película: «Si eras del círculo de Robert, la cocaína abundaba en cantidades increíbles. Patrice y Robert aparecían por los pasillos a las cuatro de la mañana, discutiendo, gritando. Al día siguiente, ella venía hecha una piltrafa. Él no prestaba mucha atención a lo que rodaba porque iba detrás de las chicas. Era, básicamente, un *playboy*; le encantaban las mujeres, le encantaba beber, y también las drogas. Para él, eso era una vida plena».

Cuando Towne cambió de suite en el Westwood Marquis, Patty James se encargó del traslado. «En uno de los cajones de la cómoda había una bolsa de plástico con algo que, obviamente, era cocaína», dice. «Estaba escondida debajo de los jerséis de cachemira. Yo la dejé en el mismo lugar en la nueva suite y me fui. Cuando Towne se dio cuenta de que yo debía de haber encontrado la cocaína, envió a la mitad del personal a que me siguiera por el aparcamiento. Me decían: “Señorita James, no puede irse. El señor Towne quiere verla”. Yo pensé: ¿Qué diablos pasa? Entonces subí y dije: “¿Sabes una cosa? Tu puta cocaína está exactamente en el mismo lugar en que la dejaste en la otra suite”, y di media vuelta y me marché. Era la primera vez que veía cocaína en mi vida».

Mientras tanto, Geffen estaba menos que impresionado con la película que veía. «Pasaban un montón de cosas horribles», dice. «Por ejemplo, Robert tenía una escena en la que Donnelly y Hemingway aparecen echando un pulso, e hizo que la filmaran con las chicas desnudas de la cintura para abajo. No había una sola razón en el mundo para filmarla así». Y cuenta Smith: «Bob iba del plató a su despacho, donde tenía una sauna, y él y sus chicas se pasaban el día en la sauna de vapor esnifando coca mientras los del equipo los esperaban cruzados de brazos en el plató. Es probable que se pasara menos tiempo en la sala de montaje que con su perro». (Towne niega que consumiera coca.)

«Recuerdo que Geffen un día irrumpió en el plató», dice Chapman. «Sólo oímos la versión de Robert, para quien Geffen era el diablo en persona, un hombre terrible que iba a interponerse entre nosotros y el arte. Pero, como las cosas no paraban de descontrolarse, empezamos a pensar que a lo mejor tenía razón».

«Se disparó el presupuesto», prosigue Geffen. «Towne se portó como un canalla durante todas las fases del rodaje. Llamé al departamento de seguridad de Warner y arreglé las cosas para que a la mañana siguiente los guardias rodearan todo el lugar, a fin de que no pudiera largarse con el negativo. Hice que cerrasen con candado la caravana donde Towne montaba, y que vigilaran el sonido y el negativo, y lo eché del estudio». Pero, sin que Geffen lo supiera, la copia ya estaba fuera. Cuando la película volvió al estudio, Towne le pidió a Bud Smith que la escondiera en el despacho de Friedkin, y después se fue a la ciudad para que nadie pudiera preguntarle dónde

estaba la copia. Smith se fue a Colorado y el director presentó una demanda por ciento diez millones de dólares contra Geffen y Warner.

Desde que vivía en el Westwood Marquis, Towne andaba siempre corto de dinero. Beatty le prestó cien mil dólares en 1980, el primero de una serie de préstamos de cinco y seis cifras. También pidió prestadas cantidades de seis cifras a sus agentes, y a Warner le pidió un préstamo de 250.000 dólares. Towne y Payne libraron una cruenta batalla por la custodia de Skip. Se acusaron mutuamente de malos tratos y de uso indebido de estupefacientes. «Robert se había vuelto un hombre muy violento», recuerda Payne. «Un día lo vi entrar por la puerta y oí que me decía: “Quiero verte a solas”. Después cerró la puerta; recuerdo que estaba sentada en una silla y que me golpeó y me mandó a la otra punta de la habitación, a unos tres metros, de un puñetazo en el ojo. El daño que me hizo ese golpe fue tan tremendo —sentí que se me rompía el hueso orbital— que me aplastó un tabique y me arrancó los músculos del pómulo, de modo que la mitad de mi cara quedó sostenida sólo por la piel». (Towne lo niega.)

Cuando Donnelly lo dejó por un tramoyista, Towne empezó a salir con Mariel Hemingway. Posteriormente, Hemingway obtuvo el papel de Dorothy Stratten en *Star 80*, la biografía, filmada por Bob Fosse, de la asesinada modelo de *Playboy*, y tuvo que hacerse agrandar los pechos. En la cocina de ambos, en el tablón, montados sobre un trozo de papel, había dos granos de maíz, uno normal y el otro inflado. Debajo de los granos se leía: «Antes y después».

Cuando, tras dos años de peleas, el rodaje de *Personal Best* llegó a su fin, el presupuesto de la modesta película de siete millones que supuestamente iba a estrenarse a modo de prueba fuera de la ciudad, y a cambio de *Greystoke*, se había disparado hasta alcanzar los dieciséis millones. Al final, Geffen y Towne se calmaron, Warner le quitó a Geffen la película y Towne les dio *Greystoke* a cambio del dinero que necesitaba para terminar *Personal Best*. Por su parte, Towne sintió que Geffen trataba de manipularlo para que cediera el guión. Preguntado al respecto, Towne cita una escena de *Gigante* en la que Jett Rink (James Dean), que acaba de encontrar petróleo, se enfrenta a Bick Benedict (Rock Hudson), dos veces más alto y más ancho que él. En palabras de Towne, Jett dice: «Soy rico, Bick», y le hace unos sugerentes comentarios a Elizabeth Taylor, que interpreta a la mujer de Bick. Hudson lo golpea, pero sus hombres los separan. Mientras lo sujetan, Jett Rink le da un puñetazo en el abdomen, se monta a su camión de un salto y se marcha. Entonces uno de los amiguetes de Bick dice: «Hace tiempo que deberías haberle pegado, Bick. Ahora es demasiado rico para que lo mates».

Cuando finalmente empezó a rodarse *Greystoke* bajo la dirección de Hugh Hudson, en los créditos, como coguionista, aparecía «P. H. Vazak», el perro de Towne. Hira fue nominado a un Oscar. *Personal Best* se estrenó en 1982 e

inmediatamente fue retirada de cartel.

Bluhdorn, a quien le había encantado *Días del cielo*, le dijo a Diller que hiciera un trato con Bert Schneider. Bert contrató a Steve Blauner. Era una ironía del destino que Schneider, el mismo que a principios de la década había puesto en marcha el Nuevo Hollywood, ahora, a finales de los setenta, hiciera negocios con el régimen televisivo de Paramount que contribuyó a enterrar el movimiento que él había creado.

Schneider tenía un libro llamado *Fascinación*, el mismo que Godard había utilizado para hacer *Pierrot el loco*, que giraba en torno a la relación entre un hombre mayor y una adolescente, un tema más que de interés meramente rutinario para Bert. Monte Hellman fue escogido para dirigirlo, y Charlie Eastman, otro fantasma de principios de los setenta, sería el encargado de reescribirlo. Eisner había dado luz verde a la película. En el último momento, justo cuando iban a comenzar el casting y la búsqueda de exteriores, la luz verde se puso roja: «Diller le dijo no a Eisner, pero Eisner ya le había dicho sí a Schneider», dice una fuente. Eisner llamó a Schneider y le dijo: «Tienes que hacerme un favor; tienes que reunirte con Barry».

«Barry no es mi problema, sino el tuyo», respondió Schneider. Según recuerda Hellman, Bert se negó a ir al despacho de Barry, y Barry se negó a ir al de Bert. «Bert competía con Barry, Barry competía con Bert, y ninguno quería dar el brazo a torcer», dice. Schneider envió como delegado a Blauner, que siempre le hizo el trabajo sucio. Blauner entró en la oficina de Diller, protestó y dijo: «¿Cómo has podido hacer esto? ¿Venir ahora, después de un año de trabajo, a decirnos que a quién le importa la historia de un viejo con una jovencita? Pues..., muy bien, ¡la convertiremos en una de un hombre mayor con un jovencito! ¿Lo entiendes ahora?» Sobra decir que, tras un intercambio de palabras como éste, la película no se hizo, y el improbable acuerdo se fue a pique.

Tras su desafortunada experiencia con Paramount, Bert, otra vez solo, decidió producir un guión escrito por su antigua ayudante, Michie Gleason, que ahora vivía con Terry Malick, divorciado ya de su anterior esposa. El tema era muy afín a sus sentimientos: tráfico de armas destinadas a revolucionarios del Tercer Mundo. Gleason se consideraba sumamente afortunada por haber conectado con Bert, quien, pese a sus reveses, aún tenía fama de ser uno de los pocos productores realmente serios de la ciudad, capaz de respaldar a un director primerizo, y mujer, por si fuera poco, sobre todo en una época en que no había casi ninguna mujer directora con excepción de Joan Micklin Silver y Claudia Weill; además, Bert compartía las ideas políticas de Gleason. El título de la película era *Broken English*, y Bert consiguió vendérsela a Lorimar. No obstante, Gleason no tardó en chocar con las realidades de Hollywood, y con Schneider.

Primero vino el casting. Ella tenía sus ideas, y él las suyas, a saber: su nueva esposa, Greta Ronningen, a quien el productor había tratado en vano de colocar en

Días del cielo. «Yo quería actores con experiencia, lo mejor que pudiera conseguir, y pensaba que, siendo Schneider quien era, podría conseguirlo», dice Gleason. «Pero Bert quería que la protagonista fuera su mujer, quería una película para ella y él quería estar a cargo. El pacto fue que [Greta] tendría el papel secundario en lugar del protagonista, pero yo tenía que escribirle ese papel porque ella nunca había hecho nada antes». Luego, Bert, según Gleason, volvió a sorprenderla, e insistió en que pusiera una escena de lesbianismo, pese a que ninguno de los personajes femeninos estaba concebido como lesbiana. «Ésa era la vida social de esos tíos, sexo, drogas, rock and roll, sexo con dos chicas a la vez», dice Gleason, que le respondió que sí esperando que Bert olvidara pronto esa idea.

El lugar de rodaje escogido fue París. Gleason y Schneider mantuvieron una batalla portátil sobre política sexual en restaurantes de tres tenedores de toda la ciudad. Bert era una persona capaz de pasar del susurro a los gritos en un nanosegundo. Gritaba: «¡De acuerdo, estás tratando con un hombre! ¡Sí, tengo huevos, tengo polla!» y se largaba del restaurante.

Cuando el rodaje terminó, se la proyectaron a Merv Adelson, en Lorimar. Gleason recuerda: «Adelson dijo: “Lo que yo quería era una película X que pudiéramos pasar en cines de arte y ensayo de Europa”. Me quedé de una pieza. De repente, se me encendió una bombilla y pensé: Oh, tal vez por eso fue tan grande la presión». En otras palabras, Gleason llegó a creer que Bert, con tal de cerrar el trato, había distorsionado su película ante los ejecutivos de Lorimar para venderla como un filme de arte *porno-light* (de ahí las escenas de lesbianismo), confiando en poder empujarla suavemente en esa dirección.

En todo caso, Lorimar se negó a aceptar la película, y Schneider los llevó a juicio y ganó; de cualquier modo, *Broken English* nunca se estrenó. Resultó ser la última película producida por Bert, un triste final a su carrera de productor.

La fase postrodaje de *Toro salvaje* se extendió a lo largo de la primavera, el verano y el otoño de 1980. Solamente la mezcla de sonido duró seis meses. Según Winkler, mientras Scorsese montaba, United Artists intentaba en silencio vender la película, pero ninguno de los estudios quiso saber nada.

Si Scorsese se encontraba en un frágil estado emocional y físico cuando empezó *Toro salvaje*, cuando terminó de rodarla estaba hecho una piltrafa humana. Dice: «No alcancé ni una pizca de la paz interior que Jake sí encuentra en la película; él pudo sentarse y mirarse al espejo con calma y decir esas palabras. Yo no».

A mediados de julio, Scorsese les enseñó la película a Albeck, Bach y otros en la sala de proyecciones de MGM, en la calle Cincuenta y cinco con la Sexta Avenida de Nueva York. Tal como lo describió Bach: «Las luces se encendieron lentamente en una sala en la que reinaba el silencio, como si todos los espectadores se hubieran quedado sin habla. Tampoco se oyeron los aplausos de costumbre. Martin Scorsese

estaba apoyado en la pared del fondo de la sala de proyecciones, como si se escondiera del silencio. Luego, Andy Albeck se levantó de su asiento, se acercó con brío a Martin, le dio un solo apretón de manos y dijo, en voz baja: “Señor Scorsese, es usted un artista”». Después de la proyección, Scorsese le preguntó a una joven qué pensaba; la chica rompió a llorar y se marchó corriendo pasillo abajo. El director, que sabía que no había hecho una película agradable, dice: «El póster con la foto de Bob, esa cara toda magullada, hinchada... Bueno, si yo fuera una chica de diecinueve años, no sé si diría “Vayamos a ver ésta”». Pero la verdad es que no se daba cuenta de lo poco agradable que era, como nunca pareció entender lo inquietante que era el final de *Taxi Driver*.

Toro salvaje se estrenó el 14 de noviembre de 1980 en el Sutton Theatre de Nueva York. Jack Kroll (*Newsweek*) la calificó de «mejor película del año», y Vincent Canby escribió una crítica entusiasta en *The New York Times*. Pero fue Kathleen Carroll, del *Daily News* de Nueva York, quien se hizo eco de la opinión dominante cuando dijo que Jake La Motta era «uno de los personajes más repugnantes de la historia del cine» y se despachó a su gusto contra Scorsese diciendo que la película «ignora completamente el trasfondo de la reforma educativa y no ofrece explicación alguna para el comportamiento antisocial [de La Motta]». Y lo que es peor aún, United Artists estaba demasiado preocupada con *La puerta del cielo* para organizar la campaña publicitaria que *Toro salvaje* se merecía. La película de Scorsese fue un fracaso de taquilla.

Aunque más adelante figuró en una encuesta de la revista *Premiere* como la mejor película de los años ochenta, *Toro salvaje* era, en gran parte, una película de los setenta, una ballena varada en las costas de la nueva década. Era una película para un actor, una película que valoraba el personaje por encima del argumento, en el que, de hecho, no había nadie por quien tomar partido. Con su nada romántico aspecto de tabloide, en blanco y negro, su violencia feroz y directa y esa escoria humana como personajes, más las imágenes fantasmagóricas de *pietàs* italianas del Renacimiento y ecos de óperas veristas como *Cavalleria Rusticana* y *Pagliacci*, *Toro salvaje* estaba a años luz de los melosos y optimistas bodrios de la contrarrevolución cultural que se avecinaba. Scorsese se había negado a seguir el programa, había filmado un *anti-Rocky* y se había reído de *La guerra de las galaxias*; y lo pagaría.

Apenas cuatro días más tarde, un frío y desapacible martes 18 de noviembre, *La puerta del cielo* se estrenó en el Cinema I y el Cinema II de la Tercera Avenida en el montaje de tres horas y treinta y cuatro minutos. Arthur Krim estuvo entre el público para presenciar la debacle, la inmolación de la compañía que había creado. Tras el estreno, la fiesta se dio en el Four Seasons. No se presentó casi nadie, lo cual fue casi una premonición de las críticas del día siguiente, que fueron demoledoras. En *The Times*, Canby escribió: «*La puerta del cielo* es un desastre tan absoluto que

podríamos sospechar que el señor Cimino vendió su alma al diablo para obtener el éxito que obtuvo con *El cazador* y que ahora el diablo ha vuelto para cobrar». En una jugada sin precedentes, United Artists retiró la película para volver a montarla y darle una duración razonable —esta vez a petición del propio Cimino—, y canceló el estreno en Los Ángeles, previsto para el 20 de noviembre. El 24 de abril se estrenó una segunda versión en el Chinese Theater de Hollywood Boulevard, pero las críticas no fueron mucho mejores que las recibidas por la primera. Sumando todos los costes, incluidas las copias y la publicidad, *La puerta del cielo* terminó costando cuarenta y cuatro millones de dólares. Reestrenada en una versión de dos horas y media, recaudó solamente 1,3 millones de dólares en ochocientas treinta salas, es decir, una media de quinientos dólares por sala: una suma patética.

El coro de indignación no tardó en transformarse en un ataque al estudio que hizo la película, y luego al sistema que lo había permitido. Aunque Albeck se llevó la peor parte (se acogió a la jubilación anticipada), *La puerta del cielo* fue, en el fondo, un accidente que tenía que ocurrir y que sólo estaba esperando el momento oportuno. La causante de la crisis podía haber sido *Carga maldita*, *Apocalypse Now* o *1941*, o incluso *Reds*. En lo tocante a la ambición y el presupuesto, Cimino no hizo nada que ya no hubieran hecho Friedkin, Coppola, Spielberg y Beatty. *La puerta del cielo* era un producto de los setenta, igual que *Toro salvaje*, el resultado, por un lado, del poder otorgado a los directores —mejor dicho, del endiosamiento de los directores— y, por otro, de la consiguiente y congruente demonización del productor. Cuando diez años antes Calley echó a los productores de Warner, poco o nada pudo haber anticipado los resultados. En palabras del productor Jerry Hellman: «Sí, el director es, en el aspecto creativo, la pieza más importante del equipo. Pero, en general, los directores no son productores, y si se mira cómo las películas sobrepasan el presupuesto y se descontrolan, y cómo tipos como Cimino, que sólo ha dirigido dos veces, hacen esos pelicolones tremendos, se empieza a entender cómo se construye un desastre. Era el resultado de actuar con un exceso de celo».

El sistema de darwinismo social llamado Hollywood se ocupó del problema rápidamente. United Artists, despojada de toda su credibilidad, fue devorada. Transamerica la vendió a Kirk Kerkorian, de MGM, por trescientos cincuenta millones. MGM no era más que un juguete para el bucanero Kerkorian, y pese al momentáneo respiro en manos de Yablans a principios de los ochenta, ninguna de las dos compañías tenía nada que hacer en el futuro inmediato. United Artists se convirtió en el símbolo de un sistema desacreditado, centrado en los directores, y sobre sus ruinas prosperó Paramount, el estudio que audazmente cambió las reglas del juego.

Fueron muchos los que se quedaron con la impresión de que *La puerta del cielo* había puesto punto final al Nuevo Hollywood. De hecho, Altman estaba preparando

un proyecto en United Artists que *La puerta del cielo* dejó fuera de combate. Se llamaba *Lone Star*, y tenía como protagonistas a Sigourney Weaver y Powers Boothe. Altman ya había escogido los exteriores. Para él, este proyecto fallido fue la gota que colmó el vaso. Vendió Lions Gate y anunció que no volvería a hacer largometrajes. A principios de los años setenta había dicho: «De repente hubo un momento en que parecía que ellos querían hacer exactamente las mismas películas que tú querías hacer». Ahora se quejaba: «Las películas que tienen que hacer para mantener la maquinaria en marcha no son las películas que yo quiero hacer. Y las películas que yo quiero hacer ellos no quieren hacerlas porque no saben cómo distribuirlas». Todo había vuelto al punto de partida.

La sensación predominante era que un director enloquecido había acabado con un estudio y transformado el clima en que hasta entonces se hacía cine. Dice Scorsese: «*La puerta del cielo* nos debilitó a todos. Yo supe entonces que esa película señalaba el final de algo, que algo había muerto». Y Coppola: «Lo que tuvo lugar después de *La puerta del cielo* fue como un golpe de Estado, encabezado por Paramount. Fue una época en que los estudios se indignaron porque los costes de las películas subían a una velocidad de vértigo y porque los directores ganaban unas sumas increíbles y tenían todo el control. Por eso, los estudios decidieron recuperar el control».

Scorsese y Coppola no se equivocaban. A principios de los años ochenta tuvo lugar una contrarrevolución, pero *La puerta del cielo* fue una mera excusa, una manera práctica para designar los cambios que ya venían registrándose desde que, ocho años antes, *El padrino* transformase la manera como los estudios hacían negocio.

El nuevo régimen de Paramount —Diller, Eisner y Simpson, con el ayudante Jeffrey Katzenberg estudiando cada paso que daban— se embarcó en una carrera que finalmente transformaría la manera de hacer cine en Hollywood. Diller y Eisner, antiguos ejecutivos de las grandes cadenas, tenían una mentalidad televisiva que atravesó la producción de largometrajes como un rayo láser, centrándolo todo en una idea, en una imagen, para que las películas entraran con calzador en el molde de los *spots* publicitarios. «Fui a ver a Brandon Tartikoff cuando era jefe de Paramount», recuerda John Boorman. «Estaba tratando de colocar una película y me dijo: “Dime cuál es el trigésimo segundo anuncio televisivo”. Le dije: “No creo que pueda expresarlo en...” Y me dijo: “Entonces no puedo hacer la película. ¿Cómo voy a venderla?”» En palabras de Milius: «Lo que hizo que todo se terminara vino de dentro. Fueron Diller, Eisner y Katzenberg, ellos arruinaron el cine».

Las películas empezaron a parecerse cada vez más a libros de historietas, e incluso empezaron a basarse en cómics, como las de *Superman* y *Batman* que no tardaron en llegar. Este fenómeno se llamó más tarde «*high-concept*», y ha sido definido de varias maneras, pero la explicación más chocante del término se atribuyó

siempre a Steven Spielberg: «Si alguien puede resumirme una idea en veinticinco palabras o menos, va a ser una buena película. Me gustan las ideas, especialmente las ideas para hacer películas, que puedo abarcar con las manos». A medida que los estudios empezaron a fortalecerse, el poder regresó de los directores a los ejecutivos que empezaban a emerger de las sombras de los *auteurs* para convertirse en celebridades por derecho propio. Si, a principios de los setenta, un artículo clave de Kit Carson en *Esquire* se centraba en los directores, un artículo de influencia similar, publicado en *New York* a principios de los ochenta, tenía por tema la oficina central de Paramount.

Simpson indicó el camino. «Don rediseñó la forma en que los estudios se relacionaban con el material que producían», dice Craig Baumgarten, también ejecutivo de Paramount en esos días. «Los años ochenta fueron la década en la que los estudios se hicieron cargo de sus películas. Ya no fue como antes, cuando decíamos nos gusta o no nos gusta, o por qué no pruebas a hacer esto o aquello. No, empezamos a desarrollar proyectos, presentamos nuestras propias ideas». Recuerda el productor Rob Cohen: «Don era capaz de dictar sin problemas memorandos de veinte a treinta páginas, a un solo espacio, que eran un repaso del guión desde el comienzo al final, hasta la última escena».

Como resultado retardado de las fusiones de finales de los años sesenta, y del dinero de los grandes éxitos de taquilla que inundó Hollywood, los ejecutivos de la nueva camada eran, primero, hombres de negocios; después, gente de cine. Pese a lo brillantes que, en cuestiones de cine, eran Diller, Eisner y Katzenberg, podrían haber encontrado sin mayores problemas un lugar en cualquier gran empresa. «Diller siempre hacía comentarios como “Oh, detesto la industria del cine, es repugnante”», dice Yablans, que admite odiarlo. Pero, añade Simpson, a Diller «nunca le importó mucho el cine, y ésa es probablemente la razón por la que ahora esté trabajando para HSN, vendiendo vestidos». En cuanto a Katzenberg, prosigue: «Jeffrey no tiene nada de creativo. Es un hombre de negocios. A él lo que le va es el comercio, el producto, las fechas de caducidad y esa basura».

El efecto neto fue que los estudios empezaron a parecerse a las otras grandes empresas. Se convirtieron en burocracias infladas, con una proliferación imparable de lo que se dio en llamar «ejecutivos creativos». Hacía tiempo que habían pasado los días en los que en Paramount la producción estaba en manos de dos hombres, Evans y Bart. El regreso del viejo sistema iría acompañado del resurgimiento de los productores a los que Calley había clavado una estaca en el corazón a principios de los setenta. Rompieron las tapas de sus ataúdes, se quitaron las mortajas y volvieron a la luz: no productores creativos como Tony Bill, Julia y Michael Phillips o Jerry Hellman, sino una nueva generación de estafadores que solamente querían dinero, megaproductores como Jon Peters, Mario Kassar y Andy Vajna. Como dijo

Bogdanovich: «El cine de autor se eclipsó a finales de los setenta. Hubo un movimiento general de alejamiento del cine de autor hacia las películas orientadas por los productores».

A finales de la década, los costes se descontrolaron, no sólo los de producción, sino también los de las caras campañas de promoción por televisión y los estrenos múltiples en miles de salas. A principios de los setenta, el coste medio de hacer y vender una película era de ocho millones de dólares. Hasta 1975, ninguna película costaba más de quince millones. En 1980, un número de películas alarmantemente grande —no sólo *La puerta del cielo*, sino también *Meteoro*, *El abismo negro* y *Popeye* (20 millones cada una); *El imperio contraataca* (23 millones); *KingKong* (20 millones); *Un puente lejano* (20 millones); *El mago* (24 millones); *Moonraker* (30 millones); *Superman* (55 millones); *1941* y *Granujas a todo ritmo* (30 millones cada una); *Flash Gordon* (40 millones); *Star Trek, la película* (45 millones); *Rescaten el Titanic* (36 millones); *Reds* (33,5 millones)— se habían disparado hasta costar veinte y treinta millones o más.

Pasándose de la raya, y con los costes de márketing sin freno, con tipos de interés ya cercanos al veinte por ciento y los refugios fiscales eliminados, muchas de las pequeñas compañías que contribuyeron a la vitalidad de los años setenta se vieron obligadas a cerrar sus puertas. Las más grandes consolidaron el control del mercado; los estudios se volvieron cada vez más reacios a arriesgar en proyectos que no garantizaran una enorme rentabilidad de la inversión. La distribución aplastó a la producción. El fracaso de las compañías orientadas hacia los artistas de talento y el filme de arte se utilizó para demostrar que ellos [los nuevos ejecutivos] tenían razón. «Todos recordamos la Directors Company», dice Tanen. «Y todos recordamos First Artists. ¿Realmente queréis hablar de American Zoetrope?... Si pones a cuatro directores a escoger qué películas hay que hacer en el curso de un año, terminarán matándose entre ellos...»

Entretanto, deslumbrados con la perspectiva de hacer pasta gansa, los nuevos estudios independientes —como Carolco, de Kassar y Vajna—, ansiosos por ganar credibilidad ante los exhibidores, se daban tortazos para atraer a gente de talento. Secundados por los agentes y los otros megaprodutores, aumentaron los salarios de las estrellas, inyectando dólares de alto octanaje en un *star system* ya demasiado caliente, y alimentando así una escalada sin precedentes de los salarios que haría avergonzarse a los más derrochadores directores de los setenta. Simpson y Bruckheimer engendraron a Tom Cruise y Eddie Murphy; Kassar y Vajna cebaron a Arnold Schwarzenegger y Sylvester Stallone. Reynolds cobró cinco millones por *Los locos del Cannonball*.

El cine estaba convirtiéndose en un negocio que se hacía el primer fin de semana después del estreno o no se hacía. Recuerda el productor Art Linson, entonces

novato: «Yo tenía una película, *American Hot Wax*, y fui al National Theater de Los Ángeles un viernes por la noche. Recuerdo que estaba en el vestíbulo, con Katzenberg y Simpson, y Katzenberg dijo: “Está acabada”. Como era la noche del estreno, le dije: “¿Qué quieres decir con que está acabada?” “Me refiero a la película, es un fracaso”. Dije: “Pero, por favor, si apenas son las seis de la tarde del viernes, es posible que mejore, es una buena película. Hagamos propaganda mañana. ¿Cómo puedes saberlo?” “Lo sabemos. Ya hemos recibido las cifras de Nueva York. Está acabada”».

Era tanto lo que se jugaba en una película que hasta los directores superestrella vivían aterrorizados por el fracaso, pues ya no se les daba una segunda oportunidad. «Al tomar conciencia de que su vida podía resultar afectada por un solo lance de dados, el director comienza a protegerse y trata de hacer una película hermosa, espectacular, única, casi sin tener en consideración las prioridades originales de la obra», dijo Coppola. Hasta Spielberg coincidió: «Antes sólo había que hacer un gran debut, una vez, y ya tenías una carrera asegurada. Pero ahora, con cada película que hago, vuelvo a debutar y todo el mundo me juzga como si se tratara de mi primera película». Y concluye Friedkin: «En los años setenta, si tenías un fracaso la actitud era: “Tener un fracaso es bastante malo, pero la película era buena”. Luego, si hacías una película que no era un éxito, estabas bajo sospecha, eras un asqueroso criminal».

Con las películas por las nubes, los estudios menos intrépidos que Paramount adoptaron una actitud defensiva. Como dijo Tanen en 1983: «El verdadero problema es cubrirse las espaldas: ¿a qué nos exponemos con esta película?; ¿cuánto podemos perder?» Las productoras también intentaron minimizar el riesgo incorporando la misma clase de estudio de mercado empleado por los fabricantes de artículos de consumo. Antes de *Uno de los nuestros* (1990), a Scorsese nunca lo habían obligado a pasar un examen previo. Dice Bart: «Esos exámenes cambiaron la naturaleza del diálogo dentro de los estudios. Las preguntas que nos hacíamos antes —“¿Funciona? ¿Es una buena película?”— empezaron a sonar estúpidas y anticuadas. De pronto empezaron a preguntar: “¿Qué clase de *demos* habrá? ¿Les va a gustar a los niños? ¿Tiene tendencia feminista?”»

El productor Michael Phillips dijo: «En los años setenta, el mercado nacional americano daba cuenta del ochenta y cinco por ciento del negocio. Si un ejecutivo tenía un presentimiento, hacía una toma. Era cuestión de dejarse guiar por el instinto. No había más que dos o tres millones de dólares en juego, y un estreno no costaba casi nada, porque era un proceso *pay-as-you-go*, los gastos se pagaban a medida que se iban haciendo. La película se estrenaba en una o dos salas en cada una de las principales ciudades y veíamos cómo funcionaba, la cuidábamos. Cuando el aspecto económico pasó a ser prioritario y la distribución tendió a ser de mil a dos mil copias para estrenos y grandes compras a nivel nacional por parte de los medios, y cuando

los costes de lanzamiento alcanzaron los diez y hasta los trece millones de dólares, las apuestas eran tan altas que cada decisión se tomaba aterrizado. En lugar del proceso instintivo, la gente buscaba un marco racional para tomar decisiones, y el único proceso racional disponible eran los precedentes y la analogía. De ahí la mentalidad de las segundas partes y de las imitaciones que proliferaron en los ochenta. “*Tiburón en el espacio*”. Las películas se pensaban para que tuvieran segunda parte».

Al final, a Simpson se le facilitó la salida de Paramount y se hizo productor. Aunque, por todo lo que se sabía, era un heterosexual agresivo, se apropió de la cultura gay, con sus refritos de moda, cine, disco y publicidad —imágenes y sonido— y la utilizó como puente entre las ingenuas películas *high-concept* de Spielberg y Lucas de los años setenta y la películas de diseño y muy afectadas, aunque también *high-concept*, como *Flashdance*, la serie del *Superdetective en Hollywood*, y *Top Gun*, en los ochenta. (Recuérdese el comentario sobre el subtexto gay de esta película que hace Quentin Tarantino en *Sleep with Me*.) No es casual que el *high-concept* naciera y creciera en Paramount, estudio al que algunos consideraban el más gay de Hollywood. Simpson fue a la cultura gay lo que Elvis Presley al *rythm and blues*; la plagió y le diseñó un nuevo envase para consumo del público heterosexual. Los éxitos de taquilla que Simpson hizo con Bruckheimer eran vehículos para estrellas compuestos por poco más que unos momentos de cine montados al ritmo de una banda sonora machacona. Si, como señaló Susan Sontag, la experiencia cinematográfica esencial la constituye el deseo de «ser secuestrado por la película... abrumado por la presencia física de la imagen», las películas Simpson-Bruckheimer —*Top Gun*, *Días de trueno*— subieron la apuesta inicial. Cogieron al público por la fuerza; lo suyo fue poco menos que una violación.

Las películas de Don y Jerry eran perfectas para la era Reagan. Como dijo Towne: «Durante gran parte de los años setenta, el objetivo era revelar la disparidad entre lo que el país afirmaba ser y lo que los directores percibían. Y había un público interesado en esa cuestión. Cuando llegaron los ochenta, entramos en un mundo de superhéroes de esferoides, empezando por Superman. Sly, Arnold, e incluso Bruce Willis, volvieron a hacer la guerra de Vietnam, y la ganaron. Un país que, en palabras de Lyndon B. Johnson, se había convertido en un gigante indefenso, necesitaba una fantasía en la que no fuera impotente, en la que fuese fuerte como Arnold, e invulnerable como Robocop».

El fracaso comercial de *Toro salvaje*, más estrepitoso que el de *New York, New York*, fue un golpe demoledor para Scorsese. «Marty quería la misma clase de éxito que tuvieron Lucas y Coppola», dice Sandy Weintraub. «Le daba miedo ser siempre el mimado de la crítica pero que el público americano nunca lo quisiera». A Scorsese le daba terror que no le dejaran seguir haciendo películas si no hacía dinero. Añade Weintraub: «En su vida no había nada aparte del cine. ¿Qué iba a hacer?»

Más tarde, cuando *Gente corriente* le quitó el Oscar a *Toro salvaje*, Scorsese quedó resentido. Siempre pensó que podía trabajar dentro del sistema y mantener su visión personal, y, durante un tiempo, pudo. «Cuando perdí con *Toro salvaje* me di cuenta de que, si sobrevivía, mi lugar en el sistema estaría fuera; sería un observador».

Después del estrépito con que aterrizó *Toro salvaje*, Scorsese dirigió *El rey de la comedia*, que hizo como un favor a De Niro. Lo lamentó: «Durante el rodaje de *Toro salvaje* habíamos explorado todo lo que podíamos hacer juntos. No debería haber hecho *El rey de la comedia*, tendría que haber esperado algo que saliera de mí.» *El rey de la comedia* resultó otro rodaje complicado. Dice Scorsese: «Descubrí que tenía que convencerme cada día de que era un profesional y ponerme a trabajar, y la verdad es que me decepcioné a mí mismo, pues a menudo llegaba tarde por las mañanas y esa clase de cosas, y la película sobrepasó el presupuesto».

Durante el montaje, Scorsese sufrió un bloqueo. «En parte fue porque había rodado muchísima película, casi trescientos mil metros, y tuve que verla toda. Había de veinte a veinticinco tomas de una escena, cuarenta variantes seguidas. Los primeros dos meses no pude hacer nada. Al mismo tiempo, de noviembre de 1981 a marzo de 1982, mi matrimonio con Isabella empezó a venirse abajo». Cuando Scorsese la conoció, Rossellini era reportera televisiva. A él no le había gustado nada que ella decidiera ser actriz; cuando se divorció de Scorsese en 1983, Rossellini se quejó a *Time*: «Quería que me pasara la vida entre la cocina y los niños».

«Eso me dejó hecho polvo, y loco», prosigue Scorsese; «busqué un médico y así empezó una terapia muy intensiva, cinco días a la semana, con llamadas por teléfono los fines de semana; todo eso duró del 82 al 85. Me encontraba tan mal, era tan grande mi ansiedad, que me derrumbé totalmente. Bajaba de la sala de montaje y veía un mensaje de alguien acerca de algún problema y decía: “Hoy no puedo trabajar; es imposible”. Mis amigos decían: “Marty, el negativo está esperando, los del estudio están cabreándose. ¡Están pagando intereses! Tienes que terminar la película”. Finalmente, empecé a comprender una lección que, en realidad, había aprendido cuando iba a la NYU: dependía de mí. En última instancia, a nadie le importaba, ni a mis amigos más íntimos. ¿Quieres hacerte el loco? ¿Quieres colocarte en una situación tal que no puedas trabajar? A nadie le importa un carajo. Y terminas solo. De un modo u otro, te enfrentas a ti mismo. Como Jake La Motta cuando se mira en el espejo al final de *Toro salvaje*».

A *El Rey de la comedia* no le hicieron ningún bien los rumores negativos que circulaban en la calle, y cuando finalmente se estrenó, fue otro gran fracaso. Pese a su decepción, Scorsese se zambulló de cabeza en *La última tentación de Cristo*, un trabajo de amor que había venido gestando desde que, en 1971, Barbara Hershey le diera la novela de Nikos Kazantzakis en el plató de *Boxear Bertha*. Mientras trataba

de colocarla en algún estudio, descubrió que era el hazmerreír de las fiestas celebradas en el eje Hollywood-Nueva York. «Los peces gordos de la industria me decían: “Sí, ya sé qué películas haces”», recuerda el director. «Un tipo me presentó a alguien que era jefe de una productora, y dijo: “Este chico va a hacer *La última tentación*”. El de la productora me miró y se me rio en la cara. Luego se marchó. “Sí, bueno, llámame la semana que viene”. En una palabra, ¿había pasado por todo lo que había pasado para eso? Fue como una patada en el corazón».

Aunque Scorsese (y Coppola) le echaban la culpa a *La puerta del cielo*, en muchos aspectos los niños mimados del cine se cavaron su propia fosa. Dice Bart: «A comienzos de la década, tenías un grupo de personas que realmente querían respetar el presupuesto y los plazos; eran jóvenes serios que no podían creerse que les permitieran trabajar dentro de este sistema y que los grandes estudios les hicieran un lugar. A finales de la década, ellos mismos se convirtieron en los grandes explotadores del sistema».

Scorsese lo comprendió claramente cuando tuvo una reunión en Fox para hablar de *El rey de la comedia*. «Dijeron que para ellos no era rentable apoyar la película ni mantenerla más tiempo en cartel, y que iban a quitarla al cabo de un mes», recuerda. «Básicamente lo que me dijeron fue “Jódete, olvídete de la película”. Lo mismo ocurrió ese año en Fox con *H.E.A.L. T.H.*, de Robert Altman. Ni siquiera la estrenaron y Altman estuvo unos diez años sin hacer otra película de estudio. Comprendí que en ese momento a nadie le importaba, y fue entonces cuando entendí de verdad que los setenta se habían terminado para mí, que los directores que tenían una voz personal habían perdido. Los estudios recuperaron el poder. Hoy miras un cartel y ni siquiera sabes quién ha dirigido la película».

La última tentación de Cristo la aceptó Paramount, pero el estudio la canceló con los preparativos ya bastante avanzados, cuando tomaron conciencia del palo que recibiría de la derecha religiosa si seguía adelante con el proyecto. Scorsese llevaba casi diez años sin un éxito digno de este nombre, exactamente desde *Taxi Driver*, estrenada en 1976. Tras los fracasos sucesivos de *New York, New York*, *Toro salvaje* y *El rey de la comedia*, fue un golpe aplastante para el director. «Tuve que decidir si realmente quería continuar dirigiendo», dice. «Era tal la carga negativa que daba lo mismo si lo dejabas o si seguías. ¿Qué se hace en un caso así? ¿No reaccionar? No. Me di cuenta de que no se puede dejar que el sistema te aplaste el alma. Yo quería seguir haciendo cine; soy director, me dije, y haré una película de bajo presupuesto. E hice *Jo, qué noche*. Me dije que iba a tratar de ser un verdadero profesional y empezar de nuevo». Y Scorsese lo hizo, y sobrevivió.

14. «LA HEMOS CAGADO» (LOS AÑOS OCHENTA)

De cómo finalmente Coppola llevó Zoetrope a la bancarrota, mientras *Los dos Jakes* dividía a la vieja pandilla, el imperio de Lucas volvía a atacar, la vida de Spielberg se convertía en un culebrón, Friedkin atisbaba un mundo mejor y Ashby se despedía de éste.

Y aquí estamos, veinte años después de *La puerta del cielo*. Los directores ya no tienen mucho poder, los ejecutivos consiguen unas ganancias inauditas y los presupuestos están más descontrolados que nunca. Y ni un solo clásico en diez años.

FRANCIS COPPOLA

Fue un viaje largo y extraño. Cuando, al final de *Easy Rider* (*En busca de mi destino*), Wyatt le dijo a Billy «La hemos cagado», no se equivocó, aunque tendrían que pasar más de diez años para comprobarlo. Dennis Hopper y Peter Fonda habían creado un himno para una generación, pero también habían imaginado su apocalíptica destrucción, y muchos de los directores de la década hicieron todo lo posible por emularlos. Como Billy y Wyatt, la cagaron. Dice Bogdanovich: «A mediados de los setenta, sentí que yo también la había cagado, y que Friedkin también. Altman, con un fracaso tras otro, se eclipsó; Francis se volvió loco, y ni siquiera *Toro salvaje* hizo negocio. Todo el mundo la cagó, en varias formas y tamaños». Todos, salvo los directores más tenaces y disciplinados de los setenta, que habían aprendido a caminar por la cuerda floja haciendo equilibrios entre el arte y el comercio, comenzaron a morir en los años ochenta.

Mientras que los directores de épocas anteriores se mantuvieron activos hasta los sesenta y los setenta años o más, igual que algunos grandes directores extranjeros como Buñuel, Kurosawa, Fellini y Bergman, los directores norteamericanos de los setenta, con pocas excepciones, se apagaron como fuegos de artificio tras brillar un momento demasiado breve, y quedaron fuera de circulación en mitad de su carrera. Friedkin, Bogdanovich, Ashby, Schrader, Rafelson y Penn, todos se hundieron. Sólo Scorsese y, en menor medida, Altman, regresaron. Polanski huyó del país en 1977 después de ser condenado por violación. Milius nunca se recuperó de *El gran miércoles*. Malick dejó el ramo y simplemente desapareció unos veinte años. Después de *The Last Movie*, la carrera de Hopper también sufrió un bache que duró unos veinte años. Aunque Beatty, De Palma, Lucas y Spielberg alcanzaron la cumbre cuando la década se aproximaba a su fin, de este grupo sólo Spielberg, siempre de éxito en éxito, llegó a la década siguiente.

La mayoría de las otras figuras de los setenta también sufrió. «Ninguno de

nosotros estaba preparado para los ochenta», dice Margot Kidder. «Nuestra mente seguía en los setenta, estábamos perdidos en una industria manejada por jóvenes agentes que se peinaban con secador de mano y cepillo». Bert Schneider nunca más igualó los mejores momentos de BBS. Nicholson tuvo que esforzarse por superar una mala racha que duró casi un lustro. Pacino y De Niro tuvieron una década difícil, mientras las carreras de Voight, Caan, O'Neal, Reynolds, Gould, Segal, Cannon, Burstyn, Christie y Clayburgh cayeron en picado. Towne no volvió a aproximarse ni de lejos a la serie de guiones que había escrito a principios de los setenta, y sufrió un duro revés como director. Carole y Charles Eastman desaparecieron. Buck Henry sólo esporádicamente cumplió su temprana promesa, igual que otros guionistas como Jeremy Lerner, Rudy Wurlitzer, W. D. Richter, David Ward, Leonard Schrader, Mardik Martin, William Goldman, Alvin Sargent y Frank Pierson. Mengers se quemó; la carrera de Begelman terminó arruinada por un turbio asunto de falsificación de cheques y su vida acabó en suicidio en 1995. Simpson murió joven, víctima de una vida entera dedicada a las drogas. De los ejecutivos importantes de los setenta, Tanen sobrevivió unos años en los ochenta hasta que se fue definitivamente al traste; Evans se autodestruyó en un autoinfligido auto de fe de proporciones legendarias, y regresó en los noventa hecho una penosa caricatura de sí mismo, una estatua de cera de Madame Tussaud con un par de películas condenadas de entrada al fracaso. Sólo Calley mostró tener sentido de la realidad; se pasó la década fuera de circulación hasta que resurgió en 1993 como jefe de Sony Entertainment.

Los pocos que sobrevivieron tuvieron que pagar un precio muy alto. «Para mí personalmente, el truco ha consistido en eliminar de mi vida las complicaciones», dice Scorsese. «Los amigos se vuelven cada vez menos importantes. Adoro a Francis y Steven, pero no nos vemos tan a menudo como antes. Ya no espero mucho de la gente, y no quiero que nadie espere mucho de mí. Sólo quiero que me dejen en paz».

A mediados de los ochenta, en una reunión de la New York Society of Films Critics, Kael se acercó a Richard Schickel y le susurró al oído, con tristeza: «Ya no es divertido».

«¿Por qué dices eso?»

«¿Te acuerdas de los sesenta y los setenta, cuando el cine estaba al rojo vivo y nosotros también? Entonces sí que hacer cine parecía importante».

Si la mayoría de los directores del Nuevo Hollywood se estrellaron y se quemaron en los ochenta, pocos fueron lo bastante atentos para hacerlo hábilmente, a principios de la década. Cada uno lo hizo cuando pudo, y a su manera. Y cada cual diseñó el clímax de su historia con el grado de astucia que le confería su talento.

Tendrían que pasar unos años hasta que la topografía del post Nuevo Hollywood emergiera de la tormenta de cocaína. Entretanto, el cine de autor entró en su fase

decadente, una fase que se extendería durante la primera mitad de los ochenta — todavía existe hoy en una forma degradada— en forma de varios proyectos megamillonarios: *Reds*, de Beatty; *Corazonada*, de Coppola; *Cotton Club*, de Evans y Coppola, y *Los dos Jakes*, la malograda segunda parte de *Chinatown*, de Nicholson-Towne-Evans, películas que fueron la versión Nuevo Hollywood de los musicales de gran presupuesto del Viejo Hollywood de finales de los sesenta; de ellas, sólo *Reds* fue un éxito de crítica y público (Beatty ganó el Oscar al mejor director).

Schrader intentó vivir su particular *Leyenda de la ciudad sin nombre*^[51] con una ambiciosa película de terror llamada *El beso de la pantera* (*Cat People*), que hizo para Tanen, en Universal. A finales de los setenta, Schrader volaba alto, montado en el éxito de *American Gigolo*. Tomaba kilos de polvo y fármacos. «Cuando me las arreglaba con medio gramo en un fin de semana, era muy divertido», recuerda. «Pero cuando aumenté y empecé a tomar un gramo al día, ya no tenía gracia. Escribía toda la noche, y al ver por la mañana que sólo tenía página y media, me daba cuenta de que no estaba produciendo. Tenía problemas motores. Llegó un momento en el que ni siquiera conseguía darle a las teclas. Me volví paranoico, no podía concentrarme. Todo lo que en mi vida significaba equilibrio cambió de la noche a la mañana; la calidad de la gente que me rodeaba se hizo cada vez más turbia, hasta que sólo empecé a tratarme con camellos y chulos, tipos con revólveres, y la cosa se puso fea de verdad. A los cuarenta, hay que tener verdaderas ganas de ser un adicto, porque es muy difícil llevar una vida desordenada».

Tanen pensó que con *El beso de la pantera* tendría un clásico filme comercial protagonizado por Nastassja Kinski, mientras Schrader estaba más que feliz por lograr finalmente hacer una película de estudio con montones de efectos especiales. Sin embargo, le dio a Tanen más de lo esperado, una oda lírica a la sensualidad, al incesto y la muerte. Solamente Schrader podía pensar que una película así cambiaría su imagen. «Todos los que trabajaron en esa película se drogaban, excepto Nastassja», prosigue el director. «Las drogas me estaban destrozando. Recuerdo que un día había estado tomando un poco de coca en mi caravana, y que no quería salir. Mi ayudante de dirección vino a buscarme y empezó a esnifar él también. Después el segundo ayudante entró para intentar sacarnos a los dos, y los tres nos pusimos a meternos una raya tras otra. De pronto, todos los ayudantes personales rodearon la caravana; no les quedaba nadie. Alguien dijo: “¿Cómo vamos a conseguir que alguien dirija esta película?”»

Después vino el intenso *affaire* de Schrader con la protagonista. Tras terminar *Tess*, de Roman Polanski, a Kinski la promocionaban como la sucesora de Ingrid Bergman. De pecho plano y aspecto masculino, tenía una cara sensual y labios carnosos; en una palabra, era perfecta para la fase neo-gay de Schrader, que le propuso matrimonio aunque acababa de proponérselo también a Michelle Rappaport,

con quien llevaba siete años conviviendo, diciéndole que quería tener hijos. De hecho, «hice planes para dos bodas y dos lunas de miel», recuerda Schrader. «Había decidido casarme con Nastassja, y también con Michelle, y le dije a mi secretaria: “Kook, esto ya no puedo manejarlo. Me casaré con la que diga que sí”».

Y no sólo había decidido casarse con dos mujeres, sino que también tenía dos psiquiatras. Recuerda Bud Smith, al que el director contrató porque le había encantado *Carga maldita*. «Llamaba a un psiquiatra, le hablaba del problema que tenía en ese momento y después llamaba al otro para descubrir en qué le mentía el primero».

Cuando el rodaje estaba a punto de terminar, Kinski rompió el noviazgo. Schrader quedó deshecho y furioso. Dejaron de hablarse, y en una ocasión la dirigió «por poderes» desde su limusina. Dice Milius: «Cuando la película terminó, Kinski desapareció. Schrader la siguió a París y finalmente la encontró con un joven semental. Ella dijo: “Paul, yo siempre folio con mis directores. Y contigo fue muy difícil”».

Un día, durante el montaje, Kinski se presentó en el Black Tower visiblemente alterada. La secretaria de Tanen anunció: «Nastassja Kinski insiste en verlo. Está llorando». Kinski entró, llorando a mares.

«Por favor, siéntate», dijo Tanen, señalándole una silla. «¿Qué te pasa?»

«Aquí..., aquí».

«¿Cómo?»

«Me pidió que...»

«¿Quién te pidió qué?»

«¡Él!»

«De acuerdo, empecemos por el principio. Dime quién es él».

«Paul».

«¿Qué pasa con Paul? ¿Te ha hecho algo?»

«Sí, ¡me filmó aquí!», dijo Kinski, indicándole con el dedo su regazo. Tanen se inclinó por encima del escritorio y miró la alfombra oriental. «No, ahí no, ¡aquí!» Cuando levantó la vista, el productor vio que la actriz apuntaba con el dedo a su entrepierna. Los ojos de Tanen se iluminaron lentamente.

«Me prometió que nunca lo pondría en la película», dijo ella, sin parar de llorar.

«¿Estás diciendo que filmó algunas tomas de..., de tus genitales...?»

«¡Sí!»

«¡¿Y por qué se lo permitiste?!»

«Porque era mi novio y le creía, pero ahora me dice que va a ponerlo en la película», dijo Kinski, y empezó a hipar histéricamente.

Tanen puso los ojos en blanco, cogió el teléfono y llamó a Schrader. «Escucha, idiota, esta chica anda por ahí diciéndole a todo el mundo que le filmaste el coño y

que vas a poner esas tomas en la película. ¡¿Qué carajo estás haciendo!?»

«Pero, tío..., ella me jodió y ahora pienso joderla yo, nadie va a tratarme de esa manera...»

«Te lo advierto, cabrón: ¡no pongas tomas de coños en la película o te la van a clasificar X!»

Recuerda Tanen: «En uno de los preestrenos, estábamos sentados en la sala y Paul empezó a tragar no sé qué pastillas y a tomar vodka directamente de la botella. Estaba tan ido que podrías haberlo pinchado y no se habría dado cuenta. Le dije: “Oye, Paul, si tengo que verme toda esta mierda, tú también tendrás que aguantar y verla. ¡Te recuerdo que tú la dirigiste!”»

A la película le fue bastante mal en taquilla. En cualquier caso, el problema de imagen de Schrader se vio empeorado por su comportamiento en el plató, y después no pudo conseguir trabajo. «Jerry Hellman me pidió que escribiera *La costa de los mosquitos*», dice. «Hicimos una especie de trato. Mi agente dijo que Hellman quería reunirse conmigo. Le dije: “¿Para qué hacemos esta reunión? Ya nos conocemos”, y me respondió: “Jerry está cabreado; el estudio está diciéndole que no haga este trato por tu problema con las drogas”. Ésa fue la primera vez que tomé conciencia de que ese Hollywood bien pensante ya no era el Hollywood en el que yo vivía, y que un montón de ojos miraban con reprobación a mi subgrupo social. Después quise hacer *Born in the USA*, desarrollada por Paramount. Eisner quería una película más optimista de la que permitía vislumbrar el guión. Me negué, y sospecho que mi reputación de yonqui no contribuyó en nada». Como *Nickelodeon* para Bogdanovich y *Popeye* para Altman, *El beso de la pantera* fue la última película que Paul Schrader hizo para un estudio en muchos años.

Fue entonces cuando le volvió, y con fuerza, su obsesión por las armas. Y nada menos que estando en su jacuzzi con un amigo. «Yo quería enseñarle a jugar a la ruleta rusa», dice Schrader, que se puso el cañón en la sien, apretó el gatillo una vez y le pasó el revólver a su amigo, pero el chico se negó a jugar y se marchó. «Me entraron ganas de suicidarme; casi me muero de miedo», prosigue Schrader. «Entonces llamé a otro amigo, que a su vez llamó a mi psiquiatra. El doctor vino a casa y me dijo que, si no le daba el arma, iba a hacerme ingresar en un psiquiátrico. Y se la di».

Schrader quedó muy afectado. El 5 de marzo de 1982 había estado en el Black Tower para el lanzamiento de la campaña publicitaria de *El beso de la pantera*; Sean Daniel, ejecutivo de Universal, apareció de improviso y anunció que habían encontrado muerto a John Belushi en el bungalow 3 del Château Marmont. Una sobredosis. Fue otro de esos momentos trascendentales. «El juego se había acabado», dice Schrader. «Algunos se marcharon en el acto, pero la sensación general era que las reglas habían cambiado. Mi vida estaba completamente arruinada por las mujeres

y las drogas, y mi carrera se había ido al traste. La ruleta rusa fue lo que me hizo verlo claro; comprendí que tenía que irme de Los Ángeles, que había llegado el momento de irme a Nueva York y empezar de nuevo. Y eso fue lo que hice».

En Lorimar, Peter Bart empezó a poner en práctica el adagio de su antiguo jefe («Cógelos cuando estén bajos»), y no sólo financió a Schneider y Bogdanovich, sino también a Friedkin. No obstante, tras el estreno de *A la caza*, su tercer fracaso seguido, Friedkin también empezó a tener problemas para conseguir trabajo. El director recuerda que, el 6 de marzo de 1981, mientras se dirigía en coche por la autopista de San Diego a su despacho en el bungalow 50 de Warner: «Sentí de repente un dolor que me atravesaba las costillas, de un brazo al otro, como si un elefante me hubiese pisado el pecho. No podía moverme, no podía respirar, y pensé que debía de ser un espasmo muscular». Friedkin se detuvo en el arcén y trató de abrir la puerta del coche, pero no pudo. Colocando las manos en la posición más cómoda posible, en la parte baja del volante, se metió en la 405, cogió despacio la salida de Burbank y se las ingenió para llegar a la enfermería situada junto a la entrada principal del estudio, donde perdió el conocimiento. Le pusieron una cápsula de nitroglicerina debajo de la lengua, una inyección intravenosa en el brazo, y le dieron unos golpes en el pecho. Friedkin recuerda: «Oí que el enfermero decía: “No consigo nada”. Ésas fueron las últimas palabras que oí. Después me desmayé. Recuerdo haber atravesado un espacio oscuro, como una escalera mecánica, era una escena sacada de *Empieza el espectáculo*, y que avanzaba hacia una luz y pensaba: Me estoy muriendo, joder, me estoy muriendo y aún no he hecho nada en la vida. ¡No ha valido para nada y encima se ha terminado!»

Friedkin estuvo a punto de irse al lugar al que sus muchos enemigos lo habrían enviado alegremente. Y sin poder encontrar a nadie que llamara al 911. «Recuerdo que después me desperté en el Medical Center de St. Joseph, en la sala de urgencias, y que el dolor volvía con fuerza. Yo miraba unas luces blancas que tenía directamente encima. Me habían puesto una máscara de oxígeno, no podía respirar, y pensé: Estoy en el infierno». Pasado el susto, Friedkin disfrutaba contándoles a sus amigos que había estado doce segundos clínicamente muerto. Los médicos le descubrieron un antiguo defecto en la arteria anterior. No fue necesario operar, y tras varios meses de rehabilitación, salió mucho mejor. No obstante, cuando se recuperó, no se fue de misionero a África; simplemente siguió haciendo malas películas. Según Bud Smith, el director dijo: «“Sé que soy un imbécil total, un gilipollas, pero he empezado un plan de cinco años para ser un tipo realmente agradable”. Cinco años después, seguía despidiendo al personal cuando le daba la gana, odiaba a todo el mundo y también la película que filmaba». Más tarde dijo: «Me gustaría decir que el ataque al corazón hizo de mí una persona mejor, pero creo que no ha sido así».

Profesionalmente hablando, Friedkin podría muy bien haberse quedado en el

infarto. Su carrera estaba básicamente acabada. Los nuevos ejecutivos estrella tardaban mucho en perdonar a los directores que los habían tratado mal, y los ochenta fueron la época de la venganza. Dice Coppola: «Te diré cómo funciona: los abuelos, los viejos lobos, se sientan alrededor de la mesa y dicen: “Fulano es un buen chico, Mengano no”. Un buen chico es alguien que respeta el sistema, que no muerde la mano que le da de comer. Steven Spielberg, que siempre da las gracias a Sid Sheinberg, que siempre da las gracias a Universal, un director que nunca utilizó su dinero y su poder para competir con ellos, es un buen chico». Coppola no era un buen chico, y tampoco Altman y Rafelson. Y Friedkin menos que nadie. «Odiaban a Billy», dice el guionista Walon Green. «Lo odiaban. Se emocionaron cuando empezó a irle mal». Reflexiona el director: «Quemé un montón de puentes. Traté a Diller, a Sheinberg y a Eisner con desprecio. Cuando se volvieron más poderosos, les resultó más fácil recordar cómo me había portado con ellos. Les volví la cara en el ascensor cuando subía, y fue con ellos con quienes me encontré cuando bajaba. La resistencia era terrible cuando se consideraba la posibilidad de que hiciera una película en alguno de esos estudios».

Sin embargo, no todo era cuestión de ajustar viejas cuentas. Los nuevos megaprodutores no querían a veteranos del Nuevo Hollywood como Friedkin, sobre todo porque eran directores demasiado poderosos, independientes y caros. Simpson y Joel Silver preferían a los novatos a los que podían contratar por unos céntimos y mangonear, como Adrián Lyne y Tony Scott. Los productores eran los autores —de películas de acción, de tiros y mamporros—, pero, más que el cine, lo que los movía era el dinero.

La clase de pasión temeraria que Scorsese supo imprimirle a *Toro salvaje* es privilegio de los jóvenes; por eso, a medida que los directores del Nuevo Hollywood empezaron a envejecer y tuvieron más cosas que proteger y que perder, a medida que se fueron acostumbrando al fracaso, la lasitud y el cinismo reemplazaron a las pasiones de su juventud. «Cuando vine aquí por primera vez, a finales de los sesenta, conocí a hombres como Richard Brooks y Billy Wilder, que aún estaban en activo», dice Friedkin. «Los dos hablaban siempre de la mierda que se empezaba a producir en esos días. Y yo me decía: ¿Cómo es posible que estos tíos, que hicieron unas películas para mí increíbles, estén hoy totalmente fuera de onda? La verdad es que, en este país, el cine es un juego para jóvenes. Cuando hice *Contra el imperio de la droga* y *El exorcista*., no me entraba en la cabeza que esas películas no pudieran ser populares, porque eran exactamente las películas que yo quería ver, y lo que yo quería ver era lo que la mayoría de la gente quería ver. Ahora me siento igual que Wilder y Brooks, un viejo gruñón. Y, como ellos a principios de los setenta, pienso que la mayoría de las películas que se hacen hoy en este país son pura basura».

Friedkin perdió la habilidad de distinguir entre una película mala y una buena.

«Nunca me propuse hacer una mala película», dice. «En cada caso pensaba que iba a ser igual de buena o mejor que todo lo que había hecho antes. Pasé una larga época preguntándome por qué mis películas ya no tenían la misma acogida. Ahora sé por qué. En realidad, esas películas no tenían nada de buenas. Son películas sin alma, sin garra, ni siquiera tienen competencia técnica. Como si alguien se hubiera metido dentro de un animal y le hubiera arrancado las entrañas. Lo que me movía y me sigue manteniendo en marcha es *Ciudadano Kane*. Espero hacer algún día una película que esté a la altura de *Ciudadano Kane*. Aún no la he hecho».

La triste y fea verdad es que algunos directores nunca tuvieron mucho que decir. Al contrario de lo que muchos creían, la mayoría de ellos no eran *auteurs*, no en el sentido en que lo es Woody Allen. Pocos fueron los que dirigieron películas a partir de guiones propios; antes bien, eran rehenes de material ajeno. Dice Coppola: «Ni los grandes directores son todos grandes guionistas. Scorsese no es un tipo capaz de sentarse solo en una habitación y escribir acerca de algo. Necesita el guión perfecto». O, como dice Frank Yablans: «Los directores tenían que hacer películas como fuera, ya tuvieran los estudios buen material o no. Si, por desesperación, al final decían “Tengo que hacer que funcione”, lo que hacían eran unas películas de mierda».

Derrotados por el fracaso, exhaustos, locos, algunos de los grandes directores de los setenta tomaron un camino más convencional simplemente como chaleco salvavidas, pero terminaron ahogados en la mediocridad. Se convirtieron en directores de alquiler. Como lo expresa nada menos que Spielberg: «Francis sólo se quedó sin saber qué decir cuando decidió triunfar comercialmente. A mí no me han impresionado lo más mínimo películas como *Drácula* o *Jack*, porque no parecen de Francis Coppola. Dan la impresión de que podrían haberlas hecho muchos otros directores. Espero que Francis vuelva a asumir riesgos».

Como los demás, Friedkin fue víctima de esa enfermedad llamada «demasiado-demasiado pronto». «La arrogancia y los coños fueron la tentación bífida para los tipos en nuestra posición», dice. «Todos creíamos que donde estábamos nosotros estaba el centro del universo, y que todo giraba alrededor de nuestros problemas, nuestras necesidades, nuestras ambiciones. Nunca lo habría dicho así, sin rodeos, pero no miento si digo que pensaba que dirigir cine era el trabajo más importante del mundo. Nos creíamos dotados de una especie de poder mágico». Añade Bogdanovich: «No sabíamos cómo manejar el éxito, que es algo mucho más difícil de manejar que el fracaso. Cuando los veteranos del Viejo Hollywood obtuvieron un poco de poder, hicieron un montón de películas. El primer gran éxito de John Ford fue *El caballo de hierro*, en 1924, y llevaba dirigiendo una película tras otra desde 1917. Nosotros no teníamos la experiencia necesaria para hacer algunas de las cosas que pensábamos que podíamos hacer; en mi caso, un musical. Fue una locura». Mardik Martin lo resume así: «La teoría del *cine de autor* los destruyó a todos. Una o

dos películas y las revistas decían que eran genios, que podían hacer cualquier cosa. Perdieron la chaveta, se creyeron que eran Dios».

Peter Bogdanovich cumplió cuarenta años en 1979. Justo cuando iba a estrenarse *Todos rieron*, Time, Inc. cerró su departamento de cine. Tras el fracaso de tres proyecciones de prueba, Fox, que iba a ser la distribuidora, perdió el entusiasmo. Bogdanovich decidió hacerlo todo él mismo e invirtió cinco millones de su bolsillo. *Todos rieron* se estrenó en 1981; recaudó menos de un millón de dólares. «En ese momento me vine abajo; fue una reacción tardía a la muerte de Dorothy», dice Bogdanovich. «Me volví loco. Perdí cinco millones distribuyendo la película, todo lo que tenía, incluidas la casa, el efectivo, y todo... para nada».

Bogdanovich siempre se había comportado como si su vida fuera una película en la que podían volverse a filmar o a montar las escenas poco convenientes. Utilizaba su vida como material para sus películas, y actores como Ryan O'Neal o John Ritter interpretaban a mal disfrazados sucedáneos del director. No era éste un acto de vanidad único de Bogdanovich. Coppola, Spielberg, Schneider, Schrader y muchos otros trataban de vivir sus películas, o de convertir su vida en cine, pero ninguno logró llevar esa fusión de realidad y fantasía a un punto tan doloroso como Bogdanovich, y a ninguno como a él se le recordó tan crudamente la discrepancia. «Más o menos un año después de la muerte de Dorothy», recuerda el director, «estaba en Beverly Hills y Billy Wilder se me acercó y empezó a hablar de lo que me había ocurrido. Al principio no supe muy bien qué quería decirme, ¡pero después comprendí que estaba hablando de mi vida como si se tratase de un guión!» Dijo Bogdanovich: «Cuando Dorothy murió asesinada, todo cambió. Eso no era una película, era la vida. Todos hacemos películas sobre asesinatos, pero lo cierto es que no sabemos qué significa. Sólo creemos que lo sabemos. Pero cuando ocurre algo de verdad, algo real, y no hay manera de cambiar las cosas, de reescribir la escena, de volver a filmarla o a montarla, de golpe te dices: “¿Para qué sirve hacer cine? ¿Para qué sirve hacer cualquier cosa? Porque esto sí es real”». Bogdanovich no pudo seguir trabajando. «El día que mataron a Dorothy, mi carrera dejó de importarme; fue como si explotara una bomba y yo quedara en pie, pero sin ser el mismo. Eso me quitó diez años de vida».

Con todo, cortejó a L. B., la hermana —mucho más joven— de Dorothy, y se casó con ella. «Mi excusa es que mi madre me tuvo a los veinte», dice Bogdanovich. «Y por eso la primera mujer de la que me enamoré tenía veinte. Sí, creo que se trata de una fijación». El director se enfadó cuando la revista *People* afirmó que se proponía rehacer a L. B. a imagen de Dorothy, y que le pagaba los arreglos dentales para que se pareciera más a la hermana asesinada. El director amenazó con llevarlos a juicio. Bogdanovich volvía a vivir una película, y esta vez una de Alfred Hitchcock, uno de sus mentores: *Vértigo*. Durante el resto de los años ochenta, fue, en general,

persona *non grata* para los estudios. Con su carrera arruinada, se declaró en quiebra.

Peter siempre había aspirado a ser Orson Welles, y ya a principios de su carrera los críticos lo adularon situando a los dos directores en la misma categoría. Peter ayudó a Welles en su época difícil; cuando estaba sin un céntimo, Welles se alojó en casa de Bogdanovich, y cuando éste se declaró insolvente por segunda vez en 1997, y perdió su casa, se alojó en el apartamento de su amigo Henry Jaglom, en Nueva York. Se había convertido en Welles, pero no como lo había imaginado. Irwin Winkler se encontró con él una vez en una fiesta; el director le dijo: «¿Te acuerdas de mí? Yo antes era Peter Bogdanovich».

Coppola tenía una idea más clara que nadie sobre la oportunidad que los setenta significaron para el cambio revolucionario. Siempre afirmó ser un visionario, y tenía razón. Tras *Apocalypse Now* y *El corcel negro*, producida por él —un éxito imprevisto en el otoño de 1979—, y frustrada su tentativa de adquirir United Artists, Coppola, como era su costumbre, se acercó a toda velocidad al precipicio y el 25 de marzo compró Hollywood General Studios, un estudio que ocupaba un solar de cuatro hectáreas y media en la esquina de Santa Monica y Las Palmas, por unos insignificantes 6,7 millones de dólares. Cuando le pidió ayuda a Spielberg —un préstamo de un millón—, éste se negó diciendo: «Yo no hago esas cosas». Lucas también le dijo que no. Agobiado todavía por la carga financiera de *El imperio contraataca*, le dijo a Francis que no tenía dinero. Coppola, rabioso, juró no volver a pedirle nunca dinero a Lucas. «Es como si tu propio hermano se negara a sacarte del pozo», dijo Mona Skager, entonces productora de Coppola. Y añade Francis: «Hay personas que son generosas por naturaleza; para esa gente no es un problema. Pero no todo el mundo es así, y no creo que George sea generoso por naturaleza». Lucas respondió con aspereza: «Francis me ayudó y me dio una oportunidad, pero al mismo tiempo ganó mucho dinero conmigo. Francis, cuando ve que el desfile pasa por la calle, tiende a correr en cabeza con una bandera, y no para hasta convertirse en el líder». Además, Lucas atacó a su mentor por mudarse al Sur: «Pensé que Francis nos traicionaba a todos los de San Francisco, los que habíamos luchado para fundar una comunidad cinematográfica alternativa y viable».

El nuevo Zoetrope no sólo gozaría de independencia total de los estudios, controlando sus películas desde el inicio al estreno; Coppola les enseñaría a los estudios cómo lo hacía. Utilizando la última tecnología en vídeo proporcionada por Sony, pretendía transformar el proceso de producción para que fuese fluido y racional como el Air Stream —la estructura de aluminio y tecnología punta apodada «el Silverfish»—, como ahora llamaba a sus oficinas. Con los actores leyendo el guión ante una Betacam, delante de Polaroids de los *storyboards*, con las canciones y los ocasionales efectos incorporados, Coppola «previsualizaría» sus películas y las montaría antes de filmar un solo fotograma, con la consiguiente reducción de costes y

haciendo las películas más rápido y con menos jaleo que los estudios con sus antiguos y engorrosos métodos de rodaje. Esa era, al menos, la teoría. En *Newsweek*, Coppola anunció, pareciéndose mucho a Dennis Hopper diez años antes: «Los mejor preparados sobrevivirán, y los viejos estudios caerán...»

Para Coppola, Zoetrope era varias cosas a la vez: una probeta para el cultivo de talentos creativos, una compañía de repertorio, un santuario que daría cobijo a los talentosos desechados por los estudios: veteranos de Hollywood, ricos en experiencia; autores europeos considerados no comerciales; una nueva generación de cineastas jóvenes, demasiado independientes y chalados para trabajar dentro del sistema, y también veteranos de los otros oficios, guionistas, directores de fotografía, técnicos de sonido, que querían hacer sus pinitos en dirección. Le cedió un despacho al director británico Michael Powell (*El fotógrafo del pánico*), a quien Scorsese rescató del olvido. Por cortesía de Tom Luddy, directores como Godard, Wim Wenders, Werner Herzog y otras grandes europeas comenzaron a pulular por el estudio. Coppola también incorporó a actores como Fred Forrest y Teri Garr, con contratos de larga duración, como hacían los estudios «de antes».

«Me ilusioné cuando todo comenzó a indicar que Zoetrope podía funcionar ahí, en el corazón de Hollywood», recuerda Matthew Robbins. «Era como si fuéramos a enseñarles que había otra manera de hacer cine, en la que todos colaboraban con todos, a enseñarles que hay algo llamado comunidad de cineastas. Fue un caballo de Troya; parecía un estudio, pero éramos nosotros, sólo nosotros».

La primera de la lista de películas de Zoetrope se programó para ser estrenada en 1982. Coppola mismo dirigió *Corazonada* —*One from the Heart*, «del corazón», a la que los enteradillos terminarían llamando *One through the Heart*, «al corazón»—, heraldo de un nuevo cine americano no narrativo. Pero hubo un fallo: la megalomanía de Francis. Concebida como una delicada estatuilla de porcelana para ser filmada íntegramente en interiores, lo más lejos posible de los excesos de *Apocalypse*, *Corazonada* también se descontroló, y los sueños de un nuevo cine terminaron enterrados bajo su enorme presupuesto. Coppola, encerrado en el Silverfish, transmitía las instrucciones a sus actores por altavoz. Dice Bob Dalva, ex zoetropiano: «La voz de Coppola le pedía a Teri Garr que le hiciera una escena muy emotiva, y ella miraba al techo para contestarle. Todos dejamos de hacer lo que estábamos haciendo en ese momento para escuchar esa conversación. Fue muy extraño». Y eso que Coppola era un director que amaba a los actores, a los que les inspiraba grandes interpretaciones. Algo debía de andar muy mal.

«Francis no soportaba que le dijeran que no», dice Skager. Sin embargo, como a principios de los ochenta su aversión a esa palabra se volvió muchísimo más extrema, el director había reunido a su alrededor a un nuevo grupo de personas encargadas de llevar el estudio, y ninguna de ellas pronunciaba jamás la sílaba tabú. Prosigue Dalva:

«Francis era un hombre que te podía convencer de cualquier cosa. “¡Salta del puente!” “Perfecto, sí, es una gran idea, lo haré”. Los nuevos nunca se frenaron, y todos saltaron del puente». Y Skager: «*Corazonada* empezó con un presupuesto de doce millones; recuerdo que dije: “Tal como van las cosas, creo que no bastarán ni doce; harán falta veintidós millones”. Francis se enfadó de veras, lo consideró una traición». De hecho, muy poco antes de que empezara el rodaje, el presupuesto ya ascendía a veintitrés millones. Al final, la película costó veintisiete millones, una burla a Coppola y sus postulados, según los cuales la nueva tecnología del vídeo reduciría los costes.

Tras un desastroso pase para los exhibidores organizado el 18 de agosto de 1981, y tras un preestreno igualmente desastroso en el Radio City Music Hall de Nueva York en enero de 1982, *Corazonada* se consideró tan poco comercial que Coppola se las vio y se las deseó para conseguir un distribuidor que se hiciera cargo de su película insignia. Después de mucho discutir, llegó a un acuerdo con Columbia, y la película se estrenó el día de San Valentín de ese año. Fue retirada de cartel a finales de abril, apenas siete semanas más tarde, sepultada bajo una avalancha de críticas negativas y crueles. *Corazonada* recaudó menos de 2,5 millones; fue el primer fracaso de Coppola en una década y media, pero un fracaso estrepitoso y lamentable. «*Corazonada* enterró las esperanzas y los sueños de mucha gente», dice Robbins. «Fue un momento durísimo. Porque [Francis] podría haberlo conseguido, pero tenía en su interior una especie de bestia, un jugador empedernido atrapado por la compulsión irresistible a apostar todo, y perdió. Fue imperdonable».

Francis, hipotecado hasta los dientes, había nombrado jefe del estudio a Robert Spiotta, carente de toda cualificación, salvo una antigua amistad con el director que se remontaba a sus días de estudiantes. «En cierto modo, Spiotta perdió los papeles», dice. «Al principio, yo no tenía ninguna deuda por *Corazonada*. Los del Chase Manhattan Bank venían a casa todas las noches, a pedir que asumiera personalmente la responsabilidad, y yo siempre les decía que no, por lo cual presionaban a Spiotta. Una noche llamaron a la puerta, yo ya estaba en la cama, y me dijeron que lo habían solucionado, que sólo tenía que firmar ese documento y que podíamos seguir. Como un estúpido, lo firmé, y ésa fue la firma que me obligó a asumir la responsabilidad ante el banco».

Con todo, Coppola apostó, como lo había hecho cuando se había endeudado con United Artists para terminar *Apocalypse*, a que ninguno de los que respaldaban la película viviría con el estigma de haber sido el responsable de haber cancelado el proyecto. Pero no había contado con Jack Singer, un magnate canadiense de la propiedad inmobiliaria que le había prestado varios millones de dólares, con las propiedades de Coppola como aval. Singer exigió el pago del préstamo y arruinó a Coppola.

«George no podía entender cómo Francis había podido salvarse años y años», dice Huyck. «Decía: “No lo entiendo, cuando yo voy a un banco y pido dinero para hacer una película, tengo que devolverlo”. Cuando los bancos finalmente le cerraron el grifo a Coppola, dijo: “¿Lo ves?, también a él le ha tocado”». De todos modos, se ofreció a comprar el Edificio Sentinel y la casa de Napa, y mantenerlos como un préstamo libre de intereses hasta que Coppola pudiera «desempeñarlos». Y aunque Francis no necesitó hacerlo, le dio las gracias.

«Todos los viernes tenía que autenticar más documentos para ceder más propiedades», recuerda Skager. «Francis perdió el edificio de Mili Valley, la casa de apartamentos, la casa de Hancock Park en Los Ángeles, la casa de Broadway, el Little Fox Theater. Lo único que sobrevivió fue la torre del Sentinel y el viñedo de Napa». Su sueño —proporcionar al cine de autor de los setenta una base independiente de producción y distribución— quedó en ruinas.

Coppola se declaró en quiebra, y el 20 de abril de 1982 anunció que ofrecía el estudio al mejor postor. Dijo Coppola entonces: «Con el derrumbe de mi estudio, todo se fue por un agujero negro. No tengo presente. Vivo como una pulga, entre dos bloques de granito. No hay espacio. Es horrible».

En noviembre, Francis fue a Nueva York para asistir al cumpleaños de Scorsese. Marty, que cumplía cuarenta, vivía con miedo, sin recuperarse aún del descalabro de *El rey de la comedia* ni del fracaso de su matrimonio con Isabella Rossellini. Tras una cena tardía en el Odeon, un restaurante de onda de TriBeCa, en pleno centro de Nueva York, Marty, yendo de un lado a otro en su *loft*, se quejó de que su representante le había confiscado las tarjetas de crédito. «Estoy en la ruina, estoy en la ruina, no tengo un céntimo», repetía. Francis le contestó: «Marty, ¿quieres callarte, por favor? ¡Tú estás sin un céntimo, pero yo debo cincuenta millones!»

Parte de Coppola siente que fue víctima de una conspiración. «*Apocalypse Now* fue totalmente financiada desde fuera del sistema», dice. «La gente pensaba que si los directores empezaban a darse cuenta de que eso era lo único que necesitaban hacer, no habría lugar para la jerarquía tradicional de agentes y estudios. Zoetrope se consideraba una amenaza. Y encima, con mi interés por la tecnología, mi estudio era un precedente peligroso. Y alguien que: a) hacía la clase de comentarios megalómanos que yo hacía, y b) después hacía lo que prometía, claro, a una persona así es imposible no clasificarla de chalada».

Coppola no volvió a hacer una sola película comparable a las obras de arte de los setenta. Una vez dijo que el hombre que hizo los *Padrinos* había muerto en la jungla, y tal vez tenía razón. O puede que fuese el litio lo que lobotomizó su obra. Dice el productor Al Ruddy, que observaba la carrera del director a distancia después de la pelea que habían tenido por *El padrino*: «Antes de *El padrino*, no era nadie. Después, fue uno de los directores más importantes del mundo. Nadie está preparado para un

viaje tan pesado. Estaba muy obsesionado con ser un hombre como Charlie Bluhdorn. Perdió parte de su foco de atención, y fue otro ejemplo de director que acabó destrozado por creerse que vivía en una película».

En 1983, Spielberg e Irving ya se habían reconciliado; sin embargo, Steven seguía sin decidirse a casarse. Coincidiendo aproximadamente con el célebre caso de pensión alimenticia de Lee Marvin, todos los representantes de Hollywood empezaron a ponerse nerviosos por sus clientes. Según una fuente, Sandy Breslauer, el mánager de Spielberg, lo llamó y le dijo algo así como: «Steve, si vas a vivir con Amy y no te vas a casar, tienes que coger este acuerdo prematrimonial que te redactaremos y conseguir que Amy lo firme. Porque si no lo haces, las consecuencias pueden ser muy graves». Pero Spielberg, temeroso de la reacción de Irving, lo pospuso. Breslauer no hacía más que darle la lata. Una noche, justo cuando Steven y Amy estaban a punto de salir, sonó el teléfono. Era el representante. «Steve, ¿le hablaste a Amy de la cuestión de la convivencia?» Spielberg dijo: «No, pero voy a hacerlo ahora mismo», y golpeó a la puerta del dormitorio de Amy y la llamó.

«¿Qué pasa?», dijo ella.

«Llamaban del despacho de Breslauer, dicen que... Tengo que hablarte de... Hay una cosa que quieren que firmemos».

«¿De qué estás hablando?»

«Es un acuerdo prematrimonial, y tienes...»

«Steve, ¿vamos a casarnos?»

«¿Qué quieres decir?»

«¡Has dicho prematrimonial!»

«No, no, no era prematrimonial lo que quería decir, es un trato para arreglar los detalles de nuestra convivencia».

Irving le cerró la puerta en las narices.

Irving quedó embarazada en 1984, el 10 de septiembre, día en que cumplía treinta y un años. Una noche, Spielberg fue a cenar con De Palma en Nueva York, acompañados de un grupo de amigos. Como de costumbre, empezó a quejarse de Amy, diciendo: «No sé si quiero casarme, y encima está embarazada. ¿Qué voy a hacer?» Brian dijo, muy amablemente: «Tal vez tengamos que hacer que se ponga de pie el que no se haya acostado con Amy».

Steve y Amy se casaron finalmente el 27 de noviembre de 1985, cinco meses después del nacimiento de Max. De Palma fue el padrino. Dijo Robbins: «Cuando Steven decidió casarse con ella, me preocupé mucho. No fue divertido ir allí, había electricidad en el aire. La gente competía por cosas como de quién es esta mesa, de la carrera de quién vamos a hablar, e incluso se discutía sobre si él aprobaba las cosas que le interesaban a ella, sus amigos y su vida como actriz. Steven estaba muy incómodo. El niño que llevaba dentro creía ciegamente en la posibilidad de un

matrimonio perfecto, en la institución del matrimonio, el pavo en la mesa y la familia dando gracias por la comida, ese rollo Norman Rockwell. Y Amy era una presa muy deseable, lista como el hambre, de gran talento y hermosa, pero decididamente mordaz, provocadora y competitiva. No iba a procurarle precisamente calma. No había nada en esa casa que fuera acogedor».

El matrimonio y la paternidad no contribuyeron en nada a mejorar la relación. El niño impidió que Irving diera el gran salto profesional a que aspiraba, y ella ya no era una ingenua. «Tuve un crío y perdí mi sitio en la cola», dijo Amy. En 1986, se quejó públicamente: «Empecé mi carrera como hija de Jules Irving. No quiero terminarla como la mujer de Spielberg o la madre de Max». Y se quejaba también de que estar casada con Spielberg la hacía sentir como la esposa de un político.

Al final, el director se divorció de ella; se dice que Irving consiguió el mejor arreglo de la historia, unos cien millones de dólares. Spielberg se casó con Kate Capshaw, con quien había tenido una aventura durante el rodaje de *Indiana Jones y el templo maldito*. Dice Gloria Katz: «Kate supo manipular a la mujer más manipuladora que haya vivido en este mundo».

A medida que Spielberg se hacía más rico y poderoso, muchas de la amistades forjadas en los setenta se pudrieron. Dice Milius: «Cuando empezaron, todos trabajaban juntos, todos se ayudaban mutuamente. Pero en cuanto hicieron dinero, todos se dieron la espalda. De repente, eras un tipo cotizado, eras especial. Por fin podías mudarte a esa casa de Bel Air con la que tanto habías soñado, tener tus despachos, tus salas de montaje, todos esos accesorios del poder que en el sistema de los estudios la gente sólo conseguía después de veinte años de hacer cine. Steven y George tenían un poder tremendo, y nunca me pidieron que hiciera nada para ellos».

Robbins había trabajado en *Tiburón* y *Encuentros en la tercera fase* sin figurar en los créditos, y Spielberg le había recompensado con un punto de *Encuentros*. Su película, *El dragón del lago de Juego*, escrita y dirigida por él, fracasó en 1981. Aunque Spielberg estaba en plenos preparativos de *E. T.*, lo invitó a pasar una temporada en su casa de la bahía de San Francisco, en la playa de Malibú, hasta que recuperase los ánimos. Para entretenerse, Robbins leyó el guión de *E. T.* escrito por Melissa Mathison. Recuerda: «Le dije: “¿Qué hace esto aquí? ¿Por qué no haces esto, por qué no haces aquello?”» Spielberg reaccionó como siempre había hecho en tales situaciones. Según Robbins, el director dijo: «“Sí, es fabuloso, es fabuloso. Tengo que anotarlo”. Le dije: “Yo lo haré, dame una máquina de escribir”. El guión tenía ciento cuarenta y tres páginas. Yo corté más de veinticinco, eliminé uno de los personajes clave, un chico del barrio que comprendía lo que le ocurría a E.T. Fue mía la idea de que debían impermeabilizar la casa con lona, meterla en una bolsa, como cuando vienen a fumigártela. Me volqué entero en la reescritura del guión, y la verdad es que me sentí muy orgulloso de mí mismo cuando lo terminé. Para entonces,

ya había visto lo suficiente para saber que no se trataba de una broma, que la cosa iba poniéndose seria. Cuando, al final de mis diez días en su casa, estaba por irme al aeropuerto, asomé la cabeza al estudio de Steve y dije: “¡Bueno, tengo que irme!” Steve levantó la vista y dijo: “Ah, sí, ¡gracias, Matt!” Y volví a mi casa. No me dio un punto, no me dio nada. Para mí, ése fue el final de aquellos días estupendos en los que podías ir haciendo el tonto de esa manera, cuando trabajabas en las películas de los demás con la misma intensidad que en las tuyas, como cuando estábamos en la escuela de cine, intercambiando puntos de una película a otra como si fueran billetes del Monopoly. Es una verdadera pena. Creo que eso es lo que más echo de menos».

Como ácido vertido sobre carne, el dinero disolvió el entramado de los setenta. Años más tarde, en la fiesta que dio Robin Williams en Napa cuando cumplió cuarenta años, Steven y Kate estaban charlando con John Travolta, Kirstie Alley y otros. A Travolta, que tiene permiso para pilotar aviones multiturbinas, alguien le preguntó: «John, ¿has venido pilotando tu avión hasta aquí? ¿Qué tipo de avión es?»

«Un Learjet».

«Oh, sí, un Learjet», interrumpió Steven. «¿Se puede subir erguido o hay que agachar la cabeza?»

«Hay que agachar la cabeza», respondió Travolta.

Steven se volvió hacia Kate y dijo: «Nosotros no tenemos que agachar la cabeza para subir al nuestro, ¿verdad, Kate?» No quiso decir que tener esa clase de avión fuese sinónimo de superioridad respecto de los demás, pero eso era lo que había. El niño de Laurel Canyon con un Trans-Am anaranjado había recorrido un largo camino.

Lucas, que estaba terminando su trilogía, le pasó a Marcia la tarea de supervisar el rancho. Sin embargo, a ella no le interesaba nada eso que, con sorna, llamaba «decorar». Aunque sus amigos no lo sabían, el matrimonio de George y Marcia tenía problemas. «Para mí, la gota que colmó el vaso fue que George terminara interesándose sólo por el trabajo», dice Marcia. «Sí, yo me daba cuenta de que podíamos pagar las facturas, de que librábamos nuestras batallas, y de que trabajábamos ocho días a la semana, veinticinco horas al día».

Pero lo que quería era detenerme un momento a oler las flores. Quería un poco de alegría en mi vida. George no. Estaba emocionalmente bloqueado, era incapaz de compartir sentimientos. Quería seguir por el camino del adicto al trabajo. Ser el constructor de imperios, la dínamo. Y yo no me veía viviendo así el resto de mi vida.

»Sentía que éramos socios, socios del rancho, de la casa, y que hacíamos películas juntos. Pero yo no era una socia al cincuenta por ciento, aunque sentía que tenía algo que aportar. Yo era la parte más emocional de la pareja, la que seguía los impulsos del corazón; George era más intelectual, más visual, y yo creía que eso garantizaba un buen equilibrio. Pero George nunca me lo reconoció. Creo que mis críticas lo molestaban, pensaba que lo único que yo hacía era menospreciarlo. En su

mente, nunca dejé de ser la estúpida chica del Valle. Nunca creyó que yo tuviera talento, ni que fuera muy inteligente, nunca tuvo esa clase de confianza en mí. Cuando estábamos terminando *El retorno del Jedi*, George me dijo que pensaba que yo era una montadora muy buena. Creo que ésa fue la primera vez que me hizo un cumplido en los dieciséis años que llevábamos juntos».

Marcia le sugirió que fueran a ver juntos a un terapeuta, pero Lucas tenía una aversión típicamente pueblerina a la psicoterapia, probablemente heredada de su padre, y la desanimó. «George pensaba que, en general, los psiquiatras están jodidos, de lo contrario no serían psiquiatras», dice Marcia, que empezó a apartarse del matrimonio y sugirió que probaran cómo les iba si se separaban un tiempo. George rechazó la idea; para él era todo o nada. Le imploró a Marcia que esperase hasta el estreno de *El retorno del Jedi*. Marcia lo hizo, y después empezó a salir con Tom Rodríguez, el artista que diseñó la espectacular cúpula de cristal de la biblioteca Skywalker.

Lucas quedó hecho polvo. El divorcio era el pan de cada día en Hollywood, no en el condado de Marin. «Fue una violación de todas las tradiciones y virtudes provincianas, de todas las certezas que albergaba sobre sí mismo», dice Robbins. Pese a ser incapaz de expresarlo, George quería mucho a Marcia. «Sé que quería que me quedase, pero lo que me ofrecía era demasiado poco y demasiado tarde», dice Marcia. Los amigos de ambos se horrorizaron, aunque algunos ya se lo veían venir. Dice Ronda Gómez, que, con Howard Zieff, su marido, solía pasar mucho tiempo con los Lucas: «Lo que ocurría era que George no quería divertirse. Marcia quería ir a Europa, ver cosas. Él, en cambio, prefería quedarse en la habitación del hotel y pedir esas cenas preparadas para consumir delante del televisor». Procedente de una familia de clase media baja, Marcia siempre había vivido modestamente, y no se sentía a gusto en el nuevo Xanadú de Lucas, un montaje propio de un Hearst. Dice Murch: «Creo que lo que Marcia comprendió fue que a George el éxito empezaba a convertirlo cada vez más en un adicto al trabajo, en un fanático del control, y ella pensaba que eso era destructivo, lo cual probablemente a largo plazo es cierto».

Según se dice, Marcia se quedó con cincuenta millones. «Él fue muy duro y vengativo en todo lo tocante al divorcio», dice Marcia de su ex marido. «Francis y Ellie solían dar una fiesta por Pascua, en Napa, donde yo veía a todo el mundo, a los Barwood, a los Robbins, pero dejaron de invitarme. Años más tarde me encontré por casualidad con Ellie en Los Ángeles y me dijo: “Siempre quise llamarte para explicarte que cuando Francis y George estaban trabajando en *Tucker*, George le pidió que no te invitara, le dijo que se sentía muy incómodo en tu presencia”. Eso me dolió mucho. No es suficiente con que lo borre de mi vida; pretende que personas que también eran amigos míos me hagan el vacío. Es como si yo nunca hubiera existido».

«Cuando se divorció, George vino a verme y me dijo que quería ser mi amigo»,

recuerda Francis. «Me pidió que lo perdonase».

Los ochenta no fueron muy generosos con Lucas. Dio una fiesta, pero no fue nadie. Ocupar unas instalaciones carísimas, con equipos de montaje último modelo, tan lejos de Los Ángeles era algo que no tenía ningún sentido, y hasta que la avalancha provocada por la conjunción «efectos especiales-dólares» convirtió ILM en un centro rentable, tuvo que luchar para llegar a fin de mes.

Y, lo que es peor aún, no parecía disfrutar al mando del rancho; comprendió que lo que en realidad había comprado con todo ese dinero no era más que una pesada carga. Cargar con los cientos de personas que tenía en nómina era opresivo; no quería a sus empleados, era frío y distante. En el fondo, sabotó su propio negocio; contrataba y despedía a un ejecutivo tras otro, se instalaba en Los Ángeles, cerraba, se mudaba al Norte, se mudaba al Sur. Las películas de Indiana Jones, producidas por Lucas, tuvieron un éxito fenomenal, pero era Spielberg el que se llevaba todos los laureles. Cuando sus pocos intentos de dirigir, entre los que destaca *Howard, un nuevo héroe*, y luego el ridículo *Willow*, fracasaron, Lucas se volvió todavía más amargado. En 1987, Aljean Harmetz, que escribía en el *New York Times*, dijo que Lucas era «un recluso casi total». Dice Milius: «Francis trató de hacer cosas con su poder. Hizo películas con Wim Wenders, produjo *El corcel negro*, produjo a George Lucas. George construyó Lucaslandia, su pequeño ducado particular. ¿Para producir qué? Un montón de estupideces».

Coppola siempre se había quejado de que el éxito de *EL padrino* había desbaratado su carrera. Dice Lucas: «Lo mismo me ocurrió a mí». Sus aspiraciones, como las de Coppola, se vieron moduladas por el mercado. Dice Marcia: «George habría seguido siendo un cineasta experimental si no hubiera sido porque *American Graffiti* lo llevó a *La guerra de las galaxias*». Lucas siempre juró que no quería volver a *La guerra de las galaxias*.

La gran ironía radica en que, aunque Lucas es el único director del Nuevo Hollywood que logró su independencia financiera de Hollywood, el único que está en condiciones de hacer lo que se le antoje, está preso en los mismos filmes de Hollywood —la trilogía de *La guerra de las galaxias*— cuyo éxito le permitió esa independencia.

Lucas consideraba un fracaso su carrera. Tenía una fantasía: cuando muriera, Dios iba a mirarlo desde arriba y le diría: «Tuviste tu oportunidad y la perdiste. Vete». Ahora, vive resignado a pasarse el resto de su vida produciendo como churros «precuelas», más que secuelas, de *La guerra de las galaxias*, cuidando, como dice Marcia, el guisante en el que se apoya el vértice de esa pirámide invertida llamada Lucasfilm.

Cuando al final de *El imperio contraataca* Darth Vader le pide a Luke que sirva al Imperio y se una al lado oscuro, le dice: «Es tu destino». Pero Luke lo desafía y,

asumiendo el riesgo, se zambulle en lo incierto. Pero la vida real es diferente. Cuando el imperio creado por Lucas le rogó al productor-director que le sirviera, el director cedió. «Me llevó mucho tiempo resignarme a *La guerra de las galaxias*», dice Lucas, desconcertado. «Pero finalmente lo conseguí, y voy a volver a esa película. *La guerra de las galaxias* es mi destino».

El 12 de diciembre de 1981, Evans anunció, con esa fanfarria que tan bien se le daba, un nuevo proyecto llamado *Cotton Club*, del que dijo que era «*El padrino* con música», o, con más picardía, una película con «gángsters, música y chicas». Evans pretendía dirigirla, pero, tras meses de esfuerzos vanos, el guión seguía siendo ilegible, y el productor andaba corto de dinero. Evans llamó a Coppola y, con voz temblorosa, le dijo: «Necesito tu ayuda, Francis, mi criatura está en dificultades». Francis pensó que estaba hablando de Josh, su hijo, y le dijo: «Sí, Bob, sí, haré todo lo que pueda por ayudarte. ¿Qué ha ocurrido?» Evans le explicó que, en realidad, la «criatura» era la película. Una cosa llevó a la otra, y Coppola, aun sabiendo que cometía un error, terminó siendo el director. Todavía vivía acosado por el fantasma de la quiebra; en palabras de Sylbert: «Los del IRS^[52] se metieron hasta en el joyero de su esposa». Recuerda Francis: «Yo no quería hacer *Cotton Club*. Y fue una pesadilla; ya se habían pasado veinticinco millones del presupuesto, no había guión, tenía que trabajar con Richard Gere en una película de gángsters y él no quería hacer de gángster, y sólo faltaba un mes para comenzar el rodaje».

Evans, que sabía que iba a necesitar más dinero, empezó a salir con Laynie Jacobs, una atractiva rubia treintañera, cocainómana moderada, que le presentó a Roy Radin, un turbio y obeso promotor de Nueva York. Más tarde, Jacobs y Radin tuvieron una pelea por la posición que ella ocuparía en el proyecto, y Radin desapareció una noche cuando iba a encontrarse con Jacobs para ir a cenar a La Scala. Unas semanas después, el caso, clasificado de «persona desaparecida», pasó a homicidios: el cuerpo del promotor apareció en un cañón al norte de Los Ángeles. Evans fue uno de los sospechosos. Los agentes de Homicidios del Departamento de Policía de Los Ángeles lo interrogaron durante unas cuatro horas; cuando salieron del despacho de Evans llevaban todas copias autografiadas del guión de *Chinatown*.

Entretanto, Coppola contrató al novelista William Kennedy para que revisara el guión. Le dio diez días. De vez en cuando, el lado maniaco de Coppola asomaba la cabeza de debajo de la manta de litio. Un día, dando una vuelta en coche por Nueva York, pasó por delante del Edificio Chrysler y le dijo a Sylbert: «Eh, me gustaría tener un despacho ahí. Voy a comprar ese edificio». En otra ocasión, durante la proyección de una copia recientemente restaurada de *Napoleón*, la obra maestra de Abel Gance que Francis estrenaba con el imprimátur de Zoetrope, en el momento en que la imagen se multiplica por tres y llena la amplia pantalla con una imponente vista panorámica, Francis se volvió hacia la persona que tenía sentada a su lado y

exclamó: «¡Quiero ser él!»

«¿Quién? ¿Gance?»

«¡No, Napoleón!»

El rodaje de *Cotton Club*, iniciado el 28 de agosto de 1983, fue un desastre que duró veintidós meses. Los sueldos brillaban por su ausencia. La «revisión» de Kennedy, que iba a durar diez días, duró ochenta y siete, lo mismo que duró el rodaje, a razón de 12.500 dólares por semana (el novelista escribió veintiocho borradores). El presupuesto se elevó a más del doble de lo previsto: de veinte millones pasó a cuarenta y ocho.

Evans estaba reponiendo *El padrino*, pero esta vez sin final feliz. Coppola le prohibió la entrada en el plató. «Me entraron ganas de agarrarlo y tirarlo por la ventana al jodido gordo, juro que lo habría tirado por la puta ventana», dice Evans.

Desde el punto de vista de Coppola, la situación fue bastante distinta. Según él, Evans le prometió que, si aceptaba dirigirla, renunciaría a todo control creativo. No obstante, en cuanto el productor consiguió el resto del dinero gracias al nombre de Coppola, empezó a interferir. *Cotton Club* se estrenó el 8 de diciembre de 1984 en Nueva York y fue retirada de cartel poco después.

Para Coppola, lo peor aún estaba por llegar. Dos años más tarde, en 1986, durante el rodaje de *Jardines de piedra*, una historia acerca de la relación entre un viejo militar y un sustituto de hijo que muere en Vietnam, Gio, el hijo de veintidós años de Coppola, murió al hundirse en una barca.

Como Friedkin, Coppola terminó siendo un director de alquiler, y llegó a rebajarse para que le permitieran dirigir una de John Grisham, *Legítima defensa*. Él también cree que nunca llegó a ser un verdadero *auteur*. «Woody Allen se sienta, escribe el guión, se levanta y hace la película, y hace una tras otra. El nunca filmaría un libro de Grisham. Su carrera es la que más respeto me merece. Siempre deseé ser capaz de hacer lo que él hace».

En los noventa, Coppola entró a bombo y platillo en el negocio del vino, y convirtió su viñedo en una atracción turística. Sentado a una larga mesa de madera, el *padrone* saluda a los turistas, firma las etiquetas de las botellas y se deja fotografiar con bonitas chicas del Medio Oeste sentadas en sus rodillas. Un aura de tristeza lo rodea, la tristeza de un hombre que tenía grandeza, pero que sólo la alcanzó a ratos.

En 1984, cuando los hermanos Schrader hicieron *Mishima*, un estudio sobre el escritor derechista japonés que se había hecho el harakiri en un sensacional acto de teatro político, la muerte ya flotaba en el aire. Las drogas, que arrojaban una sombra prolongada sobre Hollywood, diezmaban al grupo de Paul; sus amigos también empezaron a enfermar: un cáncer aquí, una neumonía allá. Howard Rosenman, que había estudiado medicina, aún seguía leyendo las revistas especializadas. «Empecé a alertar a la gente. No hacía más que decir: “Algo terrible va a ocurrirnos”. Le hablé a

Paul del tema, pero pensó que me había vuelto paranoico y me dijo que debía ver a un psiquiatra. Pero no me equivoqué. El sida lo mató todo, lo destruyó en mil millones de fragmentos». (Añade Schrader: «Howard dice que todavía está vivo porque tenía hemorroides».)

Pese al drama de la historia narrada, *Mishima* era un guión frío y estilizado que despertó poco interés. Paul persuadió a Coppola de que la produjera; a su vez, Coppola le pidió a Lucas que la financiara. Lucas sorprendió a todos diciendo que sí al instante. Si ya no iba a hacer esa clase de películas, al parecer estaba dispuesto a apoyar a otros que sí iban a hacerlas. «Si comparas a gente como Francis y George con Spielberg, hay un mundo de diferencia», dice Schrader, que nunca le perdonó a Spielberg lo de *Encuentros en la tercera fase*. «Francis y George siempre estaban dispuestos a arriesgar su fortuna y su reputación por otras personas. Spielberg es un hombre muy conservador. Es probable que aún guarde el primer dólar que ganó... clavado en la pared».

No obstante, el enconado, aunque subterráneo, resentimiento entre Paul y Leonard afloró a la superficie durante el rodaje. Admite Paul: «Siempre había tratado mal a Leonard. Ponerme yo solo como guionista de *Yakuza* no fue muy bonito. Y tampoco tratarlo como si fuera mi empleado. Pero él tenía una cosa que yo no tenía: Japón. Y luego vino *Mishima* y le robé sus conocimientos sobre el Japón. Fue idea suya hacer *Mishima*, él tenía todas las conexiones. Pero cuando llegué allí, acaparé la gran suite del hotel porque yo era el director, y él se quedó con la habitación pequeña. Era yo el que hacía todas las reuniones; mi amigo Alan Poul, que hablaba el japonés con soltura, era mi primer teniente, y Chieko, la mujer de Leonard, la intérprete de los actores. Leonard quedó fuera del circuito. Rara vez venía al plató. Cuando lo recuerdo, pienso que estaba demasiado ocupado haciendo esa maldita película para preocuparme por mi hermano, que estuvo sin hacer nada, sufriendo y poniéndose nervioso».

Sin embargo, Leonard había tenido sus propios éxitos. Escribió el guión de *El beso de la mujer araña* (1985), que le valió una nominación al Oscar, se convirtió en un éxito de las salas de arte y ensayo y fue al Festival de Cannes el mismo año que *Mishima*. «Yo quería con vehemencia que Chieko fuera a Cannes, porque teníamos un problema de imagen», prosigue Paul. «Quería una presencia japonesa para que la prensa pensara que el proyecto era algo más autóctono. Pero Leonard no quiso ir, no quería ser la novia de la gran estrella y quedarse en segundo plano. Y si él no iba, Chieko tampoco. No obstante, la llamé por teléfono y le dije: “Si Len quiere autodestruirse, si quiere ponerse furioso, me parece muy bien, pero tú tienes que venir”. Y vino, añadiendo un insulto al agravio. Sólo puedo imaginar cómo le habrá dolido a Leonard. No hemos vuelto a hablarnos desde *Mishima*. Ése fue el final».

Después de *Mishima*, pocas veces se volvió a oír hablar de Schrader, y nunca se

aproximó, ni como guionista ni como director, al nivel de sus películas de los setenta. Dice Rosenman: «Stephen Sondheim dice que todo arte nace de la ira, y en el caso de Schrader creo que era cierto. Pero los demonios, las bestias que lo empujaban, se han serenado». Tal vez tenga razón Kael cuando dice: «Tiene más inteligencia que talento». Por irónico que parezca, su mejor película como director fue la primera, *Blue Collar*, filme que él más o menos desautorizó. Dice Leonard: «Para mi hermano, *Blue Collar* es algo vergonzoso; entre otras cosas, porque aún no había desarrollado su estilo *El beso de la pantera*, de joya pulida. Otra razón es que no la escribió él». Lo cual quiere decir, por supuesto, que la escribió Leonard.

A principios de los ochenta, Dennis Hopper había tocado fondo. Consumía dos litros de ron al día, más veintiocho cervezas y tres gramos de coca. Su trago preferido era ron con Coca-Cola, pero decidió que ron mezclado con zumo de arándanos agrios era mejor para el hígado e hizo el cambio. Pese a las drogas y las bebidas, se sentía capaz de funcionar tolerablemente bien. Se compadecía de los que caían hechos polvo tras un par de copas o una raya de coca. Eran ellos los que debían seguir el tratamiento de los doce pasos de Narcóticos Anónimos; él estaba bien.

Pero lo cierto es que Hopper estaba cada vez más paranoico, si cabe. Convencido de que la mafia había puesto precio a su cabeza, decidió hacer estallar el conflicto gastando una broma llamada *La silla de la muerte del suicidio ruso*, en un *happening* organizado en la autopista Big-H, en las afueras de Houston. Se echó en un ataúd de papel y se rodeó de barras de dinamita. Era un número que había visto de niño y que había querido usar para el comienzo de *Easy Rider (En busca de mi destino)*. Hopper pensaba que, si no lo mataba la dinamita, lo haría la mafia, que se enteraría y lo encontraría. Sus amigos acudieron de todas partes a ver si finalmente conseguía matarse.

Aún convencido de que la mafia le seguía la pista, montó un final «geográfico» y se fue a Los Ángeles, chutándose coca y heroína, y luego pasó a México, donde consiguió un bolo. Como tenía delirium trémens y alucinaciones, se desnudó y desapareció en la jungla. Tras un encontronazo con un policía mexicano, la productora lo subió a un avión con destino a los Estados Unidos. Sin embargo, parece que cuando iba a embarcar tuvo una alucinación: dos de sus ex directores, Coppola y Wim Wenders, estaban filmándolo desde el avión. De alguna manera consiguió montarse al ala, arrastrándose, mientras el avión todavía estaba en tierra, y cuando finalmente desembarcó en Los Ángeles, terminó en un hospital de Century City; luego ingresó en un programa de desintoxicación para famosos llamado Studio 8, y luego en un hospital del estado. En sus palabras: «Ingresé voluntariamente, pero no pude salir por mi propio pie. Querían tenerme allí dos años y medio. Decidieron que no podían dejarme suelto». Bob Rafelson, que lo localizó a través de su agente, fue a visitarlo el Día del Padre, lo sacó y lo llevó a ver a Bert Schneider. Bert lo alojó hasta

que mejoró y se aclaró las ideas, e incluso le buscó una consejera. «Estaba tomado medicación antipsicótica que me hacía andar arrastrando los pies, y ella dijo: “¿Qué es esto?” “Son mis pastillas, tengo que tomar mis pastillas porque soy psicótico”. Ella dijo: “Dame esas pastillas de mierda”, y se las llevó y las echó por el inodoro. Después dijo: “Vete a la mierda; sólo eres un jodido alcohólico”».

«Cuando era joven, no conseguía imaginar una vida sin alcohol», prosigue Hopper. «Mi idea de un retiro, mi idea del cielo, era una mecedora con un montón de botellas de whisky escocés al lado y un poco de coca, un poco de marihuana y muchos cigarrillos. Las drogas te abrían algunas puertas, pero eran puertas que se cerraban rápido, y muy pronto empezabas a trabajar para drogarte, organizabas toda tu vida alrededor de problemas como dónde conseguirla, en quién confiar y cómo no reventar. Los que más daño te hacen son los que te quieren, éstos son los únicos que no te sueltan. Es terrible».

Después de *Personal Best*, Robert Towne fue de tropiezo en tropiezo; metió a Beatty y Penn en un guión llamado *Mermaid*, pero tardó tanto en escribirlo que fue eliminado por *Un, dos, tres... splash*. También se dedicó un tiempo a remendar guiones, entre otros, uno de Oliver Stone llamado *Ocho millones de maneras de morir*, para Ashby. Sin embargo, el director cambió algunos detalles mientras montaba una escena y, según Steve Roth, el productor: «Robert se puso furioso. Parecía loco. Él se creía lo mejor desde que se inventó el pan de molde cortado en rebanadas. Era un egomaniaco airado con un montón de sicofantes a su alrededor. Le daba envidia que Hal fuese un gran director, y pensaba que le hacía un gran favor reescribiéndole la película. Fue la pelea más fea que he visto en mi vida. En ese momento, Hal estaba de capa caída. Le habían echado encima toda clase de acusaciones por consumo de drogas. Towne fue cruel. Le dijo que estaba para el arrastre, acabado. Que era un inútil. “No voy a dejar que este tío me dé por culo ni una sola vez más”. Lo triste era que esos dos chicos se gustaban de verdad. Tiraron a la basura una amistad de toda la vida. Creo que nunca volvieron a hablarse».

Bob Evans le había prometido a Nicholson una cena si ganaba un Oscar por su regreso a la pantalla grande con *La fuerza del cariño*. A la cálida luz de los postres —*crème brûlée* con uvas—, Evans brindó, lloroso, a la salud de Jack, y anunció que Towne casi había terminado el guión de *Los dos Jakes*, el segundo de una serie que el guionista concebía como una trilogía. Mientras que *Chinatown*, ambientada en los años treinta, trataba del agua y el oligopolio de la antigua riqueza, *Los dos Jakes* estaría ambientada en la posguerra, en 1947, cuando el petróleo y el negocio inmobiliario, es decir, los *wasps* —la clase privilegiada anglosajona y protestante— y los judíos, luchaban por controlar Los Ángeles. Jake Gittes busca a Katharine Mulwray (la hija que Evelyn había tenido de su padre), y la encuentra casada con el segundo Jake, un personaje libremente inspirado en Lou, el padre de Towne. (A esta

segunda parte la llamaban, en broma, *El judío de hierro*.) Envalentonados por generosas cantidades de alcohol y cocaína, los tres amigos decidieron que Evans, que no había actuado en veintiséis años, interpretase el papel del segundo Jake. No iban muy errados. «Evans era esa persona, era el otro Jake», dice una fuente. «Un tipo sórdido donde los haya». Además, Jack estaba ahí para ayudarlo.

La otra novedad fue que Towne sería el director, pero Towne estaba muy mal. *Personal Best* había sido un fracaso comercial y dejado un montón de pleitos a su paso. Además, había perdido las dos cosas que más le importaban en la vida: *Greystoke* terminó en Warner, y Hira murió en sus brazos en 1982, dejándolo totalmente solo. Geffen le advirtió a Nicholson que no trabajara con Towne, pero el actor no le hizo caso. Jack llamó a Diller desde la sala de proyecciones de Evans, le propuso hacerlo por el salario mínimo, que limitara el presupuesto a doce o trece millones, y los tres hombres, todos productores que iban a montar su propia compañía (Ten Productions, por las iniciales de Towne, Evans y Nicholson), se repartirían la recaudación con Paramount a partir del momento en que la película recaudara dieciocho millones. Parecía una propuesta segura, en la que todos compartirían el riesgo y las ganancias, que, sin duda, iban a ser enormes.

Sin embargo, antes de que comenzaran el rodaje, Bluhdorn murió de repente el 19 de febrero de 1983. Martin Davis, ex relaciones públicas, ganó una cruel lucha por el poder y sucedió a su jefe en el cargo. Y se peleó con Diller, que lo había apoyado, por la cuestión de las primas. Diller renunció de un día para el otro y se fue a Fox; luego Davis declaró en el *Wall Street Journal* que iba a despedir a Eisner y Katzenberg mientras éstos volaban en un avión comercial (se les había negado el uso del jet de la compañía) a renegociar con él en Nueva York los términos de sus respectivos contratos. Eisner se fue a Disney y se llevó con él a Katzenberg. Como una película de ciencia ficción de los años cincuenta, la diáspora de Paramount tuvo serias consecuencias para el resto de Hollywood. La fórmula *high-concept* que habían desarrollado y practicado tan asiduamente, junto con la supervisión directa de los ejecutivos creativos, infectó los estudios como un virus emergente cuyos efectos se dejan sentir aún hoy.

Bluhdorn tuvo un entierro cristiano, no judío. Dice Evans: «Hay más cruces en su cripta que en las de los Papas».

Frank Mancuso, jefe de márketing, reemplazó a Diller, y Tanen, que había dejado Universal, sustituyó a Eisner. La ansiedad por un éxito de taquilla era tal que los ejecutivos se aferraron a *Los dos Jakes* como si fuese exactamente el proyecto que necesitaban para dejar atrás la demasiado triunfal era Diller. El estreno de *Los dos Jakes* se fijó para las navidades de 1986, pero a Evans no terminaba de convencerle el guión de Towne, que en esos días se prometió a Luisa Selveggio, antes anfitriona de un restaurante italiano de Olympic y esposa del propietario. Evans prometió a la feliz

pareja un banquete de bodas en Woodland siempre y cuando Towne terminase el guión para el día de la ceremonia, el 17 de octubre de 1984. Towne cumplió el plazo, y Evans cumplió su palabra: dio una fiesta para unos ciento cincuenta invitados y después se pasó años quejándose de lo que le había costado.

Evans y Towne nunca pertenecieron a esa clase de personas que viven dentro de sus posibilidades, y los dos estaban crónicamente sin un céntimo. Evans había pagado de su bolsillo gran parte de los preparativos de la película. Sus gastos ascendían a unos cincuenta mil mensuales, y necesitaba efectivo para amueblar su nueva casa. Una vez más, Evans reunió a la vieja pandilla: Sylbert sería el encargado de los decorados; Caleb Deschanel, que filmó parte de *Personal Best*, sería el director de fotografía. Nicholson insistió en que Harold Schneider fuera uno de los productores. El inicio del rodaje de *Los dos Jakes* se fijó para el lunes 5 de mayo de 1985.

Si la idea de que Towne podía dirigir era cuestionable, la idea de que Evans pudiera actuar era directamente ridícula. Evans le prometió a Towne tres semanas de ensayos. En *Personal Best*, Towne había sacado una interpretación pasable de Patrice Donnelly, que no era actriz, y confiaba en poder hacer lo mismo con Evans. Pero Evans se marchó a Tahití para que el cirujano plástico de Alain Deion le arreglase la cara. Como quería un *look* exótico, llevó varias Polaroids de gatos. Cuando volvió, parecía —dijo una fuente— «un chino judío», y en las pruebas de pantalla resultó inexpresivo y rígido. El flamante actor protegía su «imagen», se negaba a dejarse cortar el pelo como se llevaba en los años cuarenta —a alguien le recordó a un crupier de Las Vegas— y, lo que es peor aún, cuando se lo cortó, quedaron a la vista las suturas del cuero cabelludo. En los ensayos, Kelly McGillis, que tenía un papel en la película, se reía descaradamente de los penosos esfuerzos de Evans por actuar. Cuando se aproximaba el primer día, la realidad empezó a hacerse sentir, y Towne se lo pensó mejor. «Evans siempre me había dicho que él era el peor actor que jamás había conocido, pero la verdad es que daba grima verlo», recuerda Sylbert. «Tenía todos los tics de Faye Dunaway. Era un desastre. Y con Towne, que era incapaz de ayudarlo, no había manera de terminar la película». Trabajar con Evans podía hacer que la película se atrasara fácilmente varios días, incluso semanas. Se suponía que cada dólar que sobrepasase el presupuesto saldría del futuro porcentaje de Towne, que acababa de pasar por algo parecido con *Personal Best*. Aunque algo tarde, el director comprendió que la divertida decisión de poner a Evans en el reparto podía costarle una fortuna.

Towne fue a ver a Nicholson y le dijo: «Jack, no creo que consiga hacerla con Bob».

«Vamos, tío, ¿no crees que puedes ayudarlo a que la termine?»

«Ni siquiera creo poder conseguir que la empiece».

«Se volverá loco. Déjale que la haga, y si no funciona en unas semanas, lo

mandas a la mierda».

«No puedo, quiero terminarla ya. Tres semanas y me quedaré sin un céntimo para toda la vida».

Según Evans, Towne le había dicho a Nicholson que el actor se echaba atrás porque no quería hacer el papel de un judío. Esa noche, se suponía que Towne iba a encontrarse con Sylbert en casa de Deschanel para una barbacoa de salmón fijada para las ocho, pero no se presentó hasta las diez, cuando todos los demás ya chupaban las espigas con cara de exhaustos. Y anunció: «He despedido a Bob Evans». Recuerda Sylbert: «Evans se volvió loco. Las llamadas, los gritos, las amenazas. Quería matar a Bob Towne. Y Jack quería molerlo a palos por lo que hizo esa noche».

El sábado, Towne llevó la noticia a Paramount. Mancuso y Tanen, aterrados, se fueron corriendo a casa de Evans para celebrar una reunión. Towne asistió, representado por su abogado Bert Fields. Le dieron vueltas y vueltas al asunto, Towne insistiendo en que Evans estaba despedido. Nicholson, que, de hecho, no había consentido en sustituir a Evans, insistió con vehemencia en que el actor seguía en el proyecto. En mitad de la reunión, sonó el teléfono. Max, la ex esposa de Tanen, se había suicidado; las dos hijas de ambos habían encontrado el cadáver. Tanen se marchó. Por último, Nicholson se puso de pie. «Escucha, Beener», anunció, utilizando el apodo con el que llamaba a Towne. «Si Evans sigue, no quiero nada. Sin él, quiero mis seis millones contra el quince por ciento del bruto. ¿Está claro?» Después se ofreció a comprarle el guión a Towne por dos millones, pero Towne se negó.

El lunes por la mañana subieron a Pacific Palisades; era el primer día de rodaje. El lugar escogido era el Bel Air Bay Club, un enorme edificio de 1928 en las colinas de Pacific Palisades. Era un exterior virgen, nunca usado antes para ninguna película, y seguiría siéndolo, al menos durante ese día. Porque no filmaron nada. Tanen quería desesperadamente mantener el proyecto. Por un momento pareció que habían llegado a un acuerdo: los tres productores, no solamente Tanen, garantizarían los excesos del presupuesto. Towne y Evans aceptaron su acuerdo, pero Nicholson se mostró reacio, pues se dio cuenta de que era el único de los tres con dinero, al que dejarían cargando con el muerto. Finalmente, Mancuso llamó a Towne y le dijo que cancelaba el proyecto.

Hollywood, inmune a toda clase de escándalos y catástrofes, nunca había visto nada parecido a este descalabro público. Rumores, paranoia y las especulaciones más salvajes giraron en torno al malogrado trío. Todos estaban de acuerdo en que Evans habría sido un desastre, pero fue la forma como Towne manejó la situación lo que dio que pensar. A Evans no lo necesitaban hasta dentro de cuatro o seis semanas, y la mayoría opinaba que Towne habría debido empezar a rodar y luego despedir a Evans. Con varias semanas de película en la lata, el estudio no habría podido hacer nada.

Dijo Harold Schneider: «Creo que Towne no quiso hacer la película porque creía que no podría dirigirla. Creo que estaba rajándose, y Evans fue la excusa, el chivo expiatorio. Towne cogió el tétanos, se le frió el seso... Se metía debajo del sofá en posición fetal, gritando: “No puedo seguir. Están ahí, van a matarme”». Dice Kael: «Towne realmente ha arruinado su talento. Es trágico. Lo tiene todo menos sentido común». La gente murmuraba que Nicholson dejó que todo se fuera al traste porque él quería dirigir la película, cosa que hizo varios años más tarde.

En el naufragio de *Los dos Jakes* perecieron amistades forjadas en los años sesenta y setenta, unos vínculos que esos hombres tenían en gran estima. Tanto Evans como Towne (por no mencionar a Rafelson, Mike Nichols y Ashby) dependían de la lealtad de Nicholson y de su renaciente atractivo en las taquillas si querían liberarse de sus respectivos lastres: *Cotton Club* y *Personal Best*. Pero la amistad de Towne con Nicholson no sobrevivió. Dice ahora: «Jack fue una de las personas más importantes de mi vida. Crecimos juntos. Él me enseñó a escribir, aprendí mirándolo actuar. Juré que llegaría a ser una estrella de cine, y que escribiría para él, y un día eso ocurrió. Fue el amigo más íntimo que tuve. Hace diez años que no hablo con Jack».

El fiasco de *Los dos Jakes* precipitó a Evans al abismo. Aunque se libró de las acusaciones por el caso Radin (siempre negó haber cometido cualquier fechoría), Evans se había convertido en un engorro constante para el estudio, y sus amigos lo abandonaron. Dice Bart: «Bob era un hombre tipo Gatsby. Sólo quería conocer a gente importante. No tenía amigos, no tenía compinches». Evans también se hundió en la depresión; se pasaba el día en la cama, en posición fetal, y se negaba a salir de casa. El 19 de mayo de 1989 ingresó voluntariamente en una clínica especializada en el tratamiento de la depresión en el Scripps Memorial Hospital, al norte de San Diego, porque tenía miedo de suicidarse. Lo pusieron en una habitación con barrotes y le dieron sedantes por un tubo. No tardó en darse cuenta de que había cometido un error —los médicos llegaron a contemplar la posibilidad de aplicarle electroshock— y, cuando quiso marcharse, no lo dejaron salir. Tres días más tarde, escapó. Al final, tuvo una segunda oportunidad en Paramount, pero tampoco esta vez consiguió sacarle mucho partido.

Cuando *Los dos Jakes* se rodó por fin en 1989, significó el final de la amistad de Nicholson con Bert Schneider, una amistad de veinticinco años. Después de *Broken English*, Schneider tiró la toalla. Su mundo estaba derrumbándose. No sólo había visto desvanecerse sus sueños revolucionarios, sino también morir a muchos de sus amigos más íntimos: primero a su hermano Stanley, luego a Artie Ross. Abbie Hoffman se suicidó en 1989, y ese mismo año Huey Newton terminó ignominiosamente acibillado en una matanza por un asunto de drogas en un callejón oscuro de Oakland. «Cuando Huey murió, pensé que una parte de Bert moría con él»,

dice Rafelson. «Para Bert, no fue una forma muy agradable de ver morir a su amigo, como un gángster y con una bala en el cerebro».

En los ochenta de Reagan y Bush, no había lugar para gente como Bert. A principios de los setenta, BBS se creía montada en la cresta del futuro, pero una década más tarde la realidad terminó imponiéndose. «A pesar del enorme éxito de *Easy Rider (En busca de mi destino)*, siempre pensé que éramos, a falta de un término mejor, comunicadores minoritarios», ha dicho Schneider. «Estábamos en contacto con un segmento muy pequeño de la población, y teníamos que hacer películas baratas, porque ésa era la manera de sobrevivir. Nuestras películas no tenían que llegar a muchísima gente». En 1979, la Motion Pictures Association informó de que el noventa por ciento de los espectadores tenían entre doce y treinta y nueve años. Sin embargo, ese público ya no era contracultural, sino el público de *Porky*. Pese a sus defectos, para quienes lo conocían la autoridad de Schneider era tal, que su autoimpuesto exilio se considera hasta hoy una reprimenda a la generación individualista que lo sucedió.

Una noche, Nicholson empezó a quejarse porque nunca iban a tomarlo en serio como director. Bert sugirió que desenterrase el proyecto *Los dos Jakes* y lo dirigiese, e incluso se ofreció a hacerle de productor ejecutivo y guardarle las espaldas en Paramount. Harold Schneider controlaría el rodaje. Pero Paramount, que ya se había quemado una vez, impuso condiciones muy duras y dijo que no necesitaba un productor ejecutivo. Schneider esperaba que Nicholson le diera algo de su porcentaje. Dice Blauner: «Bert se cabreó porque Jack no aceptó. Fue Bert el que hizo a Jack, y si no fuera por BBS, Jack seguiría haciendo películas de moteros».

«El dinero no fue el problema», dice Harry Gittes, que escuchó la historia de labios de Harold. «Ahí lo grave fue que no trataron a Bert con el respeto que creía merecerse. “Tú, Jack, hiciste conmigo un jodido pacto de sangre y lo rompiste; para mí has muerto”. Así juega Bert. “¿Y vas a dejar que mi hermano, mi hermano menor, el Doberman, me dé esta noticia? Es humillante. ¿Cómo has podido hacerme esto a mí?” Y probablemente tenía razón, porque Harold no llevaba a nadie en palmillas ni mucho menos».

El distanciamiento se hizo más pronunciado cuando Bert quiso que Jack hiciera un *cameo* en una continuación de *Easy Rider (En busca de mi destino)* escrita por Michael O'Donoghue. Según Blauner, Jack le había dicho una vez a Bert: «Cuando me necesites para alguna película, dime adonde tengo que ir y allí estaré». A Jack le gustó el guión, y consintió en hacer una aparición especial. A un millón de dólares por tres días de trabajo y una parte del bruto a partir del momento en que se recuperase la inversión, la verdad es que no puede decirse que le hiciera un favor muy grande. También iban a participar Hopper y Fonda y los miembros más importantes del histórico equipo. Bert envió a Blauner a cerrar el trato, pero Jack no

quiso firmar. Dijo Blauner: «Basta de gilipolleces. ¡Bert necesita esto!» Pero Jack seguía sin reaccionar. Furioso, Blauner se metió en el coche y arrancó. Jack corrió detrás de él. «¿A qué viene tanta prisa, Blautown? ¿Acabas de llegar y ya te vas?» Blauner le ladró: «¿Para qué quieres que me quede? ¿De qué tenemos que hablar?», y se marchó. Dice ahora Blauner: «Jack no defendió a Bert, como no defendía a nadie. Jack todavía tiene el gran lastre de Jersey en él, todo Jersey».

Fuera lo que fuese lo que se le pasó por la cabeza a Nicholson, era más que evidente que no quería que lo presionaran. Es posible que Bert fuera capaz de aguantarlo veinticinco años antes, cuando estaba en la cima del mundo y Nicholson era un joven actor que luchaba por abrirse camino; pero no en los ochenta, y Jack pasó olímpicamente de él. Prosigue Gittes: «Jack es el rey, y nosotros rendimos tributo al rey. Bert fue uno de los últimos que en cierto modo se mantuvo por encima de él. “Yo soy Bert y tú eres Jack. Yo soy el Padrino, tú eres el soldado. Estás cerca del Padrino, y puedes ser el primero de la fila, pero eso no quita que sigas siendo un soldado”».

Hopper hizo de intermediario entre Bert y Jack, pero también Bert y él tuvieron una pelea, y Bert lo ignoró. «Adoro a Bert», dice Hopper. «Siempre recordaré lo que Bert y Bob hicieron por mí, pero son pobres de espíritu. Deberían sentirse afortunados por el hecho de que yo haya pasado por sus vidas». Bert y Jack aún siguen yendo a los partidos de los Lakers, pero, cuando se ven, no se dirigen la palabra.

Tampoco Bert se hablaba con Harold cuando éste murió de un infarto en el otoño de 1994, el mismo año en que perdió a su madre y luego a su nueva esposa, una francesa de veintidós años que se suicidó o murió de sobredosis.

El rayo caía a menudo cerca de Bert, y mataba a gente de su entorno —hermanos, esposa, padres, amigos—, pero evitaba caer sobre el gran tronco. A Bert, que se consideraba a sí mismo por encima de la historia, la historia terminó dejándolo atrás. Su fuerza y su carácter especial se convirtieron en su perdición, y acabó siendo un auténtico recluso, casi como Howard Hughes, en un mundo en el que todos los que lo rodeaban estaban desencantados o muertos. En palabras de Buck Henry: «Cuando los matrimonios empezaron a venirse abajo, cuando la gente empezó a morir de sobredosis y el talento empezó a marchitarse demasiado pronto, nadie supo adonde ir ni qué hacer. Algunos simplemente optaron por esconderse».

Pocos años después, tras una película llamada *Ella nunca se niega* en la que Rafelson y Nicholson tuvieron un serio altercado, el director compró en Mulholland una casa cuyo terreno lindaba con el de Jack. Bob y Bert solían acercarse a la línea que separaba las dos propiedades, a hablar de los viejos tiempos. Y gritaban «¡Vete a la mierda, Jack!», en dirección al cañón, esperando que el eco, tras rebotar de cresta en cresta, volviera a ellos. Después, sacaban la polla —actividad en la que siempre

habían destacado— y meaban en las tierras de Jack.

No era raro que los directores de esta década se caracterizaran por su egocentrismo, su inflexibilidad o crueldad. Este comportamiento es propio del territorio en que se mueven. «Los directores, para seguir en el juego, están entre las peores personas que tenemos», señala el productor Don Devlin, más conocido como el hombre que le preguntó a Lew Wasserman si tenía dos juegos de guiones. «Tienes que ser absolutamente despiadado. Muchos de ellos son auténticos sociópatas».

¿Podría haberlo hecho de una manera diferente otro grupo de directores? ¿Podrían haberle roto la espalda a los poderosos estudios y crear pequeñas islas autosuficientes que se habrían apoyado mutuamente para hacer el trabajo que querían hacer? ¿Podrían haber florecido alguna vez cien flores? Es probable que no. Las fuerzas de la economía lanzadas contra ellos eran demasiado grandes. «Creíamos, como ingenuos, que si teníamos el equipo, tendríamos los medios de producción», dice Coppola. «Por supuesto, tardamos mucho en darnos cuenta de que no era el equipo lo importante, sino el dinero». Porque el hecho es que, aunque algunos individuos revolucionarios triunfasen, la revolución no triunfó. Los directores del Nuevo Hollywood eran como gallinas de granja; los sacaban del gallinero para que corretearan por el corral e imaginasen que eran libres. Pero en cuanto dejaron de poner esos huevos, los mataron.

Como ha reconocido Coppola tiempo después, el mercado se ha encargado de seleccionar, de formar a estos directores, ha acabado con la carrera de aquellos cuyas películas no eran comerciales, y ha estimulado y moldeado la de aquellos que sí lo eran. Imagínense lo que habría ocurrido si Coppola se hubiera mantenido en sus trece, se hubiera negado a dirigir *El padrino*, y en cambio hubiera realizado películas más personales. O si Spielberg hubiera rechazado *Tiburón* para filmar *Bingo Long*, siguiendo el camino iniciado con *Loca evasión*. O Lucas, tras *THX 1138* hubiera hecho otra película oscura e idiosincrásica. Claro que ninguno de estos «si...» fue nunca muy probable. La recompensa era demasiado grande como para que estos directores dijeran que no.

Aun así, y precisamente cuando el futuro se presenta muy negro, cuando una película tan ridícula como *Titanic* parece justificar el habitual dispendio de los estudios, surge una nueva generación de realizadores —algunos inspirados en las películas de los años setenta, otros asesorados incluso por directores de aquella época— e insufla una nueva vida al sistema. Son los Oliver Stone y los hermanos Coen de los ochenta, los Quentin Tarantino y Atom Egoyan de los noventa. Y siempre nos queda la esperanza de que uno de los grandes directores de los setenta —un Altman, un Schrader, un Friedkin— encuentre los recursos financieros para filmar la obra maestra que hasta el momento le ha sido esquiva.

Pero sin una contracultura que los sostenga, sin valores nuevos que oponer a los

ya establecidos, los directores independientes lo son sólo de nombre, y corren siempre el riesgo de ser devorados, corrompidos por los estudios. Sería maravilloso que se realizara el sueño de Lucas, multicines a lo largo y a lo ancho de los Estados Unidos, que proyectaran películas independientes. Pero Lucas seguramente no va desde hace tiempo a un centro comercial, y no sabe que la realidad son las seis pantallas del multicine exhibiendo *El mundo perdido*, o su equivalente. Y puede que esta historia no tenga un final feliz, y la última palabra la tenga Altman, cuando dice: «Te cansas de pintar tus cuatros, y de ir a venderlos por un dólar a la tienda de la esquina. De vez en cuando haces un *Fargo*, pero lo has hecho con nada, y no te dan nada a cambio. Es un desastre para la industria del cine, y es un desastre para el cine en tanto arte. No soy nada, nada optimista».

A finales de los ochenta, Ashby, «limpio», desenganchado de las drogas y bastante rehabilitado, le dijo al productor Lester Persky: «He perdido ocho años de mi vida». Tuvo un lustro duro, en el que, durante la fase de montaje, le quitaron dos películas seguidas, *Lookiri to Get Out* y *The Slugger's Wife*, escrita por Neil Simon y producida por Ray Stark. Se cuenta que Ashby les había proyectado veinte minutos de una copia en bruto del comienzo de *The Slugger's Wife*, un montaje casi sin diálogos en el que no quedaba nada del precioso guión de Simon, y que eso bastó para que decidieran quitársela. Después vino *Ocho millones de maneras de morir*, la película en la que discutió con Towne. Recuerda Chuck Mulvehill: «Terminamos de rodar y vimos aparecer un camión de cinco toneladas. El camión se detuvo, bajaron un par de imbéciles, entraron en la sala de montaje y le quitaron la película. Era la tercera vez que le pasaba una cosa así. ¡A él, el mejor montador de Hollywood! Hal llevó el asunto al sindicato y terminó pactando. Parece que le dieron algo de dinero; Ashby se limitó a decir: “Que se vayan a la mierda”, y se fue. Nunca habría hecho eso en los setenta; entonces habría sido una lucha a muerte. Ya no había magia». Hal le dijo a unos amigos: «Me rindo, no puedo seguir luchando. Son unos cerdos». Añade Bruce Dern, que vivía en la playa cerca de Ashby y había seguido en contacto con él después de *El regreso*: «Hal dijo: “Puedo entenderlo todo menos que no me dejen montar, y mucho menos algo que yo he filmado”. Creo que fue entonces cuando tiró la toalla y se abandonó. Lo que le ocurrió, tanto lo que él mismo se hizo como lo que le hicieron, es tan repulsivo para mí como todo lo que he visto en mis cuarenta años en esta industria».

Tras años de aislamiento, Hal comenzó a aparecer en las fiestas de Hollywood luciendo un blazer azul cruzado, como si quisiera enviar un mensaje a los agentes y productores presentes: «Ya no soy un drogadicto, soy un tipo de fiar, creedme». Hablaba, muy esperanzado, de volver a empezar, de hacer una película dirigida por Hal Ashby; decía que tenía varios proyectos en diversos grados de desarrollo. Después, una noche, en casa de Beatty, se quejó de que un insecto le había picado en

la pierna. «Tengo lo mismo también en la otra pierna, y me molesta», dijo, enseñándole a Beatty algo que parecía un cardenal descolorido. Beatty le dijo: «No me gusta el aspecto que tiene. Parece flebitis».

«¿Qué coño es flebitis?»

«Ya sabes, lo que tenía Nixon, un coágulo que viaja por la sangre. Déjame que te lleve a un médico».

Ashby detestaba a los médicos, y desoyó la preocupación de Beatty. Pocos días más tarde, llamó a Jerry Hellman para preguntarle si podían hacer en su casa la reunión prevista para comentar el guión y que iba a celebrarse en casa de Hellman. No se sentía bien. Recuerda Hellman: «Fui a su casa y vi que tenía una de las piernas levantada y apoyada en algo. Estaba negra y azul, hinchada, y tenía un aspecto espantoso». Hellman preguntó: «¿Qué demonios tienes?»

«No lo sé. Es raro, ¿no? Tiene un aspecto terrible».

«De eso puedes estar seguro. ¿Y qué dice el médico?»

«Oh, no he ido a ver al médico... Es de lo más raro, esta maldita cosa no para de moverse».

«¿Qué quieres decir con que no para de moverse?»

«La semana pasada, un día la tenía en el brazo, y la pierna estaba bien, pero tenía todo el brazo hinchado».

Beatty, entretanto, llamó a alguien que conocía en el Johns Hopkins, el hospital donde habían tratado a su padre antes de morir.

«¿Existe algo como flebitis en las dos piernas?», preguntó.

«Hay una flebitis migratoria», le dijeron, «que es el resultado del cáncer de páncreas».

Recuerda Beatty: «Me asusté de veras. Le hicieron un escáner y unos TAC del páncreas en el Hopkins; por supuesto, tenía tumores malignos. Le dije: “Creo que deberías operarte”, pero no pude convencerlo, y volvió a Los Ángeles. Pasaron unas cinco o seis semanas —y pienso que fueron semanas cruciales— hasta que Jack, Haskell y yo finalmente lo convencimos de que se operase». Dustin Hoffman acompañó a Ashley en el vuelo a Baltimore.

En el Johns Hopkins le quitaron parte del hígado y del páncreas, a fin de extirparle los tumores, y le aplicaron quimioterapia, pero fue en vano; todos comprendieron que Hal estaba muriéndose. No le gustaban nada los tratamientos, odiaba el hospital. Lo único que sabía era que tenía unos dolores atroces, tan fuertes que al parecer no había morfina suficiente para aliviarlo. Empezó a perder visión; cuando lo sacaban en silla de ruedas a tomar aire en el jardín del hospital, el débil sol de otoño le hacía daño en los ojos. Un día, se levantó y sencillamente se fue del hospital, con un gota a gota en el brazo, y se registró en un hotel desde el que llamó a Jeff Berg, al que le dijo que la operación había sido la última humillación de su vida y

le rogó que lo sacara de allí. Berg llamó a Bob Daly, copresidente de Warner, que envió el jet de la compañía a que lo trajera de vuelta a casa.

Ashby, furioso por haberle permitido a Beatty que lo llevara al quirófano, se negó a que éste lo visitara; Beatty rara vez volvió a verlo. Los amigos de Ashby montaron una especie de hospicio en su casa. Tenía un televisor enorme, un par de vídeos y estaba conectado a un satélite. La novia de Ashby, Griff, una chica de la *New Age*, le daba hierbas y otras medicinas naturales, y se negaba a medicarlo para el dolor; pero al final, los amigos de Hal, a quienes les cabreaba que Griff hiciera de guardiana y controlara quién iba a verlo, la convencieron para que lo hiciera. Jerry Hellman iba todas las noches y se sentaba junto a la cama de Hal. Haskell Wexler, Bob Jones, Bruce Dern y Bob Downey también fueron a hacerle compañía.

Casi hasta el final, Hal negó lo que le pasaba. «La verdad es que nunca he visto a nadie tan asustado», recuerda Hellman. «Era un espectáculo espantoso. Hal no podía hacer frente a la realidad. No creo que reconociera jamás que algo andaba mal y aceptara la proximidad de su muerte».

Chuck Mulvehill y Ashby llevaban años sin verse, y Mulvehill no quería verlo; aún seguía demasiado enfadado. Jones tuvo que convencerlo para que fuera a visitarlo. Cuando Chuck y Shari, su esposa, finalmente fueron a verlo, se quedaron impresionados. Hal se había convertido en un viejo. Se lo veía abotargado y, obviamente, sufría fuertes dolores. «Vio a Shari y rompió a llorar, hacía unos diez años que no se veían», recuerda Mulvehill. «Nosotros tratábamos de suavizar la situación. Alguien hacía una broma, y todos reíamos, pero Hal se enfadaba; era cruel, protestaba como si quisiera que todos estuviéramos en silencio en la habitación. Caminábamos pisando cáscaras de huevo. Yo había tenido una fantasía en la que Hal y yo nos sentábamos a conversar y nos sincerábamos, sólo para poner fin al debate. Pero no ocurrió nada parecido. Un día me marché pensando: Es demasiado doloroso; no quiero verlo».

Sin embargo, Hal sabía más de lo que sus amigos pensaban. Una noche, a finales de otoño, tras dejar el despacho, Berg cogió el coche y se fue hasta la costa a la hora del crepúsculo. Hacía calor; los vientos de Santa Ana azotaban el cañón, llegaban a la playa y sacudían con fuerza las persianas de la casa del enfermo. Ashby le dijo: «Bueno, ya están aquí».

«¿Quién está aquí?»

«Ellos. ¿No los oyes?»

«No, Hal. ¿Quiénes son ellos y qué es lo que no oigo?»

«Los que vienen a llevarme». Berg pensó: Está teniendo una premonición de su muerte. El ruido de las persianas es un golpe en la puerta, que le dice: Ya estamos listos. ¿Y tú?

Pocos días más tarde, Bob Jones fue a visitarlo. Se sentó junto a la cama de Hal y

lo miró dormir; tenía la piel pálida y seca como pergamino, casi traslúcida, la rala barba enmarañada y húmeda, los ojos hundidos en las cuencas. Hal recobró la conciencia y dijo: «Bob, me están llamando desde el otro lado del río. No dejes que me alcancen. No quiero morir».

Pero Hal Ashby murió justo después de Navidad, un crudo y lluvioso martes 27 de diciembre de 1988, a la edad de cincuenta y nueve años. Los periódicos dijeron que había muerto de cáncer de hígado y de colon, pero un corazón roto también podría haber sido la causa de su muerte.

El 30 de diciembre se organizó un funeral en el nuevo edificio del Directors Guild en Sunset. Pese a que Hal tenía muchísimos amigos, la sala sólo se llenó al cincuenta por ciento. Las personas que asistieron se sentaron solas, o en pequeños grupos separados por filas de asientos vacíos. Fueron porque lo querían, o porque habían trabajado con él. Jeff Bridges presidió la procesión de oradores, uno por cada película; luego hablaron otros. Bridges habló de pie, junto a un primer plano gigantesco de la cara de Hal, que sonreía con benevolencia a los dolientes. En un letrero de una calle de Los Ángeles hurtado por Sean Penn en un cruce de Overlands, y apoyado contra la base del podio, se leía «ASHBY», en letras blancas sobre fondo negro. Hablaron Beatty, Hellman y Dern. También intervinieron Shirley MacLaine, Andy Garcia y Bud Cort. Haskell Wexler estaba fuera de la ciudad, rodando, y también Nicholson, que envió un telegrama. Estaba claro que todos querían a Hal, quien, pese al éxito de sus películas, era más admirado por la comunidad de artistas de Hollywood que por los críticos. A Kael nunca le cayó muy bien, decepcionada tal vez por la ideología política de Hal y su *mise-en-scéne* aparentemente relajada e informal. No obstante, los actores se mataban por trabajar con él, incluso en sus años de decadencia. Fue un velatorio tanto para Hal como para ellos; ese día velaron sus sueños, los mejores años de su vida.

Ashby tenía una fijación con el océano. Había llegado desde las montañas Wasatch de Utah a la costa; luego bajó de Laurel Canyon a la playa que tanto quería. Siempre bromeaba con ponerle punto final a todo sumergiéndose en las aguas del Pacífico, y en *El regreso* hay una escena famosa en la que Dern hace precisamente eso, se quita la ropa y se interna en el océano. También hay una escena célebre de *Bienvenido, Mister Chance* —el último *clip* proyectado en el funeral— en la que Peter Sellers, impecablemente vestido como un caballero inglés, pasea como quien no quiere la cosa por la superficie de un estanque. Hal se había hundido, pero sus amigos preferían recordarlo como él mismo se retrató, caminando sobre las aguas.

Beau Bridges, que había trabajado en el primer filme de Ashby, *The Landlord*, lo resumió todo. A Ashby no le gustaban las ocasiones formales, recordó Bridges, y si hubiera estado allí, si hubiera sido testigo de su propio funeral, como Tom Sawyer, lo habrían visto sentado, en la última fila, burlándose de la solemnidad de los

homenajes. «Y cuando las luces se encendieran después del espectáculo», dijo Bridges, «cuando lo buscáramos con la vista, descubriríamos que se había ido. Hal siempre se marchaba pronto».

De hecho, cuando las luces se encendieron, los presentes enfilaron hacia la puerta, salieron, se subieron a sus respectivos coches y se fueron. No hubo refrescos ni café; simplemente se marcharon. En las semanas siguientes, Griff invitó a pequeños grupos de amigos de Hal a la casa de Malibú a celebrar una especie de oficio religioso para que el espíritu de Hal volviera. Bob Jones estuvo allí una vez, en la terraza, de noche. «Griff vio un meteorito que surcó el cielo y dijo: “Ese es Hal”. Nunca volví a saber nada de ella».

PERSONAJES

No todos los mencionados en este libro aparecen en la lista que damos a continuación, sino sólo aquellos que aparecen repetidas veces en secciones del libro muy separadas entre sí; también hemos seleccionado los títulos y cargos.

Robert Altman: director. *M.A.S.H.*, *Los vividores*, *Nashville*, *Popeye*.

Hal Ashby: director: *Harold y Maude*, *El último deber*, *Shampoo*, *El regreso*, *Bienvenido*, *Mister Chance*.

Ted Ashley: CEO, Warner Bros.

Gerald Ayres: vicepresidente ejecutivo de asuntos creativos, Columbia; productor: *Cisco Pike*, *El último deber*.

Steven Bach: jefe de producción en la Costa Oeste, United Artists.

Peter Bart: vicepresidente de producción, Paramount, con Robert Evans.

Warren Beatty: actor: *Bonnie y Clyde*, *Los vividores*, *Shampoo*, *El cielo puede esperar*, *Reds*; productor: *Bonnie y Clyde*, *Shampoo*, *El cielo puede esperar*, *Reds*; codirector: *El cielo puede esperar*; director: *Reds*.

Barry Beckerman: vicepresidente de asuntos creativos, Warner Bros.

David Begelman: agente, CMA; presidente, Columbia.

Robert Benton: coguionista: *Bonnie y Clyde*, *¿Qué me pasa, doctor?*, *Superman*; director: *Pistoleros en el infierno*, *El gato conoce al asesino*.

Jeff Berg: agente, CMA; más tarde en ICM.

Candice Bergen: actriz; pareja de Bert Schneider.

Tony Bill: productor: *Material americano*, *El golpe*; asociado con Julia y Michael Phillips.

William P. Blatty: guionista-productor: *El exorcista*.

Steve Blauner: socio de BBS.

Charles Bluhdorn: CEO, Gulf + Western, dueño de Paramount.

Peter Bogdanovich: director: *La última película*, *¿Qué me pasa, doctor?*, *Luna de papel*, *Daisy Miller*; casado con Polly Platt.

Sam Bottoms: actor: *La última película*, *Apocalypse Now*.

Jacob Brackman: guionista: *The King of Marvin Gardens*; productor: *Días del cielo*.

David Brown: vicepresidente ejecutivo de asuntos creativos en 20th Century Fox durante el rodaje de *M.A.S.H.*; productor: *El golpe*, *Tiburón*; socio de Richard Zanuck.

Ellen Burstyn: actriz: *La última película*, *El exorcista*, *Alicia ya no vive aquí*.

Scott Bushnell: productor para Robert Altman.

John Calley: jefe de producción, Warner Bros.

Julia Cameron: escritora; casada con Martin Scorsese.

L. M. (Kit) Carson: actor-escritor.

John Cassavetes: director: *Shadows, Faces, Husbands*; actor: *La semilla del diablo*.

Michael Chapman: operador de cámara: *El padrino, Tiburón*; cámara: *Taxi Driver, Toro Salvaje, Personal Best*.

Julie Christie: actriz: *Los vividores, Shampoo, El cielo puede esperar*; pareja de Warren Beatty.

Michael Cimino: director: *El cazador, La puerta del cielo*.

Rob Cohen: vicepresidente ejecutivo de la división de películas, *Motown*; más tarde, productor y director.

Eleanor Coppola: esposa de Francis Coppola.

Francis Coppola: director: *El padrino (primera, segunda y tercera partes), La conversación, Apocalypse Now, Cotton Club*.

Roger Corman: productor: *El héroe anda suelto, Boxear Bertha*; director: *Los ángeles del infierno*.

Bosley Crowther: crítico de cine, *The New York Times*.

Sean Daniel: ejecutivo de producción, Universal, con Ned Tanen: *Animal House*.

Robert Dalva: director: *Como uña y carne*; asociado con Zoetrope.

Peter Davis: director: *Hearts and Minds*.

Robert De Niro: actor: *Malas calles, El padrino II, Taxi Driver, New York, New York, Toro salvaje*.

Brian De Palma: director: *Fascinación, Carrie, La furia*.

Bruce Dern: actor: *The King of Marvin Gardens, El regreso*.

Caleb Deschanel: director de fotografía: *El corcel negro, Bienvenido, Mister Chance*.

Barry Diller: CEO, Paramount.

Marion Dougherty: directora de casting.

Faye Dunaway: actriz: *Bonnie y Clyde, Chinatown*.

Carole Eastman (también conocida como Adrien Joyce): guionista: *Mi vida es mi vida, Dos pillos y una herencia*.

Michael Eisner: presidente, COO, Paramount.

Robert Evans: vicepresidente ejecutivo de producción a escala mundial, Paramount; productor: *Chinatown, Marathón Man, Popeye, Cotton Club*.

David Field: presidente de producción en la Costa Oeste, United Artists.

Freddie Fields: director, CMA; fundador de First Artists; productor: *Buscando a Mr. Goodbar, American Gigolo*.

Verna Fields: montadora: *¿Qué me pasa, doctor?, Luna de papel, American Graffiti, Tiburón*.

Louise Fletcher: actriz: *Thieves Like Us, Alguien voló sobre el nido del cuco*.

Peter Fonda: actor-guionista-productor: *Easy Rider* (en busca de mi destino).

Gay Frederickson: productor asociado: *El padrino*; coproductor: *El padrino II*, *Apocalypse Now*.

William Friedkin: director: *Contra el imperio de la droga*, *El exorcista*, *Carga maldita*.

David Geffen: ejecutivo, Warner Bros, productor.

Michie Gleason: ayudante de Bert Schneider: *Días del cielo*; directora: *Broken English*; pareja de Terrence Malick.

Harry Gittes: coproductor: *Drive*, *He Said*.

Ronda Gómez: ejecutiva en Paramount, con Peter Bart.

Cari Gottlieb: guionista: *Tiburón*, *Tiburón 2*.

Walon Green: guionista: *Carga maldita*.

Charles Greenlaw: vicepresidente ejecutivo de gestión mundial, Warner Bros.

Dr. Martin Grotjahn: psicoanalista de Warren Beatty, Robert Towne y David Geffen.

Peter Guber: ejecutivo, Columbia.

Kitty Hawks: pareja de William Friedkin; hija de Howard Hawks.

Bill Hayward: productor asociado: *Buscando mi destino*; socio de Peter Fonda; hermano de Brooke Hayward.

Brooke Hayward: casada con Dennis Hopper; hermana de Bill Hayward.

Jerome Hellman: productor: *Cowboy de medianoche*, *El regreso*.

Buck Henry: guionista: *El graduado*, *Trampa 22*; coguionista: *¿Qué me pasa, doctor?*; codirector: *El cielo puede esperar*. Paul Hirsch: montador: *Carrie*, *La guerra de las galaxias*, *El imperio contraataca*.

Dennis Hopper: actor-director-guionista: *Buscando mi destino*, *The Last Movie*; actor: *Huellas*, *Apocalypse Now*; casado con Brooke Hayward y Michelle Phillips.

Willard Huyck: guionista: *American Graffiti*, *La guerra de las galaxias* (no aparece en los títulos de crédito); casado con Gloria Katz.

Joe Hyams: ejecutivo de marketing, Warner Bros.

Amy Irving: actriz: *Carrie*, *La furia*; casada con Steven Spielberg.

Leo Jaffe: presidente, Columbia; padre de Stanley Jaffe.

Stanley Jaffe: presidente, Paramount; vicepresidente ejecutivo de producción mundial, Columbia.

Henry Jaglom: director: *A Safe Place*, *Huellas*.

Patricia James: secretaria de Robert Towne.

Dennis Jakob: consultor creativo: *Apocalypse Now*.

Robert Jones: montador: *El último deber*; coguionista: *El regreso*.

Pauline Kael: crítica de cine, *The New Yorker*.

Gloria Katz: guionista: *American Graffiti*, *La guerra de las galaxias* (no aparece

en los créditos); casada con Willard Huyck.

Margot Kidder: actriz: *Hermanas*, *Superman*; compañera de piso de Jennifer Salt.

Sidney Korshak: abogado de Charles Bluhdorn y Robert Evans.

Arthur Krim: CEO, United Artists.

Gary Kurtz: productor: *American Graffiti*, *La guerra de las galaxias*, *El imperio contraataca*.

Alan Ladd, Jr.: presidente, 20th Century Fox.

Jeremy Lerner: guionista: *Drive*, *He Said*, *El candidato*.

Richard Lederer: vicepresidente de producción; vicepresidente de advertising/publicidad, Warner Bros.

Paul Lewis: jefe de producción: *Buscando mi destino*, *¿Qué me pasa, doctor?*

George Litto: representante de Robert Altman; productor para Altman y Brian De Palma.

Evan Lottman: montador: *El exorcista*, *Apocalypse Now* (no figura en los títulos de crédito).

George Lucas: director: *THX: 1138*, *American Graffiti*, *La guerra de las galaxias*; productor: *El imperio contraataca*; casado con Marcia Lucas.

Marcia Lucas: montadora: *American Graffiti*, *Alicia ya no vive aquí*, *Taxi Driver*, *New York, New York*, *La guerra de las galaxias*.

Mimi Machu: pareja de Jack Nicholson y de Hal Ashby.

Terrence Malick: director: *Malas tierras*, *Días del cielo*.

Chris Mankiewicz: ejecutivo de Columbia y United Artists.

Mardik Martin: coguionista: *El corcel negro*; guionista: E. T.

Melissa Mathison: coguionista: *El corcel negro*; guionista: E. T.

Jim McBride: director: *David Holzmans Diary*.

Mike Medavoy: agente, IFA; jefe de producción de *la Costa Oeste*, United Artists.

Sue Mengers: agente, CMA; entre sus clientes figuran Peter Bogdanovich y Barbra Streisand.

John Milius: guionista: *Apocalypse Now*; director: *El viento y el león*.

Susanna Moore: secretaria de Warren Beatty; casada con Richard Sylbert.

Charles Mulvehill: productor asociado para Hal Ashby.

Walter Murch: diseñador de sonido-montador: *La conversación*, *El padrino II*, *Apocalypse Now*.

Jennifer Nairn-Smith: bailarina-actriz; pareja de William Friedkin.

James Nelson: sonido para BBS: *El exorcista*.

David Newman: coguionista: *Bonnie y Clyde*, *¿Qué me pasa, doctor?*, *Superman*.

Huey Newton: líder de los Panteras Negras, amigo de Bert Schneider.

Mike Nichols: director: *El graduado*, *Trampa 22*, *Conocimiento carnal*, *Dos pillos* y una herencia.

Jack Nicholson: actor: Buscando mi destino, Mi vida es mi vida, The King of Marvin Gardens, El último deber, Chinatown; director: Drive, He Said; relaciones con Mimi Machu y Michelle Phillips.

Julie Payne: casada con Robert Towne.

Arthur Penn: director: El zurdo, Acosado, Bonnie y Clyde, La noche se mueve, Missouri.

Lester Persky: productor: Shampoo.

Julia y Michael Phillips: productores: El golpe, Taxi Driver, Encuentros en la tercera fase; matrimonio, socios de Tony Bill.

Michelle Phillips: cantante de The Mamas and the Papas; casada con Dennis Hopper; relaciones con Jack Nicholson y Warren Beatty.

David Picker: jefe de producción, United Artists.

Polly Platt: diseñadora: La última película, ¿Qué me pasa, doctor?, Luna de papel; casada con Peter Bogdanovich.

Roman Polanski: director: La semilla del diablo, Chinatown.

Tom Pollock: abogado de George Lucas.

Ed Pressman: productor: Hermanas; productor ejecutivo: Malas tierras.

Steve Prince: aparición especial en *Taxi Driver*; en él se inspira el documental *American Boy*, de Martin Scorsese.

John Ptak: agente, IFA; entre sus clientes figura Paul Schrader.

Bob Rafelson: director: *Head*, *Mi vida es mi vida*, *The King of Marvin Gardens*, *Stay Hungry*; socio de BBS; casado con Toby Rafelson.

Toby Rafelson: diseñadora: *Mi vida es mi vida*, *The King of Marvin Gardens*, *Alicia ya no vive aquí*, *Stay Hungry*.

Kathryn Reed: casada con Robert Altman.

Matthew Robbins: guionista: *Loca evasión*.

Robbie Robertson: músico de The Band; compañero de casa de Martin Scorsese.

Fred Roos: cásting: *El padrino*, *American Graffiti*, *Apocalypse Now*; coproductor: *El padrino II*, *Apocalypse Now*.

Howard Rosenman: productor: *Sparkle*, *Combate de fondo*, *Resurrection*.

Artie Ross: amigo de Bert Schneider.

Albert S. Ruddy: productor: *El padrino*.

Jennifer Salt: actriz: *Cowboy de medianoche*, *Hermanas*; hija del escritor Waldo Salt; compañera de piso de Margot Kidder.

Geoffrey Sanford: ejecutivo de producción, Warner Bros.

Abe Schneider: CEO, Columbia; padre de Bert, Harold y Stanley.

Bert Schneider: socio de BBS; productor: *Días del cielo*, *Broken English*.

Harold Schneider: productor asociado: *Mi vida es mi vida*, *La última película*; productor: *Días del cielo*.

Judy Schneider: casada con Bert Schneider.

Stanley Schneider: presidente, Columbia.

Leonard Schrader: coguionista: Yakuza, Blue Collar, Mishima; guionista: El beso de la mujer araña; hermano de Paul.

Paul Schrader: guionista: Taxi Driver, Obsesión; coguionista: Yakuza, Toro salvaje, Mishima; director: Blue Collar, American Gigolo, El beso de la pantera, Mishima; hermano de Leonard.

Martin Scorsese: director: Malas calles, Alicia ya no vive aquí, Taxi Driver, New York, New York, El último vals, Toro salvaje.

Sidney Sheinberg: presidente y COO de MCA.

Cybill Shepherd: actriz: La última película, Daisy Miller, At Long Last Love, Taxi Driver.

Don Simpson: presidente de producción mundial, Paramount.

Mona Skager: secretaria y productora de Francis Coppola.

Bud Smith: montador: El exorcista, Carga maldita, Personal Best.

Steven Spielberg: director: Loca evasión, Tiburón, Encuentros en la tercera fase, 1941.

Jules Stein: fundador de MCA con Lew Wasserman.

Anthea Sylbert: diseñadora de vestuario: Chinatown, Shampoo; vicepresidenta de proyectos especiales, Warner Bros.

Richard Sylbert: diseñador de producción: El graduado, La semilla del diablo, Chinatown, Shampoo, Dos pillos y una herencia, Reds; jefe de producción, Paramount.

Ned Tanen: jefe de películas, Universal.

Jonathan Taplin: productor: Malas calles.

Joan Tewkesbury: supervisora de guión: Los vividores; guionista: Nashville.

Tommy Thompson: primer ayudante de dirección, productor asociado de Robert Altman.

James Toback: director: Melodía para un asesinato, Love and Money.

Robert Towne: guionista: El último deber, Chinatown, Shampoo, Greystoke; director: Personal Best; casado con Julie Payne.

Lew Wasserman: fundador de MCA con Jules Stein.

Fred Weintraub: vicepresidente de servicios creativos, Warner Bros.

Sandra Weintraub: productora asociada: Alicia ya no vive aquí; relación con Martin Scorsese; hija de Fred.

Frank Wells: presidente, Warner Bros.

Haskell Wexler: director de fotografía: American Graffiti, Alguien voló sobre el nido del cuco, Esta tierra es mía, El regreso.

Gordon Willis: director de fotografía: El padrino, El padrino II y El padrino III.

Irwin Winkler: productor: New York, New York, Rocky, Toro salvaje.

Frank Yablans: presidente, Paramount.

Richard Zanuck: productor: El golpe, Tiburón; socio de David Brown.

FILMOGRAFÍA SELECTA (1967-1982)

Robert Altman

That Coid Day in the Park (1969)
M.A.S.H. (1970)
El volar es para los pájaros (1970)
Los vividores (1971)
Thieves Like Us (1974)
Nashville (1975)
Buffalo Bill (1976)
Popeye (1980)

Hal Ashby

Harold y Maude (1972)
El último deber (1973)
Shampoo (1975)
Esta tierra es mía (1976)
El regreso (1978)
Bienvenido, Mister Chance (1979)
Lookin to Get Out (1982)

Warren Beatty

El cielo puede esperar(*con Buck Henry*) (1978)
Reds (1981)

Peter Bogdanovich

El héroe anda suelto (1968)
La última película (1971)
¿Qué me pasa, doctor? (1972)
Luna de papel (1973)
Una señorita rebelde (1974)
At Long Last Love (1975)
Nickelodeon (1976)

Michael Cimino

La puerta del cielo (1980)

Francis Ford Coppola

Ya eres un gran chico (1966)
El valle del arco iris (1968)
Llueve sobre mi corazón (1969)

El padrino (1972)
La conversación (1974)
El padrino II (1974)
Apocalypse Now (1979)
Corazonada (1982)

William Friedkin

Contra el imperio de la droga (1971)
El exorcista (1973)
Carga maldita (1977)

Dennis Hopper

Easy Rider (en busca de mi destino) (1969)
The Last Movie (1971)

George Lucas

THX: 1138 (1971)
American Graffiti (1973)
La guerra de las galaxias (1977)

Terry Malick

Malas tierras (1973)
Días del cielo (1978)

Bob Rafelson

Head (1968)
Mi vida es mi vida (1970)
The King of Marvin Gardens (1972)
Stay Hungry (1976)

Paul Schrader

Blue Collar (1978)
Hardcore, un mundo oculto (1979)
American Gigolo (1980)
El beso de la pantera (1982)

Martin Scorsese

Boxear Bertha (1972)
Malas calles (1973)
Alicia ya no vive aquí (1974)
Taxi Driver (1976)

New York, New York (1977)

El último vals (1978)

Toro salvaje (1980)

Steven Spielberg

El diablo sobre ruedas (1971)

Loca evasión (1974)

Tiburón (1975)

Encuentros en la tercera fase (1977)

1941 (1979)

Robert Towne

Personal Best (1982)

NOTAS

UN COMENTARIO SOBRE LA INVESTIGACIÓN

Este libro se basa en cientos de entrevistas con personas que vivieron en Hollywood desde finales de los años sesenta y en los años setenta, realizadas a lo largo de un período de cinco años. También me he servido del voluminoso corpus de material secundario existente sobre dicha época, pero, cuando lo consideré apropiado, intenté por todos los medios volver a entrevistar a las fuentes citadas. Donde mi versión difiere de los recuerdos de uno de los principales interesados, lo he indicado, aunque a menudo he tenido que escoger entre varias versiones en conflicto. Las conversaciones se basan en entrevistas realizadas con, como mínimo, uno de los participantes. Cuando a alguno de los protagonistas se le atribuyen ciertas ideas, éstas también derivan de las entrevistas.

(EA: Entrevista del autor.)

INTRODUCCIÓN: GOLPEANDO EN LAS PUERTAS DEL CIELO

Epígrafe: Martin Scorsese, EA, 13/VII/1991.

«Salté de la cama»: Scorsese, EA, 23/V/1994.

«Parecía que la tierra»: Peter Guber, EA, 10/XI/1992.

«En los setenta se levantó»: Steven Spielberg, EA, 9/XII/1996.

«Leer a Sarris»: Robert Benton, EA, 26/IV/1994.

«Sólo éramos unos chicos»: Scorsese, EA, 18/VII/1997.

«la última gran ocasión»: Peter Bart, EA, 17/11/1994.

«Fue en ese momento concreto»: Susan Sontag, «The Decay of Cinema», *New York Times Magazine*, 25/11/1996, pág. 61.

«Si eras uno de esos hombres»: Ned Tanen, EA, 22/1/1993.

«Por favor, señor»: Irwin Winkler, EA, 17/11/1992.

«A los directores ni siquiera»: John Calley, EA, 15/V/1993.

«El primer día»: Walter Murch, EA, 18/XI/1993.

«La vieja generación»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.

«la industria cinematográfica»: Bart, EA, 17/IV/1992.

«Veíamos *La batalla de Argel*»: Sean Daniel, EA, 13/XI/1993.

«Cuando, en los años cincuenta»: Scorsese, EA, 23/V/1994.

«No, no, no»: Paul Williams, EA, 23/VII/1993.

«En ese momento, los estudios»: John Boorman, EA, 22/11/1995.

«A consecuencia de la catastrófica crisis»: Paul Schrader, EA, 3/XI/1991.

«Si eras joven»: Guber, EA, 10/XI/1992.

«Ese grupo empezó»: Leonard Schrader, EA, 8/XI/1994.

1. ANTES DE LA REVOLUCIÓN

Epígrafe: Arthur Penn, EA, 12/1/1993.

«Siempre me odió»: Warren Beatty, EA, sin fecha.

«¡Coronel!»: Joe Hyams, EA, 9/IV/1992.

«Quería hacer una comedia»: Beatty, EA, 2/XI/1991.

«Charlie le enseñó a Warren»: Richard Sylbert, EA, 25/VIII/1992.

«No se puede negar»: Richard Sylbert, EA, 7/IV/1993, 26/V/1993.

«Quiero cuarenta»: Beatty, EA, sin fecha.

«Warren dijo»: Richard Sylbert, EA, 12/V/1993.

«Al final me marché»: Beatty, EA, 2/XI/1991.

«Warren volvió»: Richard Sylbert, EA, 25/VIII/1992.

«Woody no quedó nada satisfecho»: Beatty, EA, 2/XI/1991.

«Todo el tiempo» *ysig.*: Benton, EA, 9/XII/1992.

«Todo el mundo conocía a alguien»: Benton, EA, 26/1V/1992.

«Entonces valía la pena»: David Newman, EA, 30/VII/1992.

«La *nouvelle vague* francesa» y *sig.*: Benton, EA, 9/XII/1992.

«Iba de un lado a otro»: Robert Towne, EA, 3/111/1994.

«Puede que algunos de esos payasos»: Carta de Beatty a Benton y Newman, 14/111/1966.

«Penn era una especie»: Towne, EA, 3/111/1994.

«No sé si Arthur»: Benton, EA, 9/XII/1992.

«Terminé de rodar»: Penn, EA, 12/1/1993.

«Beatty y yo»: Bernard Weintraub, «Director Arthur Penn Takes on General Custer», *New York Times Magazine*, 21/XII/1969, pág. 46. «Mire, déme doscientos mil»: Beatty, EA, 11/VI/1994.

«Warren dijo»: Newman, EA, 15/11/1994.

«¿A quién le interesa...?»: Patrick Goldstein, «Blasts from the Past», *Los Angeles Times Calendar*, 24-25/VIII/1997.

«Tenía la capacidad»: Gerald Ayres, EA, 14/VI/1994.

«Bob era un guionista»: David Geffen, EA, 18/IV/1996.

«Fijó una cita» y *sig.*: Towne, EA, 3/111/1994.

«Lo que queríamos»: Benton, EA, 9/XII/1992.

«Estáis cometiendo un error»: Newman, EA, 30/VII/1992.

«Nadie pensó que»: Towne, EA, 3/111/1994.

«Cuando era niño»: Towne, EA, 6/XI/1997.

«Era como encargar»: Marion Dougherty, EA, 11/IV/1994.

«La mayoría de la gente»: Nessa Hyams, EA, 1/IV/1994.

«Warren y Arthur»: Estelle Parsons, EA, sin fecha.

«Yo era una especie de»: Towne, EA, 3/111/1994.

«No era habitual» y sig.: Penn, EA, 12/1/1993.

«Te diré una cosa» y sig.: Penn, EA, 12/1/1993; Beatty, EA, II/VI/1994.

«Hizo que le pasaran»: Goldstein, «Blasts from the Past»; Beatty, EA, 31/X/1997.

«El noventa por ciento de los directores»: John Ptak, EA, 30/1/1992.

«Francis era nuestro ídolo»: Margot Kidder, EA, 17/IV/1993.

«No se consideraba»: Willard Huyck, EA, 16/V1/1994.

«Todos nos pusimos»: Murch, EA, 18/XI/1993.

«La comedia musical»: Michael Sragow, «Godfatherhood», *New Yorker*, 24/11/1997, pág. 46.

«Era muy difícil»: Marcia Lucas, EA, 3/11/1997.

«Gracias a su personalidad»: Murch, EA, 18/XI/1993.

«¿Qué quiere decir...?»: Dale Pollock, *Skywalking: The Life and Films of George Lucas*, Nueva York, 1983, pág. 74.

«Francis tenía un armario»: Milius, EA, 31/1/1992.

«En esos días, septiembre» sig.: Dick Lederer, EA, 23/VI/1992.

«En aquellos tiempos»: Beatty, EA, II/VI/1994.

«Estáis todos locos»: Lederer, EA, 23/VI/1992.

«Recordé una película»: Joe Hyams, EA, 9/IV/1992.

«¡Qué reacción!»: Lederer, EA, 23/VI/1992.

«payasada barata»: Masón Wiley y Damien Bona, *Inside Oscar*, Nueva York, 1986, pág. 403.

«Me aterrorizaban»: Lederer, EA, 23/VI/1992.

«Mira, sólo es»: Benton, EA, 9/XII/1992.

«Todos sabíamos que a Kael»: Buck Henry, EA, 7/XII/1994.

«*Bonnie Clyde es*»: Pauline Kael, *New Yorker*, 26/XI/1967.

«La crítica de Pauline Kael»: Newman, EA, 30/VII/1992.

«Sin ella»: Towne, EA, 6/XI/1997.

«Beatty conectó muy bien»: Kael, EA, 5/VIII/1995.

«No paraba de decir»: Lederer, EA, 23/VI/1992.

«Déjame que te pague» y sig.: Beatty, EA, 11 /VI/1994.

«La verdad es que creo»: Lederer, EA, 23/VI/1992.

«Siempre quise follármela»: Peter Fonda, EA, 17/11/1997.

«Yo estaba un poquito»: Lawrence Linderman, *Playboy*, IX/1970.

«Peter, ¿de verdad te dijeron...?»: Hopper, EA, 15/VII/1997.

«Van a rodar cabezas»: Brooke Hayward, EA, 24/IV/1997.

«Estaba desesperado»: Mark Goodman, «Rebel Without a Pause», *New Times*, 2/X/1978, pág. 58.

«el hijo del general Pershing»: Bill Hayward, EA, 15/XI/1992.

«En aquellos días» y sig.: Brooke Hayward, EA, 24/IV/1997.

«le arranca las bragas»: Fonda, EA, 17/11/1997.
 «Estaba totalmente alterado» y sig.: Brooke Hayward, EA, 24/IV/1997.
 «Era duro»: Hopper, EA, 15/VEI/1997.
 «Nadie se tomó»: Brooke Hayward, EA, 24/IV/1997.
 «El día que empecé»: Tom Burke, «Dennis Hopper Saves the Movies», *Esquire*, IX/1970, pág. 170.
 «Mi mujer también»: Fonda, EA, 17/11/1997.
 «El público nunca»: Fonda, EA, 17/11/1997.
 «El New Cinema»: *Time*, 8 de diciembre de 1967, pág. 66. «Tenemos que volver» y sig.: Beatty, EA, 11/VI/1994.
 «Julie era la mujer»: Beatty, EA, 18/VI/1997.
 «Si alguna vez»: Towne, EA, 6/XI/1997.
 «Te dan muchas bofetadas»: Fuente confidencial.
 «Estábamos convencidos»: Newman, EA, 30/VII/1992.
 «Todos estamos decepcionados»: Michael Pearse, «Faye Dunaway: The Loves of a Passionate Woman», *Modern Screen*, VIII/1968.
 «En Hollywood había gente»: Benton, EA, 9/XII/1992.
 «No sabíamos»: Penn, Jack Matthews, «Rebellious Times», *Los Angeles Times Calendar*, 24/1/1986.
 «El carácter freudiano»: Curtis Hanson, «Warren Beatty as Producer», *Cinema*, vol. 3, n.º 5.
 «Andy Warhol daba fiestas»: Newman, EA, 30/VII/1992.
 «Hay una cosa»: Susanna Moore, EA, 5/V/1993.
 «Era imposible»: Richard Sylbert, EA, 26/V/1993.
 «Sharon era la criatura» y sig.: Sharmagne Leland-St.John, EA, 19/VI/1994.
 «Estaban locamente»: Fiona Lewis, EA, 28/1/1996.
 «No sé qué habría»: Robert Towne, «Dialogue in Film», *American Film*, XII/1975, pág. 38.
 «No habría podido»: Jeremy Lerner, EA, sin fecha.
 «A Bob le encantaba»: Ayres, EA, 14/VI/1994.
 «Towne era capaz»: Robert Evans, EA, 27/11/1994.
 «Robert había escrito»: Beatty, EA, 11/VI/1994.
 «No dejaba que»: Towne, EA, 6/XI/1997.
 «Mira, no quiero seguir»: Beatty, EA, 28/VI/1994.

2. «¿QUIÉN NOS DIO LA RAZÓN?»

Epígrafe: Hopper, entrevista inédita de Robert Scheer.

«El problema de hacer cine»: basado en Bob Rafelson, EA, 10/XI/1993; Rex Reed, «Bob Rafelson: Director of the Year?», *New York Sunday News*, 6/XII/1970,

pág. 26.

«a casa de» y sig.: Toby Rafelson, EA, 12/VI/1994.

«No quiero ver»: Bob Rafelson, EA, 10/XI/1993.

«todo se parecía»: Fuente confidencial.

«Él era la verdadera»: Henry Jaglom, EA, 23/VII/1993.

«Steve era Harold»: Bruce Dern, EA, 17/VI/1995.

«Me volví a mirarla»: Steve Blauner, EA, 7/VI/1994.

«No iba a permitir»: Judy Schneider, EA, 15/XII/1997.

«Yo apostaba»: Bo Burlingham, «Politics Under the Palms», *Esquire*, 11/1977.

«Bert y Judy se fueron»: Toby Rafelson, EA, 12/VI/1994.

«Al cabo de tres o cuatro»: Henry, EA, 7/XII/1994.

«Quiero hacer»: Blauner, EA, 28/11/1994.

«Esto es muy malo»: William Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Quiero que me dejes usar»: Donna Greenberg, EA, 3/11/1995.

«No paraba de»: Julie Payne, EA, 6/11/1995.

«Eran dos príncipes»: Paula Strachan, EA, 10/XII/1997.

«Bob era un modelo»: Fuente confidencial.

«Esa gente no parecía»: Toby Rafelson, EA, 12/VI/1994.

«Nunca les presentes»: Patriéle McGilligan, *Jacks Life: A Biography of Jack Nicholson*, Nueva York, 1994, pág. 181.

«Bert se follaba»: Fuente confidencial.

«Una hermosa mañana»: Greenberg, EA, 3/11/1995.

«Creo que repudiar»: Toby Rafelson, EA, 12/VI/1994.

«En gran parte ese rollo»: Henry, EA, 7/XII/1994.

«Ojalá vinieran»: Fuente confidencial.

«Ya conoces a Dennis»: Rex Reed, «The Man Who Walked Off With *Easy Rider*», *New York Times*, 1/11/1970.

«Este tipo está»: Bob Rafelson, EA, 10/XI/1993.

«¿Cómo va tu película...?»: Fonda, EA, 17/11/1997.

«Salid de este despacho»: Bob Rafelson, EA, 10/XI/1993.

«¿Qué nos da la razón?»: Blauner, EA, 28/11/1994.

«Una cosa, tío»: Bill Hayward, EA, 15/XI/1992.

«Estás cometiendo»: Hopper, EA, 15/VII/1997.

«No estaban de acuerdo»: Peter Pilafian, EA, 22/IV/1993.

«[Dennis] enloqueció»: Bill Hayward, EA, 15/XI/1992.

«Todos querían ser»: Hopper, EA, 15/VII/1997.

«Yo estaba realmente»: Hopper, EA, 15/VII/1997.

«de buenas a primeras»: Baird Bryant, EA, 21/IV/1993.

«Ésta es mi película»: Fonda, EA, 17/11/1997.

«A Jimmy eso»: Barry Feinstein, EA, 23/VI/1993.

«Todo el mundo me miraba»: Fonda, EA, 17/111/1997.

«Aparecí con mi cámara»: Bryant, EA, 21/IV/1993.

«Esto es lo que quiero»: Fonda, EA, 24/IV/1997.

«Puede que a mucha gente»: Bill Hayward, EA, 15/XI/1992.

«No, no me fío»: Hopper, EA, 15/VII/1997.

Sobre esta pelea: Entrevistas del autor a Hopper, Feinstein y Karen Black.

«Hemos terminado»: Brooke Hayward, EA, 24/IV/1997.

«Fue un desfile»: Bill Hayward, EA, 15/XI/1992.

«Eran unas escenas horribles»: Brooke Hayward, EA, 24/IV/1997.

«Había empezado a beber»: Brooke Hayward, EA, 24/IV/1997.

«Quiero decirte algo»: Hopper, 15/VII/1997.

«Esto no va»: Fonda, EA, 17/111/1997.

«¡No te acerques...!» y sig.: Brooke Hayward, EA, 24/IV/1997.

«Me detuvieron»: Burke, «Dennis Hopper Saves», pág. 172.

«Llamé a mi abogado»: Brooke Hayward, EA, 24/IV/1997.

«Mientras yo sea presidente»: Ayres, EA, 14/VI/1994.

«sin una sola vena»: Nancy Griffin y Kim Masters, *Hit and Run*, Nueva York, 1996, pág. 73.

«Estaba Dennis»: Ayres, EA, 14/V1/1994.

«¿Cómo va el guión?» y sig.: Hopper, EA, 15/VII/1997.

«Venga, Dennis, cálmate»: Rip Torn, EA, 15/VII/1997.

«Bert estaba un poco»: Bob Rafelson, EA, 10/XI/1993.

«No tienes a ninguna»: Hopper, EA, 15/VII/1997.

«Terry no escribió»: Hopper, EA, 15/VII/1997.

«Teníamos un guión»: Neal Weaver, «I Have the Blood of Kings in My Veins», *After Dark*, X/1969.

«Dennis Hopper no tenía»: Alix Sharkey, «Born o Be Wild», *Dazed and Confused*, XI/1995.

«En mi cabeza»: Terry Southern, EA, VIII/1994.

«Ninguno de los dos»: Patrick McGilligan, ed., *Backstory 3: Screenwriters of the 60 s*, Berkeley, 1997 (*Backstory-3: Conversaciones con guionistas de los 60*, Madrid, Plot Ediciones, 1999).

«Se suponía que» y sig.: Southern, EA, VIII/1994.

«Tienes un director»: Torn, EA, 16/XII/1997.

«Se suponía que íbamos» y sig.: Hopper, EA, 15/VII/1997.

«Nunca le tuve miedo»: Fonda, EA, 17/111/1997.

«cinema vérité»: Elizabeth Campbell, «Easy Rider», *Rolling Stone*, 6/IX/1969, pág. 19.

«No soporto»: Goodman, «Rebel Without a Pause».

«Fue la influencia de»: Fonda, EA, 17/11/1997.

«Si después no nos gusta»: Bill Hayward, EA, 15/XI/1992.

«Todos los días había»: Bob Rafelson, EA, 10/XI/1993.

«Dennis, Columbia no»: Bill Hayward, EA, 15/XI/1992.

«Lo que tenemos hasta ahora»: Fonda, EA, 17/11/1997.

«¿Dónde está la película?»: Bill Hayward, EA, 15/XI/1992.

«Yo no pensaba»: Fonda, EA, 24/IV/1997.

«La película es demasiado»: Hopper, EA, 15/VII/1997.

«Con ese material»: Bill Hayward, EA, 15/XI/1992.

«Bert fue el heroico»: Brooke Hayward, EA, 24/IV/1997.

«La idea me aterrorizaba»: Bill Hayward, EA, 15/XI/1992.

«¿Hay algo que...?»: Bill Hayward, EA, 15/XI/1992.

«¡Me habéis destrozado...!»: Hopper, EA, 15/VII/1997.

«Hopper quiere quitar»: Fonda, EA, 17/11/1997.

«Lo saboté»: Hopper, EA, 15/VII/1997.

«el pequeño gilipollas» y sig.: Bill Hayward, EA, 15/XI/1992.

«Se sentó con cara de» y sig.: Blauner, EA, 28/11/1994.

«Espera hasta que veas» y sig.: Bruce Dern, EA, 15/VI/1995.

«La dirección del Beekman»: Blauner, EA, 28/11/1994.

Según Bill Hayward: Por lo general, la cifra mencionada es 360.000 dólares, que era el presupuesto inicial. Hayward dice que la película se disparó en la fase posterior al rodaje.

«Recuperamos todo»: CNN, *Showbiz Today*, 5:35 p.m., 20/X/1993, Transcripción n.º 399-2, por Sherri Sylvester.

«el director más “potente”» y sig.: Brad Darrach, «Dennis Hopper in the Andes», *Life*, 19/VI/1970.

«El problema de la cocaína»: Hopper, EA, 15/VII/1997; Scheer, entrevista inédita.

«Mientras filmábamos»: L. M. «Kit» Carson, *Evergreen Review*.

«Nadie sabe quién»: Henry, EA, 7/XII/1994.

«Quiero hacer películas»: Brad Darrach, «Dennis Hopper in the Andes», *Life*, 19/VI/1970; Guy Flatley, «Henry Fonda Takes Aim at Dennis Hopper», *New York Times*.

«El sistema de los estudios»: Pollock, *Skywalking*, pág. 246.

«Todo parecía diferente»: Guber, EA, 10/XI/1992.

«Los de BBS les metieron»: Paul Schrader, EA, 3/XII/1991.

«Normalmente, eso»: Blauner, EA, 28/11/1994.

«Bert consiguió»: Brackman, EA, 30/IV/1993.

«Orson [Welles] siempre»: Jaglom, EA, 23/VII/1993.

«La verdad es»: Jim McBride, EA, 3/VI/1994.

«Recuerdo una época»: Joan Didion, «The White Album», *The White Album*, Nueva York, 1979, pág. 42.

«El 9 de agosto»: ídem.

«Fui a echarle un vistazo»: Beatty, EA, 16/111/1995.

«Roman se pasó»: Richard Sylbert, EA, 25/VTII/1992.

«Y él sospechaba»: Richard Sylbert, EA, 7/VI/1994.

«Roman era un hombre»: Bart, EA, 17/IV/1992.

«Si en casa de Sharon»: Henry, EA, 7/XII/1994.

«Fui andando»: Hopper, EA, 15/VII/1997.

«Fue el final»: Richard Sylbert, EA, 25/VIII/1992.

3. EXILIO EN LA CALLE MAYOR

Epígrafe: Robert Altman, EA, 3/V/1996.

«Busquemos una película» y sig.: Beatty, EA, 28/VI/1994.

«Ted es implacable»: Karl Fleming, *New York*, 24/VI/1974.

«iba loco por»: Don Simpson, EA, 24/XII/1992.

«Acabo de recibir»: Calley, EA, 15/V/1993.

«Sabía dónde»: Henry, EA, 7/XII/1994.

«Ibas a Universal»: Nessa Hyams, EA, 1/IV/1994.

«Fumar hierba y»: Jeff Sanford, EA, 13/111/1992.

«Si McQueen y Streisand» y sig.: Calley, EA, 4/111/1993.

«Calley es un genio»: Fuente confidencial.

«Nadie me apoyaba»: Fred Weintraub, EA, 19/XII/1997.

«Espera un minuto»: Calley, EA, 4/111/1993.

«Fue tan traumático» y sig.: Boorman, EA, 22/11/1995.

«Altman creía que»: Patrick McGilligan, *Robert Altman: Jumping off the Cliff*, Nueva York, 1989, pág. 93.

«Se parecía a»: Tommy Thompson, EA, 18/X/1995.

«¿Cómo están esos ánimos?»: Kathryn Reed, EA, 12/VII/1997.

«¡De acuerdo, mándame...!»: McGilligan, *Robert Altman*, pág. 175.

«No entendía por qué» y sig.: George Litto, EA, 17/X/1994.

«A Bob le afloraba»: Thompson, EA, 18/X/1995.

«Te doy uno de éstos»: Fuente confidencial.

«Ponte en forma»: Francis Coppola, EA, 31/VII/1997.

«Que tuviera huevos para»: Murch, EA, 18/XI/1993.

«Francis era capaz de»: Audie Bock, «Zoetrope and *Apocalypse Now*», *American Film*, IX/1979; Pollock, *Skywalking*, pág. 79. «Para Francis, Zoetrope»: Pollock,

Skywalking, pág. 77; *Rolling Stone*, 5/XI-10/XII/1987.

«Francis llegaría a ser»: Sragow, «Godfatherhood», pág. 44.

«Creo que Francis»: Marcia Lucas, EA, 3/111/1997.

«Te apuesto a que»: Murch, EA, 18/XI/1993.

«George no era guionista»: Marcia Lucas, EA, 3/111/1997.

«Mi vida es»: Pollock, *Skywalking*, pág. 78.

«Es un joven de setenta años»: Pollock, *Skywalking*, pág. 78.

«Todos los directores tienen»: ídem.

«George era para mí»: Coppola, EA, 31/VII/1997.

«Francis ejercía»: Barry Beckerman, EA, 22/VI/1992.

«Sinceramente, era pueril»: Fuente confidencial.

«La sensación de trabajar»: Pollock, *Skywalking*, pág. 100.

«Está escrito en un» y sig.: Litto, EA, 17/X/1994.

«Era más emocionante»: Altman, EA, 3/V/1996.

«Me encanta lo que hace» y sig.: Gottlieb, EA, 13/VI/1997.

«Te dan sólo»: Litto, EA, 17/X/1994.

«Aléjate de la movida»: Altman, EA, 3/V/1996.

«Fue la primera vez» y sig.: Litto, EA, 17/X/1994.

«Darryl Zanuck estaba»: Altman, EA, 3/V/1996.

«la mejor comedia americana»: Kael, *New Yorker*, 24/1/1970. «Estaban a partir»: Thompson, EA, 18/X/1995.

«Bob la mimaba»: Joan Tewkesbury, EA, 13/X/1995.

«la primera película americana»: Masón Wiley y Damien Bona, *Inside Oscar*, Nueva York, 1993.

«Bob nunca fue» y sig.: Litto, EA, 17/X/1994.

«trabajar mucho»: Pollock, *Skywalking*, pág. 90.

«Tenéis que entender» y sig.: Fuente confidencial.

«Esta película será» y sig.: Murch, EA, 18/XI/1993.

«Esperad cerca de»: Matthew Robbins, EA, 2/V/1997.

«Nosotros no nos dedicábamos»: Ted Ashley, EA, 11/XII/1997.

«Wells nunca soltaba»: Fuente confidencial.

«Mira, si consigues enganchar» y sig.: Murch, EA, 18/XI/1993.

«En el cine quiero»: Marcia Lucas, EA, 3/111/1997.

«Coppola trabajaba entonces»: Sanford, EA, 13/111/1992.

«De acuerdo, tenemos»: Fuente confidencial.

«No soy el mayor»: Steve Kesten, EA, 6/IV/1997.

«Calley y Ashley»: Sanford, EA, 13/111/1992.

«Vieron THX»: George Lucas, EA, 2/V/1997.

«Wells tenía»: Fuente confidencial.

«Habían rechazado»: Coppola, EA, 31 /VII/1997.

«Francis era un tramposo».: Wexler, EA, 18/VIII/1995.

«Esta invitación costó» y sig.: Pollock, *Skywalking*, pág. 100.

«Te has gastado»: Coppola, EA, 31/VII/1997.

«Yo necesitaba seguir»: George Lucas, EA, 2/V/1997.

«Siempre había considerado»: Coppola, EA, 31/VII/1997.

«Si veía al director»: Towne, *Time*, 3/VII/1978.

«Teníamos un director» y sig.: Beatty, EA, 28/VI/1994.

«Era una de las peores»: Altman, Conferencia en Walker Art Center, 25/IV/1992.

«compartían una especie»: Beatty, EA, 28/VI/1994.

«Bob no quería» y sig.: Thompson, EA, 18/X/1995.

«Altman tenía un don»: Beatty, EA, 28/VI/1994.

«Uno de los grandes»: Altman, EA, 3/V/1996.

«Entonces se consideraba»: Beatty, EA, 28/VI/1994.

«le buscaba»: David Johnson, «Robert Altman», *Show*, X/1972, pág. 49, citado en Gerard Plecki, *Robert Altman*, Boston, 1985, pág. 39 (*Robert Altman*, Barcelona, Editorial Lerna, 1986).

«Warren no empezaba»: Altman, EA, 3/V/1996.

«La rodamos una»: Thompson, EA, 18/X/1995.

«Parecía una prueba»: Jim Margellos, EA, 28/VI/1997.

«A veces, el camino»: Tewkesbury, EA, 13/X/1995.

«Bob debió de preguntarse»: Beatty, EA, 28/VI/1994.

«Warren estaba enterrado»: Margellos, EA, 28/VI/1997.

«El guión de Towne»: Beatty, EA, 28/V1/1994.

«Hira era tan grande»: Ayres, EA, 14/VI/1994.

«Voy a realizar» y sig.: Beatty, EA, 6/111/1995.

«No se lo digas»: Fuente confidencial.

«Bob afirma»: Evans, EA, 11/VI/1994.

«A Towne le excitaban»: Larner, EA, 9/111/1995.

«Towne trataba a Jack»: Evans, EA, 27/11/1994.

«Towne era casi»: Henry, EA, 7/XII/1994.

«Siempre me sentí»: Towne, EA, 6/XI/1997.

«No se oía»: Beatty, EA, 28/VI/1994.

«Los primeros actores»: Thompson, EA, 18/X/1995.

«Warren estaba cabreado»: Bruce Williamson, entrevista en *Playboy*, VIII/1976.

«¡Sam Peckinpah es...!»: Margellos, 28/VI/1997.

«Se metió en»: McGilligan, *Robert Altman*, pág. 344.

«¿Crees que podríamos...?»: Ashley, EA, 11 /XII/1997.

«En el sistema»: Beatty, EA, 28/VI/1994.

«Oigo los cambios» y sig.: Altman, EA, 3/V/1996.
«como una alucinación»: Kael, *New Yorker*, 3/VII/1971.
«Todavía no ha recaudado» y sig.: Altman, EA, 3/V/1996.
«Fue un obstáculo»: Beatty, EA, 28/VI/1994.

4. EL CINEFILO

Epígrafe: Ellen Burstyn, EA, 10/IV/1996.
«Acabo de ver» y sig.: Fuente confidencial.
«Nos encantó tu película» y sig.: Bogdanovich, EA, 16/XI/1993. 142 «He visto todas las películas»: Benton, EA, 26/IV/1992.
«Una de las primeras» y sig.: Bogdanovich, EA, 16/XI/1993.
«Eres una mujer»: Maureen McAndrew, «Polly Platt Sets the Style», *Cinema*, n.º 35, 1976, pág. 34.
«El padre de Peter» y sig.: Polly Platt, EA, 23/VII/1993.
«Polly podía ser»: Bogdanovich, EA, 1/VIII/1997.
«Vi a Hawks» y sig.: Bogdanovich, EA, 16/XI/1993.
«Si de verdad quieres»: Platt, EA, 23/VII/1993.
«Pasé de ocuparme»: Bogdanovich, «Dialogue on Film», *American Film*, 1978.
«¿Quieres dirigir?»: Bogdanovich, EA, 16/XI/1993.
«Ya sabes cómo filma»: Roger Corman (con Jim Jerome), *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*, Nueva York, 1990, pág. 142 {*Roger Corman: cómo hice 100 films en Hollywood y nunca perdí un céntimo*, Barcelona, Laertes, 1992). «El final de *El héroe*»: Bogdanovich, EA, 16/XI/1993.
«Él es la locomotora»: Platt, EA, 23/VII/1993.
«Polly era un motor»: Paul Lewis, 14/XI/1995.
«Si yo mandara» y sig.: Platt, EA, 23/VII/1993.
«Pensé que tenía»: Bob Rafelson, EA, 10/XI/1993.
«Eran como hermanos»: Jim Nelson, EA, 11/XI/1994.
«Lo único que teníamos» y sig.: Harry Gittes, EA, 12/XII/1994. «Lo que era secretamente»: Larner, EA, 9/III/1995.
«Sal de debajo»: Hopper, EA, 15/VII/1997.
«No se subía a un avión»: Henry, EA, 7/XII/1994.
«Ningún filme»: John Russell Taylor, «Staying Vulnerable», *Sight and Sound*, otoño de 1976.
«Si escribía diez»: Walon Green, EA, 3/XII/1996.
«Carole pensaba que»: Richard Wechsler, EA, 18/IV/1993.
«Si Bob era capaz»: Henry, EA, 7/XII/1994.
«Ya conoces a Bob»: Fuente confidencial.
«muchas de las ideas» y sig.: Toby Rafelson, EA, 22/VI/1994. «Decía:

«Deberíamos...»: Wechsler, EA, 18/IV/1993.
 «Creo que es la mejor»: Bob Rafelson, EA, 10/XI/1993.
 «Había un montón de» y sig.: Platt, EA, 3/VIII/1993.
 «No hay que olvidar»: Bogdanovich, EA, 2/111/1994.
 «Nunca me habían hecho»: Bogdanovich, EA, 16/XI/1993.
 «La chica tenía»: Platt, EA, 10/VIII/1993.
 «Había algo tan»: «Cybill and Peter — Who Needs Marriage?», *People*, 13/V/1974.
 «Tienes que verla» y sig.: Dougherty, EA, 11/IV/1994.
 «Yo me di cuenta»: Platt, EA, 10/VIII/1993.
 «Polly me acusó»: Bogdanovich, EA, 2/111/1994.
 «Nosotros vamos a»: Platt, EA, 29/VI/1994.
 «¿Dónde está ese...?»: Hopper, EA, 15/VII/1997.
 «Huey era hermoso»: Brackman, EA, 30/IV/1993.
 «¿Cómo puedo expresarlo?»: Fuente confidencial.
 «Intuía que»: Wechsler, EA, 18/IV/1993.
 «un especialista»: Darrach, «Dennis Hopper in the Andes».
 «No encuentro a nadie» y sig.: Blauner, EA, 28/11/1994.
 «En primer lugar»: Fuente confidencial.
 «Si no la hubiese»: Guber, EA, 10/XI/1992.
 «Era un lugar deprimente»: Tony Bill, EA, 20/VI/1994.
 «Era alarmante»: Ned Tanen, EA, 22/1/1993.
 «Wasserman dijo»: Danny Selznick, EA, 12/VII/1993.
 «Desde el punto de vista»: Simpson, EA, 21 /VII/1993.
 «Igual que Sid»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.
 «Por cinco millones»: Selznick, EA, 12/VII/1993.
 «Cuando las productoras»: Tanen, EA, 22/1/1993.
 «¿Estás seguro...?»: Tanen, EA, 22/1/1993.
 «No pude evitar troncharme»: Bob Rafelson, EA, 10/XI/1993.
 «envió un paquete...: Burke», «Dennis Hopper Saves», pág. 170.
 «Vimos que habíamos»: Blauner, EA, 1/111/1994.
 «No puedo entender»: Bob Rafelson, EA, 10/XI/1993.
 «Peter fue el único»: Nelson, EA, 11/XI/1994.
 «No sé muy bien» y sig.: Bogdanovich, EA, 1/VIII/1997.
 «No sé si quiero» y sig.: Platt, EA, 10/VIII/1993.
 «¿Que me vaya?»: Rachel Abramowitz, «She's Done Everything», *Premiere*, XI/1993, pág. 94.
 «Quiero que nos matemos»: Platt, EA, 10/VIII/1993.
 «Eran una pareja»: Benton, EA, 26/IV/1992.

«Me sentía terriblemente»: Bogdanovich, EA, 1/VIII/1997.
«Le gustas mucho»: Fuente confidencial.
«Si alguien que puede»: Jaglom, EA, 5/X/1993.
«Se podía subir» y sig.: Brackman, 30/IV/1993.
«No te preocupes, cielo» y sig.: Paul Rosenfield, «The Club Rules», *New York*, 1992, pág. 129.
«Soy tan compulsiva»: ídem.
«¿Quieres dirigir?»: Michael Black, EA, 31/1/1992.
«Me gustaría hacer»: Bogdanovich, EA, 2/11/1994.
«[Michelle] se saldrá»: Tom Nolan, «You Can Bring Dennis Hopper to Hollywood but You Can't Take the Dodge City Out of Kansas», *Show*, 23/VII/1970, pág. 23.
«Dennis se enamora»: Idem.
«la guerra de los Seis Días»: John Phillips, con Jim Jerome, *Papa John*, Nueva York, 1986, pág. 248.
«un golpe»: Hopper, EA, 15/VII/1997.
«Te quiero, te necesito».: Goodman, «Rebel Without a Pause», pág. 58.
«Dennis se la mostraba»: Tanen, EA, 22/1/1993.
«Dennis nunca se»: Bob Rafelson, EA, 10/XI/1993.
«Nadie me influyó»: Hopper, EA, 15/VII/1997.
«Los montadores venían» y sig.: Tanen, EA, 22/1/1993.
«De lo que estoy seguro»: Lewis, EA, 14/XI/1995.
«Teníamos una cosa» y sig.: Tanen, EA, 22/1/1993.
«Gané el premio»: Chris Hodenfield, «Citizen Hopper», *Film Comment*, XII/1986, pág. 70.
«Toda esa cultura»: John Russell Taylor, «Profession: Actor», *Sight and Sound*, verano de 1974, pág. 150.
«Yo llegué antes»: Hopper, EA, 15/VII/1997.
«De ninguna manera»: Rudy Wurlitzer, EA, 7/V/1993.
«La libertad que»: Lewis, EA, 14/XI/1995.
«La época de *Easy Ryder (En busca de mi destino)*»: Oliver Stone, EA, sin fecha.
«Intuí que se acercaba»: Selznick, 12/VII/1993.
«Habíamos visto»: Newman, 15/11/1994.
«Nos habíamos comprometido» y sig.: Calley, EA, 4/11/1993.
«Trabajar con actores»: Nessa Hyams, EA, 1/IV/1994.
«Se lo guardó»: Altman, EA, 3/V/1996.
«Puedo vivir perfectamente»: Bruce Williamson, entrevista en *Playboy*, VIII/1976.
«Les colé otra»: Fuente confidencial.

«¿Estás sentado?»: Bogdanovich, EA, 2/11/1994.
«El último que hizo»: Scorsese, EA, 23/V/1994.
«¿Estás satisfecha?»: Sue Mengers, EA, 21/11/1995.
«Crecí en Manhattan»: Bogdanovich, EA, 2/11/1994.

5. EL HOMBRE QUE PUDO REINAR

Epígrafe: John Milius, EA, 31/1/1992.

«¡La película americana...!»: EA a Bogdanovich, Platt, Friedkin, Coppola y Burstyn.

«“Debo once...”»: Evans, EA, 27/11/1994.

«idolatraba a los»: Bart, EA, sin fecha.

«A nadie le entusiasmaba»: Al Ruddy, EA, 26/VIII/1992.

«Ya está aflorando»: Robert Evans, *The Kid Stays in the Picture*, Nueva York, 1994, pág. 220.

«Francis, eres muy»: Bart, EA, 11 /III/1997.

«En esta ciudad no»: Robert Evans, *The Kid Stays in the Picture*, pág. 220.

«¿Debo hacerla?» y sig.: George Lucas, EA, 2/V/1997.

«Mira, el chico va»: Bart, EA, 17/IV/1992.

«Mientras estábamos»: Gordon Weaver, EA, 18/IX/1996.

«empezaba a echar»: Fuente confidencial.

«A Charlie le servían» y sig.: Simpson, EA, 21 /VII/1993.

«Era un matón»: Bart, EA, 23/X/1995.

«Facultad de Economía»: Andrew Tobias, «The Apprenticeship of Frank Yablans», *New York*, 23/IX/1974.

«Frank tenía el complejo»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«era un matón»: Ruddy, EA, 26/VIII/1992.

«Bonitas tetas»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Una vez fuimos»: Bart, EA, 23/X/1995.

«Charlie era muy siniestro» y sig.: Frank Yablans, EA, 3/VI/1996.

«Es divino»: Howard Koch, Sr., EA, 16/X/1995.

«El gagá que ahora»: Evans, *The Kid Stays*, pág. 107.

«Menuda broma»: Blauner, EA, 28/11/1994.

«Bob no era egocéntrico»: Ruddy, EA, 26/VIII/1992.

Párrafos sobre Evans: Bart, entrevistado por Terri Minsky, V/1989.

«En casa de Bob»: Fuente confidencial.

«Ali era una»: Bart, EA, 17/IV/1992.

«No tienes ni idea»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Era un tipo que»: Henry, EA, 7/XII/1994.

«Todos íbamos buscando»: Bart, EA, 17/IV/1992.

«Augie es el brillante»: David Breskin, *Inner Views*, Boston, 1992, pág. 44.

«un hombre frustrado»: Michael Goodwin y Naomi Wise, *On the Edge: The Life and Times of Francis Coppola*, Nueva York, 1989, pág. 18.

«Todos nos sentíamos» y sig.: Talia Shire, EA, 1 I/V/1995.

«Entraba en el colegio»: Breskin, *Inner Views*, Boston, 1992, pág. 44. «Todos desaparecieron» y sig.: Coppola, EA, 27/VI/1996.

«Me decían que»: Dale Baker, *The Movie People*, Nueva York, pág. 67.

«La manera de llegar»: Michael Pye y Linda Myles, *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*, Nueva York, 1979, pág. 83.

«Hay que fijarse»: Baker, *The Movie People*, pág. 64.

«es uno de esos raros»: Goodwin y Wise, *On the Edge*, pág. 70. «Francis siempre era»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«La verdad es»: Scorsese, EA, 23/V/1994.

«Nunca dormía mucho»: Scorsese, EA, 1/VIII/1991.

«Lo que más tomaba»: Simpson, EA, 24/XII/1992.

«Estábamos todos»: Jennifer Salt, EA, 14/11/1992.

«Luchábamos por liberar»: Scorsese, EA, 23/V/1994.

«Brian De Palma era»: Calley, EA, 4/11/1993.

«Siempre creí que»: Brian De Palma, EA, 9/XI/1993.

«Yo no buscaba» y sig.: Coppola, EA, 3/III/1997.

«Grabó la voz»: David Rensin, entrevista en *Playboy*, IV/1991. «Sabía que era» y sig.: Coppola, EA, 3/11/1997.

«Francis dijo enseguida»: Fred Roos, EA, 8/V/1995.

«Evans le hacía»: Bart, entrevistado por Terri Minsky, V/1989. «No introdujimos mucha»: Gordon Willis, EA, 3/IV/1997. «Hablamos del contraste»: Coppola, EA, 3/11/1997; Peter Biskind, «Making Crime Pay», *Premiere*, VIII/1997.

«Las pantallas están»: Sragow, «Godfatherhood», pág. 49.

«La consigna era»: Willis, EA, 3/IV/1997.

«En ese momento, las»: Kesten, EA, 6/IV/1997.

«La cosa se había»: Coppola, EA, 3/11/1997.

«Cuando empezaron a ver»: Willis, EA, 3/IV/1997.

«Eran escenas»: Shire, EA, 11/V/1995.

«¿Qué hay en la pantalla?»: Bart, EA, 17/IV/1992.

«Odiaban a Brando»: Coppola, EA, 3/11/1997.

«¿Tendrá subtítulos...?»: Bart, EA, 17/IV/1992.

«La escena en la que» y sig.: Gray Frederickson, EA, 23/V/1990, 10/V/1995.

«En Hollywood nunca»: Gray Frederickson, EA, 10/V/1995.

«Si hoy no terminas»: Kesten, EA, 6/IV/1997.

«Fue duro para»: Willis, EA, 3/IV/1997.

«Me gusta decidir»: Sragow, «Godfatherland», pág. 49; Willis, EA, 3/IV/1997.

«odia a los actores»: Susan Braudy, «Francis Ford Coppola: A Profile», *Atlantic Monthly*, VIII/1976, pág. 71.

«Francis se sentó»: David Rensin, entrevista en *Playboy*, IV/1991.

«Perfecto, pero entonces»: Fred Gallo, EA, 5/111/1997.

«¿Por qué no me dejan...?»: Fuente confidencial.

«Estando en Nueva York»: Ruddy, EA, 26/VIII/1992.

«Hacía venir»: Bart, entrevistado por Terri Minsky, V/1989.

«¿Quieres figurar...?»: Towne, EA, 6/XI/1997.

«La película es» y sig.: Evans, *The Kid Stays*, págs. 227 y sig.

«El trato era»: Coppola, EA, 3/111/1997.

«Evans se creía»: Calley, EA, 4/111/1993.

«Evans se portó»: Yablans, EA, 3/VI/1996.

«Bueno, creo que» y sig.: Coppola, EA, 3/111/1997.

«Tuve una vida sexual»: Robin French, EA, 24/VI/1994.

«Fue Evans quien»: Yablans, EA, 3/VI/1996.

«Ahí sólo había»: Roman Polanski, EA, 14/111/1994.

«Yo ya hice»: Bart, entrevistado por Terri Minsky, V/1989.

«Me fascinaban las»: Evans, EA, 27/11/1994.

«No quiero rollos».: Bart, EA, sin fecha.

«Lou quería que»: Payne, EA, 19/1/1995.

«¿Qué clase de guión...?»: Evans, EA, 27/11/1994.

«Le dijimos que»: Polanski, EA, 14/111/1994.

«Fue el mejor momento»: Evans, EA, 27/11/1994.

«Fue el comienzo de»: Ruddy, EA, 26/VIII/1992.

«Cuando la película ya»: Coppola, EA, 3/111/1997.

«la mejor película»: Kael, *New Yorker*, 8/X/1973.

«En los setenta»: Sragow, «Godfatherland», pág. 52. «Enhorabuena, Billy».: Bogdanovich, EA, 16/XI/1993.

«Ese maldito perro»: Polanski, EA, 14/111/1994; Biskind, «The Long Road to Chinatown», *Premiere*, VI/1994.

«Nos peleábamos»: Towne, EA, 3/111/1994.

«Tal vez baste»: Richard Sylbert, EA, sin fecha.

«Yo fui a la escuela»: Towne, EA, 3/111/1994.

«Yo creía que»: Polanski, EA, 14/111/1994.

«El razonamiento de Roman»: Towne, EA, 3/111/1994.

«Durante mucho tiempo» y sig.: Breskin, *Inner Views*.

«En cierto modo» y sig.: Sragow, «Godfatherland», pág. 45.

«Creo que sólo huía»: Coppola, EA, 27/VI/1996.

«Mi motivación ha sido»: Axel Madsen, «The New Hollywood», *New York*, 1975, pág. 116.

«Cuando se es rico»: Robert Hillmann, EA, sin fecha.

6. GENTE INQUIETA

Epígrafe: Peter Bart, EA, 17/IV/1992

«¿Dónde está Hal?» y sig.: Charles Mulvehill, EA, 22/VIII/1994.

«Hal a veces estaba»: Ayres, EA, 14/VI/1994.

«Hal está en» y sig.: Mulvehill, EA, 22/VIII/1994.

«Me voy a California»: Aljean Harmetz, «Gambling on a Film About the Great Depression», *New York Times*, 15/XII/1976.

«Me di cuenta de»: Wexler, EA, 18/VIII/1995.

«Había estado trabajando»: Harmetz, «Gambling on a Film About the Great Depression».

«Ahí no pasaba» y sig.: Mulvehill, EA, 22/VIII/1994.

«Para mí, Harold»: Bart, EA, 17/IV/1992.

«Creimos que iba»: Mulvehill, EA, 22/VIII/1994.

«ellas siempre se»: Wexler, EA, 18/VIII/1995.

«Resultó un desfile»: Bart, EA, 23/X/1995.

«Cuando una se va»: Robert Downey Sr., EA, 11/1/1998.

«Al público no»: Mulvehill, EA, 22/VIII/1994.

«No quería que»: John Brady, *The Craft of the Screenwriter*, Nueva York, 1981, pág. 421 (*El oficio del guionista*, Barcelona, Gedisa, 1995).

«Pensaba que era»: Ayres, EA, 14/VI/1994.

«Oh, sí, marinero»: Mulvehill, EA, 22/VIII/1994.

«En los primeros siete»: Guber, EA, 10/XI/1992.

«En ese momento»: Towne, EA, 6/XI/1997.

«Puedo conseguir a»: Ayres, EA, 14/VI/1994.

«Tenían miedo de»: Guber, EA, 1/XII/1992.

«Bob sin duda»: Brackman, EA, 30/IV/1993.

«Eliminar los prejuicios»: Bob Rafelson, EA, 29/X/1996.

«Era luminosa»: Burstyn, EA, 2/V/1996.

«Era una adoración»: Dern, EA, 17/VI/1995.

«Nadie quería que» y sig.: Brackman, EA, 30/IV/1993.

«Bob era un director»: Burstyn, EA, 2/V/1996.

«En *Marvin Gardens*»: Brackman, EA, 31/VIII/1995.

«Pude asistir»: Dern, EA, 17/VI/1995.

«Un día, Bert»: Bob Rafelson, EA, 29/X/1996.

«Fue un paso»: Stephen Farber, «The Man Who Brought Us Greetings from the Vietcong», *New York Times*, 4/V/1975.

Til «¿Qué quiere decir...?» y sig.: Candice Bergen, *Knock Wood*, pág. 254.

«La mayoría de las»: Harmetz, «Gambling on a Film...». «Muchísimas veces» y sig.: Mulvehill, EA, 23/VIII/1994.

«Muy bien, estoy»: Towne, EA, 6/XI/1997.

«Había oído decir» y sig.: Bob Jones, EA, 5/X/1994.

«Iba calentándose» y sig.: Mulvehill, EA, 25/VIII/1994.

«Es una decisión»: Jones, EA, 5/X/1994.

«Bob Towne siempre» y sig.: Ayres, EA, 14/VI/1994.

«Vamos a felicitar»: Lederer, 23/VI/1992.

«Ahora la cocaína»: Richard Warren Lewis, entrevista en *Playboy*, IV/1972.

«Con la coca»: Richard Sylbert, EA, 25/VIII/1992.

«Lo que empezó»: Evans, *The Kid Stays*, pág. 269.

«El estudio estaba»: Sylbert, EA, 25/VIII/1992.

«Creo que estaba»: Bart, entrevistado por Terri Minsky, V/1989.

«Si es un fracaso»: William Murray, entrevista en *Playboy*, VII/1975.

«Tengo al tipo» y sig.: Coppola, EA, 3/11/1997.

«Mira, ¿quién fue...?» y sig.: Bart, EA, sin fecha.

«Warner me hirió»: Coppola, EA, 5/XII/1997.

«Vuelve ahora» y sig.: Bergen, *Knock Wood*, pág. 263.

«Conocía a Begelman» y sig.: Blauner, EA, 1/11/1994.

«Bert trató el» y sig.: Bob Rafelson, EA, 10/XJ/1993.

«La familia entera»: Henry, EA, 7/XII/1994.

«Olinka se levantaba»: Mengers, EA, 21/11/1995.

«Huey iba ciego» y sig.: Brackman, EA, 30/IV/1993.

«Siempre he pensado»: Henry, EA, 7/XII/1994.

«La verdad es que»: Toby Rafelson, EA, 12/VI/1994.

«los desconsolados invitados»: Richard Rutkowski, EA, 10/XI/1994.

«No pienso ir»: Bob Rafelson, EA, 10/XI/1993.

«Nadie se recupera»: Henry, EA, 7/XII/1994.

«Ninguna de las mujeres»: Toby Rafelson, EA, 12/VI/1994.

«Así empezó nuestra»: Richard Sylbert, EA, sin fecha.

«Roman, con los actores»: Evans, EA, 27/11/1994.

«Solía decir:...»: Koch, Jr., EA, 15/11/1994.

«Jack siempre se»: Anthea Sylbert, EA, 10/11/1994.

«Dunaway tenía la costumbre»: Anthea Sylbert, EA, 10/11/1994; Kochjr., EA, 15/III/1994.

«Sin embargo, cuando usaba»: Koch, Jr., EA, 15/11/1994.

«Cada vez que yo» y sig.: Polanski, EA, 14/111/1994.
«Había una escena»: John Alonzo, EA, 30/111/1994; Koch, Jr., EA, 15/111/1994.
«Era muy valiente»: Richard Sylbert, EA, 12/VI/1994.
«Pero ¿escribió algo...?»: Fuente confidencial.
«Como Robert no entregaba»: Beatty, EA, 16/111/1995.
«Se cree que soy Jack Warden».: Towne, EA, 6/XI/1997.
«Fue todo bastante»: Lester Persky, EA, 26/11/1995.
«Mira, Bob, se lo voy»: Evans, EA, 27/11/1994.
«La gente pensaba que» y sig.: Beatty, EA, 28/VI/1994.
«Jack siempre estuvo»: Gittes, EA, 12/XII/1994.
«Básicamente» y sig.: Mulvehill, EA, 23/VIII/1994.
«Warren era un gigante»: Hellman, EA, 20/VI/1994.
«Hal admiraba la»: Mulvehill, EA, 23/VIII/1994.
«Tanto Warren como»: Towne, EA, 6/XI/1997.
«Hal detestaba la»: Mulvehill, EA, 23/VIII/1994.
«Fue muy duro»: Jones, EA, 5/X/1994.
«Me dejé caer»: Wexler, EA, 18/VIII/1995.
«Hal se me acercó»: Richard Sylbert, EA, 12/V/1993.
«Fue un trabajo de»: Anthea Sylbert, EA, 22/VII/1993.
«Éramos tres detrás»: Towne, EA, 6/XI/1997.
«No creo que [Eastman]»: Hank Moonjean, EA, 19/IV/1996.
«No te estás comportando» y sig.: Don Devlin, EA, 22/XI/1994.
«Él no hacía más»: Platt, EA, 29/VI/1994.
«Jack siempre ha»: Gittes, EA, 12/XII/1994.
«no sabía en las rodillas»: Richard Sylbert, EA, 25/VIII/1992.
«Hal adoraba esa sensación»: Mimi Machu Mireille, EA, 4/II/1995.
«Será como en» y sig.: Mulvehill, EA, 23/VIII/1994.
«Tenía los pulmones»: Mimi Machu Mireille, EA, 4/11/1995.
«Hal esnifaba»: Wexler, EA, 18/VIII/1995.

7. SIMPATÍA POR EL DIABLO

Epígrafe: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«El 8 de diciembre»: Porter Bibb, «Altamont: The Sixties On Stage», *The Variety History of Show Business*, Nueva York, 1993, págs. 133-138.

«No quiero que»: William Peter Blatty, EA, 9/XI/1994.

«Si tú no haces»: Bogdanovich, EA, 2/111/1994.

«la peor mierda»: William Friedkin, seminario, *Dialogue in Film*, AFI, vols. 3 y 4, febrero/marzo de 1974, pág. 5.

«Billy era un tipo»: Fuente confidencial.

«Por encima de todo»: Blatty, EA, 9/XI/1994.

«Gran parte de»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Todo eso estaba»: Blatty, EA, 9/XJ/1994.

«Sólo quiero que»: Friedkin, seminario, pág. 6.

«Un observador externo»: Nat Segaloff, *Hurricane Billy*, Nueva York, 1990, pág. 137.

«Irradiaba cierta sensación» y sig.: Blatty, EA, 9/XI/1994.

«¿Has leído *El exorcista?*»: Thomas D. Clagett, *William Friedkin: Films of Aberration, Obsession and Reality*, Jefferson, Carolina del Norte, 1990, pág. 111.

«Nunca arrojaba ningún»: Evan Lottman, EA, 24/X/1996.

«Una llamada de»: Burstyn, EA, 10/IV/1996.

«Muchos de los tipos»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Eran unas auténticas»: Segaloff, *Hurricane Billy*, pág. 22.

«Mi madre era»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Tenía fotos de» y sig.: Bill Butler, EA, 12/X/1995.

«Recuerdo el día»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Señor Friedkin, no»: Friedkin, seminario, pág. 3.

«Hitchcock me importa»: Clagett, *William Friedkin*, pág. 28

«¿Qué te parece...?»: Segaloff, *Hurricane Billy*, pág. 52. 259

«las películas con»: *Variety*, citado en Segaloff, *Hurricane Billy*, pág. 63.

«la agresividad y el abuso»: Ralph Rosenblum, *When the Shooting Stops, the Cutting Begins*, Nueva York, 1979, pág. 232.

«Te he traído»: Friedkin, EA, 19/IV/1996; Segaloff, *Hurricane Billy*, pág. 99.

«No se me iban»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Las películas norteamericanas»: Segaloff, *Hurricane Billy*, pág. 101.

«Aquí en el cajón» y sig.: Chris Chase, «Everyones Reading It, Billy s filming It», *New York Times*, 27/VIII/1972.

«Billy tenía una»: Moore, EA, 5/V/1993.

«con un montón» y sig.: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Regresé a la claridad»: Segaloff, *Hurricane Billy*, pág. 113.

«En aquellos días»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Mi carrera ha arruinado»: Gordon Gould y Bob Ellison, «A Devil of a Director», *Chicago Tribune Magazine*, 23/XII/1973.

«Soy millonario»: Butler, EA, 12/X/1995.

«El día siguiente»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«No me veo»: Chris Chase, «Everyone's Reading It».

«Hago películas comerciales»: Gould y Ellison, «A Devil of a Director».

«Formaríamos un grupo»: Bogdanovich, EA, 2/111/1994. «Friedkin, ¿qué es esa...?»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Parte de mi deseo»: Goodwin y Wise, *On the Edge*, pág. 150.

«No vas a creerte»: Yablans, EA, 3/VI/1996.

«Frank, realmente estás»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Coppola hacía lo» y sig.: Yablans, EA, 3/VI/1996.

«Seguía siendo el»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«No era ningún secreto»: Marcia Lucas, EA, 3/111/1997.

«Adoraba a Francis»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«La primera vez»: Fuente confidencial.

«No me juzgo»: Aljean Harmetz, «Peter Still Looks Forward to His *Citizen Kane*», *New York Times*, XI/1971.

«Cybill empezó como»: Rex Reed, «Peter y Cybill in the Chaos of Rome», *New York Daily News*, 23/IX/1973.

«¿No vais a dejar...?»: Bogdanovich, EA, 1/VIII/1997.

«No conduzco a menos»: Rosemary Edelman, «At Long Last... Love», *Los Angeles*, pág. 88.

«No, Pete, parece» y sig.: Bogdanovich, EA, 2/111/1994.

«Frank, soy Peter».: Yablans, EA, 3/VI/1996.

«Bueno, la haré si»: Platt, EA, 10/VIII/1993.

«La conversación era»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Francis dijo que»: Bogdanovich, EA, 2/111/1994.

«Ya han pasado»: Pye y Miles, *The Movie Brats*, pág. 97.

«Se parecía a»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Una vez que se»: Yablans, EA, 3/VI/1996.

«Francis siempre decía»: Bogdanovich, EA, 2/111/1994.

«Es perfecta para»: Donald Lyons, Judy Jade y Candy Darling, «Peter Bogdanovich on *Paper Moon*, *Interview*», I, VII/1973.

«Yo no me enteré»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Te daré un trabajo»: Platt, EA, 10/VIII/1993.

«No creo que»: Lewis, EA, 14/XI/1995.

«una dama sin talento»: Hillary Johnson, «Cybill Shepherd: Breaking the Ice», vol. 484, 1986.

«Después de *Daisy*»: ídem.

«Cuando alguien te grita»: Margie Rochlin, «Peter Bogdanovich», III/1985, pág. 136.

«Yo le imploraba»: Mengers, EA, 21/11/1995.

«Billy dijo que»: Bogdanovich, EA, 2/111/1994.

«Me di cuenta del»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Todos querían hacer»: Bob Rafelson, EA, 10/XI/1993.

«Altman no estaba»: Platt, EA, 11/XI/1993.

«[En Transamerica] había»: Chris Mankiewicz, EA, 21 /VI/1994.
«No pienso hacerlo»: Altman, EA, 3/V/1996.
«Ya estamos todos» y sig.: Tewkesbury, EA, 13/X/1995.
«Bob siempre hacía»: Litto, EA, 16/XI/1994.
«En el plató reinaba»: Louise Fletcher, EA, 22/VI/1994.
«Siempre ha luchado» y sig.: Thompson, EA, 18/X/1995.
«[A Picker] no le» y sig.: Altman, EA, 3/V/1996.
«Nashville estaba en» y sig.: Fletcher, EA, 22/VI/1994.
«Odiaba la manera»: Platt, EA, 11/XI/1993.
«Yo no sabía» y sig.: Blatty, EA, 9/XI/1994.
«Es el único tipo»: Fuente confidencial.
«Preferiría trabajar»: Clagett, *William Friedkin*, pág. 74.
«Bill, no lo estás»: William O'Malley, EA, 4/XII/1997.
«Le gustaba manipular»: Burstyn, EA, 10/IV/1996.
«Yo crecí en los años»: Jennifer Nairn-Smith, EA, 29/IX/1994.
«Jennifer era»: Blatty, EA, 9/XI/1994.
«Bill Blatty quiere» y sig.: Nairn-Smith, EA, 29/IX/1994.
«Billy era verdaderamente»: Joe Hyams, EA, 9/IV/1992.
«La película ya estaba»: Lederer, 23/VI/1992.
«Estoy seguro de que»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
«Tenían al tigre»: Blatty, EA, 9/XI/1994.
«los periódicos no»: Calley, EA, 4/111/1993.
«Todo era cuestión»: Lottman, EA, 24/X/1996.
«Suena a marimba»: Bud Smith, EA, 13/XII/1996.
«Si no puedo bailar»: Nairn-Smith, EA, 29/IX/1994.
«Era una chica»: Nelson, EA, 11/XI/1994.
«¿Qué carajo...?»: Smith, EA, 13/XII/1996.
«Si *El exorcista*»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
«Había un montón»: Burstyn, EA, 10/IV/1996.
«prefería darse un baño»: David Bartholomew, «The Exorcist: The Book, the Movie, the Phenomenon», *Cinefantastique*, invierno de 1974, vol. 3, n.º 4, pág. 13.
«Si es una película»: Kael, *New Yorker*, 7/1/1974.
«No vieron lo que»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
«Chico, la fiesta»: Beckerman, EA, 22/VI/1992.
«¿Cómo puedes recordar...?»: Joe Hyams, EA, 9/IV/1992.

8. EL EVANGELIO SEGÚN SAN MARTIN

Epígrafe: Scorsese, EA, 13/VII/1991.

«¿Warner está tratando...?» y sig.: Jonathan Taplin, EA, 30/VTI/1991; Scorsese,

EA, 23/V/1994.

«La verdad es que»: Bart, EA, 27/V/1992.

«Llevábamos la película»: Taplin, EA, 30/VII/1991.

«En realidad, viví»: Scorsese, EA, 23/V/1994, 7/V/1996.

«Cuando vas al cine»: Scorsese, EA, 23/V/1994.

«Marty es básicamente»: Mardik Martin, EA, 14/X/1995.

«Siendo del Lower» y sig.: Scorsese, EA, 23/V/1994.

«Estaba en un nivel»: McBride, EA, 3/VI/1994.

«En la NYU, todas»: Corman, *How IMade*, pág. 185.

«Lo que Godard nos» y sig.: Scorsese, EA, 23/V/1994.

«Nuestras esposas»: Martin, EA, 31/VII/1991; Peter Biskind, «Slouching Toward Hollywood», *Premiere*, XII/1991.

«Estábamos acostumbrados»: Scorsese, EA, 23/V/1994.

«No hacíamos más que»: David Ehrenstein, *The Scorsese Picture: The Art and Life of Martin Scorsese*, Nueva York, 1992, pág. 160.

«Es tan buena como»: Jay Cocks, EA, 7/III/1996.

«Antes de separarse»: Martin, EA, 14/X/1995.

«las dos hijas tetudas»: Simpson, EA, 24/XII/1992.

«Marty me pareció» y sig.: Sandy Weintraub, EA, 23/III/1992.

«Estaba todo pegajoso»: Salt, EA, 14/III/1992.

«Pensábamos que las drogas»: Kidder, EA, 17/IV/1993.

«Siempre estaba»: Salt, EA, 14/III/1992.

«La verdad es»: Kidder, EA, 17/IV/1993.

«El objetivo de todos»: Carson, EA, 30/I/1992.

«Éramos la generación» y sig.: Salt, EA, 14/III/1992.

«Venga, zambullámonos»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.

«Marty parecía»: Kidder, EA, 17/IV/1993.

«Los años entre»: Scorsese, EA, 1/VIII/1991.

«Hoy la gente» y sig.: Paul Schrader, EA, 3/XII/1991.

«Cateó producción»: Katz, EA, 28/VI/1994.

«Lo que no podía» y sig.: Walker, EA, 26/III/1994.

«Yo solía decirle»: Leonard Schrader, EA, 8/XI/1994.

«Paul me llamaba»: Walker, EA, 26/III/1994.

«George no sólo»: Robbins, EA, 2/V/1997.

«No seas tan»: George Lucas, EA, 2/V/1997.

«Cuando THX se fue»: Marcia Lucas, EA, 3/III/1997.

«Hasta que hice»: David Sheff, «George Lucas», *Rolling Stone*, 5/XI-10/XII/1987; Paul Scanlon, «The Force Behind George Lucas», *Rolling Stone*, 25/VIII/1977.

«Sí, desde luego»: George Lucas, EA, 2/V/1997.

«Francis ya tenía»: Huyck, EA, 16/VI/1997.

«A George le dieron»: Coppola, EA, 31/VII/1997.

«George no tiene»: Katz, EA, 16/VI/1994.

«Yo era un oportunista»: Scorsese, EA, 23/V/1994.

«Nadie triunfa»: Paul Schrader, EA, 11 /XII/1997.

«[Marty] necesitaba»: Sandy Weintraub, EA, 30/VII/1991.

«Marty profesaba una»: Taplin, EA, 30/VII/1991.

«Sandy era muy madraza»: Taplin, EA, 16/111/1992.

«Una vez se enfadó» y sig.: Sandy Weintraub, EA, 30/VII/1991.

«Juro que Roger»: Simpson, EA, 8/IV/1992.

«Bonito trabajo, pero»: Ehrenstein, *The Scorsese Picture*, pág. 41.

«Ese bicho raro»: Kidder, EA, 17/IV/1993.

«Soy básicamente depresivo»: Paul Schrader, EA, 3/XII/1991.

«A Paul nunca»: Rosenman, EA, 28/1/1992.

«Era imposible»: Katz, EA, 16/VI/1994.

«A Schrader le atraía»: Rosenman, EA, 28/1/1992.

«Schrader estaba enamorado»: Carson, EA, 30/1/1992.

«¡Bésame! ¡Bésame!» y sig.: Kidder, EA, 17/IV/1993.

«Paul era un ser»: Sandy Weintraub, EA, 3/11/1992.

«No entendía qué»: Paul Schrader, EA, 6/XII/1995.

«Para comunicarse con Bob»: Sandy Weintraub, EA, 30/VII/1991.

«Para hacerla tuve» y sig.: Scorsese, EA, 23/V/1994.

«Lo que Marty y Bob»: Sandy Weintraub, EA, 30/VII/1991.

«Siempre hubo una» y sig.: Scorsese, EA, 18/VII/1997.

«Brian nunca creyó»: Litto, EA, 17/X/1994.

«Brian estaba más»: Scorsese, EA, 18/VII/1997.

«Ned no se sentó»: Pollock, *Skywalking*, pág. 118.

«Empezó la película»: Marcia Lucas, EA, 3/111/1997.

«Esta película no»: Entrevistas del autor con Coppola, 31 /VII/1997; George Lucas, 2/V/1997; Marcia Lucas, EA, 3/111/1997; Murch, 18/XI/1993; Robbins, 2/V/1997; Tanen, 22/1/1993; Paul Hirsch, 15/XI/1993.

«Francis, que habría»: Tanen, EA, 22/1/1993.

«No sé qué hacer»: Huyck y Katz, EA, 16/VI/1994.

«Lo cierto es»: George Lucas, 2/V/1997.

«Le leí todo»: De Palma, EA, 9/XI/1993.

«Decía cosas como»: John Landis, EA, 25/IV/1996.

«Julia tenía una»: Salt, 14/111/1992.

«En esos días»: Kidder, EA, 17/IV/1993.

«Julia Phillips»: Simpson, EA, 9/VI/1992.

«No es verdad»: Peter Biskind. «Good Night, Dark Prince», *Premien*, EA, IV/1996.

«La sociedad se fue»: Tony Bill, EA, 20/VI/1994.

«Paul nunca me gustó»: Scorsese, EA, 8/V/1996.

«Yo era ciego» y sig.: Paul Schrader, EA, 19/XII/1991.

«Ésa fue la primera»: Scorsese, EA, 1/VIII/1991.

«No creo que Francis»: Sandy Weintraub, EA, 3/11/1992.

«Francis nos despertaba»: Scorsese, EA, 1/VIII/1991.

«Marty, Bobby y yo» y sig.: Taplin, 16/11/1992.

«Ed siempre estaba»: Salt, EA, 1/11/1994.

«Pondré al actor»: Fuente confidencial.

«Ya nos hemos»: Fuente confidencial.

«Si fueras un hombre»: Lou Stroller, EA, 24/X/1996.

«Yo nunca habría dicho»: Jill Jakes, EA, 8/1/1998.

«No escucharon»: Fuente confidencial.

«Hazlo, no hay»: Mary Pat Kelly, *Martin Scorsese: A Journey*, Nueva York, 1991, pág. 79.

«Malas calles, de»: Kael, *New Yorker*, 8/X/1973; *New Yorker*, 18/11/1974.

«Kael nunca había»: Taplin, EA, 16/11/1992.

«deja que Bobby»: Andy Dougan, *Untouchable: A Biography of Robert De Niro*, Nueva York, 1996, pág. 123.

«Me crié con ellos»: Kelly, *Martin Scorsese*, pág. 31.

«La vida real es»: Scorsese, EA, 23/V/1994.

«Se puso a discutir»: Martin, EA, 14/X/1995.

«Somos diferentes»: Scorsese, EA, 23/V/1994.

«Creíamos que el Festival»: Kelly, *Martin Scorsese*, pág. 79.

«En Warner competíamos»: Taplin, EA, 30/VII/1991.

«Shepherd, con una»: «Cybill and Peter — Who Needs Marriage?», *People*, 13/V/1974.

«En todos esos guiones» y sig.: Burstyn, EA, 10/IV/1996.

«No sé nada de»: Sandy Weintraub, EA, 30/VII/1991.

«Fantástico, ¿quién te...? y sig».: Burstyn, EA, 10/IV/1996.

«La conocíamos»: Sandy Weintraub, 3/11/1992.

«Marty me llamó»: Marcia Lucas, EA, 3/11/1997.

«Sé que me metí»: Burstyn, EA, 10/IV/1996.

«A Warner le preocupaba»: Scorsese, EA, 23/V/1994.

«Tenía un miedo espantoso»: Sandy Weintraub, 3/11/1992.

«Marty quería que» y sig.: Burstyn, EA, 10/IV/1996.

«Lo único que atiné»: Ehrenstein, *The Scorsese Picture*, pág. 116.

9. LA VENGANZA DEL GANSO

Epígrafe: Bogdanovich, EA, 19/X/1995.

«Están exagerando» y sig.: Nancy Griffin, «In the Grip of Jaws», *Premíete*, XJ1995, pág. 90.

«mis años debiluchos»: Michiko Kakutani, *New York Times*, 30/V/1982.

«Yo evitaba»: Leo Janos, «Steven Spielberg: L'Enfant Directeur», *Cosmopolitan*, VI/1980, pág. 238.

«Y mis amigos eran»: Lynn Hirschberg, «Will Hollywood's Mr. Perfect Ever Grow Up?», *Rolling Stone*, 19/VII-2/VIII/1984.

«Deberías ser director»: ídem.

«Después de esa»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.

«Todo el mundo estaba»: Carson, EA, 30/1/1992.

«Es un crío».: Joseph McBride, *Steven Spielberg: A Biography*, Nueva York, 1997, pág. 187.

«La primera vez» y sig.: Robbins, EA, 2/V/1997. Robbins hace referencia a un episodio de *Name of the Game* llamado «LA: 2017».

«En los ojos de» y sig.: Spielberg, EA, 9/XII/1996.

«Los medios dijeron»: Simpson, EA, 8/IV/1992.

«Estábamos en la»: Huyck, EA, 28/VI/1994.

«Steven adoraba»: Kidder, EA, 17/IV/1993.

«Él no quería»: Carson, EA, 30/1/1992.

«Steven era el que»: John Baxter, *Steven Spielberg*, Nueva York, 1996, pág. 201.

«Ésa era la razón»: Kidder, EA, 17/IV/1993.

«Nunca tomé LSD»: McBride, *Steven Spielberg*, pág. 127.

«Sus pantalones tenían»: Huyck, EA, 28/VI/1994.

«Se leía todos»: Milius, EA, 31/1/1992.

«Básicamente, yo fui para»: Kidder, EA, 17/IV/1993.

«Me gustaría»: Gottlieb, 13/VI/1997.

«Steven llevó un»: Kidder, EA, 17/IV/1993.

«Una nueva cosecha»: Goodwin y Wise, *On the Edge*, pág. 169. «[Melissa] es lo» y sig.: Frederickson, EA, 10/V/1995.

«Imagina la línea» y sig.: Leonard Schrader, EA, 17/XI/1994. «Quiero que los» y sig.: Paul Schrader, EA, 6/XII/1995.

«A Steven no»: Robbins, EA, 2/V/1997.

«uno de los más»: McBride, *Steven Spielberg*, pág. 266.

«un ejemplar de»: Judy Klemesrud, «Can He Make the Jaws of Outer Space?», *New York Times*, 15/V/1977.

«Yo no sabía»: Spielberg, EA, 9/11/1996.

«Hay que distinguir» y sig.: Griffin, «In the Grip of *Jaws*», notas. «Yo estaba empeñado»: Spielberg, EA, 9/XII/1 996.

«esa rareza entre»: Kael, *New Yorker*, 18/11/1974.

«Steven estaba sentado»: John Byrum, EA, 5/IV/1994.

«Mi objetivo era»: Baxter, *Steven Spielberg*, pág. 125 (*Steven Spielberg: biografía no autorizada*, Madrid, T amp;B Editores, 1998).

«Quería actores más»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.

«Entonces vi»: Griffin, «In the Grip of *Jaws*».

«era solamente una»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.

«como un velatorio»: McBride, *Steven Spielberg*, pág. 400.

«*Tiburón* no era»: «Summer of the Shark», *Time*, 23/VI/1975, pág. 44.

«bodio del año»: ídem.

«Yo sabía que»: McBride, *Steven Spielberg*, pág. 238.

«Como no teníamos»: Roy Scheider, EA, 16/IX/1997.

«Se lanzaba de»: McBride, *Steven Spielberg*, pág. 244.

«Steven, ¿dónde...?»: Griffin, «In the Grip of *Jaws*».

«Fuéramos a donde»: Baxter, *Steven Spielberg*, pág. 136.

«Ya sabes que»: Griffin, «In the Grip of *Jaws*».

«La semana anterior»: Gottlieb, 13/VI/1997.

«Fue una vergüenza»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.

«Esa noche tuve»: Griffin, «In the Grip of *Jaws*», notas.

«Towne detestaba»: Evans, EA, 27/11/1994.

«Towne suele usar»: Beatty, EA, 16/11/1995.

«¡Joder, es una...!»: Towne, EA, 3/11/1994.

«La primera persona»: Evans, EA, 27/11/1994.

«No hay palabras»: Bart, EA, 23/X/1995.

«Si apareces»: Evans, EA, 11 /III/1997.

«Estaban muy resentidos»: Yablans, EA, 3/VI/1996.

«¿Cómo han podido...?»: Fuente confidencial.

«Legalmente hablando» y sig.: Evans, EA, 11/11/1997.

«Hizo todo lo»: Ruddy, EA, 12/11/1997.

«Tengo que contar»: Yablans, EA, 3/VI/1996.

«Yo soy asexual»: Fuente confidencial.

«Yo sabía que» y sig.: Yablans, EA, 3/VI/1996.

«Una orgía para»: Kael, *New Yorker*, 3/III/1975.

«Porque no salía»: Bruce Williamson, entrevista en *Playboy*, VIII/1976.

«Cuando entró en» y sig.: Blauner, EA, 1/11/1994.

«¡Bert, tenemos...!»: Charlie Goldstein, EA, 22/XI/1994.

«un exiliado cubano»: Bo Burlingham, «Politics Under the Palms», *Esquire*, 11/1977.

«Hice todo lo» y sig.: Blauner, EA, 1/111/1994.

«Artie creía que»: Dorian Ross, EA, 3/XI/1993.

«Dice Goldstein que»: Goldstein, EA, 22/XI/1994.

«No fue por celos»: Toby Rafelson, EA, 8/IX/1997.

«En el caso de Bob»: Burstyn, EA, 10/IV/1996.

«El 17 de enero»: Los Ángeles Times, 19/1/1975.

«Al principio, Francis»: Richard Sylbert, EA, 25/VIII/1992.

«Cuando entró Francis»: Evans, EA, 11/III/1997.

«Mi contrato estipulaba»: Coppola, EA, 31/VII/1997.

«¡Si no os gusta...!»: Andrew Tobias, «The Apprenticeship of Frank Yablans».

«saludos de amistad» y sig.: Wiley y Bona, *Inside Oscar*, pág. 504.

«Imagínense lo que»: William Murray, entrevista en *Playboy*.

«Esa película era»: Bogdanovich, EA, 29/VI/1994.

«El público permaneció»: Mengers, EA, 21/11/1995.

«Era exactamente lo»: Bogdanovich, EA, 19/X/1995.

«Fue el estreno»: Ronda Gómez, EA, 22/VI/1994.

«La gente odiaba»: Newman, EA, 15/11/1994.

«Polly quiso dar»: Bogdanovich, EA, 1/VIII/1997.

«La trataron como»: Margie Rochlin, «Peter Bogdanovich», *Interview*, III/1985, pág. 134.

«la debacle»: Hal Rubinstein, «Cybill Shepherd», *Interview*, XI/1986.

«Porque siempre que»: Mengers, EA, 21/11/1995.

«Entonces, los acomodadores»: Platt, EA, 29/VI/1994.

«Había una toma» y sig.: Cohen, EA, 12/V/1995.

«Los efectos no»: Spielberg, EA, 15/1/1997.

«Esa decisión se»: Gottlieb, EA, 13/VI/1997.

«No cabe ninguna»: Michael Chapman, EA, 28/11/1997.

«¡En ese momento...»: Griffin, «In the Grip of Jaws».

«Mi secretaria me»: ídem.

«En un sentido muy»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.

«no sabe nada»: McBride, *Steven Spielberg*, pág. 396; Baxter, *Steven Spielberg*, pág. 31.

«El verano de»: Griffin, «In the Grip of Jaws», notas.

«Daba una cena»: Judy Schneider, EA, 15/XII/1997.

«La gente llevaba»: Brackman, EA, 30/IV/1993.

«Llamé a la puerta»: Blauner, EA, 1/111/1994.

«Puede que fuese»: Brackman, EA, 30/IV/1993.

«Era tal la devoción»: Salt, EA, 1/111/1994.
 «Durante mi época»: Yablans, EA, 3/VI/1996.
 «No hay público»: Kael, «On the Future of Movies», *New Yorker*, 5/VIII/1974.
 «No puedo creerlo»: Wiley y Bona, *Inside Oscar*, pág. 515.
 «A principios de»: Leonard Schrader, EA, 17/XI/1994.
 «El número de veces»: Fuente confidencial.
 «Obtuve un gran»: McBride, *Steven Spielberg*, pág. 417.
 «Steven empezó a»: Julia Phillips, *You'll Never Eat Lunch in This Town Again*, Nueva York, 1991, pág. 203.
 «Spielberg no escribió» y sig.: Gottlieb, EA, 13/VI/1997.
 «Me hizo presionar»: Phillips, *You'll Never Eat Lunch*, pág. 203. 367 «Steve creía que»: Paul Schrader, EA, 19/XII/1991.
 «A Spielberg parecía»: McBride, *Steven Spielberg*, pág. 418.
 «Me sorprende que»: Baxter, EA, *Steven Spielberg*, pág. 155.
 «Steven empezó a»: Robbins, EA, 2/V/1997.
 «¿No te gusta...?»: Cohen, EA, 12/V/1995.
 «Entré con toda»: Leo Janos, «Steven Spielberg: L'Enfant Directeur».

10. CIUDADANO CAIN

Epígrafe: John Milius, EA, 9/1/1992.
 «Milius y yo»: Paul Schrader, EA, 19/XII/1991; Biskind «What a Long, Strange Trip It's Been», *Premiere*, IV/1992.
 «Si alguna vez»: Milius, 9/1/1992.
 «Le hace falta»: Walker, EA, 26/11/1994.
 «Vuelve a ponerla»: Kiki Morris, EA, sin fecha.
 «Se pasaba el tiempo»: Penny Marshall, EA, 9/11/1992.
 «Me daban miedo» y sig.: Leonard Schrader, EA, 8/XI/1994.
 «probablemente cargado»: Paul Schrader, EA, 6/XII/1995.
 «Con eso crecimos»: Leonard Schrader, EA, 8/XI/1994.
 «Leonard estaba afectado»: Paul Schrader, EA, 19/XII/1991.
 «Te portaras como»: Leonard Schrader, EA, 17/XI/1994.
 «¿Recuerdas lo que...?»: Laura De Coppet, «To Hell with Paul Schrader», *Interview*, III/1992, pág. 53.
 «Lo que me salvó» y sig.: Leonard Schrader, EA, 8/XI/1994.
 «Me enamoré del» y sig.: Paul Schrader, EA, 3/XII/1991.
 «Me sentí doblemente» y sig.: Paul Schrader, EA, 3/XII/1991; Diane Jacobs, «Mr. Taxi Driver», *Gallery*, VIII/1976, pág. 89.
 «Viajé toda la» y sig.: Leonard Schrader, EA, 8/XI/1994.
 «Desconectaron el»: Paul Schrader, EA, 3/XII/1991.

«En ese momento»: Leonard Schrader, EA, 8/XI/1994.

«Me convertí en»: Paul Schrader, EA, 13/XII/1995.

«El vendedor lo miró»: Milius, 9/1/1992.

«Cuando vendió»: Weintraub, EA, 3/11/1992.

«Padre y yo»: Fuente confidencial.

«Había botellas de»: Leonard Schrader, EA, 8/XI/1994.

«paraba el coche»: Milius, EA, 9/1/1992.

«Lo primero que»: Carson, EA, 30/1/1992.

«Antes del vídeo»: Paul Schrader, EA, 19/XII/1991.

«No tuvimos que»: Leonard Schrader, EA, 17/XI/1994.

«Me importa un» y sig.: Sandy Weintraub, EA, 3/11/1992.

«En algún momento»: Paul Schrader, EA, 19/XII/1991.

«1) prostituta»: Charles Michener, «Taxi Driver», *Film Comment*, III-IV/1976, pág. 11.

«Tú sabes lo que»: Michener, «Taxi Driver», pág. 19.

«Lo que de verdad»: Michael Phillips, EA, 14/11/1992.

«Nunca me presentes»: Weaver, EA, 8/X/1996.

«Esos eran los tratos»: Fuente confidencial.

«Terry no aflojaba»: Nelson, EA, 11/XI/1994.

«Bueno, yo no»: Fuente confidencial.

«Está acabado, Dern»: Dern, EA, 17/VI/1995.

«Me quemé en»: Fuente confidencial.

«Godard fue para»: Chapman, EA, 28/11/1997.

«Hablábamos de ese papel»: Paul Schrader, EA, 19/XII/1991.

«En esa época»: Mengers, EA, 21/11/1995.

«Siempre dijimos que»: Paul Schrader, EA, 19/XII/1991.

«Bobby trataba a»: Fuente confidencial.

«La presión era enorme» y sig.: Sandy Weintraub, EA, 30/ VII/1991.

«Nos aguantan hasta»: Fuente confidencial.

«Me senté y le dije»: Julia Cameron, EA, 2/XII/1997.

«A nadie le»: Amy Jones, EA, 30/VI/1997.

«patológicamente celosa»: Martin, EA, 14/X/1995.

«Era una auténtica»: Fuente confidencial.

«¿Cómo se empuja...?»: Chapman, EA, 28/11/1997.

«Yo estaba loca»: Cameron, EA, 2/XII/1997.

«Le dije a Marty»: Sandy Weintraub, EA, 30/VII/1991.

«Era el tipo de»: Martin, EA, 14/X/1995.

«Era como un»: Taplin, EA, 30/VII/1991.

«habría querido»: Ehrenstein, *The Scorsese Picture*, pág. 115.

«No se trataba sólo»: Beatty, EA, 28/VI/1994.
«Vietnam polarizaba»: Beatty, EA, 28/VI/1994.
«Towne tenía a Kael»: Henry, EA, 7/XII/1994.
«Towne me envió»: James Toback, EA, sin fecha.
«Yo la adoraba»: Towne, EA, 6/XI/1997.
«Yo no hacía»: Pauline Kael, EA, 5/VIII/1995.
«Beatty dijo: “Begelman...”»: Towne, EA, 6/XI/1997.
«Bob Towne siempre»: Geffen, EA, 18/IV/1996; Corrie Brown, «No Love
Affair», *Premiere*, 11/1995.
«Fue Towne quien» y sig.: Beatty, EA, 6/111/1995.
«El gran secreto» y sig.: Payne, EA, 19/1/1995.
«Estás a diez minutos»: Fuente confidencial.
«No es sencillo»: Michener, «Taxi Driver», pág. 13.
«Marty está molesto» y sig.: Paul Schrader, EA, 6/XII/1995.
«¡Yo hago arte!»: Ehrenstein, *The Scorsese Picture*, pág. 116.
«¿Podéis venir...?»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.
«dimos la vuelta» y sig.: Nairn-Smith, EA, 29/IX/1994.
«Cuando empecé, vivía»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
«¿Por qué no...?» y sig.: Nairn-Smith, EA, 29/IX/1994.
«Predominaba la sensación»: Green, EA, 3/XII/1996.
«Es el mejor guión»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
«gente del Tercer»: Clagett, *William Friedkin*, pág. 140.
«William dijo»: Nairn-Smith, EA, 29/IX/1994.
«Lo único que yo»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
«Billy había ganado»: Mark Johnson, EA, 17/XII/1994.
«Más dietas» y sig.: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
«Cuando Bluhdorn vio»: Segaloff, *Hurricane Billy*, pág. 164.
«Si hubiéramos filmado»: Mark Johnson, EA, 17/XII/1994.
«Yo era el único»: Scheider, EA, 16/IX/1997.
«Al principio parecía»: Smith, EA, 13/XII/1996.
«El cerdo estaba»: Segaloff, *Hurricane Billy*, pág. 163.
«habían roto»: Burstyn, 10/IV/1996.
«[Jennifer] le dijo»: Green, EA, 3/XII/1996.
«Me hicieron un análisis»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
«Uno de los problemas»: Green, EA, 3/XII/1996.
«En esa época»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
«Quiero que mostréis»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
«Estos tíos operan» y sig.: Friedkin, EA, 19/IV/1996; Smith, EA, 13/XII/1996;
Green, EA, 3/XII/1996.

«haciendo uno de sus»: Smith, EA, 3/XII/1996.
«Estamos jodidos»: Sean Daniel, EA, 13/XI/1993.
«Joe, tú estabas»: Joe Hyams, EA, 9/IV/1992.
«Fue un momento»: Paul Schrader, EA, 6/XII/1995.
«¿Lo ves? No era»: Phillips, *Youll Never Eat Lunch*, pág. 253.
«Los personajes como»: Jacobs, «Mr. Taxi Driver», pág. 90.
«Una de las razones»: Sandy Weintraub, EA, 3/11/1992.
«Lo que animaba»: Beatty, EA, 7/1/1998.
«Lo que me puso»: Fletcher, EA, 22/VI/1994.
«Una de las cosas que»: Scorsese, EA, 11/1991.

11. GALAXIA DÓLAR

Epígrafe: Paul Schrader, EA, 3/XII/1991.
«*New York, New York*» y sig.: Katz, EA, 16/VI/1994.
«No lo entiendo».: Huyck, EA, 16/VI/1994.
«educación Norman»: Pollock, *Skywalking*, pág. 39.
«diablillo escuálido»: Gerald Clarke, «I Got to Get My Life Back Again», *Time*, 23/V/1983, pág. 68.
«Volverás dentro»: Pollock, *Skywalking*, pág. 38.
«En mi infancia»: «Young Directors, New Films», *AFI Report*, pág. 45.
«Lo que teníamos»: George Lucas, EA, 2/V/1997.
«Nunca habíamos»: Pollock, *Skywalking*, pág. 70. 411
«Los Ángeles es donde»: David Thomson, *Overexposures*, Nueva York, 1981, pág. 40.
«Cuando hice Graffiti»: Sheff, «George Lucas»; Scanlon, «The Force Behind George Lucas».
«una fantasía en la»: «Young Directores, New Films», pág. 46.
«fue una tentativa»: Sheff, «George Lucas».
«George no quería»: Pollock, *Skywalking*, pág. 136.
«Es, hasta hoy»: Tanen, EA, 22/1/1993.
«Pensaba que su»: Marcia Lucas, EA, 3/11/1997.
«Son parecidas»: Scorsese, EA, 8/V/1996.
«Cuando se trata»: Huyck, EA, 16/VI/1994.
«Francis estaba»: Pollock, *Skywalking*, pág. 128.
«Esa película podría»: Lillian Ross, «Some Figures on a Fantasy», *New Yorker*, 8/XI/1992, pág. 63.
«El control de los»: Pollock, EA, 21/1/1993.
«¡Pero si con ésa...!»: Fuente confidencial.
«George me dijo»: Milius, EA, 9/1/1992.

«He hecho la que»: Scanlon, «The Force Behind George Lucas».

«Cuando George decía»: Huyck, EA, 16/VI/1994.

«Lo único que hizo» y sig.: George Lucas, EA, 2/V/1997.

«Haga lo que haga»: Braudy, «Francis Ford Coppola: A Profile», pág. 67.

«Yo siempre estuve»: Milius, EA, 9/1/1992.

«Ya sé lo que»: Fuente confidencial.

«jóvenes Pacinos»: Braudy, «Francis Ford Coppola: A Profile», pág. 68.

«La película era»: Greil Marcus, «Journey Up the River», *Rolling Stone*, 1/XI/1979, pág. 52.

«La gente me preguntaba»: ídem.

«La jungla será»: Braudy, «Francis Ford Coppola: A Profile», pág. 68.

«Sé que has rodado»: Corman, *How I Made*, pág. 40.

«Algún día no sólo»: Braudy, «Francis Ford Coppola: A Profile», pág. 66.

«Decían: “George...”»: John Seabrook, «Why Is the Force Still with Us?», *New Yorker*, 6/1/1997, pág. 50.

«George cree que»: Nancy Allen, EA, 14/XI/1997.

«Ya están nerviosos»: Huyck, EA, 16/VI/1994.

«Empezaron a rodar»: Martin, EA, 14/X/1995

«Se te suben»: Scorsese, EA, 1/VIII/1991.

«Después de Malas»: Sandy Weintraub, EA, 3/11/1992.

«No sabía cómo»: Scorsese, EA, 7/V/1996.

«Todo fue culpa» y sig.: Martin, EA, 14/X/1995.

«¡Cómo has podido!» y sig.: Pat Hackett, *The Andy Warhol Diaries*, Nueva York, 1989, pág. 92.

«Cuando volví, me»: Chris Mankiewicz, EA, 21/VI/1994.

«De Palma —y eso»: Huyck, EA, 28/VI/1994.

«ILM no existía»: Nelson, EA, 11/XI/1994.

«Como siempre había»: Robbins, EA, 2/V/1997.

«ILM era un desastre»: Marcia Lucas, EA, 3/11/1997.

«Trabajábamos bajo»: Nelson, EA, 11/XI/1994.

«Sabía que iba» y sig.: Pollock, *Skywalking*, pág. 150.

«Se puede hacer»: Idem.

«No quería ver»: Idem, pág. 165.

«Cuando Steven ya»: Gottlieb, EA, 13/VI/1997.

«Se entendieron»: De Palma, EA, 9/XI/1993.

«Cualquiera diría»: De Palma, EA, 9/XI/1993.

«Era una belleza»: Cohen, EA, 12/V/1995.

«Sé que es un director» y sig.: McBride, *Steven Spielberg*, pág. 295.

«George sólo pide»: Howard Kazanjian, EA, 29/VI/1994.

«Cuando George y Gary»: Huyck, EA, 16/VI/1996.

«Comprendí por qué»: Scanlon, «The Force Behind George Lucas». «George, tú puedes»: Pollock, *Skywalking*, pág. 64.

«De acuerdo; lo mismo»: Seabrook «Why Is the Force Still with Us?», págs. 46, 48.

«George se sentaba»: Katz, EA, 16/VI/1994.

«Tengo cincuenta»: Marcia Lucas, EA, 3/111/1997.

«George no me dejó»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.

«Sólo tengo el»: Marcia Lucas, EA, 3/111/1997.

«Marcia respetaba a»: Hirsch, EA, 15/XI/1993.

«Abandonó a George»: Katz, EA, 16/VI/1994.

«Para George, el»: Huyck, EA, 16/VI/1994.

«Cuando le oí decir»: Scorsese, EA, 7/V/1996.

«Creía que no iba»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.

«Sabía que Spielberg»: McBride, *Steven Spielberg*, pág. 276.

«¿Por qué no le cedés...?!»: Jim Bloom, EA, 3/111/1997.

«Pedí una película»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.

«¿No lo entiendes?»: McBride, *Steven Spielberg*, pág. 296.

«El feminismo empezaba»: Cohen, EA, 12/V/1995.

«Por la forma en que se comportaba»: Gottlieb, EA, 13/VI/1997.

«Me gustaba Amy»: Marcia Lucas, EA, 30/IV/1997.

«Me alegro de no»: Richard Licata, *New York Daily News*, 19/111/1978.

«Amy era como la»: Marcia Lucas, EA, 3/111/1997.

«¿De quién es?»: Fuente confidencial.

«Si el 29 de marzo»: Bert Lovitt, EA, VII-IX/1997.

«Sin pensárselo» y sig.: Taplin, EA, 30/VII/1991.

«Te angustias»: Scorsese, EA, 18/VII/1997.

«Es At Long Last» y sig.: Entrevistas del autor con Katz y Huyck, 16/VI/1994; George Lucas, 2/V/1997; Marcia Lucas, 3/111/1997; Spielberg, 9/XII/1996; Robbins, 2/V/1997; Allen, 14/XI/1994; Cocks, 7/111/1996.

«Recuerdo el día»: Nelson, EA, II/XI/1994.

«La guerra de las galaxias»: Murch, EA, 20/IV/1997.

«Los preestrenos siempre» y sig.: Hirsch, EA, 15/XI/1993.

«He hecho todo»: Katz y Huyck, EA, 28/VI/1994.

«Había gente por»: George Lucas, EA, 2/V/1997.

«Estoy seguro de que»: Katz y Huyck, EA, 16/VI/1994.

«Manda dinero»: Baxter, *Steven Spielberg*, pág. 2.

«Por Dios, Harrison»: Cocks, EA, 7/111/1996.

«Cuando nuestro tráiler»: Smith, EA, 13/XII/1996.

«Esta película va»: Green, EA, 3/XII/1996.
 «Es probable que»: Smith, EA, 13/XII/1996.
 «Probablemente lo»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
 «Se sentaban los»: Nairn-Smith, EA, 29/IX/1994.
 «Durante un tiempo»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
 «Y yo que creía que»: Burstyn, EA, 10/IV/1996.
 «Dios, si la he deseado»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
 «Me enfadé mucho»: Scorsese, EA, 13/VII/1991.
 «Estaba demasiado» y sig.: Scorsese, EA, 18/VII/1997.
 «El problema de Toro»: Martin, EA, 14/X/1995.
 «Yo no quería hacer»: Scorsese, EA, 1/VIII/1991.
 «¿Por qué lo haces?»: Pollock, EA, 21/1/1993.
 «Oh, voy a tener» y sig.: Coppola, EA, 31/VII/1997.
 «Estos chicos se»: Milius, EA, 31/1/1992 y 16/11/1992.
 «Paremos en Twentieth»: Thompson, EA, 18/X/1995.
 «Ladd me dejó»: Altman, EA, 3/V/1996.
 «Si eres el ejecutivo»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.
 «Cuando empecé, me»: Pollock, *Skywalking*, pág. 247.
 «de las películas en que»: Kael, «Fear of Movies», *New Yorker*, 25/IX/1987.
 «En efecto, los grandes»: Peter Biskind, «The Last Crusade», en: *Seeing Through Movies*, Nueva York, Mark Crispin Miller, ed., 1990.
 «sacó a los jóvenes»: Kirk Honeycutt, «Milius the Barbarian», *American Film*, V/1982.
 «le demostró a la»: Pollock, *Skywalking*, pág. 186.
 «No era una película»: Scanlon, «The Force Behind George Lucas».
 «Lo que mi generación»: Robert Lindsey, «The New New Wave of Film Makers», *New York Times*, 28/V/1978.
 «Soy un defensor» y sig.: George Lucas, EA, 2/V/1997.
 «La guerra de las...»: Scorsese, EA, 7/V/1996.
 «Cuando estaba en»: Milius, EA, 9/1/1992.
 «La guerra de las...»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
 «La guerra de las...»: George Lucas, EA, 2/V/1997.
 «No están subvencionando»: Scorsese, EA, 18/VII/1997.
 «El verano pasado»: Altman, EA, 30/VI/1997.
 «En este momento»: Marcia Lucas, EA, 3/11/1997.

12. EL DERRUMBE

Epígrafe: Coppola, EA, 31/VII/1997.

«Que la Fuerza» y sig.: Fuente confidencial.

«No venga aquí»: Fuente confidencial.

«En la película hay»: Fred Forrest, EA, 23/XI/1997.

«Entrabas ahí y»: Sam Bottoms, EA, 20/IV/1996.

«Comprendí cómo había» y sig.: Leonard Schrader, EA, 17/XI/1994.

«Yo desglosé la»: Paul Schrader, EA, 13/XII/1995.

«Prueba esto, te hará» y sig.: Paul Schrader, EA, 19/XII/1991.

«Richard empezó a»: Paul Schrader, EA, 11/XII/1997.

«Más o menos tres»: Paul Schrader, EA, sin fecha.

«Siempre pensé que»: Janice Hampton, EA, 16/VI/1997.

«Te diré una cosa»: Toback, EA, 12/XII/1994.

«se parece mucho»: Pollock, *Skywalking*, pág. 193.

«Su personalidad había»: Nancy Tonery, EA, 9/IV/1997.

«Francis no le pagó»: Ruddy, EA, 12/11/1997.

«Es su avión»: Skager, EA, 4/III/1997.

«un cargamento de mierda»: Eleanor Coppola, *Notes on the Making of Apocalypse Now*, Nueva York, 1991, pág. 63.

«Aquello era un estado»: Tonery, EA, 9/IV/1997.

«Pasamos un par de»: Hellman, EA, 20/VI/1994.

«A Hal le resultaba muy»: Mimi Machu Mireille, EA, 4/11/1995.

«Después de Bienvenido»: Bart, EA, 23/X/1995.

«Una de las razones»: Wexler, EA, 18/VIII/1995.

«Cuando Hal aparecía» y sig.: Hampton, EA, 16/VI/1997.

«No recuerdo haberme»: Eva Gardos, EA, 6/XII/1997.

«Yo lo llamaba»: Jones, EA, 5/X/1994.

«Pero Hal ya estaba»: Bart, EA, 23/X/1995.

«La mayoría de las veces»: Berg, EA, 20/X/1995.

«Cuando Marty regresó»: Jean Vallely, «Martin Sheen: Heart of Darkness, Heart of Gold», *Rolling Stone*, 1/XI/1979, pág. 48.

«Empecé a fumar hierba»: Breskin, *Inner Views*, pág. 47.

«Intentó seducir a la» y sig.: Brooke Hayward, EA, 24/IV/1997.

«disparó unos cuantos»: Maria Hopper, EA, 4/1/1998.

«“Tienes que sacar»: Brooke Hayward, EA, 24/IV/1997.

«Seguro, le había pegado»: Fuente confidencial.

«El tipo que buscó»: Frederickson, EA, 10/V/1995.

«Todos esperábamos»: Fuente confidencial.

«Dejar que la película»: Coppola, EA, 31/VII/1997.

«El palacio parecía»: Mathison, EA, 17/XII/1997.

«Ella no decía nada»: Fuente confidencial.

«Nunca sentí que»: Breskin, *Inner Views*, págs. 46-47.

«como la chica que»: ídem, pág. 48.

«Mira, hay estas tres»: Fuente confidencial.

«[Kael] era una marisabidilla»: Coppola, EA, 31 /VII/1997.

«Nunca, en ninguna»: Eleanor Coppola, *Notes on the Making*, págs. 173, 176.

«Warren, que era uno»: Ashley, EA, 11/XII/1997.

«¿Quieres hacer un...?»: Fuente confidencial.

«Barry tenía sus niños»: Simpson, EA, 21/VII/1993.

«Warren es un artista» y sig.: Henry, EA, 7/XII/1994.

«la misma situación»: Eleanor Coppola, *Notes on the Making*, pág. 177.

«Estábamos en la jungla»: *Heart of Darkness*, documental.

«Yo estaba metido en»: Breskin, *Inner Views*, pág. 46.

«El montaje pasó a»: Fuente confidencial.

«Todo lo que tengo»: Jerry Ross, EA, 6/X/1997.

«íbamos a trabajar»: Richard Candib, 2/X/1997.

«La emoción me inundó»: Eleanor Coppola, *Notes on the Making*, págs. 211-212, 229-230.

«Puedes quedarte con ella»: Tim Holland, EA, 3/XI/1997.

«Sí, quise adoptar»: Hodenfield, «The Sky Is Full of Questions», *Rolling Stone*, 26/1/1978.

«Mirad, basta con apretar»: Cohen, EA, 12/V/1995.

«Warren se ve a sí»: Aaron Lathern, «Warren Beatty Seriously», *Rolling Stone*, 1/IV/1982.

«Hasta Barry Diller»: Simpson, EA, 21/VII/1993.

«Warren podía imponer»: Evans, EA, 11 /VI/1994.

«cine hecho para» y sig.: Kael, «Fear of Movies», 25/IX/1978.

«Ma Barker y su banda»: James Wolcott, *Vanity Fair*, IV/1997.

«Yo pensaba que Toback» y sig.: Beatty, EA, sin fecha.

«Después de seis meses»: Toback, EA, sin fecha.

«Como [Kael] tenía»: Paul Schrader, EA, 3/XII/1991.

«Estamos hablando de»: Henry, EA, 7/XII/1994.

«Se portaron maravillosamente»: Kael, EA, 5/VIII/1995.

«Francis se pasó meses»: Fuente confidencial.

«Le pregunté a Francis»: Fuente confidencial.

«Era como caminar pisando»: Bottoms, EA, 20/IV/1996.

«Parte de la dinámica»: Mathison, EA, 7/XII/1997.

«No sabíamos qué»: Steven Bach, *Final Cut*, Nueva York, 1985, pág. 101.

«Eisner le tenía miedo»: Simpson, EA, 3/V1/1992, 14/VI/1992.

«La princesa Grace»: Altman, EA, 3/V/1996.

«Ninguno de nosotros»: Simpson, EA, 14/VI/1992.

«Cuando terminó el rollo» y sig.: Altman, EA, 3/V/1996.
«Don, Don».: Simpson, EA, 14/VI/1992.
«Deek, Deek»: Terri Minsky, entrevista, sin fecha.
«Hay una escena en»: Altman, EA, 3/V/1996.
«Cuando Scottie entró en»: Thompson, EA, 18/X/1995.
«Era lo que se dice»: Tewkesbury, EA, 13/X/1995.
«Mucha gente odiaba» sig.: Altman, EA, 3/V/1996.
«Bob siempre fue un poco»: Alian Nichols, EA, 1/V/1996.
«hacer una versión»: Bach, *Final Cut*, pág. 211.
«Francis, he tomado» y sig.: Robert Dalva, EA, 10/111/1997.
«¿Te das cuenta, Warren?» y sig.: Coppola, EA, 27/VI/1996.
«No quiero tener»: Skager, EA, 4/111/1997.
«Se sentirá deprimido». Breskin, *Inner Views*, pág. 45.
«¡Gobernaremos Hollywood!»: Baxter, *Steven Spielberg*, pág. 191.
«La imposible cuestión»: Breskin, *Inner Views*, pág. 48.
«sólo para ver»: Goodwin y Wise, *On the Edge*, pág. 270.
«Era *Apocalypse Now*»: Towne, EA, 61X1/1997.
«Seamos claros; a los»: Bogdanovich, EA, 19/X/1995.
«Hacer cine es como»: Coppola, EA, 14/1X71990.

13. VÍSPERA DE DESTRUCCIÓN

Epígrafe: Martin Scorsese, EA, 8/V/1996.
«Nunca pudo resistirse»: Winkler, EA, 17/111/1992.
«Marty iba tan pasado»: Taplin, EA, 16/111/1992.
«Formábamos una extraña»: Robbie Robertson, EA, sin fecha.
«Fue una pena que»: Sandy Weintraub, EA, 3/II/1992.
«La casa de Marty»: Robertson, EA, sin fecha.
«Parecíamos vampiros»: Martin, EA, 14/X/1995.
«Llamaban al montador»: Taplin, EA, 16/111/1992.
«Al principio tenía»: Scorsese, EA, 11/1991.
«El médico le dijo»: Robertson, EA, sin fecha.
«Todo era cuestión»: Scorsese, EA, 7/V/1996.
«Siempre he sentido»: Tanen, EA, 22/1/1993.
«¿A ti qué te pasa?» y sig.: Martin, EA, 14/X/1995.
«Me acostaba con»: Scorsese, EA, 7/VI1996.
«A Marty le gusta un»: Martin, EA, 14/X/1995.
«Siempre me cabreaba»: Scorsese, EA, 7/V/1996.
«Sin coca, no hay»: Martin, EA, 14/X/1995.
«Al final, mientras veía» y sig.: Scorsese, EA, 7/V/1996.

«De acuerdo. Dime» y sig.: Martin, EA, 14/X/1995.

«¿Qué está pasando?»: Kelly, *Martin Scorsese*, pág. 123.

«Un día, Marty»: Martin, EA, 14/X/1995.

«Cuando las grandes empresas»: George Lucas, EA, 2/V/1997.

«Cuando George pudo»: Marcia Lucas, EA, 3/111/1997.

«Soy el único de»: Coppola, 31 /VII/1997.

«Escribía colocado»: Paul Schrader, EA, 19/XII/1991.

«Hubo una época»: Rosenman, EA, 28/1/1992.

«Los árbitros del gusto»: Milius, EA, 31/1/1992.

«Me empezaron a»: Paul Schrader, EA, 13/XII/1995.

«Steve no te hacía»: Milius, EA, 16/111/1992.

«Nos habría ido mejor»: McBride, *Steven Spielberg*, pág. 306.

«El poder se te»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.

«Para abril estaré»: McBride, *Steven Spielberg*, pág. 525.

«Me enamoré de Willie»: Amy Irving, EA, 22/1/1998.

«Para él, romper con»: Robbins, EA, 9/V/1997.

«Es muchísimo más»: Hirschberg, «Will Hollywood's Mr. Perfect Ever Grow Up?», pág. 38.

«La vida finalmente»: Janos, «Steven Spielberg».

«Los dos eran boxeadores»: Paul Schrader, EA, 13/XII/1995.

«De Niro vio ese»: Scorsese, EA, 8/V/1996.

«era un lugar estupendo»: Simpson, EA, 19/XII/1991.

«Acabábamos de hacer»: Mike Medavoy, EA, 9/V/1995.

«Estábamos en una posición» y sig.: Winkler, EA, 17/111/1992. «Tenemos que darle»: Paul Schrader, EA, 13/XII/1995.

«Bob y yo nos pinchábamos»: Scorsese, 7/V/1996.

«De Niro trató de evitar» y sig.: Paul Schrader, EA, 13/XII/1995.

«Yo soy capaz de»: Scorsese, EA, 8/V/1996.

«Nos quedamos sin coca» y sig.: Martin, EA, 14/X/1995.

«¿Es suya esta sangre?»: Scorsese, EA, 8/V/1996.

«Finalmente Marty»: Robertson, EA, sin fecha.

«¿Qué te pasa, Marty?»: Martin, EA, 14/X/1995.

«ese mecánico»: Hillary Johnson, «Cybill Shepherd: Braking the Ice», pág. 54.

«Ella no estaba»: Fuente confidencial.

«Estaba totalmente» y sig.: Colleen Camp, EA, 29/X/1997.

«Mira, alguien está»: Henry, EA, 7/XII/1994.

«¿Dónde está Peter...?» y sig.: Camp, EA, 29/X/1997.

«Se me cayó el»: Bogdanovich, EA, 19/X/1995.

«Pensaba que podía»: Scorsese, EA, 7/V/1996.

«Será mejor que»: Kelly, *Martin Scorsese*, pág. 125.

«Tal como está escrita» y sig.: Bach, *Final Cut*, págs. 164-166.

«La clave era la escena»: Scorsese, EA, 8/V/1996.

«Se había vuelto muy»: Tanen, EA, 22/1/1993.

«Es como si David»: Bach, *Final Cut*, pág. 256.

«Tenían tantas ganas»: Mankiewicz, EA, 23/VI/1994.

«Me lo tomé muy a pecho»: Scorsese, EA, 8/V/1996.

«Después de *New York*» y sig.: Scorsese, EA, 18/VI/1997.

«Has tardado más»: Scorsese, EA, 7/V/1996.

«Se atiborró de helado»: Martin, EA, 14/X/1995.

«Mi salud me hizo»: Towne, EA, 28/X/1997.

«¿Qué piensas, Towne?» y sig.: Anthea Sylbert, EA, 22/VII/1993.

«Nunca vi a nadie»: Payne, EA, 10/1/1995.

«Lo abandonó todo por»: Payne, EA, 24/11/1995.

«Estaba abrumado por»: Patty James, EA, 27/IV/1996.

«Robert era incapaz»: Chapman, EA, 28/11/1997.

«Cuando de veras»: James, EA, 27/IV/1996.

«He metido la pata»: Payne, EA, 20/V/1997.

«Déjame que sea muy»: Fuente confidencial.

«Es todo mentira»: Geffen, EA, 6/1/1998.

«Escribe una línea»: James, EA, 7/V/1996.

«Si eras del círculo»: Smith, EA, 13/XII/1996.

«En uno de los cajones»: James, EA, 14/XI/1996.

«Pasaban un montón»: Geffen, EA, 18/IV/1996.

«Bob iba del plató»: Smith, EA, 13/XII/1996.

«Recuerdo que Geffen»: Chapman, EA, 28/11/1997.

«Se disparó el presupuesto»: Geffen, EA, 18/IV/1996.

«Robert se había vuelto»: Payne, EA, 10/1/1995.

«Soy rico, Bick»: Towne, EA, 6/XI/1997.

«Diller le dijo no»: Fuente confidencial.

«Bert competía con»: Monte Hellman, EA, 15/11/1995.

«¿Cómo has podido hacer...?»: Blauner, EA, 7/VI/1994.

«Yo quería actores con» y sig.: Michie Gleason, EA, 13/V/1995.

«No alcancé ni una»: Scorsese, EA, 8/V/1996.

«Las luces se encendieron»: Bach, *Final Cut*, pág. 347.

«El póster con»: Scorsese, EA, 1/VIII/1991.

«uno de los personajes»: Ehrenstein, *The Scorsese Picture*, pág. 68.

«*Lapuerta del cielo* es»: Bach, *Final Cut*, pág. 363.

«Sí, el director es»: Hellman, EA, 20/VI/1994.

«De repente hubo un» y sig.: Altman, EA, 3/V/1996.
 «La puerta del cielo nos»: Scorsese, EA, 8/V/1996.
 «Lo que tuvo lugar»: Coppola, EA, 19/XII/1994.
 «Fui a ver a Brandon»: Boorman, EA, 22/11/1995.
 «Lo que hizo que»: Milius, EA, 9/1/1992.
 «Si alguien puede»: Justin Wyatt, *High Concept*, Austin, Texas, 1994, pág. 13.
 «Don rediseñó la forma»: Craig Baumgarten, EA, 2/11/1996.
 «Don era capaz de»: Cohen, EA, sin fecha.
 «Diller siempre hacía»: Yablans, EA, 3/VI/1996.
 «nunca le importó mucho»: Simpson, EA, 21/VII/1993.
 «El cine de autor»: Bogdanovich, EA, 19/X/1995.
 «Yo tenía una película»: Art Linson, EA, 10/11/1992.
 «Al tomar conciencia»: Gay Tálese, «Francis Coppola», *Esquire*, VII/1981, pág. 80.
 «Antes sólo había»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.
 «En los años setenta»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.
 «El verdadero problema»: Mike Bygrave, «Inside the Studio», *Sight and Sound*, invierno de 1983, pág. 20.
 «Esos exámenes cambiaron»: Bart, EA, 17/IV/1992.
 «En los años setenta»: Michael Phillips, EA, 14/11/1992.
 «ser secuestrado por»: Sontag, «The Decay of Cinema».
 «Durante gran parte»: Towne, EA, 6/XI/1997.
 «Marty quería la misma»: Sandy Weintraub, EA, 30/VII/1991. 529
 «Cuando perdí con»: Scorsese, EA, 1/VIII/1991.
 «Durante el rodaje» y sig.: Scorsese, EA, 7/V/1996.
 «Quería que me pasara»: Cathleen Young, *Isabella Rossellini*, Nueva York, 1989, pág. 96.
 «Los peces gordos»: Scorsese, EA, 1/VIII/1991.
 «A comienzos de la década»: Bart, EA, 17/IV/1992.
 «Dijeron que para ellos»: Scorsese, EA, 7/V/1996.
 «Tuve que decidir» y sig.: Scorsese, EA, 1/VIII/1991.

14. «LA HEMOS CAGADO»

Epígrafe: Coppola, EA, 19/XII/1994.

«A mediados de los»: Bogdanovich, EA, 19/X/1995.
 «Ninguno de nosotros»: Kidder, EA, 17/IV/1993.
 «Para mí personalmente»: Scorsese, EA, 1/VIII/1991.
 «Ya no es divertido».: Richard Schickel, EA 18/1/1996.
 «Cuando me las arreglaba» y sig.: Paul Schrader, EA, 19/XII/1991.

«Llamaba a un psiquiatra»: Smith, EA, 13/XII/1996.

«Cuando la película»: Milius, EA, 9/1/1992.

«Nastassja Kinski insiste» y sig.: Tanen, EA, 22/1/1993.

«Jerry Hellman me» y sig.: Paul Schrader, EA, 19/XII/1991.

«El juego se había»: Paul Schrader, EA, 13/XII/1995.

«Sentí de repente»: Friedkin, EA, 19/IV/1996; Segaloff, *Hurricane Billy*.

«Te diré cómo funciona»: Coppola, EA, 27/VI/1996.

«Odiaban a Billy»: Green, EA, 3/XII/1996.

«Quemé un montón» y sig.: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«Ni los grandes»: Coppola, EA, 27/VI/1996.

«l os directores tenían»: Yablans, EA, 3/VI/1996.

«Francis sólo se quedó»: Spielberg, EA, 9/XII/1996.

«La arrogancia y los»: Friedkin, EA, 20/IV/1996.

«Todos creíamos que»: Friedkin, EA, 19/IV/1996.

«No sabíamos cómo»: Bogdanovich, EA, 19/X/1995.

«La teoría del cine»: Martin, EA, 14/X/1995.

«En ese momento» y sig.: Bogdanovich, EA, 19/X/1995. «Cuando Dorothy murió»: Michael Ventura, «Peter Bogdanovich: “What is the Point of Making Pictures?”», *LA Weekly*, 28/V-3/VI/1982.

«El día que mataron»: Geoff Andrew, «Mourning Has Broken», *Time Out*, 5/XII-12/XII/1990.

«Mi excusa es que»: Bogdanovich, EA, 29/VI/1994.

«¿Te acuerdas de mí?»: Fuente confidencial.

«Yo no hago esas cosas»: Coppola, EA, 31 /VII/1997.

«Es como si tu»: Pollock, *Skywalking*, pág. 245.

«Hay personas que»: Idem.

«Francis me ayudó»: Idem, pág. 80.

«Pensé que Francis»: Idem, pág. 244.

«Los mejor preparados»: Goodwin y Wise, *On the Edge*, pág. 278. «Me ilusioné cuando»: Robbins, EA, 2/V/1997.

«La voz de Coppola»: Dalva, EA, 10/11/1997.

«Francis no soportaba»: Skager, EA, 4/11/1997.

«Francis era un hombre»: Dalva, EA, 10/11/1997.

«*Corazonada* empezó»: Skager, EA, 4/11/1997.

«*Corazonada* enterró»: Robbins, EA, 2/V/1997.

«En cierto modo, Spiotta»: Coppola, EA, 31 /VII/1997.

«George no podía»: Huyck, EA, 28/VI/1994.

«Todos los viernes»: Skager, EA, 4/11/1997.

«Con el derrumbe»: David Thomson y Lucy Cray, «Idols of the King», *Film*

Comment, XJ1983, pág. 72.

«Estoy en la ruina»: Fuente confidencial.

«*Apocalypse Now* fue»: Coppola, EA, 27/VI/1996.

«Antes de *El padrino*»: Ruddy, EA, 12/11/1997.

«Steve, si vas a» y sig.: Fuente confidencial.

«No sé si quiero»: Fuente confidencial.

«Cuando Steven decidió»: Steven Schiff, «Seriously Spielberg», *New Yorker*, 21/11/1994.

«Tuve un crío»: Baxter, *Steven Spielberg*, pág. 330.

«Empecé mi carrera»: Idem, pág. 321.

«Kate supo manipular»: Katz, EA, 28/V1/1994.

«Cuando empezaron»: Milius, EA, 9/1/1992.

«Le dije: “¿Qué hace...?”»: Robbins, EA, 2/V/1997.

«John, ¿has venido...?»: Gottlieb, EA, 13/V1/1997.

«Para mí, la gota» y sig.: Marcia Lucas, EA, 3/11/1997.

«Fue una violación»: Robbins, EA, 2/V/1997.

«Lo que ocurría era»: Gómez, EA, 15/VI/1994.

«Creo que lo que Marcia»: Murch, EA, 20/IV/1997.

«Él fue muy duro»: Marcia Lucas, EA, 3/11/1997.

«Cuando se divorció»: Coppola, EA, 31 /VII/1997.

«Un recluso casi total»: Aljean Harmetz, «*Star Wars* Is 10, and Lucas Reflects», *New York Times*, 21/V/1987.

«Francis trató de hacer»: Milius, EA, 9/1/1992.

«Lo mismo me ocurrió»: George Lucas, EA, 2/V/1997.

«Tuviste tu oportunidad»: Pollock, *Skywalking*, pág. 277.

«Me llevó mucho tiempo»: George Lucas, EA, 2/V/1997.

«*El padrino* con música»: Evans, EA, 11/11/1997.

«Gángsters, música»: Evans, *The Kid Stays*, pág. 328.

«Necesito tu ayuda»: Coppola, EA, 31 /VII/1997.

«Los del IRS»: Richard Sylbert, EA, 25/VIII/1992.

«Yo no quería hacer»: Coppola, EA, 31 /VII/1997.

«Eh, me gustaría»: Fuente confidencial.

«¡Quiero ser él!»: Fuente confidencial.

«Me entraron ganas»: Evans, EA, 27/11/1994.

«Woody Allen se sienta»: Coppola, EA, 27/VI/1996.

«Empecé a alertar»: Rosenman, EA, 28/1/1992.

«Si comparas a gente»: Paul Schrader, EA, 8/1/1992.

«Siempre había tratado» y sig.: Paul Schrader, EA, 13/XJI/1995.

«Stephen Sondheim dice»: Rosenman, EA, 28/1/1992.

«Tiene más inteligencia»: Kael, EA, 5/VIII/1995.
«Para mi hermano»: Leonard Schrader, EA, 17/XI/1994.
«Ingresé voluntariamente» y sig.: Hopper, EA, 15/VII/1995.
«Robert se puso furioso»: Steve Roth, EA, 1/11/1996.
«Evans era esa persona»: Fuente confidencial.
«Hay más cruces»: Evans, EA, 11/111/1997.
«un chino judío»: Fuente confidencial.
«Evans siempre me» y sig.: Richard Sylbert, EA, 16/VI/1993.
«Creo que Towne»: Ivor Davis, «Can Jack Save Jake», *Los Ángeles*, XII/1989.
«Towne realmente ha»: Kael, EA, 5/VIII/1995
«Jack fue una de»: Towne, EA, 6/XI/1997.
«Bob era un hombre»: Bart, entrevistado por Terri Minsky, V/1989.
«Cuando Huey murió»: Bob Rafelson, EA, 10/XI/1993.
«A pesar del enorme» y sig.: Fuente confidencial.
«Bert se cabreó»: Blauner, EA, 30/X/1997.
«El dinero no fue» y sig.: Gittes, EA, 12/XII/1994.
«Cuando me necesites» y sig.: Blauner, EA, 30/X/1997.
«Jack es el rey» y sig.: Gittes, EA, 12/XII/1994.
«Adoro a Bert»: Hopper, EA, 15/VII/1997.
«Cuando los matrimonios»: Henry, EA, 7/XII/1994.
«¡Vete a la mierda, Jack!»: Fuente confidencial.
«Los directores, para»: Don Devlin, EA, 17/VI/1994.
«Creíamos, como»: Pollock, *Skywalking*, pág. 86.
«He perdido ocho»: Persky, EA, 26/11/1995.
«Terminamos de rodar»: Mulvehill, EA, 25/VIII/1994.
«Me rindo, no puedo»: Fuente confidencial.
«Hal dijo: “Puedo”»: Dern, EA, 15/VI/1995.
«Tengo lo mismo»: Beatty, EA, 28/VI/1994.
«Fui a su casa»: Hellman, EA, 20/VI/1994.
«¿Existe algo como...?»: Beatty, EA, 28/VI/1994.
«La verdad es que»: Hellman, EA, 20/VI/1994.
«Vio a Shari y»: Mulvehill, EA, 25/VIII/1994.
«Bueno, ya están aquí»: Berg, EA, 20/X/1995.
«Bob, me están llamando» y sig.: Jones, EA, 5/X/1994.

FOTOGRAFÍAS



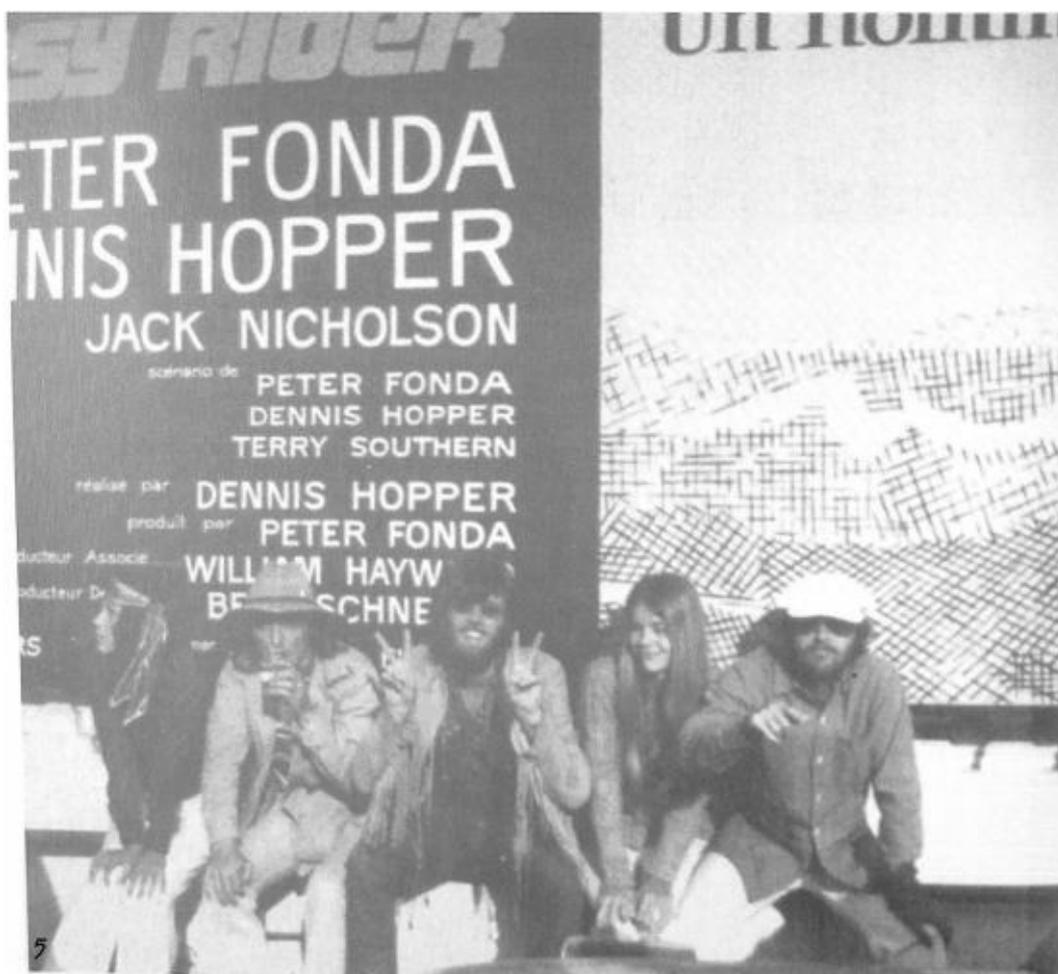
Gene Hackman, Arthur Penn y Warren Beatty echando sangre sobre Bonnie y Clyde.



Dennis Hopper era «violento y peligroso», dice Brooke Hayward. «Cuando por fin nos divorciamos, probablemente podría haber reclamado la mitad de lo que había ganado con *Easy Rider* (*En busca de mi destino*), pero me negué a aceptar un céntimo de él, no quería que me persiguiera con una escopeta y me matara».



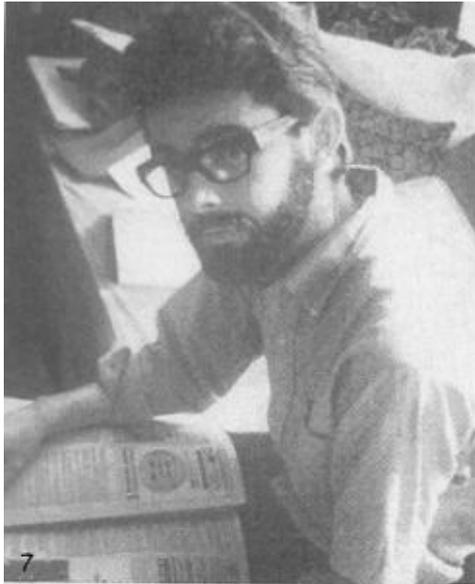
Peter Fonda en su leonera: «Cuando se estrenó *Easy Rider* (*En busca de mi destino*), todo el mundo se puso a comentar el significado de la famosa frase de Wyatt, “La hemos cagado”», dice Fonda. «Mi motivación era: “Hola, [Dennis], jodido fascista, has echado a perder nuestra gran oportunidad”».



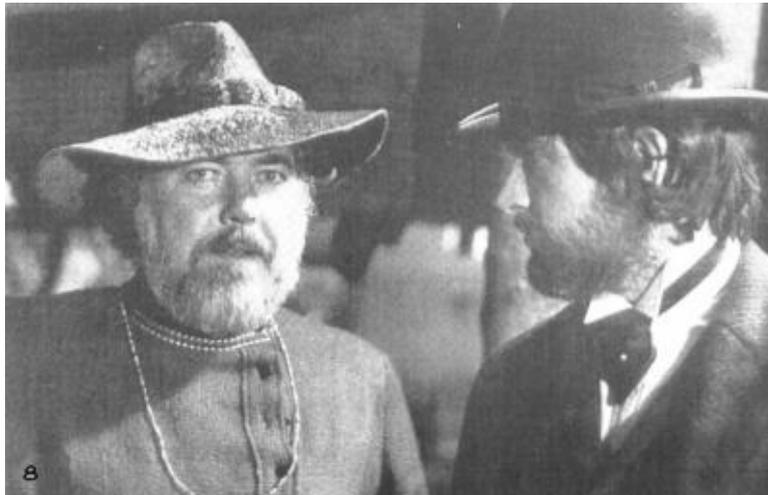
La pandilla de *Easy Rider* (*En busca de mi destino*) va a Cannes en 1969 (de izquierda a derecha: Hopper, Fonda, Jack Nicholson). Cuenta Fonda —en broma— que, cuando ya no cupo duda alguna de que la película podía ser un éxito, los ejecutivos de Columbia dejaron de sacudir la cabeza con aire de no entender nada y comenzaron a hacer que sí con la cabeza con aire de no entender nada.



Tras poner fin a su matrimonio con el actor-director, que duró apenas una semana, Michelle Phillips (derecha, con Nicholson y Hopper) le sugirió a Hopper que se suicidara.



George Lucas, hacia 1971. El director, que nunca le perdonó a Warner Bros, que recortara THX:1138, dijo: «Estaban cortándole los dedos a mi bebé».



Beatty vestido de McCabe (para el rodaje de *Los vividores*) y el director Robert Altman vestido como Timothy Leary. Dice Beatty: «Si yo hubiera sido el productor, habría matado a Robert Altman».



Beatty y Christie (arriba) en una gala benéfica del American Film Institute, en Nueva York, y (abajo) en el L.A. Forum el 15 de abril de 1972. «Si alguna vez existió una estrella para la cual el estrellato no significara absolutamente nada, ésa fue Julie», dice Robert Towne. Un día dejó boquiabierto a Beatty, su amante y compañero de reparto en *Los vividores* y *Shampoo*, cuando perdió un cheque de mil dólares por la calle.



Los años setenta fueron una «espléndida década de esperanza», dice Toby Rafelson, aquí con su marido, Bob Rafelson, poco después de mudarse a Los Ángeles a principios de los sesenta. «Después, poco a poco, todos empezamos a meternos en esas zonas extrañas de la vida, autodestructivas, caprichosas e impredecibles que

acabaron destruyéndonos, y destruyendo la estructura de todo lo que nos rodeaba».



Antes: «Polly [mi mujer] me acusó de estar loco por Cybill el mismo día en que llegamos al lugar de rodaje» de *La última película*, dice Peter Bogdanovich aquí con Platt varios años más tarde. «Eso me irritó muchísimo».



Después: «Nunca sentí por nadie lo que sentí por Cybill, fue una de esas épocas en que la vida sencillamente te ordena lo que tienes que hacer, en que no tienes el verdadero control de la situación».



«Marty me pareció la cosa más mona que había visto jamás», recuerda Sandy Weintraub. «Era un poco regordete, llevaba el pelo largo y no tenía cuello; además, era más bajito que yo».



Bert Schneider y Candice Bergen: un día en las carreras. Schneider le insistía en que tenía que relajarse, estar más en contacto con sus sentimientos, tomarse alguna vez un ácido.



Tras conocer a Huey Newton, Schneider dijo: «Si no es Mao, dejo de llamarme Bert Schneider».



Bob Evans, Charlie Bluhdorn y Frank Yablans, la «familia Manson» de Paramount, disfrutaban de un raro momento de paz.



Evans y su esposa, Ali MacGraw, en la fiesta organizada para el estreno de El padrino. Dice Evans: «Me miraba a mí y pensaba en la polla de Steve McQueen».



Bogdanovich dirige a Shepherd en Daisy Miller. Dice su representante, Sue Mengers: «[Peter] siempre se protegió contra los protagonistas atractivos, no quería que hicieran pareja con Cybill, y quería a actores a los que pudiera sentirse superior».



El francófilo Billy Friedkin se cavó su propia fosa cuando, inexplicablemente, hizo *Carga maldita*, un remake de *El salario del miedo*.



Demasiadas cosas buenas: Francis Coppola con tres Oscars por *El padrino II*.



Beatty le hinca el diente a Carrie Fisher en el plató de *Shampoo*.



Beatty habla mientras Robert Towne, coguionista de *Shampoo*, escucha.



Julie Payne, pareja de Towne, en el estreno de *Shampoo*, con David Geffen.



Schneider y Peter Davis, el director de *Hearts and minds*, con sus oscars, el 8 de abril de 1975. Bert tiene en la mano el telegrama del Gobierno Provisional Revolucionario del Vietnam que escandalizó al público.



Scorsese en el plató de *Taxi driver*, flanqueado de izquierda a derecha, por Shepherd, Jodie Foster y Albert Brooks.



Marcia y George Lucas en la sala de montaje. Según Marcia, George siempre decía que hacer participar emocionalmente al público era sencillo, que cualquiera podía hacerlo con los ojos vendados.



Dice Nancy Tonery, supervisora del guión de *Apocalypse Now*: «La personalidad [de Coppola] había cambiado. Algo le ocurrió, antes o durante el rodaje en Filipinas. Ya no respetaba las convenciones, pisoteaba a todo el que podía».





Dennis Hopper le caía tan gordo a Marlon Brando que no hicieron juntos ninguna escena de *Apocalypse Now*.



Coppola con Cyndi Wood, Linda Carpenter y Colleen Camp (3 de diciembre de 1976).



Scorsese de juerga con Julia Cameron, su esposa, y Liza Minnelli, su amante.



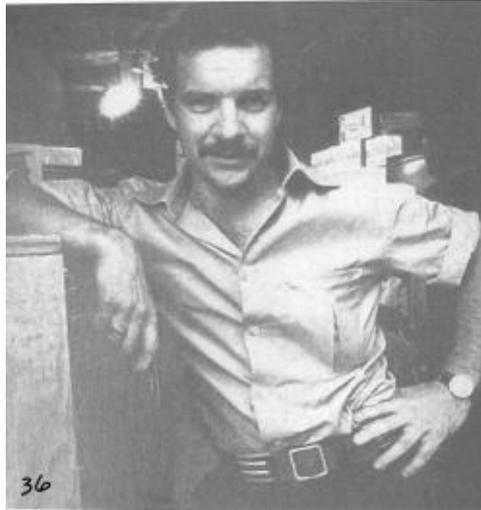
Scorsese con Robbie Robertson. Reflexiona su ex novia Sandy Weintraub: «Una pena que Marty no fuese gay. La mejor relación que tuvo en su vida fue, muy probablemente, la que tuvo con Robbie».



Steven Spielberg y Amy Irving. Aunque varios de los amigos de Spielberg pensaban que ella lo utilizaba, Irving reconoció las limitaciones de las películas firmadas por Spielberg y sus amigos. «Me alegro de no haber hecho La guerra de las galaxias», dijo la actriz, «porque es un papelito insignificante. No querría hacerme famosa con esa película».



Los tres mosqueteros: Brian de Palma, Spielberg y Scorsese.



Un chico y su pistola: Paul Schrader posa con un familiar objeto de utilería.



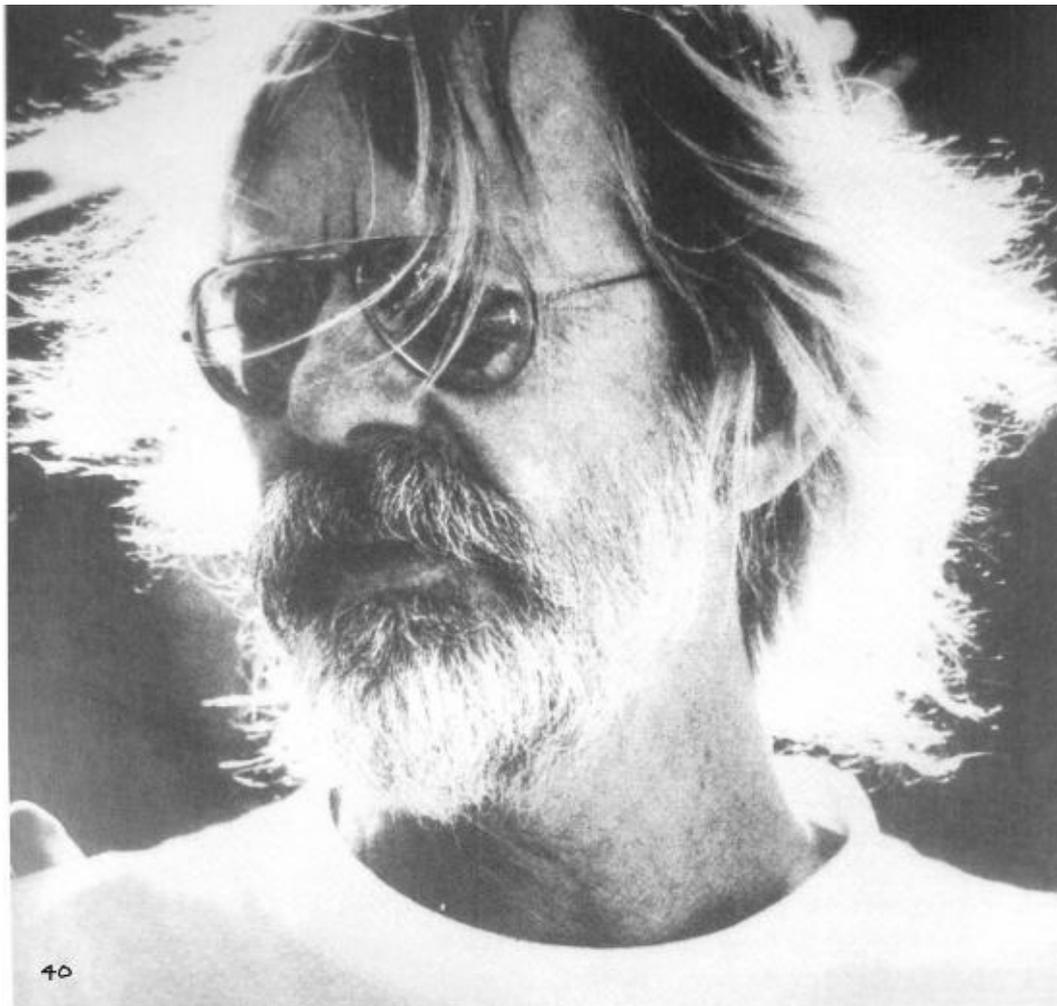
Schrader y Nastassja Kinski en el plató de *El beso de la pantera*. Según el director John Milius, la actriz le dijo: «Paul, yo siempre follo con mis directores. Y contigo fue muy difícil».



Towne y Payne con Katharine, recién nacida, en julio de 1978.



También en 1978, Towne con las amazonas olímpicas, algunas de las cuales formaron parte del reparto de *Personal Best*. Dice Payne: «Lo abandonó todo por *Personal Best*, y se lanzó a un viaje alocado que nunca terminó».



Dice el actor Bruce Dern. «lo que te ocurrió [a Hal Ashby], tanto lo que él mismo se hizo como lo que le hicieron, es tan repulsivo para mí como todo lo que he visto en mis cuarenta años en esta industria».

CRÉDITOS DE LAS FOTOGRAFÍAS (

AP/Wide World: 33. Archive Photos: 6, 24. Peter C. Borsari: 10, 17. Camera Press/Retna: 20. Corbis-Bettmann: 24. R. Dominguez/Globe Photos: 35. Everett Collection: 8, 40. © 1976, Ron Galella: Globe Photos: 4, 21, 22. D. Gorton/Time Inc.: 14. Darlene Hammond: 15. Kobal Collection, págs. 10, 19. Marvin Lichtner, de Lee Gross, Inc.: 28. © Walter McBride/Retna: 34. Floyd McCarty/Motion Picture & Televisión Photo Archive: 1. Catherine Milinaire: 30. Michael A. Norcia/Globe Photos: 32. Photofest: págs. 4, 36, 37. Private Collection: 16, 38, 39. Toby Rafelson: 2, 11. Matthew Robbins: 7. G. Seminara Collection/Shooting Star: 3. Steve Schapiro: 23, 29. Steve Schapiro/Gamma Liaison: 26. S.S./Shooting Star: 31. SMP/Globe Photos: 18. Stills/Retna: 5. Wasser/Gamma Liaison: 27.

Notas al pie

[1] Especie de porra, churro relleno de queso de *ricotta*, crema de pastelería, etc.
(*N.del T.*)<<

[2] Tab Hunter y Troy Donahue, «galanes rubios» y de ojos azules, ídolos de las adolescentes que adoraban su estilo de surfistas californianos. (N. *del T.*)<<

[3] *Love-in*: término acuñado en 1967 para las (multitudinarias) reuniones de jóvenes con ganas de expresarse mutuamente su amor. (*N. del T.*)<<

[4] El bruto significa «ajustado», es decir, la parte de los ingresos de taquilla (llamados *rentáis*) que le corresponde al estudio, menos ciertos costes, como los gastos indirectos de los estudios. Un porcentaje del bruto es mucho más lucrativo que un porcentaje del neto, que es el bruto menos muchos otros gastos además de los gastos indirectos de la productora; los que cobran el neto por lo general no ven ni un dólar<<

[5] El coste negativo es el coste de una película desde su inicio hasta el final de la etapa posterior al rodaje (montaje, mezcla de sonido, etc.); excluye las sumas que el estudio carga por las copias, los gastos indirectos de estructura, distribución, publicidad, etc.<<

[6] Dramaturgo inglés (1640-1716); la Restauración es el período inaugurado por el restablecimiento de la monarquía con Carlos II (1660) y coincidente con su reinado. (N. del T.)<<

[7] Esta película, dirigida por Roger Corman (1966), lleva en español el mismo título que la filmada en 1930 por Howard Hughes con el título *Hell's Angels*. (N. del T.) <<

[8] Alusión al poema de S. T. Coleridge «The Rhyme of the Ancient Mariner», 1798.
(N. del T.)<<

[9] United Services Organizations, Inc.: organización privada sin ánimo de lucro que proporcionaba servicios sociales y recreativos a los miembros de las fuerzas armadas estadounidenses y a sus familias. (*N. del T.*)<<

[10] Deformación del adjetivo *lame*, «cojo», y también, aplicado, por ejemplo, a un razonamiento, «débil, flojo, sin consistencia», de lo cual se deduce el significado del «neologismo» de Schneider. (*N. del T*)<<

[11] Persona muy al tanto de todo lo nuevo y anticonvencional, especialmente en materia de música, drogas y corrientes espirituales exóticas. (*N. del T.*)<<

[12] Un punto es un uno por ciento de los beneficios.<<

[13] American Civil Liberties Union: organización fundada en Nueva York en 1920 para defender las libertades constitucionales y proteger los derechos y las libertades consagrados por la Constitución y sus enmiendas. (*N. del T.*)<<

[14] Hopper apareció en *The Tonight Show* en 1994 y afirmó que había despedido a Torn porque lo había amenazado con un cuchillo. Torn ganó 475.000 dólares en un juicio por difamación contra Hopper. El juez dictaminó que Hopper no era un testigo creíble.<<

[15] Reflejo en espiral que se produce cuando el eje de la lente se acerca demasiado al sol y la luz rebota alrededor de los elementos de la lente.<<

[16] Geffen dice que esto nunca ocurrió.<<

[17] Jonestown, Guyana: sede de la comuna de People's Temple, donde en 1978 el fundador y líder de la secta llevó al suicidio colectivo a más de novecientas personas. (N. del T.)<<

[18] Barrio de San Francisco que a partir de la segunda mitad de los sesenta fue el centro del movimiento hippy. (*N. del T.*)<<

[19] Alusión a Charles A. Pillsbury (1842-1899), propietario de un molino de harina que en los años ochenta del siglo XIX transformó su empresa en uno de los molinos más grandes del mundo. (*N. del T.*) <<

[20] Sistema de montaje horizontal, con monitores más grandes, mejor calidad de sonido y más rápido que la Moviola vertical. (*N. del T.*)<<

[21] Maldición muy extendida cuya traducción más directa es «¡coño!», «¡carajo!».
(*N.del T.*)<<

[22] Técnica consistente en exponer previamente el material virgen a una luz de baja intensidad.<<

[23] Personaje de la popular tira cómica Li'l Abner, del dibujante Al Capp. (*N.del T.*)

<<

[24] En 1997 la película había recaudado 4,1 millones de dólares en porcentaje de taquilla.<<

[25] En inglés, *The Last Picture Show* —literalmente, «la última función»—; el filme de Dennis Hopper, *The Last Movie* —«la última película»—, se estrenó en España con su título original inglés. (N. del T.)<<

[26] Toma larga de toda una escena que se fotografía primero y después se divide en sucesivos planos medios y primeros planos.<<

[27] Bekins es la más importante y popular empresa de mudanzas de los Estados Unidos. (*N. del T.*)<<

[28] Dorothea Lange (1895-1965): fotógrafa norteamericana cuyos estudios sobre las víctimas de la Gran Depresión ejercieron gran influencia en la ulterior fotografía periodística y documental; Walker Evans (1903-1975): fotógrafo, también destacó por sus documentos de los efectos de la Depresión en el Sur de los Estados Unidos y por sus personales visiones de la arquitectura nativa. (*N. del T.*)<<

[29] Vestido largo y suelto y de colores vivos, adaptado de los originalmente distribuidos por los misioneros a las nativas de Hawai. (*N. del T.*)<<

[30] Securities and Exchange Commission: comisión creada en 1934 con la finalidad de recuperar la confianza de los inversores tras la catástrofe bursátil de 1929. (*N. del T.*)<<

[31] Personaje del humorista norteamericano Thomas B. Thorpe (1815-1878). (*N. del T.*)<<

[32] El *rolling gross* o umbral de rentabilidad «rotatorio» fue una idea nueva que hacía que el beneficio bruto —por no hablar de las ganancias netas— quedara en nada. Básicamente, significaba que la distribución y otros costes se sumarían al coste negativo incluso si una película se estrenaba, de modo que el umbral de rentabilidad seguía rodando, o aumentando. Como dijo un bromista: «En realidad, siempre se alejaba de los directores.»<<

[33] Alusión a Kent State University (Ohio), donde, en 1970, murieron cuatro estudiantes en el curso de una manifestación pacifista. (*N. del T.*)<<

[34] Alfred) Damon Runyon (1884-1946): periodista y narrador norteamericano conocido por su peculiar uso del argot y también por sus personajes marginales. (*N. del T.*)<<

[35] Del hebreo *goi*, «no judío». (*N. del T.*)<<

[36] Juego de palabras: *resolve*, «resolver», y *dissolve*, «disolver», pero también «fundido», en la terminología del montaje cinematográfico. (N. del T.)<<

[37] Beneficiario de una de las numerosas becas instauradas por el magnate y estadista Cecil J. Rhodes en su testamento y que permiten estudiar dos o tres años en la Universidad de Oxford. (*N. del T.*)<<

[38] Serie de esbozos que representan el desglose toma a toma de una película. (*N. del T.*)<<

[39] Nombre del personaje protagonista de *Pigmalión*, de G. B. Shaw. (N. del T.)<<

[40] Juego de palabras entre *Jaws*, «mandíbulas», título original de *Tiburón*, y *flaws*, «errores, fallos». (N. del T.)<<

[41] Director de, entre otras, *El americano* (1955), *El caso de Lucy Harbin* (1964) y *Un millón en un cadáver* (1967). De su trabajo como productor destacan *La dama de Shanghai* (1948) y *La semilla del diablo* (1968). (N. del T.)<<

[42] Ilustrador norteamericano (1894-1978), célebre por sus ilustraciones para *The Saturday Evening Post*. La mayor parte de su obra se inspira en escenas de la vida familiar, cuyos valores promueve. Ilustró también, de 1926 a 1976, el *Almanaque de los Boys Scouts*. (N. del T.)<<

[43] Autor y editor norteamericano (1904-1987), conocido por sus obras de mitología comparada. (*N. del T.*)<<

[44] Broma basada en la semejanza fonética entre *force*, «fuerza», y *farts*, «pedo», en plural. (N. del T.)<<

[45] Partido de béisbol que se disputa, una vez acabada la temporada, entre los campeones de la American League y la Nation League, las dos ligas más importantes de los Estados Unidos. (*N. del T.*)<<

[46] Político norteamericano, coautor de la *Declaración de Port Hurón* (1962), manifiesto que fue la base ideológica de Students for Democratic Society (SDS), organización estudiantil pacifista de la segunda mitad de los años sesenta; más tarde se casó con la actriz Jane Fonda. (N. del T.) <<

[47] Terry Malloy es el nombre del personaje interpretado por Marlon Brando en *La ley del silencio (On the Waterfront)*, de Elia Kazan; Ed McMahon fue durante treinta años largos el *straight man* —el serio de una pareja de cómicos— de Johnny Carson, presentador del *Tonight Show* de la cadena televisiva NBC. (N. del T.)<<

[48] Para la reproducción de sonido o imagen, por lo general inmediatamente después de registrados. (*N. del T.*)<<

[49] Usher Felling, «Weegee», reportero gráfico (1899-1968) cuyas fotografías de sucesos policiales aparecieron en los más importantes periódicos norteamericanos a partir de 1935. Entre 1947 y 1952 vivió en Hollywood, donde fue asesor técnico de varias películas, entre otras, *La ciudad desnuda*. (N. del T.)<<

[50] Malibú, llamada así por ser una de las localidades costeras preferidas de la comunidad de artistas de cine y televisión. (*N. del T.*)<<

[51] Alusión a *Paint Your Wagon* (1969), de Joshua Logan. (*N del T.*)<<

[52] Internal Revenue Service: en Estados Unidos, Hacienda. (*N. del T.*)<<